

De Agamben à “Ação Psicossocial em Carmona” – A Biologia do Colonialismo

From Agamben to “Psychosocial Action and Carmona” – The Biology of Colonialism

Eduardo António Margarido

Eduardo António Margarido, Investigador do Instituto de Comunicação da FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Doutorado em Ciências da Comunicação. ORCID ID: 0000-0002-1736-8552.

DE AGAMBEN À “AÇÃO
PSICOSSOCIAL
EM CARMONA” –
A BIOLOGIA
DO COLONIALISMO

A questão da consideração da biologia como política, como biopolítica, tem um particular campo de observação e estudo que é o colonialismo. Através da consideração das reflexões do filósofo Giorgio Agamben, abordaremos a forma como a *vida nua* é recebida na soberania colonial, e como esse processo de recepção é revelado na tessitura histórica, nomeadamente através da imagem, com o particular método de YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI aplicado à análise de *footage* produzida pelo aparelho militar colonial português, nomeadamente os filmes de propaganda do *lusotropicalismo*. Estas metodologias dão-nos referências para a identificação na modernidade da ambivalência histórica dos arquivos e das imagens de arquivo. O seu trabalho de manipulação criativa de imagens aponta um caminho interessante que, em diálogo com a produção académica, torna os métodos artísticos um elemento fundamental dos processos de análise dos *discursos*, seja qual for o seu suporte.

Palavras chave: Biopolítica; colonialismo; cinema de propaganda; método artístico e ciência

FROM AGAMBEN
TO “PSYCHOSOCIAL
ACTION AND CARMONA” –
THE BIOLOGY
OF COLONIALISM

The consideration of biology as politics, as bio-politics, have a particular field of observation and study that is the colonialism. True the reflexions of the philosopher Giorgio Agamben we will approach the way how the *naked life* is integrated in the colonial sovereignty, and how that process of integration is revealed in the historic fabric, especially true the image, whit the singular method of YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI applied to the analyse of footage produced by the Portuguese military and colonial apparatus, particularly the propaganda films about the *lusotropicalismo*. These methodologies give us references for the identification in the modernity of the historic ambivalence of the archives and its images. Their work of creative manipulation of images show us one interesting path that, in dialogue whit academic research, turns the artistic methods as a crucial element in the process of analyse of *speech*, whatever is communication vehicle may be.

Keywords: Bio politics; colonialism; propaganda cinema; artistic method and science

D'AGAMBEN À « L'ACTION
PSYCHOSOCIALE
À CARMONA ». –
LA BIOLOGIE
DU COLONIALISME

La question de considérer la biologie comme une politique, comme une biopolitique, a un champ d'observation et d'étude particulier qui est le colonialisme. À travers la considération des réflexions du philosophe Giorgio Agamben, nous aborderons la manière dont la *vie nue* est reçue dans la souveraineté coloniale, et comment ce processus de réception est révélé dans la tessiture historique, en particulier à travers l'image, avec la méthode particulière de YERVANT GIANIKIAN ET ANGELA RICCI LUCCHI appliquée à l'analyse des images produites par l'appareil militaire colonial portugais, à savoir les films de propagande du *lusotropicalisme*. Ces méthodologies nous donnent des références pour l'identification de l'ambivalence historique des archives et des images d'archives dans la modernité. Son travail de manipulation créative des images indique une voie intéressante qui, en dialogue avec la production académique, fait des méthodes artistiques un élément fondamental des processus d'analyse des *discours*, quel que soit leur support.

Mots clés: biopolitique; colonialisme; cinéma de propagande; méthode artistique et science

A questão da consideração da biologia como política, como biopolítica, tem um particular campo de observação e estudo que é o colonialismo. Efetivamente a expansão colonial determinou que a soberania, o poder soberano do colonizador, abrangesse na sua *polis* viventes a quem não era reconhecido a participação plena na *civitas*. Vejamos, através da consideração das reflexões do filósofo Giorgio Agamben, como esta *vida nua* é recebida na soberania e como esse processo de recepção é revelado na tessitura histórica, nomeadamente através da imagem, com o particular método de YERVANT GIANIKIAN E ANGELA RICCI LUCCHI aplicado à análise de *footage* produzida pelo aparelho militar colonial português, nomeadamente o filme “Ação Psicossocial em Carmona”, em que o processo de transformação de *zoe* em *bios* é claramente revelado e apercebido pela imagem produzida.

Vale a pena ainda, neste passo, e até por contraponto à forma como a biopolítica entra nas formulações de Agamben, elaborar umas breves notas sobre como o idealizador da “biopolítica”, Michael Foucault, delimitava o conceito.

Este conceito surge pela primeira vez no pensamento de Foucault numa comunicação realizada a uma conferência no Rio de Janeiro, comunicação essa intitulada *O Nascimento da Medicina Social*¹.

Para Foucault (1988: 128) é o século XVIII que marca a entrada da vida na história, ou seja, a entrada dos processos próprios da vida humana no âmbito do saber e dos cálculos do poder. Assim, a vida humana tende a ser controlada e modificada pelo saber e pelo poder, como diz Foucault (1988: 134):

“O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder”.

A biopolítica vai, assim, ocupar-se com os processos biológicos relacionados ao homem-espécie, estabelecendo sobre o mesmo uma espécie de *regulamentação*. Para compreender e conhecer melhor esse corpo é preciso não apenas descrevê-lo e quantificá-lo – por exemplo, em termos de nascimento e de mortes, de fecundidade, de morbilidade, de longevidade, de migração, de criminalidade, etc. –, mas também elaborar com tais descrições e quantidades, combinando-as, comparando-as e, sempre que possível, prevendo o seu futuro por meio do passado. Com este labor assistimos à produção de múltiplos saberes, como a Estatística, a Demografia e a Medicina Sanitária.

