

# ÁFRICA NOSSA

O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa  
1945 — 1974

Volume 1

Jorge Seabra

Faculdade de Letras  
Universidade de Coimbra  
2007



# ÁFRICA NOSSA

O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa  
1945 — 1974

Volume 1

Jorge Seabra

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
Dissertação de doutoramento em História  
Especialidade em História Contemporânea

Orientação científica  
Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso  
Professor Doutor Luís Reis Torgal  
2007

# Índice

	<b>Texto e contexto</b>	<b>13</b>
	Ser e não ser	13
	Uma estória singular	14
	Do <i>corpus</i> possível ao <i>corpus</i> disponível	15
	As dificuldades do caminho	22
	A leveza da forma	24
	A estrutura da tese	25
	Não há textos individuais	27
<b>I.</b>	<b>O cinema e a história</b>	<b>29</b>
<b>1.</b>	<b>O filme e a história</b>	<b>30</b>
	O filme, o vilão da história	30
	A história e a afirmação social do cinema	36
	O cinema e o ensino da história	39
	O despertar da história para o cinema	44
	A marca "Ferro"	46
	Os limites da marca "Ferro"	48
	O cinema e a investigação em Portugal	50
<b>2.</b>	<b>O cinema como território do historiador</b>	<b>52</b>
	Critérios de periodização	53
	Da estética dos autores à estética dos estilos	55
	Inovação tecnológica e rentabilidade económica	58
	Uma actividade em liberdade condicional	61
	Uma arte industrial	65
	O meio cinematográfico	67
	O público	69
	O discurso social sobre cinema	74
	Vamos ao cinema?	75
<b>3.</b>	<b>Os condicionalismos da fonte fílmica</b>	<b>78</b>
	As fontes da história do cinema	78
	A crítica da fonte	80
	As distâncias entre o olhar e a objectiva	81
	Os paradoxos do fotograma	82
<b>4.</b>	<b>A análise fílmica</b>	<b>84</b>
	O espectador e os mecanismos de identificação	84
	Os modelos de análise fílmica	86
	Análise em recorte	88
	A criação de um modelo de visionamento	89
	A estrutura narrativa	90
	A observação fílmica	93
	A montagem	101

	<b>5. Pela história do cinema</b>	<b>103</b>
<b>II.</b>	<b>O cinema no discurso do poder</b>	<b>105</b>
	Do poder e da sua legitimação	<b>106</b>
<b>1.</b>	<b>Evolução do discurso do poder sobre cinema em Portugal</b>	<b>107</b>
	O cinema e o poder em Portugal: uma história por contar	<b>107</b>
	A tendência inspectiva da Primeira República	<b>110</b>
	O Estado Novo entre a continuidade e a ruptura	<b>113</b>
<b>2.</b>	<b>O cinema ao serviço da nação</b>	<b>119</b>
<b>2.1.</b>	<b>A educação da nação</b>	<b>119</b>
	Ao serviço da educação cívica e patriótica?	<b>119</b>
	A educação da nação no Estado Novo	<b>120</b>
<b>2.2.</b>	<b>Ao serviço da propaganda política</b>	<b>126</b>
	A propaganda durante a Grande Guerra	<b>126</b>
	O Estado Novo e a propaganda cinematográfica	<b>127</b>
<b>2.3.</b>	<b>A nacionalização da indústria cinematográfica</b>	<b>135</b>
	A protecção do cinema nacionalista	<b>135</b>
	O apoio da estética cinematográfica	<b>141</b>
<b>2.4.</b>	<b>A integração ideológica do cinema no Estado Novo</b>	<b>145</b>
	O movimento cineclubista	<b>145</b>
	A corporatização dos espectáculos	<b>146</b>
<b>2.5.</b>	<b>Uma arte socialmente contributiva</b>	<b>150</b>
	A tributação sobre os espectáculos da Monarquia à República	<b>150</b>
	O Estado Novo e a criação da tributação única	<b>151</b>
	As opções sociais na política fiscal	<b>154</b>
	O regime de taxas	<b>156</b>
<b>2.6.</b>	<b>A condição social dos profissionais de cinema</b>	<b>162</b>
	A propriedade cinematográfica	<b>163</b>
	O estatuto profissional	<b>166</b>
	A assistência médico-social	<b>167</b>
<b>3.</b>	<b>O cinema sob vigilância</b>	<b>169</b>
<b>3.1.</b>	<b>A tradição inspectiva sobre os espectáculos em Portugal</b>	<b>169</b>
	A progressiva especialização dos órgãos inspectivos	<b>170</b>
	Evolução orgânica da censura aos espectáculos	<b>175</b>
	A vigilância dos espectáculos no ultramar	<b>179</b>
<b>3.2.</b>	<b>A vigilância sobre a organização do espectáculo cinematográfico</b>	<b>181</b>
	Normas sobre recintos de cinema	<b>182</b>
	Um espectáculo proveniente de uma indústria perigosa	<b>184</b>
	O percurso burocrático dos filmes até às salas	<b>187</b>
<b>3.3.</b>	<b>A censura e a normatização das consciências</b>	<b>189</b>
<b>3.3.1.</b>	Os teatros como lugares de desordem e imoralidade no Liberalismo	<b>191</b>
	Em nome do Catolicismo e da Monarquia	<b>191</b>
	Em nome da sobrevivência do poder monárquico	<b>194</b>
<b>3.3.2.</b>	A República e o aparecimento da censura às fitas	<b>199</b>

