

**Imagens de *A Guerra*.  
Interacção entre os discursos visual  
e verbal na série  
de Joaquim Furtado**

---

**Ansgar Schaefer**

*Práticas da História* 1, n.º 1 (2015): 33-60

[www.praticadashistoria.pt](http://www.praticadashistoria.pt)

## Ansgar Schaefer

### Imagens de *A Guerra*. Interação entre os discursos visual e verbal na série de Joaquim Furtado

---

Ao longo de seis anos (2007 a 2013), a Rádio e Televisão de Portugal emitiu no seu canal principal e em horário nobre a série documental *A Guerra*, uma obra quase enciclopédica sobre os 13 anos das guerras coloniais portuguesas, da autoria de Joaquim Furtado. Originalmente concebida para uma duração de seis episódios, a vastidão dos materiais recolhidos fez com que a dimensão da série fosse sucessivamente alargado para um total de 42 episódios de cerca de uma hora cada. Apesar do número impressionante de mais de um milhão de espectadores na sua primeira temporada, - um número que ultrapassa em muito a tiragem de qualquer livro escrito sobre a mesma matéria -, a série até agora não tem sido objecto de análises aprofundadas por parte da academia.

Com base na análise de uma selecção de sequências dos quatro primeiros episódios da série, o presente artigo foca duas questões principais: De que maneira contribuem as formas audiovisuais para moldar a memória histórica. Em que medida pode o contributo do filme documental ser tão válido como o do texto escrito ou seja o instrumento tradicional da historiografia?

Palavras-chave: Documentário histórico, *A Guerra*, Joaquim Furtado, Guerra Colonial, Império Português.

---

### Images of “A Guerra”. Interactions between visual and verbal discourses in Joaquim Furtado’s series

Over the course of six years (2007-2013), the Portuguese public television channel RTP broadcasted on its main channel and in prime time *A Guerra*, a documentary series of almost encyclopedic dimension about the 13 years of Portuguese colonial wars, written and directed by Joaquim Furtado. Originally projected for six episodes, the vastness of the collected material led to an unexpected increase to a total of 42 episodes of approximately one hour each. Despite the impressive number of more than one million viewers - a number that far exceeds the number of readers of any printed book on the same subject - the series so far has not been the subject of extensive analysis by the academy.

Based on the analysis of selected sequences of the first four episodes of the series, this article focuses on two main issues: How do audiovisual forms contribute to shape the historical memory? To what extent can the contribution of the documentary film be as valid as the written text i.e. the traditional instrument of historiography?

Keywords: Historical documentary, *A Guerra*, Joaquim Furtado, Colonial War and Portuguese Empire.

# Imagens de *A Guerra*.

## Interacção entre os discursos visual e verbal na série de Joaquim Furtado

Ansgar Schaefer\*

*The problem with the historic documentary is: they are always too late!*

Albert Maysles

Na base do presente texto, *Imagens de A Guerra*, encontra-se uma tese de Doutoramento da minha autoria intitulada *Representar a História. Potencial e Limites do Documentário Histórico na Divulgação do Passado*<sup>1</sup>. Esse estudo consistiu numa reflexão sobre a complexidade dos factores que influenciam a realização de documentários dedicados a temas do passado. Ao contrário da referida tese onde se analisava um conjunto de documentários sobre a fase inicial da Guerra Colonial em Angola, o presente texto dedica-se exclusivamente à série *A Guerra* da autoria de Joaquim Furtado, mais concretamente a algumas cenas particularmente relevantes no contexto deste tema, sobretudo do quarto episódio. No foco da nossa análise encontram-se duas questões principais:

- De que maneira contribuem as formas audiovisuais para moldar a memória histórica e que problemas podem suscitar?

\* Instituto de História Contemporânea, FCSH/NOVA [ansgar.schaefer@gmail.com].

1 Ansgar Schaefer, “Representar a História: Potencial e Limites do Documentário Histórico na Divulgação do Passado” (Tese de Doutoramento em História Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014). No âmbito deste trabalho foi analisado um conjunto de cinco filmes documentais, dois do período pré-25 de Abril (*Angola - Decisão de Continuar* e *Nambuangongo - A Grande Arrancada*) e três obras do período pós-25 de Abril (*Guerra Colonial - Histórias de Campanha em Angola*, real.: Quirino Simões, 1998; *Ultramar, Angola 1961 - 1963* (real.: Garção Borges, 1999; bem como os primeiros quatro episódios da série *A Guerra*, real.: Joaquim Furtado, 2007).

- Em que medida pode o contributo do filme documentário ser tão válido como o do texto escrito, ou seja, o instrumento tradicional da historiografia?

Quando se olha para os meios que tradicionalmente configuram a cultura histórica verifica-se, ao longo das últimas duas décadas do século XX, uma alteração substancial. Se anteriormente esta cultura era em grande parte moldada pelos habituais agentes da História, entre os quais os historiadores de formação académica, ao longo das últimas décadas tem-se verificado uma preponderância cada vez maior dos meios audiovisuais. Nesta evolução, o papel da televisão foi decisivo. O relacionamento entre o documentário histórico e o mundo televisivo é, no entanto, particular. Podemos referi-lo como uma simbiose. Se o documentário histórico, por um lado, dificilmente existe sem a televisão como entidade financiadora e difusora, os próprios programadores do mundo televisivo apreciam-no não só devido a taxas de audiências consideráveis, mas também pela sua aura educativa, que fortalece junto dos espectadores “a confiança no serviço público das cadeias de televisão”<sup>2</sup>.

Tal como a própria televisão, todavia, também o documentário histórico tem sido sujeito a alterações substanciais ao longo das últimas décadas não só no que respeita aos seus conteúdos como ao seu formato. Assim, podemos constatar duas tendências principais: em primeiro lugar, uma crescente componente participativa no discurso verbal através da integração de entrevistas – numa primeira fase exclusivamente com especialistas, posteriormente sob a influência da *Oral History* com testemunhos que relatam as suas memórias pessoais<sup>3</sup> – e, em segundo lugar, uma proporção cada vez maior de imagens de arquivo, muitas

2 David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius* (Uppsala: Uppsala Universitet, 2003), 74.

3 Cf. em relação às alterações verificadas no uso de testemunhos em documentários históricos: Frank Bösch, “Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren,” in *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, ed. Thomas Fischer e Rainer Wirtz (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008) e Judith Keilbach, “Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in Bundesdeutschen Fernsehdokumentationen,” in *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, ed. Eva Hohenberger e Judith Keilbach (Berlim: Vorwerk, 2003).

das quais sem referencialidade directa ao discurso verbal, numa tentativa de aproveitar para fins narrativos a “promessa de realidade da imagem fotográfica”<sup>4</sup>.