Uma das consequências práticas desse poder encarregado de promover a vida é a instauração da norma, isto é, um poder como esse, que tem como tarefa principal a garantia da vida, terá sempre a necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. E esse mecanismo é a norma. É por isso que, como afirma Foucault, “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida” (1988:135). Em resumo, a biopolítica caracteriza-se por ser uma forma de racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de vivos que constituem uma população (Bonnafous-Boucher, 2001).

¹ In “Microfísica do Poder”, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 79-98.

Uma consequência interessante do exercício do poder sobre a biologia, e com algumas ilações para a nossa tese, é o que Foucault chama de “disciplinas”.

As disciplinas são uma técnica, um mecanismo, um dispositivo de poder, são “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade” (Foucault, 1975:30) Elas são uma “anatomia política”, [...] uma “mecânica do poder”; “ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam *o que se quer*, mas para que operem *como se quer*, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina” (*Idem*: 129).

Esta tecnologia disciplinar, segundo Foucault, tem por arquétipo o dispositivo panóptico, idealizado por Jeremy Bentham no século XIX, e que tem por característica principal um princípio de visibilidade (vigilância) permanente.

Segundo Foucault:

[...] induzir no detido um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim, que os detidos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia; muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem necessidade de sê-lo efetivamente. (*Ibidem*:166-167)

Para Foucault o indivíduo é, assim, produto da disciplina, uma realidade fabricada por ela.

“O indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama ‘disciplina’”. (*Ibidem*: 161)

A formulação totalitária surge aqui na sujeição do corpo biológico a uma tecnologia que, mais do que punir, visa industrializar o biológico numa relação de poder que é condição de subsistência das sociedades capitalistas que emergem a partir do século XVIII. Se a concepção do poder em Foucault é diferente da de Agamben, este último tendo dele uma formulação jurídica através da afirmação da soberania e aquele uma concepção do poder enquanto relações disseminadas pelo tecido social, ambos convergem na visão de que o poder (aqui visto como imposição totalitária de interesses) se exerce sobre os viventes, ora excluindo-os da soberania, ora disciplinando-os e industrializando-os através da atomização e da vigilância permanente.

Particularizando o pensamento de Agamben, comecemos com a sua afirmação de que os gregos do mundo clássico não possuíam um termo único para designar a palavra *vida* como entendida atualmente. Na verdade, os gregos utilizavam dois termos: *zoé* e *bíos*. O primeiro termo exprimia o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos, sejam eles animais, homens ou deuses; o segundo, a forma de viver própria de um indivíduo ou grupo (Agamben, 2010:9). Enquanto *zoé* designava, portanto, a vida animal ou orgânica, *bíos* indicava a vida qualificada de cidadão, a vida politicamente qualificada. É com base nesta for-

mulação clássica do conceito de vida que o filósofo analisa a noção de soberania, e com ela define o *homo sacer*.

Imerso numa névoa histórica, o conceito de *homo sacer* pode ser entendido, equivocadamente, como impróprio para descrever a vida nua e a sujeição do vivente ao poder soberano. No entanto, o trabalho de Agamben não é meramente de análise histórica já que, ao retirar o *homo sacer* dos primórdios da história de Roma e situando-o como o primeiro enunciado paradigmático do espaço político ocidental, o corolário de Agamben não pretende ser historicamente neutro, mas sim atributivo à figura do portador da vida nua de um conteúdo político real.

“Protagonista deste livro é a vida nua, isto é, a vida matável e insacriável do *homo sacer*, cuja função essencial na política moderna pretendemos reivindicar”. (Agamben, 2010:16)

Não se trata, portanto, de uma inclusão da vida natural, mas da vida nua. A vida nua, a vida constantemente ameaçada por um poder de morte, ao ser excluída através da fundação da Cidade, é automaticamente incluída na figura da submissão ao soberano que reservou para si o *ius contra omnes* (Agamben, 2010:105-6).

No direito romano arcaico a pessoa declarada ou constituída como *sacer* era excluída da jurisdição humana, sem passar, entretanto, para a esfera divina, acarretando uma dupla exclusão e, conseqüentemente, uma dupla inclusão. O *homo sacer* era excluído do *ius humanum* e do *ius divinum* e, por isso mesmo, a vida do *homo sacer* era incluída na forma de insacriável e matável. A vida consagrada, sagrada, no *homo sacer*, implicava a possibilidade de matá-lo sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício (Agamben, 2010:83-6).

“...soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos” (Agamben, 2010: 86).

A vida nua do *homo sacer* não é um dado natural, mas um produto de um ato jurídico-político. Esta frase sintetiza uma parte relevante do significado político-filosófico da figura do *homo sacer*. Este representaria “a figura originária da vida presa no *bando* soberano e conservaria a memória da exclusão originária através da qual se constituiu a dimensão política” (Agamben, 2010:84). Isto leva necessariamente à reflexão que a vida nua não seria aquela desprovida de direitos, mas, ao contrário, a nudez da vida oculta-se em uma vida plena de direitos e garantias jurídico-políticas institucionalizadas.

A política ocidental produz e outorga vida nua com vestes variáveis (formas de vida) ao vivente, sob o preço da completa submissão à violência soberana. A situação-limite do estado de exceção, que atualmente se tem convertido em regra, demonstra como a vida pode ser isolada da sua forma. Se o estado de exceção é o paradigma constitutivo da ordem jurídica e, além disso, tem se erigido como uma técnica de governo, todos os homens são, portanto, potencialmente *homines sacri*.

Esta ideia, ou a sua protoformulação, já tinha sido aflorada por Adorno e Max Horkheimer, a propósito da noção de totalitarismo, para significar a violência perpetrada pelas potências ocidentais não só contra os povos coloniais, mas também contra os pobres nas metrópoles capitalistas (Adorno *et al.*, 2002: 67-68). É na radicalização desta crítica de Adorno, e

no contexto da análise da soberania, do poder e da lei, que Agamben afirma, provocatoriamente, haver uma solidariedade concêntrica entre a política do ocidente e totalitarismo dado o facto de os dois sistemas criarem uma zona a onde a lei e a violência não se distinguem (Agamben, 1998). Quer a democracia quer o totalitarismo vêm o poder de estado como central e todo-poderoso. Assim, para Agamben, os dois sistemas partilham a mesma ideia sobre a forma da soberania, equipando-a com uma ferramenta especial para uso em casos extremos: o estado de emergência (Agamben, 1998:12).