	A acção do poder sobre a agitação revolucionária	199
	O aparecimento da censura às fitas	199
	Os efeitos decorrentes da instabilidade política	201
	A censura entre a republicanização e a defesa da ordem	203
3.3.3.	A normatização das consciências no Estado Novo	204
	A institucionalização permanente da censura	204
	A classificação dos espectáculos para menores	205
	As fitas entre o paraíso e o inferno	210
<b>4.</b>	<b>Pela nação, sob vigilância...</b>	<b>216</b>
<b>4.1.</b>	<b>A caminho de um discurso totalitário</b>	<b>216</b>
<b>4.2.</b>	<b>Ao serviço da nação</b>	<b>217</b>
<b>4.3.</b>	<b>Pela nação, sob vigilância</b>	<b>219</b>
	"The show must go on"	220
	A normatização das consciências	221
<b>III.</b>	<b>O império na ficção cinematográfica</b>	<b>225</b>
<b>1.</b>	<b>Do império ao estado pluricontinental</b>	<b>227</b>
<b>1.1.</b>	<b>A intemporalidade dos impérios e da colonização</b>	<b>227</b>
<b>1.2.</b>	<b>O império colonial português</b>	<b>232</b>
	A essência colonizadora e imperial da nação	233
	A segunda guerra mundial e o interesse estratégico pelo império	236
	O estado pluricontinental e multiracial	237
	As guerras coloniais	243
<b>2.</b>	<b>A ficção cinematográfica imperial</b>	<b>251</b>
<b>2.1.</b>	<b>O cinema colonial</b>	<b>252</b>
<b>2.2.</b>	<b>Conquistar, colonizar, regressar</b>	<b>255</b>
<b>2.3.</b>	<b>De Camões a Brandos costumes</b>	<b>257</b>
	<i>Camões. Erros meus, má fortuna, amor ardente</i>	257
	<i>Frei Luís de Sousa</i> segundo António Lopes Ribeiro	259
	<i>Chaimite, a queda do império vátua</i>	265
	<i>O Costa de África</i>	268
	<i>Vinte e nove irmãos</i>	273
	<i>Mudar de vida</i>	275
	<i>Nojo aos cães</i>	278
	<i>O Zé do burro</i>	283
	<i>O mal amado</i>	286
	<i>Malteses, burgueses e às vezes...</i>	288
	<i>Brandos costumes</i>	294
<b>2.4.</b>	<b>A ficção cinematográfica imperial em balanço</b>	<b>297</b>
<b>3.</b>	<b>Da exaltação à angústia dos heróis</b>	<b>299</b>
<b>3.1.</b>	<b>O império dos heróis</b>	<b>300</b>
	O heroísmo entre a bravura e a angústia	300
	Tipologias de heroicidade	302
	O papel dos heróis na época contemporânea	307

<b>3.2.</b>	<b>A exaltação dos heróis</b>	<b>310</b>
3.2.1.	Camões, um herói sentimental	311
	Um olho por uma bandeira	311
	Um perfil republicano num contexto estadonovista	317
3.2.2.	Os heróis de Chaimite	325
	Entre a morte heróica e a busca da eternidade	325
	Os heróis perante o olhar dos outros	332
	Os heróis na retaguarda	333
	a) A secundarização de Caldas Xavier perante Paiva Couceiro	334
	b) A agressividade de Paiva Couceiro	337
	c) A subvalorização de Mouzinho de Albuquerque	343
	Os heróis de Chaimite em combate	356
	O desprezo pela vida	363
	António, um herói do povo	373
	A mulher heróica	376
	O heroísmo anónimo	379
	a) Esforço e humor na adversidade	379
	b) «Um branco atira sempre de pé»	383
<b>3.3.</b>	<b>As angústias de guerra</b>	<b>386</b>
	O tempo histórico das narrativas	386
3.3.1.	Combatendo um inimigo sem rosto	387
3.3.2.	Entre a recusa da heroicidade e a sua evocação patológica	391
3.3.3.	Angústias de separação	400
<b>3.4.</b>	<b>Um império, dois perfis heróicos</b>	<b>407</b>
	O anacronismo da visão imperial	407
	Entre o domínio e o declínio dos heróis épico-trágicos	408
	Da emergência à implantação das preocupações existenciais	412
<b>4.</b>	<b>Entre o paraíso e o remorso colonial</b>	<b>415</b>
	Uma missão, um império	416
<b>4.1.</b>	<b>O paraíso africano</b>	<b>417</b>
4.1.1.	Lutando pela casa no mato	417
	O apêndice da guerra num contexto de paz e harmonia	417
	Uma casa no mato, com terrenos à roda para cultivar...	422
	Esta terra é nossa	427
4.1.2.	Uma terra de paraísos	433
	Um Zé numa grande metrópole	433
	As armas da paz e as armas da guerra	439
<b>4.2.</b>	<b>O remorso colonial</b>	<b>449</b>
4.2.1.	A brutalidade do colono africano	449
4.2.2.	Por uma genuína sociedade multiracial	457
4.2.3.	Corrupção e hipocrisia na sociedade colonial	461
	Futilidade, hipocrisia e alienação na sociedade luandense	461
	Entre a legalidade, a corrupção e a marginalidade	465
<b>4.3.</b>	<b>Paraíso e remorso em confluência temporal</b>	<b>473</b>
<b>5.</b>	<b>As angústias do regresso</b>	<b>477</b>
	Regressos e angústias	478

	A angústia como categoria existencial	480
<b>5.1</b>	<b>Camões entre as saudades da pátria e do império</b>	<b>483</b>
	As angústias de Luís Vaz pelo regresso	483
	Do regresso às angústias de regressado	487
	Império, identidade e consciência patriótica	493
<b>5.2</b>	<b>As angústias do regresso em Frei Luís de Sousa</b>	<b>499</b>
	Maria entre os afectos de Telmo Pais e Madalena de Vilhena	501
	A dupla condenação de Madalena	503
	A valorização da angústia pelo regresso	506
	O passado no centro do presente	508
	O regresso do passado e a destruição do presente	513
	O anúncio antecipado da chegada de D. João de Portugal	514
	Os ressentimentos de D. João na hora do regresso	517
	Império, tragédia e moralização social	523
<b>5.3</b>	<b>Vinte e nove irmãos e o regresso da guerra colonial</b>	<b>527</b>
	«Vem aí o meu filho!»	527
	As angústias de Ilídio	528
	A descredibilização da angústia de Maria	532
	Um perfil de mulher próximo do Estado Novo	537
	O enamoramento de Maria por Ilídio	540
<b>5.4</b>	<b>Angústias afectivas e profissionais em Mudar de vida</b>	<b>544</b>
	Uma chegada melancólica e tensa	544
	Entre o ressentimento, a esperança e o remorso	547
	O fim das esperanças e o encerramento do passado	550
	A consumação da separação	553
	Duas angústias amorosas sem solução	555
	Angústias profissionais numa sociedade em mudança	560
<b>5.5</b>	<b>O pessimismo, a família e a mulher nos filmes do regresso</b>	<b>565</b>
<b>IV.</b>	<b>África nossa: o império entre o cinema e o poder</b>	<b>575</b>
<b>1</b>	<b>Uma história com fitas</b>	<b>575</b>
<b>2.</b>	<b>O cinema entre a teoria e a prática do discurso do poder</b>	<b>577</b>
<b>3.</b>	<b>Uma África, dois impérios</b>	<b>582</b>
	<b>Referências citadas</b>	<b>587</b>

# Texto e contexto

## Ser e não ser

*África nossa* não é um título destinado a desenvolver qualquer tipo de recuperação sebastiânica de algo que integrou física, institucional e juridicamente o território português até pouco depois de 1974. Nem é igualmente uma manifestação saudosista relativamente ao império colonial português desaparecido na sequência da revolução daquele ano. O formato escolhido para o título obedece inclusivamente a um manifesto propósito distanciador em relação àquela possível conotação. O contraste entre o negro e o branco das duas palavras pretende representar uma interpretação objectiva da situação existente no tempo. Se o negro de "**África**" se refere aos povos que originariamente habitam os territórios aqui em questão, já o fundo claro de "*nossa*" indica o domínio branco no período em análise. Finalmente, o traço que percorre o título, significa que, no momento em que o texto foi produzido, esta é uma realidade que já não existe, ganhando apenas sentido em função de propósitos analíticos.