Apesar da sua importância, a atenção dada ao documentário histórico por parte da academia tem sido diminuta. Até hoje, uma das discussões mais férteis sobre a importância da História em formato audiovisual para a cultura histórica foi um debate publicado em 1988 na revista *The American Historical Review*<sup>5</sup>. No seu ensaio introdutório, Rosenstone classifica o desafio que o meio audiovisual constitui para os historiadores como uma experiência simultaneamente estimulante e perturbadora. Por um lado, o meio audiovisual oferece ao historiador as vantagens de um poder de comunicação visual anteriormente inexistente, a capacidade de alcançar um público muito mais vasto, bem como a possibilidade de trocar as “profundezas solitárias das bibliotecas” pela interacção com outras pessoas. Por outro, o preço a pagar por todas estas vantagens é o dissabor de um resultado final sempre incapaz de “satisfazer plenamente o historiador como historiador”<sup>6</sup>. No seu livro *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*<sup>7</sup>, Rosenstone viria a elaborar um catálogo de problemas inerentes a filmes sobre temáticas históricas referindo, entre outros, problemas de ordem estrutural e epistemológica. O autor salienta que não só a organização da matéria é elaborada em forma de conto com início, meio e fim, veiculando uma mensagem moral, como o conceito de História subjacente aos filmes é o de uma História do progresso. Acresce que a História é apresentada como sendo a de um passado fechado, concluído e simples, sem espaço para posições alternativas às apresentadas. O autor alerta igualmente para as implicações que a convenção de apresentar a His-

4 Edgar Lersch, “Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen,” in *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, ed. Thomas Fischer e Rainer Wirtz (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008), 135.

5 “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film,” *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988).

6 Robert A. Rosenstone, “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film,” *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1173.

7 Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to our idea of History* (Cambridge Mass.; Londres: Harvard University Press, 1995).

tória como história de indivíduos tem sobre o próprio conteúdo: como os indivíduos são alegadamente os responsáveis pelo processo histórico, a resolução do problema individual substitui a resolução do problema histórico. Finalmente, frisa que aspectos que a historiografia deve separar por razões analíticas e estruturais – tais como questões económicas, políticas ou raciais – se encontram reunidos e interligados neste tipo de filmes, através de histórias sobre indivíduos, grupos ou nações. Na verdade, Rosenstone considera extremamente alarmante o facto de o meio audiovisual se ter tornado na principal fonte de conhecimento histórico para a maioria da população, tanto mais que se trata de um meio constituído por um conjunto de instituições que se encontram “quase totalmente fora do controlo” daqueles que dedicam a sua vida à História. Nem o documentário sai isento da crítica severa do autor; também este género segue a estratégia dos filmes de ficção, organizando o seu material, em termos narrativos, como uma história que se desenvolve a partir de um conflito inicial até uma resolução dramática. O veredicto é categórico: “(...) the documentary is never a direct reflection of an outside reality but a work consciously shaped into a narrative that — whether dealing with past or present — creates the meaning of the material being conveyed”<sup>8</sup>.

Hayden White, no seu ensaio publicado na mesma revista<sup>9</sup>, vai precisamente abordar uma das temáticas centrais lançadas por Robert Rosenstone: o problema da adequabilidade do que ele designa por *historiophoty*<sup>10</sup> às exigências de verdade e integridade que regem a prática profissional da historiografia.

A seu ver, não existe nenhum fosso que divida de forma irreconciliável os dois campos que “escrevem” a História. O problema encontra-se no facto de a narrativa não ser uma ferramenta neutra mas claramente um elemento gerador de significado, o que é válido tanto para a histo-

8 Ibid., 33.

9 Hayden White, “Historiography and Historiophoty,” *American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1193-1199.

10 Termo cunhado por White que define “a representação da História e o nosso pensamento sobre esta através de imagens visuais e discurso fílmico”; cf. Ibid., 1193.

riografia como para a historiofotia. White lamenta a posição de muitos historiadores, entre os quais Rosenstone, que consideram que qualquer transposição da História escrita para o discurso fílmico leva inevitavelmente a uma perda de elementos centrais na historiografia, tais como a precisão de detalhes, a complexidade da explicação, a dimensão de auto-crítica e inter-crítica da reflexão historiológica, levando a generalizações por motivo da ausência ou indisponibilidade de provas documentais.

Para White não existe “nenhuma História, seja ela visual ou verbal, que «reflecta» todos ou pelo menos a maior parte dos acontecimentos ou cenários que pretende retratar”<sup>11</sup>. A perda de dados, conclui o autor, não é um resultado da passagem da escrita para o meio audiovisual, pois nada impede o meio audiovisual de recorrer a explicitações em forma de notas de rodapé ou de incluir respostas a acusações e críticas de posições contrárias às defendidas: “Não existe qualquer lei que proíba que um filme histórico tenha a duração necessária para fazer tudo isto”<sup>12</sup>.

#### NOTAS PRÉVIAS SOBRE A SÉRIE *A GUERRA*

Quando Joaquim Furtado iniciou a preparação da sua série *A Guerra*<sup>13</sup> houve, como o próprio nos explicou em entrevista, três aspectos principais que o motivaram<sup>14</sup>: em primeiro lugar, a noção de não existir nenhum trabalho audiovisual que correspondesse à importância deste acontecimento para a sociedade portuguesa; em segundo, os poucos conhecimentos da população portuguesa sobre a temática e, finalmente, o facto de as pessoas que participaram na guerra nunca terem visto uma valorização do seu esforço. Daí nasceu a ideia de uma reconstituição jornalística da guerra “no seu essencial” que englobasse a visão de todas as partes envolvidas, ou seja, não só a dos portugueses, “muitos dos

11 Ibid., 1194.

12 Ibid., 1196.

13 *A Guerra: Colonial - Do Ultramar - De Libertação*. Série documental de 42 episódios da autoria e realização de Joaquim Furtado, produzida pela Rádio Televisão Portuguesa e difundida em primeira emissão entre 2007 e 2013.

14 Entrevista com Joaquim Furtado, 18 de Julho de 2013

quais obrigados a combater em nome da bandeira portuguesa”<sup>15</sup>, mas também a dos africanos, uma ideia que se reflecte, inclusivamente, no título *A Guerra: Colonial - Do Ultramar - De Libertação*.

No entanto, o objectivo de apresentar um trabalho que fosse o mais exaustivo possível, enfrentou desde logo um obstáculo: o próprio formato televisivo. Como reconhece o próprio autor, este “não permite o maior detalhe [e] acaba sempre por ser um pouco superficial relativamente a outro tipo de intervenções, como um livro”. Convencido de que “um público geral tem que ser estimulado no sentido de se interessar por cada momento do episódio”, Furtado procura garantir a atenção do espectador através da utilização de “elementos muito curtos que permitem uma grande variedade ao longo de cada episódio”: depoimentos, “curtos e intensivos”, provenientes do maior número possível de interventores; textos escritos e lidos pelo próprio autor da série e excepcionalmente sonorização das imagens através de efeitos sonoros e música.

Em termos visuais, Furtado organizou a série com base em quatro pilares: entrevistas, filmes de arquivo, reportagens e finalmente o grafismo que engloba tanto imagens em 2-D e 3-D como ilustrações. Decisivo para a escolha dos deponentes, segundo o autor, foi o facto de estes terem participado directamente nos acontecimentos ou de possuírem um conhecimento muito directo da situação em causa. Como o objectivo de Furtado era fazer “a história da guerra contextualizada no seu âmbito geral”, os testemunhos tinham de provir dos mais diversos grupos sociais, ou seja, militares de diversas patentes – desde o soldado até ao general –, responsáveis políticos, pessoas da sociedade civil e elementos da área da Igreja. Para garantir uma igualdade do ponto de vista formal, as entrevistas foram, regra geral, filmadas à frente de um *décor* neutro, com o mesmo tipo de enquadramento – ou do lado esquerdo ou do lado direito conforme a posição do deponente em relação ao regime –, deixando sempre um espaço livre na imagem que pudesse servir para complementar o testemunho com outros elementos, nomeadamente texto ou imagens.

15 Todas as citações, caso não sejam assinaladas especificamente, têm origem na nossa entrevista com Joaquim Furtado de 18 de Julho de 2013.