Agamben argumenta que a declaração do estado de emergência ameaça liquidar a democracia porque é criada uma zona de não distinção entre a lei e a exceção. A declaração do estado de emergência cria assim um paradoxo jurídico: quando é declarado torna possível à soberania atuar fora da lei. Como a exceção não pode ser codificada na ordem estabelecida, é preciso quem decida o que é uma exceção e quais as regras que se lhe aplicam. Essa decisão competirá então ao soberano, que assim determinará o que constitui a ordem pública e quando a mesma é violada. Para Agamben este processo de declarar a exceção não se traduz na anulação de um excesso, mas na criação e na definição de um espaço na qual a ordem jurídico-política adquire validade (Agamben, 1998: 19).

Mas qual a razão pela qual as democracias necessitam de um poder que pode eliminar a sua *anima* democrática? Segundo Agamben o estado-nação e todos as soberanias dependem da exclusão: a soberania exclui sujeitos para se constituir a si própria. Como vimos, na antiguidade Grega a vida já se encontrava dividida em duas esferas: a vida nua (*zoë*) e a vida política (*bios*). A soberania produzia a esfera política excluindo alguém da vida nua (e incluindo-os na *bios*), os que restavam na vida nua permaneciam como um *bando biológico* mas que não eram colocados fora da lei, mas apenas não lhes eram reconhecidos os direitos de participação na esfera política, criando-se uma massa biopolítica sem rosto. Historicamente a massa biopolítica foi vendo ser-lhe reconhecidos direitos de participação na esfera política, mas em que, em cada momento, segmentos eram excluídos se não se conformassem com as exigências da soberania. Esta oposição entre poder soberano e a vida nua reaparece nas sociedades formalmente democráticas.

“Behind the long, strife-ridden process that leads to the recognition of rights and formal liberties stands once again the body of the sacred man with his double sovereign, his life that cannot be sacrificed yet may, nevertheless, be killed”. (Agamben, 1998: 10)

O refugiado é a prova de que este processo no qual as pessoas são privadas do seu estatuto jurídico e político e transformados em “vida nua” está ativo no mundo contemporâneo. Como o sociólogo Belga Jean-Claude Paye demonstrou, a “guerra ao terror” (e, dizemos nós, a crise de refugiados na europa) gerou uma transformação em que o estado constitucional foi substituído por um permanente estado de exceção (Paye, 2004: 10). O campo de prisioneiros de Guantanamo transformou-se num símbolo destas “zonas sem lei”, um local para onde a soberania pode mandar sujeitos que são apresentados como um perigo para a nação – *homines sacri*. Estamos assim perante um plano inclinado, segundo Agamben, em que o totalitarismo se instala na exceção do estado de emergência, funcionando como uma ferramenta das democracias em consequência da génese da sua soberania exclusiva.

A busca de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

Como exemplo da complexificação que acabamos de referir e da forma como o totalitarismo se instala no tecido social e, conseqüentemente, nos seus produtos culturais, refletimos agora sobre o trabalho destes dois cineastas que, através da arte, olham para os arquivos e documentos históricos de uma forma que se articula com a ideia de Agamben sobre os *homines sacri* e, especialmente, dão-nos referências para a sua identificação na modernidade. O seu trabalho de manipulação criativa de imagens aponta um caminho interessante que, em diálogo com a produção académica, tem também sido realizado por alguns autores contemporâneos portugueses, onde avulta Ângela Ferreira que trabalhou criticamente sobre os filmes de Margot Dias em *A Tendency to Forget* (2015).²

Os cineastas recuperaram filmes antigos, essencialmente *footage* dos anos 20 e 30 do Século XX, muitos deles já sem estarem em condições técnicas de ser exibidos devido à natural degradação do suporte pelo tempo, e re-filmaram (fotografaram) todos os “frames” com uma máquina artesanal por eles inventada e construída a que chamaram a “câmara analítica”. Com esta câmara procederam a um trabalho de “tecelagem” dos “frames” antigos reeditando-os e revelando assim o escondido tecido histórico. Através deste método exploram os temas do passado para demonstrar como eles suportam o presente, como o tempo passado (neste caso no princípio do Século XX) continua a moldar o presente (Gianikian *et al.*, 2004).

É este discurso ideológico, as relações de poder subjacentes às imagens de arquivo, sejam elas as relações de dominação colonial ou as inerentes ao militarismo na guerra, que são reveladas pelo particular método de Angela e Yervant (Nash, 2004). Esta forma de “re-olhar” não só sublinha o “campo” que está fora da principal linha de visão/observação como cria uma dimensão imaginária que está para lá dos gestos referenciados. No seu filme *Inventario balcânico* filmagens dos anos 20, 30 e 40 do Século XX lançam uma panorâmica sobre a convivência das diversas comunidades e culturas em tempos de paz, uma convivência que sabemos dilacerada pelas guerras dos anos 90 e cujas origens se encontravam latentes já nestas filmagens (Gianikian, 2004).

Detenhamo-nos numa expressão dum “close-up” de uma rapariga de cabelo encaracolado constante do filme que, em enquadramentos frontais e laterais, nos é mostrada a interagir com o cameraman rindo e batendo as palmas. Enquanto a sua face desaparece do enquadramento, podemos ver o medo nos seus olhos. Este medo revela a construção falsa, postiça, que aquelas filmagens faziam da convivência das comunidades, demonstrando uma harmonia inexistente, encobrindo a violência que o autoritarismo militar já ali projetava. Uma imagem do passado que emerge no presente, e que já tudo explicava (Gianikian, 2004).