Porém, enquanto título desta dissertação, há três objectivos que gostaria de destacar. Sendo uma tese que vai cruzar o domínio da história com o do cinema, indagando a forma como o império colonial foi concebido pelas ficções produzidas entre 1945 e 1974, *África nossa*, permite identificar desde logo o continente em que Portugal possuía mais domínios coloniais durante aquele período. Apesar das excepções asiáticas de Timor e do Estado da Índia, é incontestável que o espaço colonial português é predominantemente africano, tendência que se acentua a partir de 1961 com a anexação dos territórios indianos. Digamos que se trata de uma realidade institucional incontornável, pré-existente à expressão artístico-cultural a partir da qual a vamos analisar, e que pretendi deixar subjacente nessas duas palavras de abertura.

Em segundo lugar, *África nossa* confere também alguma unidade ao conjunto das películas pesquisadas. Todas as narrativas que são objecto de análise têm sempre o continente africano como local de referência da fábula, mesmo que o discurso fílmico não se desenvolva nesses locais originários. Há em primeiro lugar as que têm os territórios africanos como palco da acção das respectivas intrigas, e por outro lado, aquelas que o evocam, quer através de personagens, quer sob a forma de regresso, ou pela lembrança de feitos passados naquele continente. Neste caso, *África nossa* comporta um argumento que emerge do próprio *corpus*. Outros espaços coloniais, antigos ou coevos, poderiam

hipoteticamente fazer parte das narrativas, como a Índia ou o Brasil. Porém, é apenas a África o espaço que encontramos para referenciar ou proporcionar a acção dos filmes.

Em terceiro lugar, atendendo às premissas anteriores, a África como espaço referencial e enquanto tema fílmico, *África nossa* deve-se também a uma inspiração proveniente de *África minha* que Sidney Pollack dirigiu há alguns anos. *Out of Africa* ou *África minha*, como em Portugal foi traduzido, tem também aquele espaço como cenário e é, simultaneamente, uma obra onde a alusão colonial está subjacente. *África nossa*, no entanto, não remete apenas para a estória singular, mas para algo que pertence naquele tempo ao território português, como espaço de memória, e por essa razão, é um tema de referência dos vários filmes aqui discutidos. “Nossa” porque fez parte do todo português, “nossa” porque é o referente de várias narrativas fílmicas, “nossa” porque remete para o tema da identidade.

### **Uma estória singular**

Como todas as provas do género, esta também tem alguns incidentes de percurso que merecem ser assinalados, nomeadamente pela sua pertinência para a história do cinema em Portugal.

Uma delas diz respeito àquilo que, por comodidade, designo como a documentação da censura, que entre 1945 e 1974 fez parte de diversos organismos. Como se poderá constatar ao longo da parte relativa à análise fílmica, entendi que, na apresentação das películas, deveria existir uma abordagem à reacção institucional do poder vigente. Colocava-se então o problema da consulta da documentação relativa aos organismos que ao longo dos anos tutelaram a actividade inspectiva sobre o cinema.

É aqui que surge a estória da sua localização física. Ao nível das instituições de referência — Torre do Tombo, Cinemateca Portuguesa, Inspeção Geral das Actividades Culturais — bem como de personalidades conhecidas do meio universitário e arquivístico, era desconhecido o local onde estava depositada. Falava-se, em alguns casos, na possibilidade de estar num armazém em local relativamente indefinido. Porém, como se verá na parte respectiva, tive a felicidade de aceder a essa documentação através de um processo que acabou por ser fortuito: por entre os inúmeros telefonemas efectuados, dirigidos por vezes às secções mais inusitadas, houve um em que surgiu uma pista. Num segundo ou terceiro contacto efectuado para a Inspeção Geral das Actividades Culturais, um funcionário afirma-me surpreendentemente que o espólio está sediado nesse

organismo, contrariando uma informação anterior, uma vez que em várias instituições se desconhecia a localização do arquivo da censura.

Mas a sorte esteve comigo do outro lado da linha. Na verdade, no ano de 2002, data em que consultei a documentação, apesar de esta estar à guarda da referida Inspeção, o arquivo já não se encontrava aí fisicamente, mas na Torre do Tombo, onde apenas estava depositado, e para onde seria transferido juridicamente em data a definir. Desse modo, depois de esclarecido o mistério, um funcionário da Inspeção Geral das Actividades Culturais, deslocou-se comigo à Torre do Tombo para eu poder consultar os processos que me interessavam.

Porém, assim que vi a documentação, percebi imediatamente que o conhecimento da localização física do espólio não era garantia de conseguir situar os processos que me interessavam. Dispostos no chão, numa sala que abrangia aproximadamente metade do comprimento do edifício, amontoavam-se seguramente milhares de dossiers, em cujas lombadas estavam apenas as numerações de registo do respectivo ano, sem qualquer ordem cronológica, podendo estar lado a lado, por hipótese, um dossier do ano de 1960, com os registos de 5000 a 6000, com outro ao lado de 1946, com registos de 700 a 1000. Ao fim de dois dias não tínhamos conseguido localizar qualquer processo. A sorte bateu-me de novo à porta. Pedro Brandão, o jovem funcionário que me acompanhava na busca, conseguiu efectuar uma pesquisa através da qual localizou grande parte dos números de registo dos processos que me interessavam.