Ao longo do trabalho, Furtado foi sentindo cada vez mais a necessidade de contactar novos protagonistas, que iam surgindo ou nas conversas com os vários entrevistados ou nas imagens de arquivo. Desta forma, no final das filmagens, Furtado contava com um total de 360 entrevistas correspondentes a 500 horas de imagens gravadas. Perante esta enorme quantidade de materiais, manter a ideia inicial de seis episódios ia-se tornando cada vez mais difícil. Para não ter que prescindir de documentos de grande importância, a dimensão da série foi crescendo sucessivamente culminando num total de quarenta e dois episódios, estruturados em três temporadas.

#### ANÁLISE DE CENAS SELECCIONADAS

Face à monumentalidade da obra e face ao interesse específico na representação audiovisual do início da guerra colonial em Angola, optámos por limitar a nossa análise a algumas cenas do quarto episódio dedicado quase integralmente à Operação Viriato. Vejamos então como Joaquim Furtado retrata esta operação militar, na altura exaustivamente celebrada pela propaganda estado-novista como passo decisivo para a vitória portuguesa e ainda hoje recordada como “uma das mais emblemáticas acções do Exército neste início da guerra”<sup>16</sup>. Interessa-nos ver, no discurso verbal, quem são os entrevistados, em que temáticas se centram e qual é o papel da narração. Em relação ao discurso visual, vamos centrar-nos no tipo de materiais visuais mobilizados pelo autor e em que altura do filme aparecem. Finalmente, veremos como ambos os discursos se articulam. Todos estes dados irão auxiliar-nos a responder a uma questão que não se pode deixar de colocar: como se posiciona o autor da série *A Guerra* face a esta operação militar?

Furtado inicia a parte deste episódio referente à Operação Viriato com um plano de um agrupamento de veículos militares que nos recorda os preparativos desta operação, tais como apresentados na sequência inicial do documentário de propaganda *Nambuangongo - A Grande*

16 Carlos de Matos Gomes e Anicete Afonso, coord., 1961. *O princípio do fim do império* (Matosinhos: Quidnovi, 2009), 90.

*Arrancada*<sup>17</sup>. E, de facto, são as imagens deste documentário que constituem a principal fonte de documentos visuais usados nesta sequência.

Vejamos como se inicia a sequência. Após a inserção de um conjunto de planos do genérico do filme *Nambuagongo*, a imagem corta, sem qualquer tipo de *raccord*, para a actualidade onde, num ambiente florestal, quatro antigos combatentes recordam a primeira etapa da Operação Viriato:

[Ilídio Coelho:] “À nossa chegada à Uqua, nós vimos, desde cá de baixo onde estava propriamente a povoação até à Fazenda do Cunha Irmão, [que] ao longo da estrada estavam postes com cabeças. Isso logo à nossa chegada foi um choque bastante violento...

[José Figueira:] Pois foi.

[José Leitão:] E essas cabeças eram cabeças de quem?

[Ilídio Coelho:] Eram cabeças de terroristas abatidos. Eu próprio discordei disso, achava que era um bocado selvagem.

[Padre Francisco Jorge:] Ficaram eles então convencidos pelos feiticeiros que se morressem com as balas [que] as balas do branco não matam. Portanto, se caírem com a bala de branco, dos nossos soldados, não morrem, a não ser que sejam mutilados. Portanto, havia a necessidade de cortar a cabeça a um ou a outro, para dizer aos que sobreviveram que estavam em perigo de também não ressuscitar”<sup>18</sup>.

Há neste diálogo três aspectos que merecem ser assinalados: a referência à “necessidade” de cortar a cabeça aos “terroristas abatidos”; a discordância com o acto da mutilação dos corpos, apesar de a fotografia que ilustra esta parte do diálogo mostrar soldados com caras sorridentes a posarem orgulhosamente para o fotógrafo sobre um plano de fundo de cabeças cortadas; e finalmente, um pormenor que não carece de uma certa ironia: quem explicita a política das cabeças cortadas – “havia a necessidade de cortar a cabeça a um ou a outro” – é o capelão do Batalhão 96, o Padre Francisco Jorge.

17 *Nambuagongo – A Grande Arrancada*, realização de Manuel Neves Costa e José Serras Fernandes, produção Rádio Televisão Portuguesa, 1965.

18 *A Guerra. Episódio 4*, RTP, Portugal, 2007, plano 120.

O encontro destes antigos militares, todos eles participantes na Operação Viriato, contudo, não fica limitado apenas ao lado português. Joaquim Furtado cria neste episódio um encontro de elementos dos dois campos beligerantes, pois, como salienta numa outra parte deste episódio: “Nambuanguongo, como todas as batalhas, é mais do que uma única história, é o passado dos combatentes da UPA e dos militares do exército português”<sup>19</sup>.

Os depoimentos que se seguem são repetidamente ilustrados com imagens da época, algumas das quais acompanhadas pela locução original. Assim, no momento em que Lucas Bamba, um dos antigos combatentes da UPA, explica, através de um desenho feito no chão, a estratégia da UPA, a imagem deixa de ser a cores para passar a preto e branco. Deste modo, o espectador é transportado para a altura recordada, criando-se simultaneamente a transição visual para as imagens da época, filmadas a preto e branco.

Após alguns planos extraídos do documentário *Nambuanguongo* juntamente com a locução original, começamos a ouvir a voz de Lucas Bamba, que relata como ocorreram os primeiros ataques às colunas militares portuguesas. Se na obra propagandística *Nambuanguongo* a resistência portuguesa aos ataques ganhou uma qualidade heróica – as baixas sofridas são apresentadas como prova da “valentia” dos militares portugueses e do seu espírito de sacrifício, qualidade essa alegadamente “indispensável” para a localização e a subsequente eliminação do inimigo<sup>20</sup> –, o depoimento deste antigo guerrilheiro da UPA deixa o espectador com uma imagem diferente:

“Então os brancos começaram a entrar. Vinham da linha do Dange e nós fomos informados de que a tropa estava a vir. Então, quando os carros chegavam ali à ponte (do Rio Dange) toda a gente começava a sair dos buracos das bermas. E a tropa tinha medo, até ofereciam as armas”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Ibid., plano 334.

<sup>20</sup> *Nambuanguongo. A Grande Arrancada*, plano 58.

<sup>21</sup> *A Guerra. Episódio 4*, planos 146-150; limitámo-nos a transcrever as palavras de Lucas Bamba tal como são traduzidas no programa. Pois é esta a versão que o realizador pretende trans-

Em vez de repetir a mensagem propagandística da bravura dos soldados portugueses, Furtado apresenta ao público um depoimento que desfaz esta lenda. Não sendo este testemunho contrariado por mais nenhum outro, esta é a informação que fica retida pelo espectador.

Nas cenas seguintes, o filme oscila entre o evento tal como registado pelas câmaras de Serras Fernandes e Neves da Costa, e a recordação do mesmo na memória dos participantes. Neste jogo de tempos fílmicos, uma das cenas mais interessantes é a da entrevista de Armando Maçanita. Visualmente apoiada pela reprodução do filme *Nambuagongo* num televisor na actualidade, Armando Maçanita recorda os eventos:

“Exactamente o mesmo, os mesmos abatises, os mesmos obstáculos, os mesmo troncos atravessados na estrada. É tudo igual, absolutamente igual”<sup>22</sup>.