Como é que a utilização do método de Gianikian e Lucchi nos permite perceber o que é ocultado pela *footage* dos militares no contexto da Guerra Colonial? Como é possível acedermos aquilo que *não devia ser mostrado*?

Pela análise de um dos principais formatos do cinema produzido pelos militares com o fim de propagandear os princípios fundantes do Estado Novo iremos perceber como o espaço que está entre as imagens, e mesmo para lá delas, ilustra toda a violência da imposição sobe-

² No mesmo sentido Susana Sousa Dias (*Natureza Morta*, 2005) a partir de imagens da guerra colonial, e João Canijo (*Fantasia Lusitana*, 2010) sobre imagens do *Jornal Português*, reinterpretam as imagens originais criando um novo discurso.

rana pelo regime político-colonial português. Esse formato consistia numa espécie de documentário/ficção, em que se pretendia dar conta das ações psicossociais levadas a cabo pelo exército para condicionamento das populações locais mas que eram, no essencial, ficções de pura propaganda

“Acção psicossocial em Carmona”

Trata-se de um filme realizado pela Divisão de Fotografia e Cinema dos SCE, produzido pela RTP e patrocinado pelo Serviço de Informações Públicas das Forças Armadas.³ Da análise das fichas de circulação das respetivas cópias (registo dos locais para onde os filmes eram enviados para exibição) é possível concluir que duas delas circularam até março de 1974, que percorreram uma parte significativa das unidades militares do continente e ilhas bem como foram enviadas à PSP e GNR, existindo ainda registos do seu envio para a Guiné, Cabo Verde e Timor.

Trata-se de um filme de tipo expositivo, ficcionado, que apresenta um exemplo de um caso de captura de guerrilheiros da UPA e da sua inserção, depois de esclarecidos pelos militares, na vida das comunidades que tinham abandonado. Divide-se em várias partes narrativas, desde a captura até à festa final de celebração e integração na comunidade, com um intuito pedagógico, nomeadamente quanto ao papel dos militares no contexto da sua intervenção no conflito. A ação decorre no norte de Angola e baseia-se em imagens captadas para o filme, com um texto descritivo das imagens e narrado de forma omnisciente por voz-off.

Iremos agora seccionar e analisar as diversas partes deste filme através das suas sequências mais relevantes, adotando como definição de sequência a formulada por Luís Nogueira (Nogueira, 2010) e que consiste num conjunto de cenas (unidade de tempo e de espaço num conjunto de planos) sem cortes, com preceptiva coerência interna e possíveis lacunas de tempo (elipses).

1.ª Sequência: abertura, com indicação das entidades que patrocinam e produzem. Início com viaturas militares com soldados que circulam em plano geral por uma picada de terra, fechando-se o plano progressivamente até um enquadramento reconhecível em plano de conjunto dos grupos de militares individualizados em cada viatura. A banda som consiste em música sincopada, de tom apenas remotamente militar, que induz um sentimento de suspense e ação iminente. Não tem narração. Dura até ao minuto 1 m e 18 s.

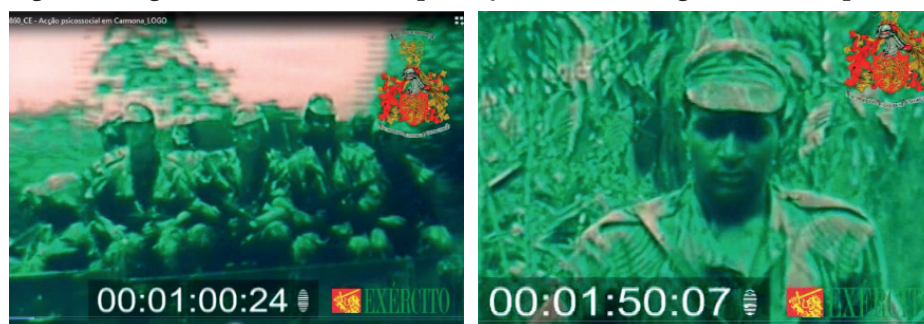
2.ª Sequência: progressão de coluna militar apeada por picada, enquadrada por planos de conjunto, planos americanos e planos aproximados dos rostos dos soldados, com expressão de expectativa. Grande plano de rosto de soldado negro. Na banda som continuação da música da sequência anterior que vai esmorecendo sendo introduzidos ruídos de animais na floresta (reconhecíveis pássaros, eventualmente macacos). Dura até ao minuto 2 m 11 s.

³ Foi realizado no ano de 1963 e registado sobre o n.º 860 em 10 de novembro de 1967 do Livro de Carga. As cópias, a preto e branco, têm origem na Tóbis Portuguesa, tem 24 imagens por segundo em 16 mm, som ótico, uma metragem de 232 m, é narrado/legendado em português, tem 22 minutos de tempo de projeção, custou (cada cópia) 769 escudos e dele foram feitas 5 cópias. O lançamento à carga foi feito por publicação na Ordem de Serviço n.º 81 de 1967.

3.^a *Sequência*: dois nativos circulam a pé pela picada, um deles com uma catana. A coluna militar para e acoita-se na floresta, preparando uma emboscada. Planos gerais de conjunto dos nativos, grandes planos dos rostos dos soldados emboscados. Na banda som a música extingue-se e só se ouvem os ruídos da floresta (essencialmente pássaros). Dura até ao minuto 2 m 56 s.

Nestas sequências pretende-se demonstrar a prontidão bélica das tropas, com a conjugação combatente das imagens e da música, mas deve ser notada a preocupação de mostrar a presença de soldados negros entre a tropa (através de planos aproximados e grandes planos), com o valor simbólico da multirraciedade elemento icónico da construção imagética do colonialismo português, funcionando como elemento de sintaxe para a construção da linguagem simbólica no sentido da sistematização feita por Lucia Santaella a propósito da construção do filme enquanto discurso simbólico.