### **Do *corpus* possível ao *corpus* disponível**

Um dos problemas que se me colocou inicialmente, dizia respeito aos limites cronológicos da pesquisa. Numa primeira fase foi ponderado apenas o período da guerra colonial, quer pela importância que teve na memória colectiva portuguesa, quer por se tratar de um lapso temporal relativamente curto, facilitador por essa via da investigação. No entanto, dado que haveria sempre a necessidade de efectuar uma análise comparativa entre a produção fílmica anterior e posterior à eclosão dos conflitos, a opção recaiu em fazer recuar o início do estudo a 1945 estendendo-se até 1974. Ou seja, em termos europeus e portugueses a primeira data pareceu-me mais correcta porque é a partir daí, com os princípios emancipalistas então enunciados, que a maioria dos estados europeus detentores de impérios coloniais vai iniciar um processo que conduzirá à independência desses territórios. De todos, a única excepção viria a ser o Estado Novo, por razões já diversas vezes apontadas, mas que na sua essência radicam em fundamentos de ordem

ideológica e política. Esta opção, que de modo inevitável viria a isolar politicamente o regime no contexto internacional, é a causa longínqua do início das guerras coloniais que vão eclodir nas principais províncias ultramarinas a partir do início dos anos sessenta.

Portanto, relativamente aos limites cronológicos do *corpus* fílmico, se passava pelas minhas intenções avaliar o impacto da guerra colonial na cinematografia, faria todo o sentido recuar até 1945 para indagar se, antes do conflito, já se encontravam na filmografia portuguesa películas que de alguma forma apontassem no sentido da compreensão da idiossincrasia dos povos integrados no império colonial português, ou pelo contrário, se essa situação apenas emerge com os conflitos, ou, porventura nunca emergiu de todo. Para além disso, ainda relativamente à opção de me centrar exclusivamente na fase da guerra colonial, corria o risco de limitar significativamente o *corpus* fílmico, não só em quantidade mas também em variedade, situação que se viria a confirmar, porque excluiria cinco filmes que representavam um tipo de abordagem que vai desaparecer da cinematografia a partir de meados dos anos cinquenta.

Assim, estabelecido o âmbito cronológico da dissertação, de 1945 a 1974, o tema a analisar já não poderia circunscrever-se apenas ao conflito ultramarino. Havia igualmente a necessidade de estar atento a outros assuntos que tivessem conexões com o império colonial, situação que obrigou a definir outro importante aspecto: o que era o cinema colonial? Antes de começar a recolha fílmica, era necessário estabelecer os parâmetros daquilo que nela seria inserível, para que não fosse aleatória, mas orientada por um padrão de coerência. Foi essa a reflexão que desenvolvi no início da terceira parte, que me levou à inclusão de películas que aprioristicamente poderiam ficar excluídas. O critério abrangia os temas clássicos da guerra e do herói, do colono e da colonização e estendia-se também às películas que fossem rodadas parcial ou integralmente naqueles territórios, pois os espaços poderiam ser veiculadores de informação objectiva, como viria a ser o caso de *O Zé do burro*, e, inclusivamente, aquelas que dissessem respeito a situações pós-coloniais, como a do regresso e da reinserção social.

Iniciada a recolha fílmica, foi possível inventariar um total de trinta películas onde o tema do império estava presente segundo os critérios definidos (tabela seguinte). Tratava-se de uma amostragem que colocava problemas de análise segundo o modelo que propunha e desenvolvi ao longo da primeira parte da tese. No entanto, em breve percebi que algumas razões iriam limitar a recolha efectuada.

Havia por um lado películas com problemas técnicos, como era o caso de *A Nau Catrineta*, onde constatei que não existia banda sonora na primeira das duas bobines. Este

problema impedia de toda a captação de informações provenientes do som, quer da parte narrativa, quer dos restantes elementos utilizados, pelo que optei por retirá-la da amostragem, apesar de ter sido possível compreender que se tratava de uma obra onde a gesta imperial era o principal assunto do filme. Eram as viagens, particularmente as de regresso, com as suas dificuldades tanto técnicas como de aprovisionamento que conduziam as tripulações ao desespero e às “tentações de Satanás” mas que, no final, eram salvas pela “iluminação divina”.

Por outro lado, excluí três películas que, apesar de conterem situações de representação fílmica com figurantes, acabei por classificar como documentários. Não possuíam uma estrutura narrativa baseada na intriga que, como é sabido, é um dos elementos que por natureza define a ficção cinematográfica, onde normalmente é colocado um problema inicial com resolução no final da película. São os casos de *Mar português* (1950), *As letras descem do céu* (1953) e *Henrique, o navegador* (1960). Nestas três películas, a base temática comum é a gesta marítima portuguesa, com ênfase nos três casos para o papel do Infante D. Henrique, embora utilizando percursos fílmicos diferentes. No caso de *Mar português* é a poesia de Camões, António Nobre, Guerra Junqueiro, Fernando Pessoa e Alberto Rebelo de Almeida que é utilizada para ilustrar os feitos marítimos, onde não faltam algumas efabulações visuais das dificuldades enfrentadas pelos navegadores, particularmente a passagem do Cabo Bojador.

Em *As letras descem do céu*, filme realizado para a Campanha Nacional de Educação de Adultos, documenta-se o trabalho desempenhado pela missão junto das comunidades negras com vista à aquisição de outros hábitos civilizacionais, desde os princípios de higiene, passando pela construção de novos tipos de habitação, pelo uso de novas técnicas agrícolas ou pelo desenvolvimento de profissões diversas; tudo isto acompanhado por um processo de alfabetização das populações, e ainda, por um “movimento” de evangelização/difusão da fé cristã. Estas situações são devidamente ficcionadas por figurantes, como a primitiva chegada dos missionários, o baptismo ou a alfabetização dos indígenas.

Finalmente *Henrique, o navegador* é talvez o filme que de forma mais sistemática procura apontar o Infante como o grande mentor de todo o plano marítimo, apesar de o tempo narrativo se situar para além da sua vida. Este documentário, que curiosamente é narrado em inglês, é aquele que apresenta maiores situações ficcionadas. Desde o Infante olhando o mar