Mesmo não sabendo as perguntas que motivaram as respostas do deponente podemos reconstituir o que Joaquim Furtado pretendeu fazer: por um lado, incentivar a memória de Armando Maçanita, por outro colmatar uma lacuna notória para qualquer programa que se destine a tematizar a Operação Viriato; as imagens filmadas que existem retratam o percurso do Esquadrão 146 do Capitão Rui Abrantes, apesar de ter sido a coluna militar do Batalhão 96 comandada precisamente por Armando Maçanita que “conquistou” Nambuango. Assim, as repetidas confirmações de Armando Maçanita – “É tudo igual, absolutamente igual” – legitimam o uso das imagens captadas por Serras Fernandes e Neves da Costa para ilustrar o avanço da coluna sob o seu comando. Entre o percurso das duas forças militares há, no entanto, uma diferença: enquanto pernoitava em Mucondo, o batalhão do Tenente-Coronel Armando Maçanita foi alvo de um ataque por parte da UPA, episódio do qual não existe qualquer imagem. Furtado resolve esta lacuna através

---

mitir; apesar de existirem nesta tradução, na nossa opinião, lacunas relevantes. Por exemplo, a repetição e o reforço da afirmação “a tropa tinha medo de resistir. Estavam cheios de medo”.

<sup>22</sup> Ibid., planos 175-176.

do recurso a imagens criadas em computador, uma animação em 3-D que introduz a descrição do ataque feita pelo deponente:

“Viera uma horda enorme pá, uma coisa enorme. A atacar por todos os lados. E para ficarem 132 mortos...”<sup>23</sup>.

A repetição da primeira parte desta animação serve de transição para o depoimento de Ilídio Coelho, antigo alferes miliciano do Batalhão 96, que fala da actuação da Força Aérea:

“A partir do Mucondo tivemos o apoio quase diário dos TV2. Os TV2 eram apetrechados com metralhadoras *Browning* que bombardeavam o inimigo quando o detectava e além disso traziam em cada asa uma bomba de napalm que, em situações que consideravam de concentração inimiga, lançavam”<sup>24</sup>.

O documentário apresenta-nos de seguida um depoimento que resume o efeito deste tipo de bombas, através de uma descrição textual de uma acção de apoio ao Batalhão 96 durante a Operação Viriato, lida simultaneamente pelo narrador:

“Levei o avião à chamada posição inicial e numa linha de descida suave, com a sanzala bem na frente do nariz, premi o botão para a largada de uma das suas bombas de napalm de 200 libras que levava suspensas das asas. O Alcínio olhou para mim e fazendo o gesto de quem limpa qualquer coisa do papel com uma borracha disse: ‘Esta podes apagar do mapa’”<sup>25</sup>.

A ressonância da descrição dos efeitos devastadores das bombas de napalm perdura por mais três planos, compostos por filmagens aé-

23 Ibid., plano 184.

24 Ibid., plano 185.

25 Ibid., plano 194.

reas de rebentamento de bombas. Após referências às restantes funções da Força Aérea no apoio ao avanço dos militares e aos inúmeros obstáculos enfrentados por ambas as colunas militares, o documentário volta a focar-se na descrição do avanço do Esquadrão 146, dificultado por repetidos ataques dos quais resultaram vários feridos e um morto.

O tratamento destes feridos é ilustrado com recurso a mais um excerto do filme *Nambuanguongo*, acompanhado pelo som original. Trata-se da entrevista a um soldado ferido, uma das poucas cenas deste documentário filmadas na altura por José Serras Fernandes com som directo. Uma comparação da entrevista tal como consta no documentário *Nambuanguongo* com a mesma entrevista do programa de Joaquim Furtado, revela que a montagem sofreu alterações. Desde logo verifica-se a inserção de dois novos planos em relação à sequência original. No primeiro, assistimos a uma conversa do operador de câmara, José Serras Fernandes, com um dos militares — um feito só por si impossível, uma vez que a entrevista do soldado ferido foi filmada por este operador —, enquanto o segundo nos mostra um soldado sentado ao lado de um camarada ferido. Em *Nambuanguongo* ambas as imagens não fazem parte da entrevista aos feridos mas da cena do primeiro acampamento do esquadrão.

Geralmente, este tipo de inserção de imagens no meio de um discurso é indicador de que este sofreu cortes. Será que estes nos podem revelar algo sobre a estratégia discursiva do autor? Vejamos o texto original desta cena tal como consta em *Nambuanguongo*, com a indicação das frases que não constam do quarto episódio da série *A Guerra*:

[Neves da Costa:] “Hoje é o dia 6 de Agosto, estamos na região de Zala, a dois quilómetros do posto administrativo. Estamos prontos para continuar a marcha e ocupar essa povoação. Há momentos, um pelotão de cavalaria foi a reconhecimento e foi de novo atacado. Foi atacada a coluna e teve dois feridos felizmente ligeiros.

~~Vamos conversar aqui com o soldado 169, um dos feridos, o popular Mouraria. “Oh Mouraria, 169. Você vai falar para a Rádio Televisão Portuguesa. Foi apanhado um~~

~~bocado de surpresa? No entanto, conte-nos como foi, faça o favor.~~

[Mouraria:] – Eu ia na viatura, ia a saltar por baixo da viatura, para a beira da estrada. É quando fui atingido por um tiro de canangulo.

[Neves da Costa:] – Foi canangulo, com certeza?

[Mouraria:] – Foi, sim senhor.

[Neves da Costa:] – Então foram uns estilhaços. Apanhou-os no nariz e nas costas...

[Mouraria:] – No nariz, nas costas e no braço. ~~E furou o cantil e também um colega meu no nariz. Cortaram a ponta do nariz.~~

~~[Neves da Costa:] – Você está bem disposto?~~

~~[Mouraria:] – Estou sempre bem disposto.~~

~~[Neves da Costa:] – Bem disposto?~~

~~[Mouraria:] – E disposto para ir para a frente também.~~

~~[Neves da Costa:] – Doutor, quer dizer qualquer coisa para a Televisão?~~

[Médico:] – Estes dois feridos, são mais dois homens a juntar aos bastantes que já temos. Andam à volta de 16 ou 18. Felizmente são feridos sem gravidade aos quais tenho prestado, dentro do possível, os primeiros socorros, desinfectando e retirando os estilhaços. ~~Todos, de maneira geral, são feridos sem gravidade, alguns dos quais foi necessário evacuar mas não há nenhum em perigo de vida~~<sup>26</sup>.

Ao olharmos para as partes da entrevista original cortadas por Joaquim Furtado, deparamos com um aspecto importante: a mudança de função do soldado entrevistado dentro da narrativa. Vejamos melhor a personagem em questão: trata-se ao “soldado 169 [...], o popular Mouraria” como é introduzido pelo jornalista Manuel Neves da Costa no filme *Nambuagongo*<sup>27</sup>. A principal função da entrevista do “soldado

26 *Nambuagongo*. *A Grande Arrancada*, plano 271.

27 É de anotar que na nossa entrevista com a dupla Neves da Costa e Serras Fernandes, ou seja cinquenta anos após os acontecimentos, este soldado foi recordado por ambos os repórteres devido à sua simpatia; cf. entrevista com Manuel Neves da Costa e José Serras Fernandes a 14 de Novembro de 2011.

169” dentro da narrativa deste filme propagandístico era promover a acção militar em Angola através da criação de empatia do espectador com os soldados<sup>28</sup>. Por este motivo, o entrevistado não é referido através da utilização do seu nome próprio, mas através da alcunha “Mouraria”, dada pelos camaradas por ser oriundo desse bairro popular lisboeta. Por outras palavras, o soldado 169 é introduzido ao espectador tal como se se tratasse de uma pessoa do seu conhecimento pessoal. Para além disso, este soldado, devido ao seu optimismo habitual, aparentemente em nada diminuído na sequência dos ferimentos aos quais foi sujeito, é-nos apresentado nesse filme como o paradigma do soldado português, que aceita alegremente o seu “dever” de defender a pátria em terra angolana, disposto a qualquer sacrifício que daí pudesse advir.

Quando olhamos para a mesma entrevista dentro do novo contexto criado por Joaquim Furtado reparamos que esta função propagandística ficou claramente “neutralizada”, cabendo ao soldado Mouraria apenas a função de dar corpo a um dos muitos soldados feridos. Esta mudança reflecte-se também em termos formais, nomeadamente no tempo de fala reservado aos dois entrevistados. Enquanto em *Nambuagongo*, a personagem dominante nesta cena era o soldado Mouraria, os cortes efectuados na série *A Guerra* equilibram o tempo destinado ao depoimento do soldado e ao do médico. No entanto, mesmo no depoimento do médico que faz o balanço das baixas sofridas pelo esquadrão, verificam-se vários cortes importantes tanto no som como na imagem. A frase final do depoimento foi retirada – “Todos, de maneira geral, são feridos sem gravidade, alguns dos quais foi necessário evacuar mas não há nenhum em perigo de vida” –, tal como foram retiradas as imagens de soldados descontraídos e sorridentes que acompanhavam o depoimento.

Os planos seguintes, extraídos da reportagem americana *A Journey to War*, mostram-nos o “outro lado da guerra”. São imagens da recepção calorosa dos guerrilheiros no momento do regresso à sua aldeia após uma emboscada. Aqui, de acordo com a narração de Joaquim Furtado, “são festejadas com júbilo as baixas infligidas às colunas dos militares

28 Cf. Schaefer, “Representar a História,” 318.



portugueses”<sup>29</sup>. No seguimento das palavras introdutórias do narrador, o programa reproduz a locução original, legendada em português:

“Tinha[m] feito uma emboscada a uma patrulha portuguesa a alguns quilómetros de distância. Um rapaz tinha morto dois soldados. As armas extra que trazem parecem confirmar a sua versão”<sup>30</sup>.

A dicotomia entre os dois campos beligerantes é notória: de um lado as imagens dos combatentes alegres e confiantes na vitória das forças independentistas, do outro as imagens dos soldados portugueses, feridos e vencidos. Nesta montagem de contraste não há lugar para alguém como o soldado Mouraria cujo optimismo e alegada vontade em “ir para a frente” representa a imagem do soldado ideal para qualquer propaganda de guerra.

#### O USO DAS IMAGENS DE ARQUIVO EM *A GUERRA*

Da análise das sequências destaca-se a importância do uso dos depoimentos na construção do discurso verbal da série *A Guerra*. Centremo-nos agora nos elementos que regem o discurso visual.

Uma contabilização da proporção dos vários tipos de imagens em relação à totalidade do discurso visual dos primeiros quatro episódios da série mostra-nos a predominância de imagens de arquivo no programa, como revela a seguinte figura:

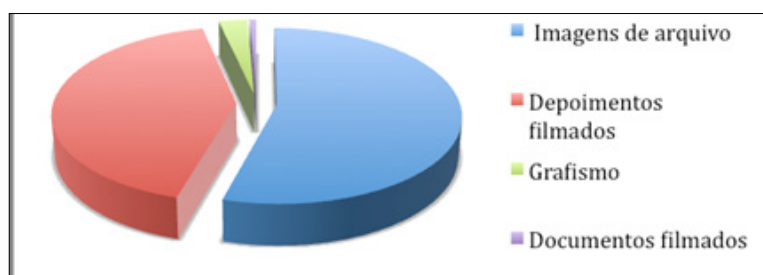


Figura 1: Proporção dos diversos tipos de imagens em relação à totalidade do discurso visual nos primeiros quatro episódios da série *A Guerra*

29 *A Guerra. Episódio 4*, Portugal, planos 221-222.

30 *Ibid.*, planos 227-231.

A figura ilustra que mais de metade (54,4%) das imagens destes episódios são imagens de arquivo enquanto as imagens de deponentes filmadas na actualidade correspondem apenas a 42,1%.

No entanto, não é tanto a proporção dos filmes de arquivo como o uso que faz destas imagens que distingue a obra de Joaquim Furtado de outros documentários produzidos sobre a temática da Guerra Colonial<sup>31</sup>. Para Furtado, as imagens de arquivo não têm a tradicional função ilustrativa, não são uma alegada janela sobre o passado mas apenas “uma parte daquilo que se passou”. Daí resultou a necessidade do autor obter o máximo de informações sobre as imagens em causa, ou seja, identificá-las e tentar descobrir “o verdadeiro conteúdo de cada filme”. O problema estava, como sempre, no pormenor. Identificar, por exemplo, imagens que retratam uma determinada operação militar implicava não só determinar qual era exactamente o grau de importância da operação em relação à totalidade da guerra mas também procurar as pessoas representadas nas imagens e entrevistá-las de seguida. Joaquim Furtado refere a identificação e a contextualização dos materiais de arquivo, apesar das dificuldades que estas implicavam, como sendo o trabalho “talvez mais proveitoso para a eficácia da série”. Na verdade, a ponte entre a imagem de arquivo e o deponente, preparada através da identificação das imagens de arquivo, constitui uma importante inovação neste programa. A imagem não só perde o seu estatuto de anonimato que está na base da sua utilização para fins de ilustração meramente genérica, como também adquire uma nova qualidade uma vez que consegue ilustrar de forma concreta um depoimento pessoal e específico<sup>32</sup>.

O processo de identificação de materiais, realizado por Furtado e pela sua equipa, não só é interessante para fins historiográficos devido às fontes que rastreia mas sobretudo pela produção de novos documentos audiovisuais que resultaram deste trabalho. O visionamento de

31 A título de exemplo, sobre os primeiros meses da Guerra Colonial, período que nos ocupa no presente texto, veja-se *Guerra Colonial – Histórias de Campanha em Angola*, de Quirino Simões, produção: Com Som (1998) e *Ultramar, Angola 1961 – 1963*, de João Garção Borges, produção: Acetato (1999).

32 Cf. neste contexto a análise da série televisiva *The People's Century in: Stella Bruzzi, New Documentary. A Critical Introduction* (Londres; Nova Iorque: Routledge, 2000), 34.

5.000 a 6.000 filmes entre os quais também negativos com imagens nunca anteriormente usadas e exibidas, permitiu a reconstrução de vários documentos visuais através da colagem de materiais espalhados por locais diversos. Mas mais importante ainda foram os novos documentos surgidos no contexto deste trabalho através da junção de documentos visuais e sonoros dos mesmos acontecimentos produzidos por entidades diferentes. Com o recurso a materiais gravados pela Emissora Nacional, Furtado conseguiu sonorizar diversas filmagens feitas pela RTP que na época eram, em regra, feitas sem a gravação de som. A partir destes documentos parciais e incompletos chegou a criar um documento novo que, a seu ver, “correspondia muito mais àquilo que se passou”<sup>33</sup>.

Veremos de seguida um dos documentos assim criados. Trata-se de um discurso do Governador do Distrito de Uíge, Rebocho Vaz, pronunciado em Outubro de 1961, na ocasião do regresso dos refugiados africanos, um momento chave para a propaganda de guerra portuguesa como bem expresso na seguinte citação extraída da narração do documentário de propaganda *Angola. Decisão de Continuar*<sup>34</sup>:

“Finalmente, o aspecto mais delicado e difícil de resolver, provocado pela trágica aventura da U.P.A. no nordeste de Angola: o regresso das populações autóctones às suas terras e aos seus povos. Mas eles vieram porque sabiam que regressavam à paz e à tranquilidade. Vieram alegremente porque sabiam que seriam bem recebidos. [...]

Não demorou muito que viessem todos, homens, mulheres, crianças, às dezenas, às centenas, aos milhares – um regres-

33 Joaquim Furtado explicou-nos como se concretizou este trabalho através do exemplo de um discurso de ministro do Exército, o Brigadeiro Mário Silva, pronunciado para as câmaras da RTP e para os microfones da Emissora Nacional por ocasião de uma despedida dos barcos para Angola. Como se trata de materiais captados de forma autónoma não existe qualquer tipo de sinal que permita o sincronismo. No caso concreto o grau de dificuldade foi ainda maior devido ao facto de a imagem durar apenas 20 segundos enquanto “o discurso na rádio era enorme”. A sincronização só se tornou-se possível devido a existência da palavra “perpetuamente”, uma palavra pouco frequente em discursos. Cf: *A Guerra. Episódio 2*, planos 386-395.

34 Trata-se aqui de uma versão do documentário *Angola. Decisão de Continuar*, exibida pela RTP em 27 de Dezembro de 1961. Cf. sobre as várias versões deste documentário: Ansgar Schaefer, “Angola. Decisão de Continuar. Um Documentário Histórico à Espera de Ser Exumado,” in *O Eterno Retorno*, coord. Maria Inácia Rezola e Pedro Aires de Oliveira (Lisboa: Campo de Comunicação, 2013).

so que representava, afinal, para aqueles soldados que tinham passado as mais duras provações, o prêmio maior do seu esforço.

Eles verificaram e compreendiam, então, que a conviência que os portugueses sempre quiseram manter, para além das barreiras de cor ou de credo, era uma realidade que as vagas de terrorismo não conseguiam destruir a despeito das suas ameaças e da sua ferocidade.

Eles voltavam todos alegremente porque, afinal, era apenas um regresso aos lares abandonados numa hora de pânico<sup>35</sup>.

Reencontramos nestas palavras o principal tópico da propaganda colonial: a especificidade do colonialismo português devido à alegada convivência harmoniosa de todas as raças e culturas. O documento (re-)criado por Furtado, revela-nos, no entanto, uma outra realidade. A junção de imagens e sons que foram captados na mesma ocasião, mas nunca anteriormente apresentados simultaneamente, permite-nos ver que palavras foram efectivamente proferidas no momento do regresso dos refugiados angolanos e de que forma o foram.

[Voz de Rebocho Vaz] “Estamos contentes por ter acabado a guerra.

A guerra é uma coisa que faz mal à gente que não tem culpa.

Morrem crianças que não têm culpa. Morrem mulheres que não têm culpa. E morrem também homens que têm culpa.

Quando morre homem que tem culpa, é o castigo. Não faz mal.

E se souber que há outros povos que vêm para aí, outra gente que começa outra vez a querer fazer na vossa cabeça coisas que não está certo [sic], vocês têm obrigação de trabalhar connosco.

Vocês vão para as vossas terras outra vez, para as vossas sanzalas. Mas vão agora sem ideias más na cabeça.

35 *Angola. Decisão de Continuar. Versão RTP*, Guião, 8. Cf. sobre as várias versões deste documentário Schaefer, “Representar a História,” 146-147.

Vai começar no distrito todo uma época nova que dura 10, 100, 500 anos de paz de brancos e pretos.

É isso que vocês agora vão dizer àquele povo”<sup>36</sup>.

Se a locução do documentário da RTP estava escrita sob o prisma de uma alegada sociedade multirracial, as afirmações de Rebocho Vaz não deixam dúvidas sobre a realidade angolana tal como era: uma sociedade dividida em “brancos e pretos”, duas “raças” a viver isoladamente no mesmo espaço territorial, seja em estado de paz seja em estado de guerra.

Linguisticamente, este discurso de índole extremamente paternalista, centrado à volta das categorias de culpa e castigo, caracteriza-se pela predominância de uma espécie de *baby-talk*. Este manifesta-se no uso da forma verbal do imperativo, de um léxico simplicista (“ideias más na cabeça”) e deliberados erros gramaticais (“coisas que não está certo”), elementos que denunciam um discurso destinado a um público considerado pelo orador como intelectualmente inferior.

Centremo-nos no conteúdo das palavras e aproveitemos a nova condição do documento “áudio e visual” para confrontá-lo com as imagens que as acompanham agora. Em primeiro lugar, é de destacar a discrepância total entre o “contentamento” afirmado nas palavras de Rebocho Vaz e a expressão de manifesto desprezo, senão hostilidade em relação aos africanos, que caracteriza sobretudo as expressões dos dois militares ao seu lado. Mas também a atitude dos africanos é eloquente: em vão procuramos a “alegria” afirmada pela propaganda. Se em algumas imagens se nota um olhar de resignação, outras revelam um olhar directo para a câmara, indiciando que a luta contra o colonialismo não tinha acabado.

A comparação dos dois discursos referentes à mesma temática remete-nos mais uma vez para a filtragem ou distorção dos factos praticados pela propaganda do Estado Novo. Questionado especificamente sobre que mentiras da propaganda queria contrariar com a sua série

36 *A Guerra. Episódio 4*, planos 538-551.

Joaquim Furtado respondeu-nos: “No fundo queria contrariar tudo.” Por este motivo, o objectivo da narração foi, como nos explicou, “responder no seu conjunto de uma forma clara à própria propaganda, [...] ouvindo as pessoas quer do lado português quer do lado dos africanos”<sup>37</sup>.

Quais são as principais mensagens de propaganda que Joaquim Furtado procura contrariar? Em primeiro lugar, a noção veiculada pelo Secretariado Nacional de Informação através dos *media* controlados de que a sociedade portuguesa era uma sociedade unida, multirracial e multicultural.

Furtado mostra claramente nos seus programas que nenhum destes atributos correspondia à realidade. A discrepância entre a propaganda estado-novista, nutrida pelas “burlescas invenções de erotismo serôdio” do “sociólogo da mestiçagem” Gilberto Freyre<sup>38</sup> e a série *A Guerra* evidencia-se sobretudo na apresentação dos eventos do 4 de Fevereiro de 1961. Se o documentário de propaganda *Angola: Decisão de Continuar* os caracterizava como a “manifestação de um grupo de facinoras (...) a soldo do estrangeiro”, Furtado interpreta-os, no segundo episódio da série, como “um grito de revolta contra a dominação portuguesa”<sup>39</sup>. Aliás, ao longo deste episódio, o autor destaca o violentíssimo conflito racial que rebentou entre as populações angolana e portuguesa imediatamente a seguir aos eventos do 4 de Fevereiro como sendo uma das causas da onda de violência ocorrida no Norte de Angola a partir de 15 de Março.

Furtado admite que a decisão de Salazar de enviar tropas para Angola encontrou o “apoio do país em geral”<sup>40</sup>. No entanto, as imagens da despedida dos contingentes militares, incluídas no segundo episódio, mostram-nos uma realidade complexa: imagens de soldados que marcham em formação para dentro do convés, entregando-se quase fatalmente ao seu destino, e imagens de familiares a acenarem adeus ou a

37 Entrevista com Joaquim Furtado, 18 de Julho de 2013.

38 Eduardo Lourenço, “Brasil: Caução do Colonialismo Português,” in *Do Colonialismo como Nosso Impensado* (Lisboa: Gradiva, 2014), 35.

39 *A Guerra. Episódio 2*, plano 30.

40 *Ibid.*, plano 379.

lançarem um último olhar para o barco que se afasta cada vez mais do cais. No entanto, nesta cena, mais importante do que as imagens dos familiares, é a banda sonora que ouvimos ao longo dos últimos 20 segundos do programa: gritos de desespero que nos revelam a tristeza vivida nestes momentos, sentimentos totalmente camuflados pela censura.

Se bem que um dos princípios que Joaquim Furtado se tenha mais esforçado por observar ao longo de toda a série tenha sido manter-se “o mais distante possível, procurar não intervir”<sup>41</sup>, nota-se em algumas das intervenções do narrador a clara intenção de orientar o espectador. Esta atitude de não deixar o espectador sozinho à frente da presumível janela sobre o passado, manifesta-se sobretudo nas passagens em que as imagens de arquivo vêm acompanhadas pela locução original. Um dos exemplos mais paradigmáticos é uma sequência retirada do filme de propaganda *Luanda 1961*<sup>42</sup>. Perante um fundo de imagens de uma Angola paradisíaca, local de convivência perfeita entre portugueses brancos e africanos, Dino Matrasse recorda as suas memórias de Luanda nesse mesmo ano de 1961: presos africanos enterrados na terra até à cabeça, mortos por um tractor que passava “por cima deles” e as circunstâncias da morte do seu pai assinado pelas mãos dos portugueses<sup>43</sup>.

A observação do princípio do contraditório, que caracteriza a concepção de toda a série e que se manifesta num equilíbrio formal entre representantes dos vários campos beligerantes não exclui a expressão do ponto de vista do próprio autor face aos acontecimentos. A primeira fase da guerra em Angola é-nos apresentada como um combate de forças desiguais. Armas de fogo e até bombas de napalm são usadas contra catanas e canhangulos que, apesar de serem armas extremamente rudimentares, conseguem infligir enormes baixas às Forças Armadas do poder colonial. No entanto, os soldados portugueses, apesar das crueldades cometidas durante a guerra, são também mostrados como vítimas: não só são expostos às forças que combatem, como às próprias

41 Entrevista com Joaquim Furtado, 18 de Julho de 2013.

42 *A Guerra. Episódio 2*, planos 198-210

43 *Ibid.*, plano 197.

forças pelas quais combatem. Ou seja, não só sofrem ataques constantes por parte das forças de libertação que lutam pela independência de um país, como são expostos às condicionantes de uma estrutura militar que, para além de estar equipada de forma desadequada e pouco preparada para a missão que lhe é imposta, não hesita em sacrificá-los em prol do regime.

### CONCLUSÃO

Qualquer documentário que visa retratar os primeiros meses da Guerra Colonial, ou seja, o início das hostilidades em Angola e que pretenda visualizar os acontecimentos recorrendo a imagens nacionais filmadas nesses primeiros meses confronta-se com o mesmo dilema: as imagens existentes foram filmadas por entidades ligadas directamente à ditadura portuguesa destinadas a promover a manutenção da presença portuguesa nos territórios em questão, bem como a actuação do exército português.

Como refere Francois Niney, um filme de arquivo “não é um determinado tipo de filmes, não é uma essência, é uma utilização, uma re-visão, um re-emprego”<sup>44</sup>. Na verdade, até imagens tão emblemáticas como as dos massacres de Março e Abril de 1961 que, ainda hoje, passado mais de meio século, exercem grande poder sugestivo sobre o espectador devido ao grau de violência usada pelos atacantes e ao grupo de vítimas a que dão destaque – nomeadamente mulheres e crianças brancas e trabalhadores negros – não têm uma leitura única. Se nos filmes produzidos durante o Estado Novo estas imagens eram usadas para documentar “o mais selvagem genocídio dos tempos modernos” cometido por “facínoras [...] a soldo do estrangeiro”<sup>45</sup>, na obra de Joaquim Furtado as mesmas imagens adquirem uma tónica claramente política ao serem contextualizadas, pelo narrador, como actos “movidos pela ideia da independência” e inclusivamente uma reacção ao “terror branco”, desencadeado na sequência directa dos tumultos do 4 de Fevereiro. Para impedir que o espectador sucumba ao fascínio da imagem

44 François Niney, *Le Documentaire et ses Faux-Semblants* (Paris: Klincksiek, 2009), 144.

45 *Angola – Decisão de Continuar*, “Versão SNF”, plano 41.



de propaganda<sup>46</sup>, Joaquim Furtado não só estabelece um contrapeso através da narração como dá a palavra a um elevado número de antigos elementos dos movimentos de libertação. Finalmente, constrói uma contestação visual com base em materiais posteriormente filmados por equipas estrangeiras, cujo principal objectivo era revelar a natureza desumana do regime colonial português.

Com uma maré de imagens da época e com um rol de centenas de testemunhos que apresentam os acontecimentos sob as mais diversas perspectivas, Joaquim Furtado dá um valioso contributo para o aprofundamento do conhecimento do período em causa. Para além disso, Joaquim Furtado comprova a afirmação de Hayden White de que “there is no law prohibiting the production of a historical film of sufficient length to do all of these things”<sup>47</sup>. Furtado mostrou que afinal é possível fazer um documentário histórico com a precisão e a complexidade normalmente consideradas como restritas à historiografia tradicional e que encontra, mesmo assim, uma grande aceitação por parte do público. Com um *share* de 32,9%, valor que se pode traduzir em cerca de 1.260.000 espectadores<sup>48</sup>, a adesão ao primeiro episódio ultrapassou em muito a tiragem de qualquer livro escrito sobre a mesma matéria. Para além disso, apesar de este número ser bastante impressionante já por si, nunca se saberá ao certo quantas pessoas terão visto a série *A Guerra*. Apesar do meio ser por natureza efémero – uma emissão televisiva tradicionalmente ocorre um número limitado de vezes –, a acessibilidade à série *A Guerra* tem sido praticamente permanente. Não só foi emitida repetidamente noutros canais da RTP, como as primeiras duas temporadas foram editadas em formato DVD, encontrando-se muitos dos episódios igualmente colocados na Internet onde podem ser vistos a qualquer altura e a partir de qualquer local do mundo.

Para além das vantagens dos filmes históricos referidos pelos historiadores participantes no debate do *American Historical Review*, o documentá-

46 Cf. em relação ao perigo de ficar vítima da fascinação das imagens de propaganda Marc Ferro, “À Propos d’ Histoire Parallèle,” in *Cinéma et Histoire. Nouvelle édition refondue* (Paris: Éditions Gallimard, 1977), 127.

47 White, “Historiography and Historiophoty,” 1196.

48 “Audiências. Espectadores acolheram muito bem «A Guerra»”, *Jornal de Notícias – Viva*, 19 de Outubro de 2007, 41.

rio histórico tem mais uma vantagem que, a nosso ver, é decisiva: o potencial de informação devido à sua natureza sonora e visual. Verificamos este potencial não só no material de arquivo reconstruído por Joaquim Furtado como também nas entrevistas conduzidas por ele e que integram a série *A Guerra*. Gestos e mímica, mas também silêncios, suspiros e hesitações, ou seja indicadores não-verbais, revelam-nos em determinados momentos importantes processos psicológicos do deponente, necessariamente escondidos para quem tiver acesso a estes depoimentos apenas em versão de texto<sup>49</sup>.

No entanto, a série *A Guerra*, comporta em si um dilema de difícil resolução: a conciliação de uma imensidão de informações, tanto de natureza visual como verbal a tratar de um período histórico de grande complexidade, com as expectativas de um público não especializado. A opção por um tipo de discurso que observa criteriosamente o princípio do contraditório apresentando os testemunhos numa espécie de diálogo constante é acompanhada pela renúncia deliberada que faz a qualquer espécie de emocionalização das imagens, um tipo de discurso que Bill Nichols classifica como “discurso de sobriedade”. Se Nichols considera este formato uma das principais características do documentário<sup>50</sup>, Michael Renov defende que “uma visão do documentário que exige demasiada sobriedade em relação ao discurso de não-ficção não vai conseguir compreender as fontes de atracção de [obras] de não-ficção”<sup>51</sup>. Autores como Renov, mas também Elisabeth Cowie, defendem, por este motivo, um tipo de documentário que não se limite a reger-se por um “discurso de sobriedade” mas que lute “para encontrar o seu lugar neste suposto conflito entre verdade e beleza”<sup>52</sup>, um tipo de documentário que é igualmente um “discurso do delírio”<sup>53</sup> e que integra uma componente

49 Sobre estas questões Cf. Susana de Sousa Dias de Macedo, “Abrir a História: A Imagem de Arquivo e o Movimento Desacelerado. Um Estudo Teórico-Prático a partir dos Filmes *Natureza Morta e 48'* (Tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade Audiovisuais. Universidade de Lisboa, 2014).

50 Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indianápolis, Indiana University Press, 1991), 3.

51 Michael Renov, “Introduction: The Truth About Non-Fiction,” in *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov (Nova Iorque; Londres: Routledge, 1993), 3.

52 *Ibid.*, p. 11.

53 Michael Renov, “Charged Vision: The Place of Desire in Documentary Film Theory,” in *The Subject of Documentary*, (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2004), 97.

de “espectáculo”. Pois, como explica Elisabeth Cowie, fotografia e cinema respondem a dois desejos distintos e aparentemente contraditórios: “um desejo de realidade registável e verificável para análise, como sendo um mundo de materialidade disponível para o conhecimento racional e científico [...] [e] um desejo da realidade não como conhecimento, mas como imagem, como espectáculo”<sup>54</sup>.

Já em 1898, apenas três anos após a primeira projecção cinematográfica em público, Boleslas Matuszewski, um operador de câmara de origem polaca publicava um texto em que previa um tempo futuro em que as imagens animadas evoluíssem de um simples passatempo para um método agradável de estudar o passado. Como estas imagens dariam “uma visão directa” dos acontecimentos passados, suprimiriam “pelo menos em alguns pontos importantes, a necessidade de investigação e estudo” da História<sup>55</sup>. Como é evidente, a necessidade da investigação histórica não acabou com a evolução do cinema e com a multiplicação infinita de imagens animadas registadas, muito pelo contrário. No entanto, mesmo tendo em conta a época marcado pelo positivismo na qual se deve enquadrar o pensamento de Matuszewski, a sua intuição da importância do cinema no campo da história estava correcta. Devido ao seu potencial para se endereçar a um público de massas, a influência da escrita da História em suporte audiovisual junto do público será cada vez maior. Os tradicionais agentes da História oriundos do mundo académico não devem ignorar esta evolução mas sim integrar o mundo da *Historiophoty* (Hayden White) combinando, desta forma, o melhor dos dois universos – as tradicionais características da historiografia, a metodologia, o manuseamento crítico das fontes e a análise e a reflexão dos acontecimentos em toda a sua complexidade –, com o potencial que a imagem e o som oferecem.

54 Elisabeth Cowie, “The Spectacle of Actuality,” in *Collecting Visible Evidence*, ed. Jane M. Gaines e Michael Renov (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1999), 19.

55 Boleslas Matuszewski, “Une Nouvelle Source De L’Histoire,” in *Écrits cinématographiques*, ed. Magdalena Mazaraki (Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma / Cinémathèque Française, 2006), 7.

## BIBLIOGRAFIA

- “Audiências. Espectadores acolheram muito bem ‘A Guerra’.” *Jornal de Notícias – Viva*, 19 de Outubro de 2007, 41.
- Bösch, Frank. “Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren.” In *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, editado por Thomas Fischer e Rainer Wirtz, 51-72. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary. A Critical Introduction*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2000.
- Cowie, Elisabeth. “The Spectacle of Actuality.” In *Collecting Visible Evidence*, editado por Jane M. Gaines e Michael Renov, 19-45. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1999.
- Ferro, Marc. “À propos d’ histoire parallèle.” In *Cinéma et Histoire*, 120-134. Paris: Éditions Gallimard, 1977.
- Gomes, Carlos de Matos e Aniceto Afonso, coord. 1961. *O princípio do fim do império*. Matosinhos: Quidnovi, 2009.
- Keilbach, Judith. “Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in Bundesdeutschen Fernsehdokumentationen.” In *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, editado por Eva Hohenberger e Judith Keilbach, 155-174. Berlin: Vorwerk, 2003.
- Lersh, Edgar. “Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.” In *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, editado por Thomas Fischer e Rainer Wirtz, 109-136. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008.
- Lourenço, Eduardo. “Brasil: caução do colonialismo português.” In *Do Colonialismo como Nosso Impensado*, 31-35. Lisboa: Gradiva, 2014.
- Ludvigsson, David. *The Historian-Filmmaker’s Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Hager and Villius*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2003.
- Macedo, Susana de Sousa Dias de. “Abrir a História: a imagem de arquivo e o movimento desacelerado. Um estudo teórico-prático a partir dos filmes *Natureza Morta e 48*.” Tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade Audiovisuais. Universidade de Lisboa, 2014.
- Matuszewski, Boleslas. *Écrits cinématographiques: Une Nouvelle Source De L’Histoire; La Photographie Animée*. Editado por Magdalena Mazaraki. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma / Cinémathèque Française, 2006.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1991.
- Niney, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksiek, 2009.
- Renov, Michael. “Introduction: The Truth About Non-Fiction.” In *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov, 1-11. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1993.
- Renov, Michael. “Charged Vision: The Place of Desire in Documentary Film Theory.” In *The Subject of Documentary*, 93-103. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2004.
- Rosenstone, Robert A. “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film.” *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1173-1185. doi:10.1086/ahr/93.5.1173.
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press, 1995.

Schaefer, Ansgar. “Angola. Decisão de Continuar. Um documentário histórico à espera de ser exumado.” In *O Eterno Retorno*, coordenação de Maria Inácia Rezola e Pedro Aires de Oliveira, 173-196. Lisboa: Campo da Comunicação, 2013.

Schaefer, Ansgar. “Representar a História: Potencial e Limites do Documentário Histórico na Divulgação do Passado.” Tese de Doutoramento em História Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

White, Hayden. “Historiography and Historiophoty.” *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1193-1199. doi:10.1086/ahr/93.5.1193.

**Referência para citação:**

Schaefer, Ansgar. “Imagens de *A Guerra*”. Interacção entre os discursos visual e verbal na série de Joaquim Furtado.” *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, n.º 1 (2015): 33-60.