Fig. 1 – Fotogramas demonstrando a presença de soldados negros entre a tropa



4.^a *Sequência*: captura dos nativos pela tropa, sendo estes abordados sem qualquer violência rendendo-se de imediato, levantando os braços. Planos de conjunto. Interrogatório dos detidos pelo comandante de pelotão. Na banda som a música recomeça, ainda induzindo a sensação de ação militar, e a narração inicia-se por voz-off. A narração refere que os prisioneiros pensavam que a “tropa do putto” os mataria e viram que assim não era. Os prisioneiros são conduzidos até às viaturas militares e transportados até ao local onde se encontra um jipe com o comandante de companhia. Planos de conjunto e grande plano de soldado negro. Narração explicativa, chamando os prisioneiros pelo nome (Manuel Quisamba e Maneca), referindo que eles tinham sido enganados pelos “homens do Congo” e que “as tropas do putto não lhes querem fazer mal”. A narração começa aqui a sublinhar a frase “o homem tem cabeça para pensar, para o bem e para o mal... não deve dar atenção à maldade” que irá ser repetida ao longo do filme. A música, ainda com alguma sonoridade militar é agora alegre e repousante. Dura até ao minuto 4 m 18 s.

5.^a *Sequência*: interrogatório/conversa do capitão com os nativos detidos em planos aproximados de conjunto. O tom é de grande afabilidade com oferta de cigarros. Grandes planos dos nativos a dizerem que sim movendo a cabeça e a disfrutarem dos cigarros. A banda som tem por fundo música alegre em tom de marcha e a narração explicativa refere que os nativos podem voltar com as suas famílias, que é hora de reconstruir e fazer uma vida melhor. É repetida a frase “o homem tem cabeça...” e o mal atribuído aos “homens do Congo”. A nar-

ração refere que o Quizamba e o Manecas agora acreditam no “puto” e que se comprometeram a voltar com as suas famílias. Planos de conjunto dos nativos a cumprimentarem o capitão e outros oficiais, a afastarem-se pela picada a pé a dizerem adeus. Dura até ao minuto 5 m 56 s.

6.^a *Sequência*: o capitão e um grupo de militares esperam, planos gerais de conjunto mostram-nos descontraídos, mas na expectativa. O Quizamba e o Manecas aparecem pela estrada acompanhados por um grupo de cerca de uma dezena de nativos. Planos aproximados de conjunto que mostram os nativos a conversar e confraternizar com os militares, que distribuem cigarros. Planos de conjunto mostrando os nativos a escutarem atentamente o capitão. A banda som continua com a narração em off explicativa, referindo que agora os mais velhos vêm ouvir o capitão, que repete o que já lhes tinha sido dito pelo Quizamba sobre as boas intenções do “puto”. A música continua em fundo tipo marcha e em tom alegre. Planos de conjunto dos nativos a cumprimentarem os militares e a abandonarem o local. Os militares regressam às viaturas e também abandonam o local. Dura até ao minuto 8 m e 22 s.

7.^a *Sequência*: planos gerais de uma coluna de viaturas militares a aproximar-se de população aglomerada na estrada de terra. Um grupo de militares apeia-se das viaturas e dirige-se à população, destacando-se o capitão que tem um pequeno macaco no ombro. Militares e população cumprimentam-se e conversam, em planos gerais. Plano aproximado de um velho combalido. Médico militar presta assistência sanitária, o doente é transportado em maca para as viaturas. População e também embarcada nas viaturas. Grupo de crianças em planos aproximados é embarcado numa viatura por um militar negro, que os ajuda. Viaturas militares com a população chegam a campos lavrados e são saudados por outro grupo de população que já lá se encontrava. A banda som é constituída por música que alterna entre tipo marcha algo triunfalista e música clássica suave, induzindo um ambiente de concórdia e progresso. A narração explicativa em off refere que agora a população já não precisa de sofrer com as más condições da mata, pode voltar às suas terras e cultivar as suas lavras sob proteção da tropa. A frase “o homem tem cabeça...” volta a ser repetida. Dura até ao minuto 11 m e 05 s.

Da quarta à sétima sequência podemos considerar como sendo o segmento narrativo da construção da confiança entre a tropa e a população. Como elementos simbólicos do discurso o aparecimento do capitão, como “o mais velho” e símbolo de autoridade, que é demonstrado pela sintaxe simbólica dos galões e por ser o único militar que não usa camuflado, mas uma farda tradicional. Acresce o pormenor do macaco ao ombro, de algum modo simbolizando uma ligação à terra pela partilha/fruição dos seus seres biológicos.

Fig. 2 – Fotogramas representando o capitão em contato com a população



Os planos aproximados do soldado negro a ajudar as crianças a entrar na viatura militar também funcionam em termos da sintaxe simbólica como a construção do discurso de que “somos todos portugueses”, negros e brancos, tropa e população, solidários e em entrea-juda, sobre a tutela benévola do “mais velho”, cuja farda reveste o símbolo da autoridade a que todos devem obediência, Portugal.

Fig. 3 – Fotograma de soldado negro a ajudar crianças a subir para a viatura



8.ª Sequência: panorâmica de lavras e terras cultivadas. O grupo de população indígena em plano geral de conjunto a chegar a essas terras onde é recebido por um grupo de militares portugueses. Planos aproximados da população, crianças e mulheres. Grandes planos dos rostos de mulheres. Planos gerais de dispersão dos militares e da população. Plano de conjunto do capitão que fica a conversar com grupo de homens e “mais velhos”. Grande plano do rosto de um “mais velho”. Banda som inicia-se com uma música alegre e triunfante a quando da chegada da população às lavras evoluindo para uma música mais suave induzindo sentimentos otimistas. Narração em off omnisciente, explicativa, explicitando a vida melhor que as pessoas irão ter por participarem na vida da comunidade sobre a tutela do “puto”. Dura até ao minuto 13 m e 8 s.