<b>O império na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974)</b>				
<b>ano</b>	<b>título</b>	<b>realização</b>	<b>produção</b>	<b>interesse</b>
1946	Camões	Leitão de Barros	António L. Ribeiro	gesta imperial
1949	A nau Catrineta	Gentil Marques	Produtores Associados	gesta imperial
1950	Frei Luís de Sousa	A. L. Ribeiro	Lisboa Filme	regresso do império
	Mar português (dc)	João Mendes	João Mendes	gesta imperial
1953	Chaimite	J. Brum do Canto	Cinal	gesta imperial
	Chikwembo	Carlos Marques	Felipe de Solms	rodagem em Moçambique
	As letras descem do céu (dc)		Felipe de Solms; CNEA	gesta imperial
1954	O Costa de África	João Mendes	Felipe de Solms	Visão do colono
1955	Caminhos longos	Eurico Ferreira	Eurásia Filmes José Silveira Machado	rodagem em Macau
1960	Henrique, o navegador (dc)	João Mendes	Felipe de Solms	gesta imperial
1964	Catembe	Faria de Almeida	F. Almeida / Cunha Telles	rodagem em Moçambique
1965	A Voz do sangue	Augusto Fraga	Manuel Queiroz, Cinedex	rodagem em Angola
	Vinte e nove irmãos	Augusto Fraga	Manuel Queiroz / Cinedex	regresso de África
1966	Mudar de vida	Paulo Rocha	António da Cunha Telles	regresso de África
1967	Uma vontade maior	Carlos Tudela	LIAM	Missionação
1968	Estrada da vida	Henrique Campos	Jorge Gonçalves / Estúdio 8	rodagem parcial em Angola
	Knock-out	Viriato Barreto	C. Ramos / Somar Filmes Anthony Handley	rodagem em Moçambique
1970	Limpopo	Jorge de Sousa	Jorge de Sousa	rodagem em Moçambique
	Nojo aos cães	António de Macedo	A. de Macedo / F. de Castro	colonização
1971	O Zé do burro	Eurico Ferreira	Filmlab (Moçambique)	colonização
	Omala Vangalange	António Faria	António Faria	povos do império
1972	Deixem-me ao menos subir às palmeiras	Lopes Barbosa	Courinha Ramos	guerra colonial
	O explicador de matemática	Courinha Ramos	Courinha Ramos	rodagem em Moçambique
	Índia	António Faria	António Faria	colonização
	O mal amado	Fernando M. Silva	CPC	guerra colonial
	Perdido por cem...	A-P Vasconcelos	CPC	angústias da juventude
1973	Malteses, burg. e às vezes	Artur Semedo	Sulcine - Luanda	rodagem em Angola
1974	Brandos Costumes	Alberto S. Santos	CPC	guerra colonial
	Derrapagem	C. Esteves	António Maria de Matos	rodagem em Angola
	O Vendedor	F. Silva; C. Ramos	C. Ramos / Somar Filmes	rodagem em Moçambique

CNEA: Campanha Nacional de Educação de Adultos; CPC: Centro Português de Cinema; dc: documentário ficcionado;  
LIAM: Liga Intensificadora da Acção Missionária

ou trabalhando com colaboradores, passando por navegadores em contacto com indígenas, pela chegada de missionários, pela azáfama nos estaleiros navais ou pela simulação de um diálogo entre Bartolomeu Dias e D. João II, no qual o primeiro refere os duros trabalhos por que passou para dobrar o cabo, sugerindo, por essa razão, que se lhe chamasse Cabo das Tormentas, ao qual o monarca, no entanto, responde dizendo preferir chamar-lhe da Boa Esperança. Em todos os casos, as situações ficcionadas, tal como nos anteriores filmes, pretendem apenas servir de ilustração ao discurso do narrador, não havendo, entre as diversas partes representadas uma intriga unificadora com as suas peripécias e personagens.

Mas o maior problema situava-se na disponibilização para visionamento do *corpus fílmico* inventariado. Feitas as exclusões anteriores por razões metodológico-científicas, havia agora a impossibilidade de chegar à observação de um núcleo alargado de películas. Conforme se poderá constatar na tabela seguinte, relativa à ficção possível sobre o tema, de um horizonte de 26 películas, somente poderia analisar 14, ou seja, menos 12, precisamente aquelas que estão sombreadas.

De qualquer forma, da exclusão não é possível aferir nenhum dado qualitativo sobre a sua importância. Coligindo alguns dos textos até aqui publicados sobre história do cinema português — *Breve história do cinema português* (Alves Costa), *Vinte anos de cinema português* (Eduardo Prado Coelho), *História do cinema português* (Luís de Pina); *Histórias do cinema* (João Bénard da Costa) — verifica-se que as referências àquelas películas são muito escassas, ou não existem de todo. Efectivamente, as histórias do cinema português, ou são condicionadas por critérios estéticos, e por essa razão não atribuem relevo a muitas das películas que segundo o ponto de vista do historiador havia interesse em analisar, ou pertencem ainda a um período de reacção política ao Estado Novo, fazendo desse ponto de vista, alusões a películas que assumiram alguma conotação contrária àquele regime. São os casos de *Catembe* ou *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*, cujas referências advêm essencialmente da censura exercida pelo regime — o primeiro bastante censurado e o segundo com exibição proibida — e não tanto pelo conteúdo colonial propriamente dito.

Como a seu tempo enunciarei, o "cinema colonial" não deve ser definido apenas em função dos sinais contrários do poder instituído, nem essencialmente em função deste. Obviamente que a análise político-ideológica das películas também interessa ao historiador. Contudo, a sua perspectiva não se deve restringir apenas a esta vertente. Outros devem ganhar importância na caracterização do "cinema colonial": banda-imagem, para as películas rodadas nos territórios ultramarinos, apenas pelo que surge ou não surge em

*campo*, assim como os personagens, principais ou secundários, bem como as funções adstritas, poderão ser elementos valiosos na definição do conceito. A mesma situação relativamente aos temas: a guerra, a colonização, a missionação serão outros tantos aspectos a não secundarizar.

<b>Ficção possível sobre o império colonial</b>		
<b>ano</b>	<b>título</b>	<b>relação com o tema</b>
1946	Camões	Gesta imperial
1950	Frei Luís de Sousa	Regresso
1953	Chaimite	Gesta imperial; rodagem em Moçambique
	Chikwembo	Rodagem integral em Moçambique
1954	O Costa de África	Visão do colono
1955	Caminhos longos	Rodagem em Macau
1964	Catembe	Rodagem parcial em Moçambique.
1965	A voz do sangue	Rodagem em Angola
	Vinte e nove irmãos	Regresso da guerra de Angola
1966	Mudar de vida	Regresso da guerra de Angola
1967	Uma vontade maior	Missionação. Rodagem parcial em Angola
1968	Estrada da vida	Rodagem parcial em Angola
	Knock-out	Rodagem em Moçambique. Actores negros
1970	Limpopo	Rodagem parcial em Moçambique
	Nojo aos cães	Colonização
1971	O Zé do burro	Colonização. Rodagem em Moçambique
	Omala Vangalange	Povos do império
1972	Deixem-me ao menos subir às palmeiras	Guerra colonial. Rodagem em Moçambique
	O explicador de matemática	Rodagem em Moçambique
	Índia	Colonização
	O mal amado	Guerra colonial
	Perdido por cem	Angústias da juventude
1973	Malteses, burgueses e às vezes	Rodagem parcial em Angola
1974	Brandos costumes	Guerra colonial
	Derrapagem	Rodagem parcial em Angola
	O vendedor	Rodagem em Moçambique

Algumas considerações finais sobre o inventário fílmico possível. Por razões pragmáticas, optei por excluir mais três filmes: *O explicador de matemática* (1972), *Índia* (1972) e *Perdido por cem* (1972). O primeiro, uma comédia rodada na província

moçambicana, não acrescentava, em termos objectivos, elementos inovadores àquilo que já vira numa película do ano anterior, intitulada *O Zé do burro*. Inclusivamente, esta última, revelava-se mais rica que a anterior. Enquanto em *O explicador de matemática* seria o paraíso colonial, de raiz urbana, que poderia ser explorado, *O Zé do burro*, para além de já conter esse aspecto, integrava ainda outros elementos, como o paraíso rural e informações mais determinantes sobre a colonização.

Já o filme *Índia* foi excluído por razões práticas, apesar da indiscutível riqueza que contém sobre o tema da colonização. Efectivamente, o processo de análise das películas que implementei não era possível de aplicar em tempo útil a esta obra, de forma a que a informação recolhida pudesse ainda ser integrada no corpo deste texto. Tratou-se de uma decisão difícil de tomar, atendendo particularmente à disponibilidade manifestada pelo realizador António Faria. Efectivamente, o filme ficou à minha disposição após um contacto que estabeleci com o realizador, estando desde então depositado no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento. Porém, o limitado horário que aquele departamento da Cinemateca Portuguesa apresenta, aliado à não disponibilização de cópia em formato mais compatível com as necessidades da investigação, acrescido do constrangimento temporal desta investigação, conduziram-me à sua exclusão.

Já em relação a *Perdido por cem*, a decisão em retirá-lo, após o seu visionamento, justifica-se pela escassa matéria significativa sobre a temática colonial. As angústias da juventude portuguesa, nomeadamente as de tipo sentimental, são a linha central que percorre toda a narrativa. Entre esses dilemas, o problema da partida para a guerra colonial, apesar de nunca ser objectivamente formulado, poderá estar metaforicamente expresso na partida final de Artur para Roma como fuga ao conflito ultramarino. Não me pareceu que este aspecto fosse fundamento suficiente para manter o filme na listagem, embora, com a sua exclusão, não pretenda afirmar ser um filme despido de interesse para o tema; apenas considerei que essa componente de sentidos era demasiado marginal no filme.

Finalmente, gostaria de fazer uma última consideração, esta sobre *Brandos costumes*. A obra foi sujeita a acrescentos de película depois da queda do Estado Novo, nomeadamente a inserção de alguns excertos de actualidades do regime deposto e de *Chaimite*. Apesar dessa situação optei por mantê-la no *corpus*. Essas imagens percebem-se com clareza e a informação dessa modificação é salientada no final da película. Contudo, dado que esses acrescentos apenas reforçam os sentidos anteriores, e atendendo à

pertinência que a narrativa contém, decidi manter a obra nas películas seleccionadas. Assim, o quadro com a lista final das obras que aqui serão objecto de análise é o seguinte:

<b>Ficção sobre o império colonial em análise</b>		
<b>ano</b>	<b>título</b>	<b>relação com o tema</b>
1946	Camões	Gesta imperial
1950	Frei Luís de Sousa	Regresso de África
1953	Chaimite	Gesta imperial; rodagem parcial em Moçambique
1954	O Costa de África	Visão do colono
1965	Vinte e nove irmãos	Regresso da guerra de Angola
1966	Mudar de vida	Regresso da guerra de Angola
1970	Nojo aos cães	Colonização
1971	O Zé do burro	Colonização. Rodagem em Moçambique
1972	O mal amado	Guerra colonial
1973	Malteses, burgueses e às vezes	Rodagem parcial em Angola
1974	Brandos costumes	Guerra colonial

### **As dificuldades do caminho**

Não são de surpreender as dificuldades inerentes a este tipo de trabalho. Porém, existe uma que gostaria de enfatizar, e cuja necessidade de justificação, admito-o, provém de uma razão essencialmente pessoal. Trata-se de uma área de estudos nova, que usa um tipo de fonte pouco habitual, e com metodologias em experimentação. Este cenário de novidade pode constituir um estímulo à pesquisa. Contudo, admitindo esse ponto de vista, dever-se-á concluir também que a ausência de estudos referenciadores, torna este interesse vulnerável à refutação, devido à inexistência de um caminho já trilhado e consolidado por outras pesquisas.

Para começar, surge logo a situação da dissertação. É uma tese em história contemporânea, mas num terreno fora do âmbito convencional da história. Dito de outra forma, é uma pesquisa de fronteira, que em virtude da especificidade da fonte fílmica, conduz à necessidade de dialogar com áreas não habituais para o historiador, como a narratologia e a semiótica. Desse modo, pelo seu carácter fronteiro, que vai e vem para vários lados em função da necessidade, a investigação pode ser sujeita a dois tipos de contestação. A primeira, proveniente de uma concepção mais purista da história, poderá menosprezar o estudo em si, pelas dificuldades argumentativas que eventualmente suscita a um historiador mais ortodoxo, habituado predominantemente à fonte escrita. A segunda,

oriunda dos especialistas em narratologia ou em linguagem fílmica, objectará com os argumentos inversos, ou seja, de que o investimento naqueles campos será insuficiente.

Deste modo, convém que nos entendamos neste aspecto. A dissertação não é nem em narratologia, nem em cinema, nem em ciências da comunicação. É em história. Porém, não utiliza, na parte fílmica, os instrumentos habituais do historiador, socorrendo-se, para analisar aquele material, dos instrumentos considerados necessários da área da narratologia e da linguagem fílmica.

A análise dos filmes pode induzir outro argumento falacioso, o de que o visionamento não coloca grandes dificuldades, porque afinal, se trataria de uma perspectiva meramente impressionista. "Ver" seria aqui sinónimo de "olhar" ou "contemplar", e não tanto o de "observar" e de perceber como os dispositivos fílmicos são enunciados para comunicar. Haverá seguramente oportunidade de explicitar esta questão no momento próprio. No entanto, gostaria apenas de referir um caso que poderá ser o oposto daquela situação, com o exemplo de *Chaimite, a queda do império vátua*, película de 1953, realizada por Jorge Brum do Canto, que será perspectivada segundo o ponto de vista dos heróis e da colonização. Recordo-me como protelei o início da observação sobre os heróis intuindo algumas dificuldades. Porque era um filme rico naquele campo e porque já tinha passado por ele durante a tese de mestrado, embora de forma absolutamente distinta. A par da minha actividade docente, ocupei-me da observação do filme de Janeiro a Dezembro de 2003, recolhendo informação segundo diversos pontos de vista, analisando as mesmas cenas, os mesmos planos, repetidamente, para retirar diferentes informações, ao longo de fastidiosos doze meses, isto para um filme que não chega a ter 120 minutos de duração. Foram os meses de *Chaimite*.

Isto significa que a observação fílmica é uma fase preliminar, durante a qual se recolhem os dados que possibilitarão a investigação histórica. Trata-se de um processo bastante minucioso, onde o filme é de novo reescrito nos aspectos considerados pertinentes para o objecto em estudo. Este "voltar a escrever o filme" significa a recolha de informação de todos os elementos que compõem a linguagem fílmica, de forma a conseguirmos informação objectiva sobre a película. É um processo bastante meticoloso, lento, algo semelhante aos métodos que a escola metódica advogava, destinado a preparar a fonte para ser trabalhada, confrontada e discutida nas suas diversas partes. Pretendia apenas

colocar a “fonte a falar”, sem qualquer intervenção do historiador. Aqui, como disse, trata-se apenas de uma fase preliminar que pressupõe a passagem para outras etapas, onde os dados recolhidos serão problematizados e confrontados, de forma a permitir alcançar uma compreensão histórica mais profunda e dinâmica sobre a película em discussão.

### **A leveza da forma**

Sempre alimentei a esperança de que esta dissertação seria leve na forma, nomeadamente quanto ao número de páginas. Agora, quando o cabo está prestes a ser dobrado, tenho de reconhecer que não será possível concretizar essa intenção. Tomei no entanto algumas opções que importa referir. A primeira, e talvez a mais decisiva ao nível do conteúdo da forma, foi a redução da mancha escrita, evitando o convencional tamanho A4. A segunda opção já não diz respeito à aparência exterior, mas interior da página. Não me estou a referir às imagens, dado que são intrínsecas à natureza do objecto desta tese, mas a um aspecto relacionado com o aparato científico. A tese não tem notas em rodapé ou no fim do capítulo, sendo aquelas colocadas em conjunto no final do primeiro volume, estando subjacente a todas as decisões a mesma intenção global de conferir alguma leveza ao trabalho produzido.

Um texto sem notas é indiscutivelmente mais fácil de ler, independentemente do local onde aquelas se encontrem. Facilidade na leitura significa aqui torná-lo mais acessível ao leitor, proporcionando-lhe maior conforto e agrado, não o obrigando a desdobrar-se no sentido de procurar ideias complementares ao texto principal. Porém, facilidade não significa menor rigor no procedimento científico. Facilidade estará para simplificação mas não para facilitação. Tudo aquilo que é considerado indispensável à argumentação e à fundamentação foi inserido no texto. Inclusive a indicação das referências, que pela mesma lógica global, são indicadas no texto pelo simples critério de autor-data.

Em relação aos textos de autores estrangeiros, embora eventualmente discutível, a tradução foi o critério seguido. Todas as citações de textos não publicados em Portugal, que provêm do inglês, do francês e do castelhano, foram traduzidas para português. Tal como no caso anterior, pretendeu-se tornar a leitura mais fluida pelo não cruzamento de diferentes línguas no mesmo texto.

### **A estrutura da tese**

*África nossa* é uma tese que tem por objecto central pesquisar a forma como o império colonial português foi abordado pela ficção cinematográfica portuguesa entre 1945 e 1974.

Porém, devido a alguma especificidade do tema, no que concerne nomeadamente às relações entre a história e o cinema, a dissertação está organizada em quatro partes. Uma primeira, de carácter teórico, que entendi fundamental pela inexistência de um texto do género no nosso país, diz respeito às relações entre a história e o cinema. Reflectir sobre estes dois domínios, sobre alguns dos campos em que o cinema se pode transformar em território do historiador, e finalmente, enunciar metodologias de análise, explanando particularmente o modelo que implemento, foram questões que me pareceram essenciais e que, eventualmente, poderão contribuir para conferir maior coerência ao trabalho.

Em segundo lugar, aquela que diz respeito à inserção institucional do fenómeno cinematográfico em Portugal. Porque todo o tipo de enquadramento do género está por fazer, optei por uma via que permitisse um discurso coerente no período do Estado Novo, sem que tivesse de mudar constantemente o tipo de fonte. Desse modo, "O cinema no discurso do poder", título que encabeça a segunda parte, é uma pesquisa em torno da legislação produzida sobre a matéria, com o objectivo de perceber o posicionamento oficial do poder sobre o assunto. Porém, como a seu tempo veremos, em muitos casos, pela necessidade de encontrar as raízes de determinados temas, por exemplo a tendência inspectiva e censória, tive de recuar à Primeira República e à Monarquia Constitucional. Apesar do carácter secundário que o capítulo poderá ter na economia da tese, entendi que era necessário enquadrar o tema no terreno político, e nessa perspectiva, considerei que a abordagem apenas se justificaria se, em matéria de enquadramento, recorresse a algo novo e não a textos fragmentários já existentes. Daí a opção pela legislação, porque permitia criar um todo coerente e sólido. Desta segunda parte, para além do texto produzido, resulta também a inventariação da legislação sobre espectáculos entre 1846 e 1975, num total de cerca de 280 diplomas, não exaustivo por certo, mas que seguramente poderá tornar-se num útil instrumento para a investigação nesta área.

Finalmente a terceira parte, com a abordagem aos filmes sobre o império. Teorizadas algumas questões básicas sobre este campo de investigação e situado o tema no campo institucional, poderia então avançar para aquilo que define o conteúdo objectivo de *África nossa*. Descortinar como é que a ficção cinematográfica portuguesa reflectiu o tema do

império colonial, assunto nuclear da identidade colectiva desenvolvida pelo regime salazarista.

Porém, neste segmento, antes da análise fílmica, ganhava pertinência um texto que enquadrasse a ideia de império e as especificidades do caso português no período em questão. A intemporalidade da noção e a constância de algumas características, serão dois aspectos que ajudarão a compreender as aproximações existentes entre o caso luso e outras realidades do género. Por outro lado, de 1945 a 1974, entendeu-se também que seria relevante situar alguns dos filamentos ideológicos do Estado Novo relativamente ao ultramar, em particular a essência colonizadora e imperial da nação e a emergência do estado pluricontinental e multiracial, bem como o seu relacionamento com factores estranhos à ideologia do regime, como são o interesse estratégico que o império vai suscitar durante a segunda guerra mundial e as guerras coloniais que o poder tem de enfrentar a partir dos anos sessenta. Em segundo lugar, era também essencial definir o que entendia por “cinema colonial” para se poder perceber o critério que esteve subjacente à elaboração do *corpus* em análise.

Depois, entrando concretamente nas películas, organizei-as em três secções. Conquista, colonização e regresso. Qualquer organização imperial, independentemente das formas que tenha assumido, passou sempre por estes três momentos: conquistar e impor uma autoridade no território, desenvolver processos de administração e colonização para rentabilizar economicamente esse espaço, e finalmente, durante a fase de domínio ou no seu encerramento, o regresso ao espaço de partida inicial.

Nessa linha, elegi primeiramente as narrativas que abordavam o tema da defesa dos territórios descobertos ou conquistados e os respectivos heróis, que intitulei «Da exaltação à angústia dos heróis». Depois da conquista vem a colonização, o desbravamento dos territórios e a construção de urbes, capítulo que designei por «As colónias entre o paraíso e o remorso». A fechar, escolhi o tema do regresso, ou seja, como é que os que ficavam ou os que regressavam encaravam esse acto, texto que defini como «As angústias do regresso». Como veremos, e de forma talvez desprevenida, a angústia será uma permanente, assim como também o será a ausência de discursos eufóricos ou festivos sobre esse acto.

Nesta terceira e decisiva parte, fiz uma escolha metodológico-científica, conscientemente assumida, embora discutível. Optei por me circunscrever exclusivamente à fonte primária, ou seja, aquilo que me interessou para abordar os referidos temas não foram as fontes secundárias, como os guiões técnicos, as entrevistas de pessoas implicadas

nas obras ou a recepção da imprensa, mas apenas aquilo que emanava da própria fonte fílmica. Em primeiro lugar, se quisermos, está subjacente o propósito de afirmar o filme como território efectivo do historiador, embora para isso, haja a necessidade de rever os processos de leitura e recolha de informação convencionais. Ou seja, é necessário perceber que estamos perante outra linguagem diferente da escrita, para a qual há que desenvolver aprendizagens e ferramentas adequadas. Em segundo lugar, essa opção pela fonte primária, deve-se também à constatação de que no campo da história que é produzida em Portugal, permanece a opção para usar a película fundamentalmente como ilustração e não como terreno e instrumento de análise propriamente dito, facto em que eu próprio incorri durante a minha tese de mestrado. Com isto não se defende que o único terreno do historiador é o da fonte fílmica. Trata-se, isso sim, de afirmar que a fonte primária do cinema, a película, também deve fazer parte dos instrumentos regulares de trabalho dos historiadores em Portugal.

### **Não há textos individuais**

Por formação pessoal e por convicção não acredito que haja textos puramente individuais. A riqueza de um texto provém também de muitos outros contributos, que estão para além das eventuais qualidades do seu autor, que vão desde o diálogo intertextual que se estabelece com determinadas referências, passa pelos variados crivos de leitores e revisores que o leram antes de este ganhar a sua forma definitiva, até àqueles, como é o caso das provas académicas, que acompanham e orientam o investigador.

Gostaria aqui de dedicar algo deste texto a todos os que com ele se implicaram. Por diferentes e variadas razões, a eles também devo aquilo que agora concluo. A todas as colaborações da Paula, às minhas filhas Sara e Diana, que vezes sem conta me perguntaram quantas páginas faltavam, e a todos os meus amigos, que em muitas circunstâncias me apoiaram no prosseguimento do trabalho, ou deram variadíssimas colaborações no sentido da sua finalização, nomeadamente ao António Amaro, à Ana Margarida Ferreira, ao Francisco Lima, ao João Marujo e à Rute Soares.

À Cinemateca Portuguesa pelo apoio prestado, nomeadamente à Dra. Sara Moreira, a Luís Gameiro, ao Eng. José Manuel Costa e ao Dr. Bénard da Costa, por todo o apoio institucional e técnico prestado no visionamento das películas. Ao Dr. Henrique Oliveira pela preciosa colaboração prestada na facilitação do visionamento das obras. À Inspecção Geral das Actividades Culturais pela disponibilização do espólio referente à censura, em particular ao trabalho desenvolvido por Pedro Brandão.

Ao nível da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, gostaria de destacar diversos apoios que, institucional e logisticamente, foram determinantes para a conclusão da dissertação. Ao Professor Doutor José Augusto Bernardes, presidente do Conselho Científico, agradeço o envolvimento que permitiu desbloquear alguns problemas burocráticos, ao Instituto de Estudos Teatrais e à Dra. Maria do Carmo Carpenter, o apoio e a colaboração prestada na reprodução da tese, à Sala de Estudos Cinematográficos, pelo espólio videográfico que colocou à minha disposição, particularmente à colaboração prestada por Fausto Cruchinho, e, finalmente, à D. Elsa e ao Sr. Girão da Secção de Textos, a disponibilidade apresentada para proporcionarem um tipo de impressão que respondesse a algumas das minhas expectativas.

À Professora Doutora Marília Hanenberg gostava também de dedicar uma palavra ao acompanhamento que facultou a este processo, pelas opiniões que formulou e pelas sugestões que foi fornecendo.

Ao Professor Doutor Luís Reis Torgal gostava de agradecer a solidariedade institucional e a confiança depositada na assunção das responsabilidades inerentes à orientação. São gestos que não esquecerei, tendo constituído um importante contributo para a efectiva conclusão de todo o processo que envolveu a elaboração desta dissertação.

Ao Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso queria expressar o meu reconhecimento pela discussão de ideias, pelo incondicional apoio institucional, pelas sugestões e leitura dos textos. Guardo de todos os encontros e conversas a permanente disponibilidade, solidariedade e estímulo, qualidades que constituíram sempre um encorajamento importante na continuação do trabalho e na superação das dificuldades que rodearam a investigação, aspectos pelos quais gostava de lhe expressar o meu sincero e público agradecimento.

Contextualizado o texto desta dissertação, explicando e clarificando alguns aspectos que me parecem essenciais para a sua total percepção, importa terminar em definitivo este percurso, que começou no ano 2000, com a produção do texto relativo ao cinema e a história, e foi encerrado, no que à parte escrita se refere, em Agosto de 2006. Esta conclusão permitirá, assim o espero, que o texto ganhe outra dinâmica, que o diálogo interior já não possibilita, e que provém da riqueza que a interacção de ideias oriundas da discussão e da crítica mais alargada podem suscitar.