Dois momentos importantes nesta sequência (e que enraízam já nas anteriores). O primeiro, o processo de reconhecimento pela soberania (representada pelo capitão e pela sua farda) da sua vida biológica, dos seus *homos sacer*, que retira da *zoe* e promete admitir na *bios* (no sentido de Agamben). Essa promessa da visão colonial será ainda demonstrada nas sequên-

cias seguintes, em que as comodidades da civilização acompanharão o processo de integração, numa dualidade simultânea de afirmação de poder (proteção, soberania) e superioridade benevolente que a promessa de integração na *bios* representa, uma promessa que apenas concederá os direitos que forem merecidos (nomeadamente através do grau de submissão).

O segundo, pela perplexidade com que nos interrogamos sobre os olhares nos grandes planos do rosto de mulheres negras que podemos ver nos seguintes fotogramas:

Fig. 4 – Fotogramas de rostos de mulheres indígenas



De imediato nos recordamos da rapariga de *Inventário Balcânico*, o filme de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, e se, à maneira da câmara analítica dos autores, visionarmos a sequência em reverse e câmara lenta, procedermos à ampliação dos seus fotogramas para atentarmos nos pormenores, nos eixos desconcêntricos do enquadramento, o que vemos é hostilidade e medo. Emerge aqui um sintoma (no sentido que encontramos em Didi-Huberman) da montagem postíça e da falsificação da imagem, um sintoma que revela a inevitabilidade de uma crise latente e que assim se revela.

No entanto, este sintoma é paradoxal. Desde logo pela profunda contradição entre a construção do discurso simbólico em que a soberania acolhe no seu seio este *zoe* e, cuidadosamente, demonstra neste filme, e este olhar hostil, duro, amedrontado. Poderíamos colocar a hipótese de esta contradição discursiva ser apenas aparente, o que se pretende, afinal, demonstrar é a desesperança da vida nua, hostil, que a civilização irá moldar, hipótese que tem algum acolhimento nas sequências seguintes em que (apesar de não serem mostrados em grande plano outros rostos) a representação dos corpos e dos gestos dos *homo sacer* é feita no quadro de integração na *bios* (na que é tolerada) demonstrada pela adoção dos artefactos simbólicos da soberania (as vestes e a dança), como veremos. Como diz Agamben:

“...abandono pressupõe a relação de exclusão inclusiva, ou seja, aquele que tem o poder de abandonar se relaciona soberanamente com o abandonado através da violência da decisão soberana. Relação de bando implica a vida excluída e incluída, dispensada e capturada que, por isso mesmo, se encontra unida e sujeita ao poder soberano”. (Agamben, 1998:109)

No entanto, o que nos parece estar em causa neste paradoxo é o relapso amador da tomada de vistas e da própria construção discursiva e simbólica do filme. Os fotocines, os operadores de imagem do exército, eram milicianos recrutados no âmbito do serviço militar obriga-

tório, não sendo, na generalidade, profissionais do mister. O *olho* das suas máquinas de filmar era amador, comungando do olhar cândido com que os filmes amadores retratam as estratificações sociais e as relações de poder, como analisado na abordagem de Motrescu-Mayes. E se isto é verdade para a tomada de vistas, também o é no processo de construção da unidade fílmica através da montagem, em que o olhar amador tem menos acuidade ideológica de que o que tem de memória. Dito de outro modo, este olhar amador da câmara reflete o que o olhar de propaganda nunca poderia admitir, reflete o que *era visto* e não o que se *queria mostrar*.

9.^a *Sequência*: planos gerais e de conjunto da população a trabalhar nas lavras e a roçar capim. Planos gerais de construção pela população de casas provisórias em madeira, planos gerais de aldeamento limpo e ordenado com habitações já prontas. Militares brancos trazem e descarregam tijolos, planos gerais de construção de casas de cimento e tijolos pelos militares. Plano aproximado de um chafariz com água canalizada e de um militar branco a beber a água. Plano de um “mais velho” a beber também água, plano aproximado de criança negra a molhar a cabeça no chafariz perante o olhar benevolente e divertido de militar branco. Planos gerais de distribuição de medicamentos e ministração de vacinas pelos militares à população. Planos gerais de consultas médicas e tratamentos ministrados pelos militares à população. Planos aproximados de chagas nos pés dos pacientes. Planos de conjunto de militares a ensinarem a ler, e de crianças a dirigirem-se para uma escola já semiconstruída. Vista geral de aldeia de palhotas que vai passando em panorâmica para as novas casas e infraestruturas em tijolo e cimento. Planos gerais de população a deslocar-se com instrumentos agrícolas e a trabalhar nas lavras. Banda som com música clássica de fundo que induz um sentimento de tranquilidade e normalidade. Narração em off fala de vida nova e ressurgimento, que assim o apoio dado pela população ao inimigo diminuía. A frase “quem tem cabeça pode fazer bem ou mal, o que é preciso é fugir à maldade” repete-se. Narração explica que tudo é novo e a vida é melhor e que os militares estão conscientes da sua missão humanitária e cristã. “Uma nova sociedade começou a viver para que seja possível uma Angola nova”. Dura até ao minuto 18 m e 40 s.

Trata-se de uma sequência de transição, como fica claramente demonstrado pela panorâmica entre as palhotas e as casas de cimento (onde se incluem a escola e o posto médico, para além do chafariz de água). A sua construção semiótica estrutura um discurso de progresso, em que a civilização e a melhoria das condições de vida só são possíveis com as concessões da soberania. Como refere Glenn Reynolds a propósito dos filmes das companhias mineiras sul-africanas para recrutar trabalhadores (Reynolds, 2007), a vida tradicional não é hostilizada enquanto suporte da sobrevivência (as lavras não se alteram) mas não é suficiente enquanto pressuposto de civilização, que aqui está diretamente correlacionada com a visão do mundo do homem branco, da ordem das ruas e das casas, da sua medicina (o contraste entre as chagas dos pés e as consultas médicas) e de uma vida mais fácil (a água canalizada). Um elemento importante é a visão paternalista introduzida pela narração, não só pela repetição da frase “quem tem cabeça...” mas principalmente pela afirmação de que *os militares* estão conscientes da sua missão humanitária e cristã. A cabeça que pensou para o mal é acolhida na caridade cristã como uma criança que precisa de orientação parental. A soberania armada age como pai benevolente que abdica do seu poder de sacrificar.

10.^a *Sequência*: planos gerais e de conjunto de dançarinos e músicos negros, vestidos à europeia (camisa e calça para os homens, vestido para as raparigas). Os passos de dança são tradicionais africanos. Plano americano de oficiais portugueses (entre eles o capitão) a obser-

var a dança. Plano aproximado de dançarinas negras jovens. Planos de conjunto dos dançarinos em que os passos de dança africana são transformados em passos de dança de um vira minhoto. Plano aproximado e de conjunto dos oficiais brancos a ver as danças, rindo. Plano de pormenor dos pés das jovens a dançar, calçadas, o vira. Plano geral de todos a baterem palmas. Genérico sobre a bandeira nacional ondulante. Banda som com musica tradicional africana, prevalência de batuques. Narração mínima, de onde avulta a frase “a alegria perdida é de novo conquistada”. Dura até ao minuto 23 m e 32 s.

A consagração da submissão à soberania, que merece celebração, resume o discurso fílmico desta sequência. Os elementos simbólicos da construção discursiva são os planos icónicos do grupo de militares (oficiais com farda “civil”, sem a dureza do camuflado) que contempla, integrado, mas destacado, rodeado da celebração da população, mas sem os gestos de celebração. Apenas a bonomia do pai que observa, uma soberania tutelar que a farda representa.

Fig. 5 – Os oficiais que observam



Particularmente importante nesta sequência, e que vai caracterizar a construção discursiva de todo o filme, é o plano icónico dos dançarinos a dançar o “Vira” sem que a música se altere, ou seja, os ritmos africanos e os batuques continuam quando existe a transição da coreografia da dança africana para o vira.

Fig. 6 – Conjunto de fotogramas da transição da dança africana para o vira minhoto



Difícilmente se poderia conceber um conjunto de planos icônicos que construísse a sintaxe discursiva do lusotropicalismo de uma forma tão significativa e sintética. Com efeito, esta fusão e simbiose entre os ritmos africanos e os passos do vira contém em si todos os índices (planos indiciários) da construção ideológica de Gilberto Freyre. A miscigenação cultural assim representada entre elementos da cultura popular africana e portuguesa consubstancia a “unidade de sentimentos e de cultura” e a “interpenetração de valores e costumes” que, segundo Freyre, caracterizam o “mundo português”. Mas um mundo português arrumado, bem vestido e calçado, em que apenas os batuques nos recordam a vida nua.

O plano final da bandeira nacional ondulante remata o discurso simbólico que foi construído ao longo deste filme.

Fig. 7 – Fotograma da bandeira nacional de fundo durante o genérico final



A soberania acolheu no seu seio, submetidos, os seus *homos sacer*, a sua massa biopolítica a quem reconhece a qualidade de filhos transviados de que não abdica de corrigir, deixando que estes usem da casa paterna as tradições de família, mas serão sempre os filhos adotados que o humanismo cristão manda acolher e que nunca serão herdeiros. A bandeira é, assim, o fim simbólico que ata (não une, que pressupõe iguais) sob o seu manto diáfano a pátria pluricontinental.

Conclusões

Independentemente do *constructo* contraditório e sintomático que poderemos ver nos documentários, estes efetivamente constroem um discurso simbólico de acordo com as doutrinas e ideologia do Estado Novo. Por um lado esse discurso é estruturado pelo uso dos símbolos nacionais (a bandeira nacional em imagens dos aquartelamentos, as caravelas nos cadernos dos alunos) cujo poder simbólico é reforçado pela narração (bandeira que flutua “em alto mastro”), por outro lado pela construção narrativa, cuja temática é reiterada repetidamente, e que consiste, no essencial, no apelo à entrega das populações transviadas à proteção da tropa, com a promessa de melhores condições de vida, discurso acentuadamente paternalista e de acordo com a conceptualização geral que o regime tinha quanto aos seus produtos de propaganda.

Este discurso e simbologia permite também aos militares sublinharem as atividades de assistência social a que se dedicam (apesar de narração referir que não era essa a sua tarefa), justificando assim a sua presença para além da guerra, de algum modo revelando má-consciência que pode traduzir fissuras nas elites militares e civis do regime quanto à condução da guerra, que sabemos terem existido (Gomes, 2000), ou tão só o branqueamento, na imagem que de si transmitiam, das atividades operacionais, com a sua violência e custo humano.

Trata-se de um produto híbrido, uma ficção organizada com as roupagens do documentário, parecendo um ponto de vista sobre a realidade, mas consistindo numa narrativa ficcionada do que se *queria que a realidade fosse* misturando imagens encenadas com tomadas de vistas do quotidiano de populações e soldados, transmitindo uma clara mensagem política e ideológica de acordo com as linhas que fundamentavam o regime, nomeadamente a sua política colonial, em suma, um genuíno produto de propaganda.

Podemos, assim, encontrar as referências à multirracialidade (os soldados negros que incorporam a tropa colonial), à missão humanitária e cristã levada a cabo (o cristocentrismo de Freyre em oposição ao eurocentrismo), às melhores condições de vida junto da administração colonial militar, as referências aos “homens que vêm de fora” (a ameaça comunista que quer destruir o espaço português), bem como a marca de água do colonialismo português que era o paternalismo, através da figura paterna de autoridade representada pelos oficiais, tudo acabando numa mistura de corpos, símbolos e danças, na sociedade de progresso e harmonia que o colonialismo imaginava.

Simbolicamente sublinha-se a mestiçagem enquanto processo de construção de um homem moderno nos trópicos (dos soldados negros mostrados um é mestiço), sendo estas relações ráticas, que se pretendem mostrar como harmoniosas, construídas através da interinfluência cultural, só possíveis devido à plasticidade do carácter do Português, cujo destino se apresenta versátil, adaptável socialmente e tendendo para a miscigenação. Basicamente toda a elaboração ideológica do lusotropicalismo está plasmada neste filme, e, recorrentemente, é encontrada no produto final e no ato de produção do audiovisual militar, sendo um dos principais suportes da construção da imagem que o regime projetava de si mesmo.

Pela sua natureza oximórica, pela análise detalhada segundo o método de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi ou pelo relapso amador dos fotocines, na adaptada formulação das conclusões de Motrescu-Mayes, e apesar do cuidado na construção propagandística deste filme, este deixa escapar sintomas da sua construção artificial e postiça.

Da mesma forma podemos concluir se analisarmos as imagens do ponto de vista da afirmação da soberania. Partindo da formulação Agamben sobre poder e soberania, distinguindo entre a vida *vivente* (zoe) e a vida integrada pela soberania (bios), o filme é linearmente transparente quando estatui que só haverá integração na soberania (e consequente reconhecimento de direitos) dos seus *homines sacer* através da submissão.

Este postulado é fixado simbolicamente pelo acolhimento das populações transviadas, isto é, pela *forma* com que a população é acolhida, transacionando-se a assistência e melhores condições de vida que a bonomia do pai concede pela obediência do bom filho, sempre em tempo de ser corrigido pela soberania armada representada pelos militares.

Para os admitidos, o ordálio devia prosseguir através da sua sujeição a *disciplinas*, no sentido que vimos com Foucault, enquanto forma de inocular relações de poder comportamentais, de onde avultavam a sujeição ao trabalho, à língua do colono, à geometria dos aldeamentos forçados, à sua medicina e às suas regras de higiene.

O audiovisual militar desempenhou, através deste discurso fílmico difusor destas *disciplinas* e desta *polis* excludente, um papel determinante na *colonização das mentes* que, como podemos constatar com Franz Fanon, foi e é um dos principais instrumentos da subjugação do negro pelo colonialismo e pelo neocolonialismo.

Fontes impressas

- ALMEIDA, Miguel Vale de (1998) – “Por um pós-luso-tropicalismo: raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas, ou de ‘como certos erros passam de uns manuais para os outros’”, comunicação apresentada na mesa-redonda *Luso-tropicalismo: balanços e perspectivas em diálogos cruzados*, XXI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, Vitória.
- FREYRE, Gilberto (1958) – *Integração portuguesa nos trópicos*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- FREYRE, Gilberto (1963) – *O Brasil em face das Áfricas negras e mestiças*, conferência proferida no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, Lisboa s.n.
- NASH, M. (2004) – “Experiments with Truth”, *The fabric workshop and museum*. Philadelphia.
- “Os cinemas ambulantes” Revista *Cinéfilo* n.º 254 de 7/1933, p. 3.
- Revista *Cinéfilo* n.º 254 de 7/1933.
- RIBEIRO, M. Félix, (1983) – *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. & Max Horkheimer (2002) – *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press (1.ª Ed. Alemã de 1944).
- AGAMBEN, Giorgio (1998) – *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press (1.ª Ed. 1995).
- ____ (2010) – *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. – S. Paulo: Boitempo.
- ANDERSON, Benedict (2012) – *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- AUMONT, Jacques & Marie, Michel (2013) – *A Análise do filme* (3.ª edição Armand Colin, 2004). Lisboa: Texto & Grafia.
- BAZIN, A. (1992) – *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- BELLOUR, R. (1995) – “L’arrière-monde”, in *Cinémathèque*, n.º 8.
- BELTING, H. (2004) – *Pour une anthropologie des images*. Tradução de Jean Torrent. Paris: Gallimard.
- BONNAFOUS-BOUCHER, Maria (2001) – *Le Libéralisme Dans La Pensée de Michel Foucault. Un Libéralisme Sans Liberté*. Paris: L’Harmattan.
- COMOLLI, J. L., & Lindeperg, S. – “Imágenes de archivo. La articulación de las miradas”. *Cuadernos de cine documental*, n.º 04, p. 46-63.
- DIDI-HUBERMAN, George (2012) – *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: Imago.

- (1990) – *Devant l'image*, Paris : Éditions de Minuit.
- FANON, Frantz (2008) – *Pele Negra, Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- FAYE, Jean Pierre (1972) – *Theorie du récit. Introduction aux Langages totalitaires*. Paris: Hermann.
- FERRO, António (1931) – *Hollywood, Capital das Imagens*, 2.^a ed. Lisboa: Portugal-Brasil.
- ___ (1933) – *Salazar, o Homem e a sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- ___ (1950) – *Teatro e Cinema*, Lisboa: SNI.
- FOUCAULT, Michel (1975) – *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.
- ___ (1988) – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- FREYRE, Gilberto (1933) – *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal*, Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.
- ___ (1940) – *O mundo que o português criou*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ___ (1953) – *Um brasileiro em terras portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GIANIKIAN, A. & Ricci Lucchi (2004) – “ Nous cherchons ”, in *Cahiers du Cinéma*, n.º 590, Maio.
- GOMES, Carlos de Matos & Aniceto Afonso (2000) – *Guerra Colonial*. Lisboa: Editorial Notícias.
- GUEDES, Fernando (1997) – *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- HABERMAS, J. (1974) – *Theory and practice*. London: Heineman.
- MOTRESCU-MAYES, Annamaria (2013) – “Women, Personal Films and Colonial Intimacies”. *Close Up: Film and Media Studies* 1 (2):37-49.
- NOGUEIRA, Luis (2010) – *Manuais de cinema III – Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.
- PAYE, Jean-Claude (2004) – *La fin de l'État de droit. La lutte antiterroriste de l'État d'exception à la dictature*. Paris: La dispute.
- REYNOLDS, Glenn (2007) – “From red blanket to Civilization”: Propaganda and recruitment films for South Africa's Gold Mines, 1920-1940”, in *Journal of Southern African Studies*, Vol. 33, n.º 1, março.
- SANTAELLA, Lúcia (1990) – *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 9.^a edição.
- ___ (2000) – *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira.