



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGENS: CONTEXTOS LUSÓFONOS BRASIL-
ÁFRICA**

SIMÃO TAMBA QUADÉ

**A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO PERÍODO ANTICOLONIAL
E PÓS-COLONIAL EM *MORTU NEGA* (1988) E *UDJU AZUL DI YONTA* (1992), DE FLORA
GOMES**

**São Francisco do Conde (BA)
2026**

SIMÃO TAMBA QUADÉ

**A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO PERÍODO ANTICOLONIAL
E PÓS-COLONIAL EM *MORTU NEGA* (1988) E *UDJU AZUL DI YONTA* (1992), DE FLORA
GOMES**

**Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do
título de Mestre em Estudos de Linguagens, na Universidade
da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira,
UNILAB – Campus dos Malês.**

Orientadora: Ludmylla Mendes Lima

**São Francisco do Conde (BA)
2026**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

Q16r

Quadé, Simão Tamba.

A representação do protagonismo feminino no período anticolonial e pós-colonial em *Mortu nega* (1988) e *Udju azul di yonta* (1992), de Flora Gomes / Simão Tamba Quadé. - 2026.

106 f. : il., color.

Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos BrasilÁfrica) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2026.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ludmylla Mendes Lima.

1. Mulheres - Atividades políticas - Guiné-Bissau. 2. Mulheres no cinema.
3. Guiné-Bissau - História. I. Gomes, Flora, 1949- - Crítica e interpretação. II. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 809.89287

Ficha catalográfica elaborada por Bruno Batista dos Anjos CRB: BA-001693/O

SIMÃO TAMBA QUADÉ

**A REPRESENTAÇÃO DO PROTAGONISMO FEMININO NO PERÍODO
ANTICOLONIAL E PÓS-COLONIAL EM *MORTU NEGA* (1988) E *UDJU AZUL DI
YONTA* (1992), DE FLORA GOMES**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, UNILAB – Campus dos Malês.

Aprovado em: 27/02/2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). LUDMYLLA MENDES LIMA

Instituição: Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

Prof(a). Dr(a). MÍRIAN SUNICA CARNEIRO REIS

Instituição: Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

Prof(a). Dr(a). JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA

Instituição: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Dedico esse trabalho à memória das heroínas
e guerreiras da nossa querida terra, mamã-
Guiné.

AGRADECIMENTO

Primeiramente, agradeço ao Senhor todo-poderoso e criador de todas as coisas, pela vida, saúde, livramentos e bênçãos dadas a mim até aqui. Agradeço pela força, coragem, ânimo e esperança ao longo desse processo. Hoje, sim, chegou esse grande dia tão esperado.

Agradeço aos meus pais: Tamba Quadé (*In memoriam*), Npande Bulale e minha mãe de criação Zinha Gomes, por cada gesto de amor e cuidado dedicado a mim. Agradeço por terem acreditado no poder da educação e por terem proporcionado as condições necessárias para que eu estudasse, sempre na simplicidade de poucos recursos da família.

Agradeço aos meus irmãos Wilson, Neio e a minha irmã Nanina, que sempre me apoiaram financeiramente e emocionalmente. Quero dizer a vocês que essa vitória é também vossa, sem dúvidas. Agradeço aos meus amigos-irmãos e às minhas amigas-irmãs: Isnaba, Vinicius, Baciro, Emilson, Iano, Helcim, Andréa, alguns por começarem essa caminhada comigo e outros por terminarem comigo. Agradeço por cada ajuda, cada abraço, cada conselho, cada momento de felicidade e tristeza compartilhado comigo ao longo dessa caminhada que, às vezes, foi emocionante, mas também solidária.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Ludmyla Mendes Lima, uma pessoa tão gentil, amigável e abençoada, que deu suas energias e capacidades para a concretização com excelência desse resultado importante para meu crescimento pessoal e acadêmico. E digo que serei sempre grato pelas instruções e conhecimentos compartilhados comigo ao longo desses dois anos de orientação.

Agradeço à UNILAB – Campus dos Malês, minha casa, meu pequeno e grande mundo, por me formar e me tornar um acadêmico capaz de gerar transformações positivas por meio da educação, cultura e ciência. Malês Resiste!

Finalmente, em poucas palavras, agradeço à FAPESB, pela bolsa de pesquisa que me ajudou muito ao longo de todo esse processo de mestrado.

Epígrafe

CARTA ABERTA DE UM HOMEM PARA UM OUTRO HOMEM¹

Caro congênere: Esta carta não podia ter outro destinatário que não fosse você. Ninguém poderia entender melhor do que estou falando, o que quero dizer. Caro congênere, eu e você, nós dois, homens, estamos em perigo de extinção. Do jeito que mandaram viver nossas vidas de homens, do jeito que mandaram nos relacionar com as mulheres, com os nossos filhos, com as coisas, com os seres, com o mundo, assim, não vai mais... Pelas dúvidas, vou aclarar para você: quando digo que as mulheres terminarão preferindo ficar com mulheres, não falo em sexo. Deixo isso claro porque sei que nós, os homens, sabemos pouco de intimidade, simplificamos e confundimos. Elas estarão juntas de outro modo que nós não sabemos estabelecer entre nós. Espero que você compreenda. E se não, meu irmão, espero que você comece a aprender a compreender... Muitos desses filhos, meu irmão, já não procuram seus pais; eles têm se resignado a perdê-los emocionalmente ou a tê-los só como alguém que providencia. E escolhem como confidente à mãe. Ela, que nunca foi homem, que não sente como homem, que carece de experiência de homem, tem de explicar para eles o que fazer com uma garota (eu também não acreditava até que fui testemunha várias vezes!) até como encarar uma situação temida. Para esses filhos logo seremos prescindíveis. Eles ficarão, funcionalmente, sem pai, será doloroso, mas seguirão em frente com suas vidas, aprenderão a ser homens de alguma maneira e talvez sejam bons homens. Quem vai ficar realmente sozinho somos nós. Seremos prescindíveis para as mulheres. Quem nos fez acreditar que elas estarão sempre jogadas aos nossos pés, mortas por nossos pintos?... Prescindimos entre nós, um do outro, apenas nos usamos. Assim não se constroem vínculos fraternais e fecundos. O que ganhamos caro congênere? Você perguntará para mim de onde eu falo, quais direitos eu me arrogo. Qual é meu púlpito. Identifico-me. Sou um homem

¹ Epígrafe: In. Tese de Elizabeth Gómez Etayo “Nem anjos, nem demônios: homens comuns: narrativas sobre masculinidades e violência de gênero. 2022.

deste mundo, deste tempo. Um marido, um pai, um profissional. Um homem que tem vivido já mais da metade da sua vida e tem experimentado todos os mandatos do paradigma. Que há muito tempo já não quer mais isso... Sou um homem chateado com estes homens. Um homem que tem com eles uma questão pessoal, porque degradam meu sexo. Sou um homem para quem dói os tempos que vivemos. Um homem que tem a visão de um mundo compassivo e fraternal, inclusive, enriquecido pela diversidade, fecundo. Um homem chateado que suspeita de não ser o único homem chateado. Se você também está farto desses homens, então nos encontraremos no caminho.

Sergio Sinay

La masculinidade tóxica.

Ediciones B, Buenos Aires, 2006.

RESUMO

QUADÉ, Simão Tamba. **A representação do protagonismo feminino no período anticolonial e pós-colonial em *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*, de cineasta Flora Gomes.** 2026. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, 2026.

Esta dissertação tem como objetivo analisar o protagonismo feminino na Guiné-Bissau no processo de luta anticolonial e no contexto pós-colonial a partir dos filmes *Mortu Nega* (1988) e *Udju Azul di Yonta* (1992), do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Para tanto, este trabalho buscou referência nos mais variados estudos de gênero, colonização e pós-colonização, bem como nos estudos críticos de cinema, em especial o africano bissau-guineense. Procura-se analisar e entender a participação e o protagonismo assumido por mulheres na luta anticolonial e, igualmente na fase porteiros à consagração da independência da nação – visto que são períodos importantes da história desse pequeno país africano, nos quais a contribuição das mulheres foi significativa, porém a sociedade bissau-guineense não soube dar a merecida importância a essas mulheres que fizeram e fazem história nesses dois processos e contextos diferentes. Para a metodologia deste trabalho foi realizado um levantamento bibliográfico e uma revisão de literatura. Também foram utilizadas figuras ilustrativas e a transcrição de diferentes momentos de diálogos da língua bissau-guineense para o português, oferecendo mais detalhes ao leitor sem perder a originalidade das falas.

Palavras Chaves: Guiné-Bissau, *Mortu Nega*, *Udju Azul di Yonta*, protagonismo feminino, relação de gênero

ABSTRACT

QUADÉ, Simão Tamba. A representação do protagonismo feminino período ante e pós-colonial em *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*, de cineasta Flora Gomes. 2026. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, 2026.

This dissertation aims to analyze female protagonism in Guinea-Bissau during the anticolonial struggle and in the post-colonial context, using the films *Mortu nega* (1988) and *Udju Azul of Yonta* (1992) by the bissau-guinean filmmaker Flora Gomes. To this end, the study draws on a wide range of gender, colonization and post-colonization scholarship, as well as in critical cinema studies, particularly those focusing on bissau-guinean african film. It seeks to examine and understand the participation and/or protagonism assumed by women in the anticolonial fight and, likewise, in the period following the natio's Independence – important epochs in the history of this small African coutry, in which women's contribution were significant, yet bissau-guinean Society has not given them the deserved recognitions. The methodology involved a bibliographic survey and/or literature review. Illustrative figures and transcriptions of dialogues from bissau-guinean language into portuguese were also used, providing readers whith detail without losing the original speech.

Keywords: Guinea-Bissau, *Mortu Nega*, *Udju Azul diYonta*, Female Protagonism, Gender Relations.

RISUMO

QUADÉ, Simão Tamba. A representação do protagonismo feminino período ante e pós-colonial em *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*, de cineasta Flora Gomes. 2026. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, 2026.

É tarbadju tene suma objetivo analisa protagonismo di mindjeris na Guiné-Bissau na purcesso di luta contra colón portuguis i também na época dipus di independência – a partir di filmes Mortu Nega (1988) e Udju Azul di Yonta (1992), di cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Pá kila, é tarbadju busca referência na manga di studus di gênero, colonizason e dipus di colonizason, suma tambi na studus críticus di cinema, especialmenti di África i di Guiné-Bissau. É studu busca analisa i ntidi participason di mindjeris na luta di lbertason, suma tambi dipus di independência di nason bissau-guineense – pabia i épucas importantis di história dé piquenu país africano, nunde ku contribuison di mindjeris i importanti, só qui ika dadu merecidu balur – pá tudu contribuison ku é mindjeris dá na luta di libertason suma tambi dipus di independência, ou mindjor, né dus épucas diferentes. Pá metodologia dé tarbadju i facidu um levantamento bibliográfico ou revisão di literatura. I usadu tambi imagens di diferentes mumentus di combeças i tambi transcrison di comberças di língua bissau-guineense pá putuguis, pá pudi dá mais detalis di contexto, sim pirdi originalidade di falas di personagens.

Palabras Tchabis: Guiné-Bissau, Mortu Nega, Udju Azul di Yonta, Protagonismo di Mindjeris, Relason di Genero.

LISTA DE ABREVIATURAS

GB – Guiné-Bissau

PAIGC - Partido Africano de Independência da Guiné e Cabo-Verde

UDEMU - União Democrática das Mulheres da Guiné-Bissau

UNILAB - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

FG – Flora Gomes

MN – Mortu Nega

UAY – Udju Azul di Yonta

ONU – Organização das Nações Unidas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O FILME <i>MORTU NEGA: MINDJERIS NA LUTA DI LIBERTASON</i>	23
1.1 RESISTÊNCIA AO COLONIALISMO	24
1.2 DIMINGA, <i>MINDJER DI LUTA</i>	27
1.3 FIM DE LUTA EM PARADOXO: <i>AFINAL I KABA OU I KA KABA?</i>	40
1.4 “ <i>KAU KASTA DRITU, NÔ TEM KU PUNTA DIFUNTU</i> ” – AS REVELAÇÕES EM <i>MORTU NEGA</i>	51
2 CONTINUIDADES DA LUTA NO <i>UDJU AZUL DI YONTA</i>	60
2.1 PÓS-COLONIAL: <i>YONTA BAJUDA NOBU, STRELA DI BISSAU</i>	60
2.2 OS DILEMAS DA “MULHER AFRICANA” EM YONTA E MANA	65
2.3 “EU NÃO TENHO CULPA” – DIZ YONTA A VICENTE	70
3 O MUNDO ARTÍSTICO DE FLORA GOMES	80
3.1 FLORA GOMES: REALIZANDO O SONHO DE AMÍLCAR CABRAL	81
3.2 UMA CINEMATOGRAFIA DE PROTAGONISTAS FEMININAS	89
3.3 ATRIZES NÃO PROFISSIONAIS – O CASO DE <i>MORTU NEGA</i> E <i>UDJU AZUL DI YONTA</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

INTRODUÇÃO

A Guiné-Bissau é um país africano situado na costa ocidental africana, faz fronteira com o Senegal ao norte, Guiné-Conacri ao sul e leste e com o Oceano Atlântico a oeste. Além do território continental, o país possui uma parte insular que inclui o arquipélago de Bijagós, constituído por mais de 80 ilhas. A área total do território bissau-guineense é de 36.125 km². O país é administrativamente dividido em oito regiões (Cacheu, Biombo, Gabú, Bafatá, Tombali, Quinara Oio, Bolama e Bijagós) e 37 setores, com a inclusão do sector autónomo de Bissau, a capital. Segundo as informações disponíveis no site Dados Mundiais.com (2022), a população da Guiné-Bissau é de 2.201.000 habitantes. A densidade populacional é de 33,22 km, sendo que a maioria da população vive em áreas rurais.

Num país como a Guiné-Bissau, onde quase tudo se tem, mas é pouco – que mais uma vez nos deparamos com variados e diversos ângulos ou tópicos que, de certa maneira, acabam se interrelacionando e oferecendo ao objeto desse estudo (análise dos filmes, *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*) uma abordagem analítica e crítica, como forma de tentar compreender as preocupações sociais bissau-guineenses, relativamente à relação entre homens e mulheres no concernente à valorização dos papéis e contributos destes nos processos históricos identitários que estão na base de sua afirmação enquanto nação africana.

Na verdade, quando falo de múltiplas possibilidades de compreensões – refiro-me, essencialmente, em primeiro lugar, o estudo do cinema bissau guineense; em segundo, a relação de gênero; e, por último, à análise cinematográfica (o próprio protagonismo feminino) de sua representação por meio da arte cinematográfica, que retrata a realidade social e histórica concernente à contribuição de mulheres em diferentes aspectos e períodos da existência da nação. Com base e em consideração a esse último, a qual essa dissertação tem como objetivo analisar o protagonismo feminino na Guiné-Bissau no processo de luta anticolonial e no contexto pós-colonial – a partir dos filmes *Mortu Nega* (1988) e *Udju Azul di Yonta* (1992), do cineasta bissau-guineense Flora Gomes.

Conforme destacado anteriormente a respeito da escassez de produção e consumo das artes, o estudo sobre o cinema bissau-guineense até então é pouco desenvolvido e explorado em comparação a outros segmentos artísticos culturais, como, por exemplo, a literatura e a música. No que se refere à criação artística se, eventualmente analisarmos a produção, constataremos que há mais obras literárias e musicais sendo produzidas e amplamente consumidas na Guiné-Bissau e no exterior do que obras filmicas. Só para ter a noção da dimensão da fraca produção – e, conseqüentemente, do fraco consumo dessa arte, sobretudo do

longa-metragem ficcional a que interessa a essa dissertação, o primeiro longa foi o *Mortu Nega* de 1988, seguido de *Udju Azul di Yonta* de 1992, que são as referências de análise deste trabalho. Ainda deste realizador Flora Gomes, vêm outros filmes de longa metragem, como: *Pó di Sangu* (1996), *Nha Fala* (2002) e por último *Répubblica di Mininus* (2012). E, do seu companheiro de formação em Cuba, Sana N'hada, há igualmente duas longas-metragens de ficção: *Xime*-1994 e *Bissau D'Isabe*-2005.

Entretanto, como pode-se ver, apesar de somar quase uma dezena de obras, não é um número expressivo de filmes de longas-metragens ficcionais, sobretudo ao considerar a potencialidade e inspirações que se podem extrair do seu contexto histórico colonial e somando com a sua realidade multiétnica e pluricultural ímpar.

Constata-se também que, desde a última produção – nomeadamente *Répubblica di Mininus* de (2012) – até 2026, data em que se faz essa análise, já se passaram 14 anos sem uma nova produção de longa-metragem lançada. A situação fica ainda mais caricata ao considerar que esses dois nomes do cenário cinematográfico bissau-guineense (Flora Gomes e Sana N'hada) são, até então, os mais conhecidos que produziram os longas ficcionais. Sem contar que o país é também desprovido de salas de cinemas, eventos de mostra de filmes e o seu Instituto de Cinema já há muito tempo desativado por falta de condições quase de toda ordem e dimensão, desde os recursos técnicos, humanos e financeiros que normalmente o governo estatal se encarregava de subvencionar. Portanto, indicadores como esses podem constituir sobremaneira para a compreensão do motivo de pouquíssimo interesse ou atração de pessoas criadoras, consumidoras e estudiosas dessa que é considerada como a 7ª Arte na Guiné-Bissau.

O cineasta bissau-guineense Flora Gomes, como é amplamente conhecido no mundo artístico, nasceu no dia 31 de dezembro de 1949 na tabanca de Cadique, no sul da Guiné Bissau. Ele e mais três de seus colegas, Sana N'hada, José Bolama e Josefina Crato, escolhidos pelo líder independentista da Guiné e Cabo-verde para estudar cinema em Cuba – ainda no pleno desenrolar da guerra de libertação nacional. Em Havana, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, recebeu orientação do Santiago Alvarez e, posteriormente, passou por Senegal, tendo o privilégio de poder trabalhar como estagiário sob a instrução do mestre de cinema senegalês e africano Paulin Soumanou-Vieyra, no Jornal de Atualidades Cinematográficas Senegalesas.

Flora Gomes também exerceu a função de repórter para o Ministério das informações por três anos, de 1975-1977. Para Oliveira (2017) o que deve ter influenciado sua produção cinematográfica, sobretudo a relacionada com o fator histórico e a luta pela libertação da Guiné-Bissau do jugo colonial – como representado no filme *Mortu Nega* e no documentário *As duas*

faces da guerra de 2007, que assina em coautoria com a diretora portuguesa Dina Andringa – são as histórias da guerra de independência do seu país contra o imperialismo português (1963-1974) e a luta dos portugueses contra o regime ditatorial Salazarista (1933-1974) instalado em Portugal.

O filme intitulado *Mortu Nega* (1988) de Flora Gomes é um longa-metragem de ficção que narra o percurso de vida da personagem Diminga (Bia Gomes), que vivenciou o amargo da investida da tropa colonial, na qual todos os seus filhos foram mortos – acaba ficando só, enquanto o seu marido, Saco (Tuno Eugênio Almada), se encontrava junto à tropa anticolonial do movimento liderado pelo Amílcar Cabral.

Diminga, no entanto, resolve ir em busca do seu marido, se junta a uma parte de tropas do PAIGC que atuavam na função de abastecimento - com munições, fardas e comida aos camaradas que se encontravam na emboscada contra milícias das autoridades colonias na zona “Fronteira sul da Guiné Bissau com a República da Guiné-Conacri em janeiro de 1973”, conforme as ilustrações apresentadas na tela da película, logo no começo do filme. A personagem segue nessa trajetória ao lado de uma outra mulher mais velha, chamada Lebefh (M’Male Nhassé) com quem durante a caminhada desenvolve uma certa relação amigável. Esta também lhe conta que a sua tabanca tinha sido invadida – toda a sua casa teria sido destruída. É nessa profunda dor e tristeza que Diminga encontra sua companheira, a qual não largou mesmo depois do término da guerra.

Enquanto *Mortu Nega* narra ou retrata o contexto de luta de libertação, *Udju Azul di Yonta* aborda o ambiente, ambiente pós-colonial na Guiné-Bissau. O drama narra as peripécias da jovem Yonta na intensa transformação da cidade de Bissau, em meio aos estratégias da modernidade e do capitalismo, num fluxo contínuo com os resquícios e memórias do processo colonial e anticolonial. É nesse contexto que a personagem demonstra a sua paixão e apego por um estilo de vida que até então era incomum para uma mulher africana bissau-guineense, ou seja, o apego a maquiagens, boates e uso de acessório(cinto-relógio) que o amigo de seus pais trouxe da Europa. Yonta mora com os pais em Bissau e o irmão mais novo Amílcar. A personagem não concluiu o ensino médio, mas trabalha, e se apaixona por um homem mais velho que ela, um ex-combatente de luta de libertação, Vicente, um amigo da família. Por outro lado, Zé, envia-lhe uma carta romântica anônima, onde a descreve como “menina de olhos azuis”. E o drama segue na missão de desvendar o mistério da carta – o autor.

Em todos os filmes longas-metragens de Flora, inclusive os que constituem o objeto de nossa pesquisa, por exemplo: *Mortu Nega* (1988), *Udju Azul di Yonta* (1992), *Pó di Sanguí* (1996), *Nha Fala* (2002) e *República di Mininus* (2012), o diretor traz sempre como as

personagens principais pessoas de gênero feminino. Esse gesto demonstra a sua profunda preocupação com a realidade que se apresenta a relação de gênero na sociedade africana, em particular, a sociedade bissau-guineense à qual ele mesmo pertence. Sendo ele o maior nome do cinema nacional bissau-guineense, e um dos mais importantes cineastas de atualidade do continente africano - ter se empenhado tanto, trazendo a visibilidade às histórias e contributos de mulheres ao longo da existência dos bissau-guineenses enquanto povo e nação, evidencia o seu reconhecimento ao papel e atributos das mulheres bissau-guineenses que sempre se puseram lado a lado dos homens na luta anticolonial. Embora estando numa sociedade que ao longo período, permanece marcada pelo sistema ou estrutura patriarcal e marxista baseado na crença de superioridade de gênero (desigualdade de gênero), papel de gênero e até a violência de gênero.

Em meio a estas constatações, que surge esta dissertação intitulada “A Representação do Protagonismo Feminino No Período Anticolonial e Pós-colonial nos Filmes *Mortu Nega* (1988) e *Udju Azul di Yonta* (1992), de Flora Gomes” com o propósito de análise dos dois filmes, levando em consideração a contribuição feminina no processo de conquista de liberdade e de afirmação da identidade da nação recém-libertada. Apoiar-se nos estudos de gênero para focalizar e compreender as diferentes narrativas e perspectivas de gênero, buscando localizar a posição da mulher bissau-guineense da invisibilidade motivada por um fluxo contínuo de estrutura patriarcal social africano.

Neste contexto, considerando o papel histórico do cinema bissau-guineense e do próprio comprometimento do cineasta Flora Gomes na missão dada a ele por Amílcar Cabral para narrar a história da nação – a questão que se coloca é: como as duas obras filmicas *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*, de Flora Gomes procuram revelar o protagonismo feminino no contexto de luta pela conquista de liberdade e na construção da identidade pós-colonial?

Para chegar à resposta dessa pergunta, esta pesquisa busca dialogar com a relação e estudo de gênero em seus mais variados contextos e conceitos, instigando a reflexão de como o homem pode fazer parte da luta feminina, se pensarmos na identidade criadora dessas duas obras filmicas, do próprio pesquisador do tema desta dissertação e ainda em referência a outros homens que já se identificaram como parte dessa luta feminina, como Amílcar Cabral – chamando os outros homens a repensarem os seus lugares e condições de privilégio social.

Por isso que a necessária chamada de atenção demonstrado por Sergia Sinay, em sua carta (epígrafe), revela como, em diferente parte do mundo, as mulheres estão ficando cada vez mais independente de homens, no sentido de uma convivência em colaboração e parceria. Isso porque em muitos lugares, sobretudo nos países africanos, como é o caso da Guiné-Bissau –,

os homens tendem a invisibilizar os feitos das mulheres, exercendo a crença de superioridade de gênero para legitimar suas atitudes discriminatórias contra às mulheres.

Por via dessa constatação, objetiva-se traçar a discussão a partir de uma abordagem histórica para chegar à compressão de como começou a criação e as atividades de movimento de mulheres em busca de emancipação e participação no processo de guerra de independência. A partir daí, abre-se espaço para a análise da representação do protagonismo de mulheres em *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*, demonstrar como a arte cinematográfica tem o poder e sensibilidade de nos ligar com à nossa história, memória e realidade – e que, muitas das vezes, isso se converte em um cenário confrontante para essa sociedade retratada por meio da ficcionalização da realidade nas obras cinematográficas, refletindo às mazelas em curso no país que tendem cada vez mais a descentralizar e invisibilizar o papel e contributo de mulheres bissau-guineense nos processos heroicos da nação.

Este trabalho se justifica pelas seguintes razões: a familiaridade com a cinematografia de Flora Gomes e a constatação de um novo potencial temático ainda não profundamente explorado nas obras deste realizador bissau-guineense – a representação da mulher bissau-guineense.

Desde a Guiné-Bissau até eu ingressar na graduação em Letras-língua portuguesa, nunca antes tinha tido contato com as obras cinematográficas de Flora Gomes e nem sequer ouvia falar desse realizador. Entendo que, de certa maneira, isso reforça o apontamento já destacado anteriormente sobre a fraca produção, estudos e consumo de Cinema em comparação a Literatura e à Música – sem querer basear todas as outras experiências de outras pessoas nesse quesito apenas pela minha.

Assim, tudo teria começado quando eu estava estudando a disciplina de Metodologia Científica na qual precisava elaborar um pré-projeto de pesquisa. Nessa ocasião, muitos temas surgiram em minha mente, até que, um certo dia, assistindo a vídeos no YouTube, apareceu-me o filme *Udju Azul di Yonta*. Esse foi o meu primeiro contato com a obra e, ao terminá-la, fiquei muito emocionado pela forma que como ela foi construída; e isso gerou em mim um elevado sentimento de pertencimento ao contexto da linguagem cinematográfica retratado. Era algo mágico e emocionante e, sobretudo, ao pensar que é uma obra produzida na Guiné-Bissau e por um cineasta bissau-guineense. A partir daí, fui assistir ao filme várias vezes, até ter a certeza que ele abria minha mente e me faria sentir mais confortável e inspirado a trabalhá-la no meu projeto de TCC, analisando-o. Essa ideia se concretizou em janeiro de 2023 quando da minha defesa de conclusão do curso, com o título “Entre o Presente e o Passado da Guiné-Bissau no Filme Olhos Azuis de Yonta (1992), de Flora Gomes”.

Por me apaixonar e insistir na apreciação da cinematografia de Flora, encontrei o *Mortu Nega*, película anterior a *UAY*, a qual também assisti várias vezes e cheguei à conclusão de que as personagens principais que são mulheres (Diminga e Yonta) não foram atribuídas a esses papéis por mera consciência, justamente quando são apresentados em dois contextos distintos – tempo e espaço, igualmente diferentes. A análise que eu faço é de que o realizador, diferentemente de muitos bissau-guineenses, conseguiu entender a importância do contributo de mulheres nesses dois contextos: descolonização (conquista da liberdade) e pós-colonização (construção/afirmação da identidade) do povo da Guiné-Bissau.

Perante esta constatação, quando surgiu o interesse e, mais tarde, a oportunidade de fazer o mestrado, sem hesitar, coloquei em prática a missão de compreender, de uma forma analítica e crítica, o papel dessa representação feminina como personagens principais e sobre as quais todo o cenário girou em volta. Daí nasceu o tema dessa pesquisa - “Protagonismo Feminino”.

Na diáspora bissau-guineense, inclusive no Brasil, têm surgido importantes estudos voltados ao cinema da Guiné-Bissau; a título de exemplo, os nomes de Paulo Cunha, Catarina Laranjeira, João Paulo Guerra, Filomena Embaló, Marina Oliveira Felix de Melo Chaves, Daniel Felix Alves, Jusciele Conceição Almeida de Oliveira. Embora já existem estudos desenvolvidos e publicados sobre a cinematografia de Flora Gomes, abordando diferentes temáticas, ainda não há, na Guiné-Bissau, uma crítica cinematográfica consolidada dos próprios bissau-guineenses, sobre bissau-guineenses, seja interna ou externamente.

No que se refere a um novo potencial temático, reconhecemos a existência de um repertório um tanto ampliado de estudos sobre o cinema da GB e em particular de FG; porém, não nos foi possível encontrar um trabalho com tema voltado a analisar e discutir o papel/contributo de mulher bissau-guineense no processo de descolonização e o contexto pós-colonial no cinema da Guiné-Bissau, sobretudo em *Mortu Nega* e *UAY*, de Flora Gomes. Neste caso, esse estudo apresenta-se como inovador ao tomar dois filmes como objeto de pesquisa, com temáticas voltadas a analisar o protagonismo de mulheres no processo anticolonial e o contexto pós-colonial na GB. Assim, é a partir destas constatações que surge a motivação de analisar os dois longas-metragens de ficção desse veterano realizador cinematográfico da terra de Amílcar Cabral.

A pesquisa é importante porque oferece visão sobre a produção cinematográfica e o contexto da relação de gênero na Guiné-Bissau. Uma vez desenvolvida em língua portuguesa, isso ajudará a abrir portas para que pessoas de outras partes e outras realidades do mundo acessem, por meio deste trabalho, as produções cinematográficas na Guiné-Bissau. No tange aos estudos cinematográficos, contribuirá muito para a compreensão e instigação da crítica

cinematográfica, colaborando e posicionando-se como referência para novas pesquisas sobre o protagonismo de mulheres nos processos de afirmação da nação e suas dinâmicas sobre a relação de gênero.

No que se refere ao âmbito social, certamente servirá como um objeto de reflexão sobre a nação e a sua produção cinematográfica – contribuirá também para apreciação e valorização da produção cinematográfica dos países africanos marcados pela colonização europeia em África.

No âmbito pessoal, essa pesquisa tem tudo a contribuir para o meu desenvolvimento enquanto pesquisador em relação às temáticas voltadas ao cinema africano, em especial da Guiné-Bissau e sobre a relação de gênero e a contribuição feminina nas causas vitais da nação bissau-guineense.

No ponto de vista histórico-social, como esta pesquisa (obras filmicas) se configura como ante e pós-colonial – o que ajudará na compreensão e na reflexão sobre o papel social e identitário desse cinema na representação da realidade social, como no caso desses dois filmes *Mortu Nega* e *UAY* que retratam dois contextos diferentes, mas ligados ao impacto da colonização e a sua memória. Essas duas películas carregam a tarefa de denunciar e trazer à visibilidade o protagonismo feminino que a muito tempo vem sendo retirado, silenciosamente da cena em detrimento do protagonismo do sexo oposto (masculino).

Este trabalho realizará uma análise bibliográfica, na qual o levantamento será feito principalmente por meio de consulta a livros e periódicos nas principais bases de dados do país, tais como a *Scientific Electronic Library (SciELO)*, a Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Instituto Brasileiro de Informação em ciências e Tecnologias (IBICT) e o Portal Periódicos da CAPES, entre outros. Dessa forma, será reunida e analisada a literatura já produzida, separando-se os principais trabalhos, teorias, autores e conceitos sobre o cinema, em especial africano bissau-guineense, relação de gênero e da contribuição de mulheres nos processos das lutas de independências e no processo de afirmação de identidades dos países de independências recentes, como é o caso da Guiné-Bissau.

A abordagem foi qualitativa e crítica. Uma abordagem qualitativa se mostrou indispensável para esse trabalho; Strauss e Corbin (1990) definem a pesquisa qualitativa como aquela em que os resultados obtidos não provêm de procedimentos estatísticos ou de outros meios de quantificação. Ela também será qualitativa porque, na análise ficcional cinematográfica, possibilita uma compreensão mais elaborada e aprofundada das obras analisadas, de seus contextos, bem como dos seus significados e interpretações atribuídas a elas.

Também foi crítica porque as duas obras foram produzidas a partir de uma visão crítica do próprio realizador sobre a condição histórica, social e cultural bissau-guineense, centralizando o papel e a contribuição das mulheres na invenção da nação. Dessa forma, sendo obras sugestivas de análise e crítica, elas me permitirão, como cidadão bissau-guineense e também como analista dos fatores representados tanto em *MN* quanto em *UAY*, traçar minha própria visão crítica em relação ao contexto de representação dessas duas obras fílmicas.

Desse modo para discutir a relação e estudo de gênero, tomamos como referências os estudos de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2004), Maria Lugones (2014), Nah Dove (1998), Kimberly Crenshaw (2002), Chimamanda Ngozi Adichie (2015), Sueli Carneiro (2003), Katiuscia Ribeiro (2019), Susan Arndt (2022), Lélia Gonzalez (1984), Patricia Collins (2021), Mariana Azevedo, Benedito Madrado e Jorge Lyra (2018) entre outros.

E sobre a contribuição de mulheres bissau-guineenses no processo de descolonização tem-se: Patrícia Gudinho Gomes (2016), Isabel Casimiro (2014), Indira António Impanta (2020) e não só. Já no âmbito dos fundamentos do cinema bissau-guineense dialogamos com os seguintes autores: Paulo Cunha e Catarina Laranjeira (2016) Catarina Laranjeira (2020), Filomena Embaló (2017) e Jusciele Conceição de Oliveira, esta última, tida por muitos como especialista em Flora Gomes (filmes do realizador).

A análise das duas obras fílmicas sob o enfoque do protagonismo feminino desenvolver-se-á em paralelo com a contextualização sócio-histórica, cultural da GB e com o “fazer cinema” de Flora Gomes, sobretudo no que diz respeito à construção de seus personagens. Levam-se em consideração os papéis singulares das personagens e os seus contextos de inserção nas duas obras fílmicas. Assim, incorporamos os autores e os conceitos já citados para dialogarem com o tema da dissertação a partir da abordagem sócio-histórica, objetivando compreender o posicionamento das personagens.

Espera-se que os resultados de análise de *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta* proporcionem a compreensão do protagonismo feminino na GB no processo de luta anticolonial e no contexto pós-colonial. Que sirvam também de reflexão sobre as questões socialmente estabelecidas a respeito da relação de gênero, que acaba incidindo na hierarquia de gênero e, sobretudo, na crença da superioridade masculina. Que possa ainda chamar a atenção dos homens para a invisibilização da participação das mulheres nas causas nobres e heroicas da nação bissau-guineense.

No âmbito cinematográfico, esperamos que a sociedade bissau-guineense compreenda o papel do cinema não somente no ponto de vista de documentação da memória da nação, mas também pela denúncia que o próprio cinema faz a essa mesma sociedade, através da

representação artística ficcional como forma de chamar atenção para quando as coisas não estão colaborando para o bem-estar de todos – homens, mulheres e crianças.

Este trabalho está organizado em cinco partes que são: uma introdução, três capítulos e uma conclusão.

A seção da **INTRODUÇÃO** destaca os objetivos da pesquisa, problema, hipóteses, contextualização e motivações, e por fim, a metodologia da pesquisa recorrida para elaboração desta dissertação. A segunda seção apresenta a introdução e o desenvolvimento de análise do filme *Mortu nega*. A terceira seção traz a introdução e o desenvolvimento de análise de *Udju Azul di Yonta*. A quarta seção discorre sobre o fazer cinematográfico de Flora Gomes, e a última seção – as considerações finais – apresenta os resultados das análises, discussões e reflexões construídas nas seções anteriores, incluindo, igualmente, os outcomes requeridos pela questão norteadora da pesquisa.

Na segunda seção, intitulada **“O FILME MORTU NEGA: MINDJERIS NA LUTA DI LIBERTASON”**, será apresentado, de uma forma breve, o processo colonial, bem como anticolonial, como contextualização da realidade retratada no filme *Mortu Nega*; será introduzida a análise do filme, bem como das peripécias da personagem principal Diminga; nessa mesma seção será feita uma reflexão sobre indagações de alguns personagens que remetem outros ângulos de interpretação sobre o fim de luta na vida dos bissau-guineenses. Por fim, será apresentada uma reflexão a respeito do sonho de Diminga e a busca pela revelação do significado, conforme as tradições bissau-guineenses e, nessa abordagem, prosseguirá tecendo uma reflexão sobre o uso da ferramenta cinematográfica pelo realizador bissau-guineense para revelar e/ou contrapor as narrativas colônias no processo de luta colonial – retratando em seu filme, o último ano de luta de libertação e revelando a versão bissau-guineense nesse processo.

Na terceira sessão cujo o título é **“CONTINUIDADES DA LUTA NO UDJU AZUL DI YONTA,”** será introduzida a análise do segundo filme, apresentando o contexto social da personagem Yonta que, simbolicamente, representa a jovem nação recém-nascida e as mulheres africanas na era moderna; discutirá também os dilemas enfrentadas pelas mulheres africanas sob o ponto de vista da dicotomia tradição versus modernidade; por fim, apresentará uma discussão sobre os ideais revolucionários que não dialogam os valores modernos, representados pela geração nascida após a independência.

A quarta seção, intitulada **“O MUNDO ARTÍSTICO DE FLORA GOMES”** abarca uma reflexão sobre o realizador Flora Gomes, seu papel e sua ligação com o contexto revolucionário de luta de libertação, e com o próprio Amílcar Cabral; apresenta, ainda, a forte ligação deste realizador nas suas obras cinematográficas, com as personagens principais

femininas e, por último, inclui uma discussão a respeito de atrizes não-profissionais na cinematografia deste realizador bissau-guineense.

A quinta sessão, é destinada às **CONSIDERAÇÕES FINAIS**, onde serão demonstrados os resultados das análises e discussões feitas durante as sessões anteriores, apresentando uma reflexão conclusiva respaldada na leitura e análise dos dois filmes curtas-metragens de ficção de Flora Gomes.

1 — O FILME *MORTU NEGA: MINDJERIS NA LUTA DI LIBERTASON*²

Mortu Nega, do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, é analisado, nesta seção, em paralelo com a história e/ou eventos relacionados ao Estado independente, que se viu obrigado a levantar-se e assumir o protagonismo do seu destino e da sua sobrevivência, através de uma guerra sangrenta que durou 11 anos – “nação africana forjada na luta”³. Os pontos destacados na obra cinematográfica estão relacionados aos acontecimentos marcantes do povo bissau-guineense, desde o período colonial até o pós-independência. Incluem aspectos históricos, político-sociais e culturais que sempre dialogam incessantemente com a questão da identidade nacional que percorre quase todo o desenvolvimento das quatro subseções deste capítulo. Relacionado a isso, o cinema também é tratado nesta seção com o intuito de realçar o seu papel/contribuição histórica na vanguarda da memória coletiva do povo bissau-guineense.

Aqui, como em qualquer história da humanidade e/ou em diferentes contextos do mundo a fora, temos mulheres que prestaram contributos valiosos à causa justa do povo – libertação contra o domínio colonial. Essa ação simbólica e corajosa das mulheres bissau-guineenses no período anticolonial tem sido historicamente abafada e desprezada em detrimento da participação ou contribuição dos homens desse país no mesmo processo libertário. Desse modo, a pergunta que insistimos a fazer é: por que, depois da independência, os nomes de heróis como Amílcar Lopes Cabral, Luís Almeida Cabral Aristides Pereira, Pansau Na Isna, João Bernardo Vieira (Nino), Domingo Ramos, Osvaldo Vieira e entre tantos outros são mais repercutidos e os seus feitos são mais venerados pela sociedade bissau-guineense do que nomes como de Titina Silá, Teodora Inácia Gomes, Francisca Pereira, Canhe Nan Tunguê, Ulé Nabiutcha, Carmem Pereira, entre outros, igualmente?

Diante disso, se Amílcar Cabral e Titina Silá não tivessem sido mortos, a história que estaria sendo contada sobre a bravura dessas mulheres seria outra, ou melhor, teria a mesma valorização com a dos homens. Enquanto isso, essas mulheres continuam sendo representadas por talentosíssimas atrizes que Flora Gomes confere papéis de protagonistas principais em suas

² Tradução para a língua portuguesa: mulheres na luta de libertação.

³ “Nação africana forjada na luta”, frase célebre do saudoso e líder independentista Amílcar Cabral. A frase reflete a sua filosofia sobre a construção de uma nação africana por meio da resistência e da luta armada.

obras cinematográficas. As histórias que ele conta são sobre mulheres de sua terra, aliás, este realizador deixa as mulheres contarem suas próprias histórias e façanhas – como em *Mortu Nega*, a personagem *Diminga* nos conta a sua própria história que funde com as de mulheres guerreiras do seu país Guiné-Bissau.

1.1 RESISTÊNCIA AO COLONIALISMO

Quando se pensa no início da resistência ao poder colonial em algumas regiões africanas, pensa-se logo no começo de grandes lutas armadas travadas pelos colonizados contra os colonizadores europeus, em diferentes espaços do continente. Na antiga Guiné portuguesa, atual Guiné-Bissau, por exemplo, antes mesmo da tomada da consciência da necessidade de desencadeamento de uma luta baseada na utilização dos próprios meios intimidatórios dos “inimigos do nosso povo”, como o próprio Amílcar Cabral os designavam, já havia movimentos dos nativos descentralizados que resistiam à dominação colonial. Uma evidência disso, é o caso da Rainha de uma das ilhas dos bijagós, Okinka Pampa, concretamente, na Ilha de Canhabaque. Okinka Pampa era uma grande rainha e negociadora que, inúmeras vezes, se opôs à pretensa dominação europeia a sua ilha, e impediu que os homens da mesma fossem vendidos ou escravizados.

Pode-se dizer que uma demonstração como essa não se apresenta apenas como condição influenciadora de ideias fincadas no desejo e necessidade de se ver um dia liberta da condição de escravo na sua própria terra; como também serviu de estopim para uma luta estratégica, política e armada, conduzida pelo Partido Africano de Independência da Guiné e Cabo-Verde, liderado pelo ideólogo Amílcar Cabral. PAIGC, o partido que dirigiu a luta de libertação da Guiné e Cabo-Verde, criado por Amílcar Cabral e outros nacionalistas africanos em 19 de setembro de 1956. No livro “Organização Política – Textos Seleccionados”, organizado por Andrey Santiago, Cabral discorre a respeito da criação do PAIGC⁴:

⁴ “A primeira pergunta que podemos pôr é a seguinte: mas porque é que nós criamos um Partido, e outros criaram movimentos? Criaram-se movimentos, frentes, etc.... se vocês repararem bem, nós somos os únicos que criamos um Partido, uma organização com o nome de Partido. Houve talvez outros, mas nós somos um Partido, apesar de antes nunca ter havido um Partido na nossa terra. Não é por acaso, não é porque nós gostamos do nome Partido. É com um sentido claro, para hoje e para amanhã. É que, para nós, na nossa concepção, o Partido é uma organização muito mais definida, muito mais clara”. Texto originalmente publicado no livro *Unidade e Luta* de Amílcar Cabral, lançado em 1976. Transcrição por Paulo Menezes.

Para lutar contra o colonialismo também é preciso meio. É preciso, em primeiro lugar, criar um instrumento para a luta. Esse instrumento é o nosso Partido. Os camaradas podem dizer que o Partido é um instrumento – base, o instrumento – mãe. Se quisermos, o meio principal que cria outros meios, ligados a ele. A raiz e o tronco, que dá outros ramos para o desenvolvimento da nossa luta (Cabral, 1976.], p. 12).

O marco inicial para uma revolta dos filhos da Guiné-Bissau contra o insuportável poder colonial, foi o doloroso episódio conhecido como massacre de *Pindjiguiti*, ocorrido em 3 de agosto de 1959. O ato se deu a partir de uma greve de marinheiros e estivadores que exigiam um melhoramento de condições de trabalho, como por exemplo: aumento de salários e outras regalias como parte de seus direitos enquanto trabalhadores. Na sequência das reivindicações, os grevistas foram surpreendidos com uma repressão violenta pelas autoridades coloniais, resultando em cerca de 50 mortos e dezenas de feridos, o que nos leva a concordar com Amílcar Lopes Cabral quando estes os consideram como inimigos do povo da Guiné e Cabo-Verde. Esse massacre também nos leva a pensar como a violência era exercida contra a população autóctone, como elas eram tratadas e/ou consideradas: “valorizadas como mercadoria [...] e desvalorizadas como seres humanos e – animalizados” (Henriques, 2011, p. 12).

Consequentemente, o massacre foi um ponto de reviravolta na disputa pela independência da Guiné-Bissau, levando Amílcar Cabral e seus companheiros líderes da resistência a optarem como solução, o desencadeamento de uma luta armada para a expulsão dos colonialistas portugueses. Entretanto, segundo Silva (2010), depois de notarem o clima de revolta que pairava na população perante a barbárie cometida, a reação da autoridade colonial portuguesa foi, rapidamente, no sentido de tentar conter a situação e minimizar os danos, o governador começa a proibir que qualquer notícia sobre o acontecimento chegasse ao público exterior. Desse modo, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) iniciou a sua perseguição em massa aos líderes e enviá-los para o temível presídio do Tarrafal⁵, em Cabo-

⁵ O presídio de Tarrafal, situado na ilha de Santiago em Cabo-Verde, funcionou como um campo de concentração criado pelo regime fascista de Salazar em 1936. Com objetivo, inicialmente de encarcerar os opositores políticos portugueses, incluindo comunistas e antifascistas. De 1962 a 1974 o complexo foi redefinido para deter os anticolonialistas da Guiné-Bissau, Cabo-Verde e Angola.

Verde, enquanto, os administradores coloniais persistem na desacreditação do massacre, atribuindo o ocorrido a uma guerra étnica.

A data exata do início da luta de libertação na antiga Guiné-Portuguesa é 23 de janeiro de 1963, quando um grupo de combatentes ligados ao Partido Libertador, PAIGC, lançou um ataque ao aquartelamento de milícias coloniais em Tite, no extremo sul do país, região a qual Flora Gomes se preocupou em nos revelar nas cenas iniciais do filme *Mortu Nega* (Figura 01). Desse modo, testemunha-se o comprometimento do realizador em retratar e/ou documentar uma história importante de sua terra, sem margem para a licença poética, isto é, para FG, se a luta armada começou na região fronteira com a República da Guiné-Conacri, concretamente em Tite, no sul da Guiné-Bissau, o filme tinha que levar isso em consideração, prestando assim, uma justa e merecida homenagem aos dignos filhos e populares de Tite para que possam sentir-se orgulhosos de pertencerem a um lugar, no qual foi dado o primeiro tiro para o começo da luta armada de libertação.

Figura 01. Seleção de imagens de carregamento de munições na zona fronteira.



Fonte: (Mortu Nega, 1988).

A luta armada da guerrilha do PAIGC contra as tropas coloniais portuguesas se intensificava cada vez mais e era sentida por toda a população e em todos os cantos do país. Fazia ecos até no exterior. Para Kizerbo (1972) e Davidson (1979), o líder da revolução, Amílcar Cabral, com a ajuda do Senegal, estabeleceu a sua base no país vizinho, Guiné-Conacri, a essa altura já independente da França desde 1958. Cabral combateu o colonialismo português com veemência nas conferências internacionais, inclusive na ONU. Nas Nações Unidas, Portugal, mesmo tendo contra si todas as delegações africanas (com exceção da África do Sul, por motivo do regime vigente de Apartheid), obteve apoio em armas, helicópteros, napalm e

bombas de fragmentação, miras sofisticadas e outros produtos tecnológicos atuais – recebendo também dinheiro e apoio diplomático da Organização do Tratado do Atlântico Norte – a OTAN, que foram usados ao longa das guerras coloniais.

Na entrevista concedida às professoras Oliveira e Reis, Flora Gomes, ao relacionar a obra cinematográfica à luta armada demonstra que, “*Mortu Nega* é o passado que leva toda carga de querer viver como homem livre. É por isso que toda população da Guiné – que na época se chamava Guiné Portuguesa [...] – teve a solidariedade do mundo, porque queria afirmar-se como um povo livre” (Oliveira e Reis, 2021, p. 165).

Pelo desejo de existir como povo africano livre é que esse realizador bissau-guineense continua lutando, através da arte cinematográfica – questionando, de uma forma crítica, nessa obra filmica o que seria uma independência conquistada por homens, mulheres e crianças de sua terra – porém, a contribuição desse movimento conjunto segue sendo invisibilizada e não considerada como parte da história oficial da nação.

1.2 DIMINGA, *MINDJER DI LUTA*⁶

Eu sou Diminga da geração do sofrimento, mãe e irmã de combatentes. Sou eu a companheira de todas as horas que amamentou as pedras sagradas de Boé. Com as minhas lágrimas, com o calor do meu sofrimento, reguei palmeiras, poilões, bissilons e pau-sangui que dão sombras às almas dos que partiram. Não se zanguem por só agora recorrer a vós. Não reparem na minha cara enrugada pelo vento que sopra contra mim⁷.

Mortu Nega é um filme de 92 minutos, lançado em 1988 pelo já referido, Flora Gomes. A produção da película conta com o financiamento, majoritariamente do governo estatal bissau-guineense, conforme os créditos e agradecimentos nas imagens finais da obra. Segundo Oliveira (2018), a obra é dedicada “à memória do meu amigo Bartolomeu Simões Pereira”⁸, governante e ministro do Planejamento da Guiné-Bissau que perdeu a vida num trágico acidente de carro em junho de 1988, ano do lançamento do filme.

Em meio a uma densa floresta verde *ku manga di pé di polon ku pó di sangui*⁹, e dentro de uma carroceria de caminhão, uma lona é levantada e nos são reveladas enormes caixas de

⁶ Tradução para a língua portuguesa: Diminga mulher de luta.

⁷ Discurso da personagem Diminga, interpretada por Bia Gomes.

⁸ Homenagem de Flora Gomes ao amigo. Conforme apresentado na tela inicial do *Mortu Nega*.

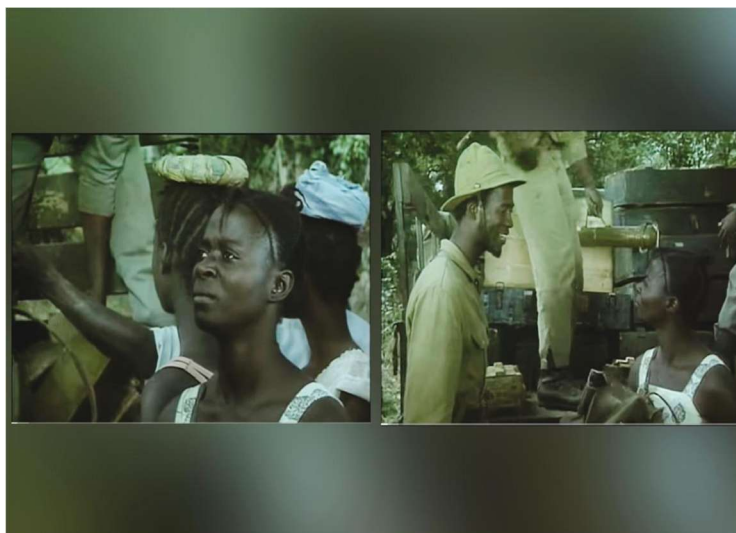
⁹ Com muitos pés de polões e pau sangue.

madeiras carregadas de munições para o abastecimento das guerrilhas do PAIGC na linha de combate. Essas munições fazem parte da grande ajuda recebida dos países que solidarizaram com a causa do povo que luta para libertar-se do jugo colonial português.

Em seguida, a câmera se move e começa a filmar um grupo de homens fardados sob a liderança do capitão Sanabayó (Mamadú Uri Baldé), só de longe a população civil aparece enquanto esperam silenciosamente a voz de comando para o começo do carregamento das armas. Entre a população destacam-se homens, mulheres e crianças, cada um dando o seu contributo para a libertação da nação – “mostrando que a independência foi uma luta que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo povo” (Oliveira, 2017, p. 71).

A fila se forma e se move em direção ao lugar de repasse das armas para a população. Uma mulher se apresenta e logo é reconhecida pelo jovem capitão. E em meio a muitas crianças e outras mulheres que se encontram no local, o realizador nos permite identificar a personagem principal dos demais, com o seguinte diálogo: “Acho que eu já te conheço. Como é o seu nome?” – diz a personagem Sanabayó. A mulher então lhe responde: “Diminga”, personagem interpretada pela brilhante atriz Bia Gomes (Figura 02).

Figura 02. Seleção de imagens de aparição de Diminga



Fonte: (Mortu Nega, 1988).

Diminga é uma mulher forte e de grande coragem, assim como a maioria das mulheres guerrilheiras da luta de libertação do PAIGC, que também compõem à UDMU¹⁰, que se

¹⁰ A União Democrática das Mulheres da Guiné e Cabo-Verde, foi fundada em 18 de julho de 1961 em Conakry (República da Guiné), antes do início da luta armada, por mulheres como Francisca Pereira, Cati Turpin, Isabel

juntavam à luta por livre e espontânea vontade, mulheres que saíam de diferentes regiões ou tabancas da Guiné-Bissau, deixando suas casas e familiares para responder à voz de Amílcar Cabral e outros revolucionários que mobilizavam os filhos da Guiné-Bissau e Cabo-Verde para à guerra nacionalista para a conquista da independência. Philip Havik (1995) sobre o início das mobilizações e de atividades femininas na Guiné-Bissau, defende que, apesar de experiências emancipatórias de mulheres bissau-guineenses terem se originado na fase pré-colonial, é apenas entre os anos de 1960 e 1970, no período da resistência colonial, que surgiram as bases do movimento feminino politizado, ou seja, tornando-se o braço de ação do PAIGC que travaria anos depois uma sangrenta guerra de descolonização contra os colonialistas portugueses. Ainda em conformidade com essa autora, além da luta contra o poder colonial instalado, os propósitos do movimento em construção eram, determinantemente - uma busca pela emancipação baseada no acesso à educação formal e à conscientização das mulheres, principalmente as que se encontravam nas remotas áreas campestres.

Quase só no final do filme é possível perceber que Diminga teria deixado a sua tabanca com o marido Sako (Tunu Eugênio Almada) e os filhos para se estabelecerem juntos na região fronteira, zona de intensos confrontos armados, exatamente na região onde se inicia o filme. E foi naqueles lugares de acampamentos e/ou ajuntamentos improvisados para atender a questão logística e estratégica da guerra que os seus filhos acabaram sendo mortos pelos ataques aéreos das tropas inimigas.

Antes de começar a marcha pelos longos e difíceis caminhos que cortam as matas, rios e *bolanhas*, de longe Diminga repara uma *mindjer garandi*, (Figura, 03) a qual se dirige e a quem pergunta: “*mindjer garandi, ké ku teneu, bu sta duenti, pa ndau iagu?* (senhora, o que houve, você está doente, quer água?), ela responde: “*não, não... nada ka tenen* (não, não... estou bem). O nome dela não é revelado nessa altura. Por isso, seguiremos nomeando-a de *mindjer garandi* que em língua bissau-guineense é designação a uma senhora de terceira idade, assim como *homi garandi* é dado a um homem da terceira idade, igualmente.

Leal, Lilica Boal, e Jean Martin Cissé (Guiné-Conakry), e Amílcar Lopes Cabral, um dos fundadores do PAIGC, que redigiu manualmente o primeiro estatuto da organização, regida por princípio do centralismo democrático, ou seja, as líderes são responsáveis pelas decisões. Porém, todos os membros eleitos devem prestar as contas aos demais membros, segundo as informações obtidas em entrevista com Bilone Tamba Na Nhasse, secretária Geral da UDEMU (Bissau, janeiro de 2019). Estudos de Indira Augusto Impanta (2020), fruto de um extenso processo investigativo (trabalho de campo), junto às estruturas da UDEMU.

Figura 03. Seleção de imagens de Diminga e *mindjer garandi*



Fonte: (*Mortu Nega*, 1988)

Diminga e *mindjer garandi* se juntam e suas histórias amargas do passado são contadas, em paralelo pelo realizador Flora Gomes. Agora caminham uma ao lado da outra e obedecem a voz de comando do líder da marcha, o jovem capitão Sanabayó que precisa dar instruções em cada cruzamento a se aproximar, como forma de evitar que alguém do grupo pise nas minas terrestres armadilhadas por toda parte pelas tropas inimigas do PAIGC. Nessas cenas que se sucedem, constatamos a grande preocupação do guia da equipe, que a cada instante, apela para que todos andem juntos e sem deixar uns para trás.

Esse foi o espírito que Amílcar Cabral sempre carregou consigo e ensinava ao longo do processo anticolonial: “Unidade, Luta e Progresso”. Todos unidos em um só espírito – um povo africano que se quer ver livre, lutando forçadamente para a conquista de sua autonomia que se tem direito como outros povos do mundo. Esse espírito é demonstrado como objetivo primordial no pelotão que Diminga se junta, sobretudo, nos momentos de perigos e dificuldades, como na lutando para vencer os caminhos de matos cerrados e terrenos pantanosos, lutando para levantar os pés que atolam no grande lamaçal (Figura 04), lutando contra o sol ardente e resistindo ao cansaço e a fome, e ainda, lutando contra a fumaça da fogueira (Figura 05) acendida no meio da densa floresta enquanto esperam a noite passar para continuar sonhando com a conquista da vitória final.

Figura 04. Diminga e o pelotão nas travessias.



Fonte: (Mortu Nega, 1988).

Figura 05. Diminga e o pelotão nas travessias.



Fonte: (Mortu Nega, 1988).

É nas cenas de quando anoitece e enquanto todo o grupo aguarda pelo amanhecer que as personagens Diminga e *mindjer garandi* se apresentam uma para a outra de forma mais elaborada (Figura 05). Com essa demonstração, o realizador tenta nos levar à reflexão daquilo que foi a própria dinâmica de luta de libertação, na qual não importava querer saber quem era quem, de onde cada uma vinha, mas sim, demonstrar que entendiam o motivo e objetivo de todos estarem juntos nas trincheiras (caindo, se machucando e/ou às vezes, até chorando, mas continuar seguindo com a cabeça erguida no campo de batalha) e não em suas casas e *tabancas*, habitualmente. O cenário era que cada um provasse que pudesse fazer alguma prestação de serviço à luta de libertação.

Voltando à análise do cenário da guerra, é nessa conversa de apresentação que nos é revelado o nome da *mindjer garandi* e a sua história, até então enigmática, se fez conhecer: *i ké?* (é o quê?), diz *mindjer garandi*, “nada”, responde Diminga enquanto a olhava fixamente. *Mindjer garandi, kuma ku bu nome?* (senhora como se chama?), pergunta Diminga e *mindjer garandi*, responde: “Lebeht”. *Ami, nha nome i Diminga* (o meu nome é Diminga). *Ah... bu nome i Diminga, ah...* (Ah... o seu é Diminga, ah...). *Lebeht, abó i di nundé, di kal tabanca?* (Lebeht, de onde você é, de qual aldeia?). *Ami i di Kassumba, tabanca di Kitafine, lá ku npadidu, nkria, nkassadu. Tempu di guerra, tuga kema tabanca, família tudu padjiga, nmolostra* (eu sou de Kassumba, aldeia de Kitafine, foi lá que eu nasci, me criei e casei. Os tugas bombardearam a minha aldeia, todos os meus familiares se perderam e eu fui ferida). *Nundé gora ku bu sai sin?* (e onde você esteve?). *Nsai di Conakri, Partido ku mandan pa mbai kura, mas um dia sintidu riba pa nbim pertu família. Mas nbedju dja, i ka bon pa nlundju familia* (eu estava em Conakri, o Partido que me levou para tratamentos médicos, mas de repente eu senti que precisava voltar para junto da minha família).

De repente, a conversa é interrompida pelo som do helicóptero do inimigo que se aproxima do grupo, Diminga e *mindjer garandi*, Lebeht e o resto da população civil se abaixam escondidas.

Apesar do objetivo de luta consistisse em unir-se contra o poder colonial instalado a séculos na antiga Guiné Portuguesa, atual Guiné-Bissau, dentro dessa união verificou-se o fenômeno de relação de gênero marcada por dinâmicas de poder, em que um gênero pode ter mais influência e controle sobre o outro. Flora Gomes, sendo um ex-combatente que, de certa maneira, participou de várias frentes em diferentes regiões com a sua câmera em mãos, filmando e documentando os acontecimentos durante a guerra de libertação, parece-nos alguém com autoridade para nos levar a reflexão sobre isso, ainda que simbolicamente e de um jeito artístico-cinematográfico, como pode-se observar em diversas cenas do filme *Mortu Nega*, que começa com a personagem Lebeht e segue com Diminga.

Numa das habituais pausas do pelotão liderado pelo Sanabayó para revisar as orientações sobre os cuidados que devem tomar em cada área cruzada, na medida que iam avançando em sua jornada para à base da instalação da tropa do PAIGC. Nessa cena, constata-se um momento em que Sanabayó dá orientação para Lebeht: *abó, mindjer garandi, bim pali, djanti* (senhora, você, venha aqui, depressa). Ela responde: *kin ami?* (quem, eu?). *Sim, abó ku na fica nha trás, pá npudi bata odjau* (sim, tem que ficar atrás de mim para que possa te ver). Lebeht responde: *ké bu tene udju trás kuna bata odjan kel?* (você tem olhos atrás da sua cabeça que vai me ver?), risos[...].

Figura 06. Mindjer garandi Lebeht e Sanabayo durante a conversa.



Fonte: (*Mortu Nega*, 1988).

Embora a atitude do capitão Sanabayo pareça mais com o de cuidar da Lebeht do que qualquer outra intenção, ela demonstra resistência quanto a esse gesto. Talvez essa atitude não seja apenas em função da situação em que o grupo se encontrava, que se exigia bastante atenção para chegarem ao destino em segurança. A preocupação com a *mindjer garandi*, Lebeht se deu por conta da sua idade avançada e, talvez, por ela ter menos forças se comparada ao restante do grupo. Mas, como na arte ficcional nada será sempre conforme aparece aos olhos de quem a observa, é possível questionar: por qual motivo um tem que ficar atrás do outro se é para caminhar juntos? Ou, possivelmente, o realizador queria testemunhar algo que muitos bissau-guineenses ainda não veem e não compreendem até nos dias atuais. Pois parece-me familiar ao que passa na sociedade bissau-guineense, sobretudo, de como foi estabelecido os papéis de gênero em que a mulher sempre tem que ficar atrás do homem e isso se tornou uma tradição cultural na África de hoje.

Ainda nessa análise, em outra cena, vemos novamente a discussão de Lebeht e Sanabayo acerca do mesmo assunto quando ela é advertida a ficar atrás do jovem capitão (Figura 07). Lebeht se revolta depois de seguir atrás dele em passos lentos de camaleão, pisando onde o outro levanta o pé, por já por algum tempo – ela pára e o chama: *Sanabayo, buna obin mé?* (Sanabyo, está me escutando?). *Sim, ké ku misti?* (Sim, o que você quer?). *Nkansa nka pudi ianda suma bó [...]* (estou cansada, não consigo andar do jeito que você anda). *Kuma ku nô na faci?* (o que havemos de fazer?) pergunta Sanabayo. *Gosi na passa bu diante i buna ianda nha trás* (agora eu vou na frente e você vai andar atrás de mim), responde Lebeht. *Bu fala ké, nha diante, [risos]...?* (diz o quê, andar na minha frente, [risos]...?). A conversa é interrompida pelo avistamento de um helicóptero, neste instante, todos se escondem para dentro da mata.

Figura 07. Mindjer garandi Lebeht e Sanabayo no segundo momento.



Fonte: (Mortu Nega, 1988).

A desigualdade de gênero sempre vigorou na luta de libertação, as mulheres foram negadas à certas responsabilidades, sobretudo, no âmbito da intervenção política e militar, por parte de alguns homens do partido libertador, PAIGC. E Cabral sempre ficava incomodado com isso, tanto é que sempre instruíu e organizava as mulheres no sentido de se emanciparem dos comportamentos machistas e discriminatórios dos camaradas do Partido.

A preocupação de Cabral sobre a desigualdade de gênero e, particularmente, a respeito da condição feminina ainda no período colonial e no processo de descolonização é constantemente constatada. Para ele, o processo para a conquista da liberdade do povo oprimido se fundamentava “em constatar de que forma a mulher participa no mais amplo processo de libertação da sociedade [...]. A nossa revolução nunca será vitoriosa se não conseguirmos a plena participação das mulheres” (Cabral *apud* Gomes, 2016, p. 79).

Este líder anticolonialista na obra “Unidade e luta: a arma da teoria” (1976), para demonstrar o seu desacordo com algumas práticas dos homens que ainda insistiam em se considerar superiores que as mulheres – insta para o facto de que não se pode esperar que a liberdade seja dada a si na condição de colonizado, enquanto mantém outros (mulheres) sob à condição de privação de direitos e de igualdades. Conforme as palavras do líder independentista:

Há camaradas homens, alguns, que não querem entender que a liberdade para o nosso povo quer dizer liberdade também para as mulheres, a soberania para o nosso povo quer dizer que as mulheres também devem participar nisso, e que a força do nosso partido vale mais na medida em que as nossas mulheres peguem nele teso para mandarem também, com os homens (Cabral, 1976, p. 49).

Em *Mortu Nega*, Flora Gomes tem insistido em nos revelar a dinâmica da relação hierárquica entre gêneros no período da luta anticolonial, onde as mulheres participavam lado a lado dos homens. A cena de *mindjer garandi*, Lebeht com o Sanabayo em que ela agora exige andar na frente e ele simplesmente ri, achando isso um absurdo, não é a única atitude que representa essas crenças de superioridade dos homens em relação às mulheres no longa-metragem.

A mesma atitude aconteceu com a personagem Diminga nas cenas subsequentes do filme quando o grupo finalmente chega ao destino, Diminga não encontra o marido no local, pois estava concentrado na emboscada contra a tropa inimiga. E quando soube que o pelotão recém-chegado liderado por Sanabayo está se preparando para reforçar o grupo, levando-lhes as armas trazidas, à cena seguinte nos mostra Diminga em uma breve conversa com Sanabayo, informando-lhe que também ia com o grupo para a emboscada (Figura 08): *camarada Sanabayo, na bai ku bô* (camarada Sanabayo, eu vou com você). *Nka falado pa lebau* (não me disseram para te levar junto), *má é ka falau tan pa fikan* (mas não te disseram também para não me levar). Diminga não desiste, pega suas coisas e sai com os guerrilheiros.

Figura 08. Diminga informa que para a emboscada.



Fonte: (*Mortu Nega*, 1988).

Figura 09. Diminga encontra o marido Sako na emboscada.



Fonte: (*Mortu Nega*, 1988).

Diminga chega na emboscada e encontra o marido Sako, depois de muito tempo sem se verem (Figura 09). Depois da entrega dos armamentos às tropas na emboscada, Sanabayo e o seu grupo, e Diminga, a única mulher agora no grupo, retornam para a base. A volta parecia tranquila até que foram surpreendidos com o ataque do helicóptero da tropa inimiga, o grupo revidou ao ataque – Diminga, desarmada, corre com as tropas – o líder do grupo foi baleado nas costas e cai, Diminga ajuda resgatá-lo e segura os pertences dele até a base.

Sako volta da emboscada e já se despede de novo da Diminga para o último ataque (Figura 10). É nessa cena que o realizador nos apresenta o segundo momento em que à Diminga é negada novamente o seu desejo de ir para o último ataque, como se pode notar nas conversas do marido Sako e Diminga: *Diminga, i tchigadja hora di nô rapati, nô na bai nô kana tarda* (Diminga está na hora de a gente se separar, vou e volto logo). *Na bai ku bó* (vou com você), diz Diminga ao marido. *Não, ami nkana dissau pa bu kurri mesmo perigu ku Sanabayo dissau pa bu kurri* (não, não vou te deixar correr o mesmo perigo que o Sanabayo te deixou correr), diz o marido a Diminga.

Figura 10. Sako se despede da Diminga, partindo para o último ataque.



Fonte: (*Mortu Nega*, 1988).

É assim que Flora Gomes nos permite observar o pensamento masculino camuflado sob a primícia de proteção masculina sobre o sujeito feminino. As intercorrências da crença de superioridade masculina aparecem no filme, não somente para testemunhar como era a dinâmica de papel de gênero no período/processo anticolonial, como também por constituir um problema que não acabou com a conquista da independência, e infelizmente continua a vigorar até hoje na realidade social bissau-guineense. Elementos como estes nos oferecem grandes possibilidades de conseguir uma resposta justa para a pergunta deixada logo na introdução deste capítulo sobre os nomes dos heróis e seus feitos serem mais honrados do que os das heroínas de guerra de libertação. A título de exemplo, destacamos fatos/histórias como de Titina Silá e Carmen Pereiras, ambas ex-combatentes do PAIGC.

Ernestina “Titina” Silá (Figura 11) nasceu em 1943 na região de Tombali. Foi uma líder revolucionária na luta pela libertação nacional da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, mãe, enfermeira, militante, assassinada em 30 de janeiro de 1973 por colonialistas portugueses a caminho do funeral de Amílcar Lopes Cabral, assassinado em Conacri (República da Guiné) no mesmo ano. Um feriado não oficial na Guiné-Bissau é dedicado à sua memória, 30 de janeiro – tido também como o dia da mulher bissau-guineense. Como Amílcar Cabral foi o nome mais respeitado entre os homens na luta de libertação da Guiné-Bissau e Cabo-Verde, foi também com Titina Silá entre todas as mulheres de luta. Mas, como já referido anteriormente que a desigualdade entre gênero não acabou com a independência conquistada, isso reflete até no jeito de honrar nossos heróis e heroínas.

Amílcar Cabral, por exemplo, depois da sua morte em Conacri, seu corpo foi transladado para o memorial de Amura, no centro da cidade, algo que não aconteceu com Titina Silá, como forma de rendê-la as merecidas homenagens como a mulher que mais se destacou na luta e dando até a sua vida para a causa de seu povo.

Figura 11. Titina Silá, Carmen Pereira e outras guerrilheiras com Amílcar Cabral durante a luta.



Fonte: (Didinho, 2010; Donnaalgiorno, 2022; coletivo de Mulheres Africanas in: Por dentro da África, 2017).

Carmen Pereira (Figura 11) foi uma outra figura de destaque durante a luta e pós-independência do país. Nascida em 22 de setembro de 1936, em Bissau, e faleceu em 4 de junho de 2016, aos 79 anos. Tia Carmen, como outrora era referida, se juntou ao PAIGC em 1962 e tornou-se uma líder revolucionária, oficial, política e comandante. Na pós-independência, desempenhou várias funções no aparelho do Estado, incluindo: presidente da Assembleia Nacional Popular de 1975 a 1989 e novamente de 1984 a 1989, chegando a ocupar o principal cargo do Estado bissau-guineense - presidente interina da Guiné-Bissau por 3 dias, em maio de 1984, o que lhe consagrou como a primeira mulher em África a desempenhar essa função e única na Guiné-Bissau. Entretanto, mais uma vez ela como tantas outras mulheres revolucionárias é negada o mausoléu de Amura, onde figuras que ocuparam os mais altos cargos de Estado, por exemplo, os presidentes João Bernardo Vieira, Malam Bacai Sanhá, Kumba Yala e entre outros. Mas a ela, essa merecida honra não chegou, assim como também não chegou para Titina Silá e muitas outras.

A personagem Diminga, apesar de já estar no processo de luta de libertação, carregando munições e ajudando a socorrer os feridos de guerra e em outras tarefas civis junto a base da guerrilha do PAIGC, duas vezes, foi negada o direito de segurar na arma e lutar ao lado dos homens.

Antes da ocupação colonial no continente africano, nos territórios e diversas comunidades africanas não havia a crença de superioridade de gênero e nem a opressão às mulheres. Até porque, a maioria desses territórios eram da estrutura social matriarcal, mas após a ocupação forçosa dos europeus, implantaram a diferenciação e/ou estrutura piramidal na afirmação de novas sociedades africanas. Logo, a noção e a crença de homens serem superiores às mulheres começa a ser experienciada pelos próprios homens africanos como forma de assimilação sociocultural eurocêntrica. Terminando, assim, por ajudar a concretizar um dos objetivos coloniais que visava enfraquecer a condição e a posição das mulheres africanas. Essa experiência acaba nos apresentando a situação de uma mulher africana sob ataques de duas frentes: a opressão por parte do colonizador e, ao mesmo tempo, por parte do próprio homem africano.

No relatório de 1982 do Congresso Nacional de Mulheres Guineenses citado por Impanta (2020), em que faz uma análise aprofundada no sentido de que se o povo bissau-guineense tenha sofrido com a opressão e exploração durante o período histórico libertário, a mulher durante essa época era sujeita, por um lado, à exploração do colonizador e por outro à exploração do homem bissau-guineense por intermédio das estruturas sociais que a oprimia. Entretanto, seria por essas razões que normalmente se fala muito da dupla exploração a que

essas mulheres bissau-guineenses estiveram submetidas durante o colonialismo. Essa dupla exploração se verificou também, por incrível que pareça, dentro das estruturas do próprio partido, PAIGC, o qual institucionalizou o movimento feminino partidário (UDEMU).

Para Impanta (2020, p. 23) “A opressão com base em gênero e de classe social desigual pelos companheiros da luta foi narrada, por exemplo, como o fato delas terem que fazer trabalhos domésticos para os homens sendo companheiros de luta”. E segundo relato de uma das ex-guerrilheiras do PAIGC, Famata Djassi, entrevistada por Impanta, explica que o congresso do PAIGC aconteceu de 13 a 17 de fevereiro de 1964, é uma das maiores reuniões do partido naquela época. Segundo Djassi, Cabral teria chegado um dia antes do congresso, quando ele chegou e outras mulheres não estavam presentes porque tinham ido buscar água para os comandantes tomarem banho.

Esta guerrilheira segue explanando:

Era a noite, acendemos folhas secas de árvore para iluminar o caminho, ele perguntou onde estávamos, respondemos que fomos buscar água; ele disse em seguida, será que os homens não podiam buscar água para eles mesmos? Nós não ousamos responder, não, porque os homens eram comandantes, tinham armas. Mas eles já sabiam da reação do Amílcar em relação a mulheres, em seguida Cabral disse: *bô conta es homis kuma castigo kaba, bo dia di liberdade tchiga*¹¹, nesse congresso vocês mulheres terão lugar de verdade, vão participar do desenvolvimento do país (Fatumata Djassi, 2019 apud Impanta, 2020, p. 26).

Perante essa constatação, Domingues (2000) nos explica que o envolvimento das mulheres na luta de libertação nacional, foi, contudo, delimitado pelas relações de gênero prevalecentes, e as mulheres foram, sobretudo, instruídas e responsabilizadas por áreas convencionalmente “femininas”, ligadas aos trabalhos sociais – atividades de apoio logístico. Desta maneira, a conclusão que se chega é que, de certo modo, esse fato acaba revelando uma situação marcada por uma forte ocorrência do papel de gênero, algo que era difícil imaginar que acontecesse no contexto em que se vivia, sobretudo ao considerar ainda o fato da convocatória que os líderes independentistas fizeram para todos – homens e mulheres bissau-guineenses, mobilizados numa frente comum contra tugs imperialistas. E isso também demonstra a ideia ou como as mulheres são vistas pelos homens, sob a concepção de que o ser

¹¹ Em língua bissau-guineense significa: falem para esses homens que a escravatura já acabou, que o vosso dia de liberdade chegou.

feminino é menos qualificado e frágil em relação ao homem, como o realizador do *Mortu Nega* consegue representar neste filme docuficção. No entanto, esse tipo de pensamento precisa ser desconstruído até porque existem fatos comprobatórios de que as mulheres já estiveram na frente de combate e demonstraram coragem e capacidade, tanto quanto aos homens.

1.3 FIM DE LUTA EM PARADOXO: *AFINAL I KABA OUI KA KABA?*¹²

Nesta seção damos continuidade à análise de *Mortu Nega* sobre/pelo o que consideramos a segunda fase ou nova realidade que o filme nos apresenta a respeito do contexto histórico (luta anticolonial) da nação bissau-guineense.

Nesta subseção, o que destacamos no filme durante a nossa observação são momentos de incertezas sobre o fim da guerra (luta) que já vinha decorrendo por muitos anos nas grandes e sagradas matas da Guiné-Bissau. Assim como é retratado no longa-metragem, as atividades durante o período de combate eram difíceis ao ponto de chegar o momento em que os próprios envolvidos, já cansados, se tornarem impacientes. Uns talvez pessimistas sobre o fim da luta. As conversas e questionamentos são de diferentes personagens durante a passagem narrativa do docuficção¹³.

O realizador nos demonstra, através dessa obra, como a luta de independência na Guiné-Bissau gerou esgotamento físico e psicológico, bem como muitas incertezas na cabeça dos que estão lutando - impactando o jeito de pensar e agir dos que estão na guerra. Ou seja, abalando até a convicção que se tem da vitória, em meio a longos anos já lutando contra os invasores colonialistas de Portugal. Essa é uma forma que o cineasta nos revela como as dinâmicas e os acontecimentos durante o período anticolonial foi capaz de, em alguns momentos, substituir a esperança que se tinha sobre uma nação africana livre da colônia, por incertezas em torno desse tão sonhado dia: a independência.

Vale ainda situar e dizer que, para essa subseção, o filme começa por mostrar-nos a personagem Diminga na companhia de *mindjer garanti*, Lebeht empenhadas numa longa jornada, fazendo o caminho de volta para a tabanca, depois de quase dez anos (Figura 12).

¹² Em língua bissau-guineense, significa: afinal acabou ou não acabou. Conforme o cenário do fim da luta na fala de diferentes personagens em *Mortu Nega* (1988).

¹³ Docuficção é um gênero cinematográfico que mistura elementos do documentário e da ficção. É uma forma de narrativa que combina fatos reais com elementos fictícios, criando uma representação criativa da realidade.

Figura 12. Seleção de imagens de Diminga e *mindjer garandi* na volta para a tabanca.



Fonte das imagens: (Mortu Nega, 1988).

O primeiro cenário observado sobre a incerteza sobre o fim da luta foi na conversa de *mindjer garandi*, Lebeht com Diminga, quando o grupo, ainda na marcha, levando munições para a “zona libertada”¹⁴ (base da guerrilha do PAIGC), foi surpreendido com o ataque do helicóptero inimigo. Ambas e o resto da população civil fugiram para dentro da mata, enquanto o pelotão se revidou ao ataque. Diminga ficou indignada com a violência cruel do inimigo que realiza ataques com a tamanha força bélica contra a população civil e contra a guerrilha do partido libertador. “Os portugueses usaram vários tipos de materiais bélicos e estratégias para intimidar os ataques dos combatentes guineenses. Mas, os colonizadores não tiveram muito sucesso nas suas estratégias [...] (Té. 2016, p. 60)”. E num tom de voz bem baixinho, Diminga fala para Lebeht: *mindjer garandi, bu na odja?* (senhora, você viu isso?). *Es kana kaba!* (isso não vai acabar), diz Lebeht.

Num outro cenário, onde a incerteza do fim da luta também é expressa, ocorre quando a guerrilha é tomada pela dor do assassinato de Amílcar Cabral em 20 de janeiro de 1973, na República de Conakry, diante de sua residência, sendo substituído por seu meio-irmão Luís Cabral a frente do PAIGC. Segundo Augel (2007) assassinos, dois guineenses, foram presos, mas os mandatários desse crime nunca foram descobertos.

¹⁴ “Zona libertada” trata-se das áreas da Guiné-Bissau que foram conquistadas e controladas pelo PAIGC durante a luta de libertação contra os colonialistas portugueses, entre 1963 e 1974. Essas áreas eram consideradas de libertos pois a guerrilha do PAIGC havia conseguido retirá-las da posse das tropas coloniais, estabelecendo um governo, com estruturas administrativas oferecendo serviços básicos à população.

No campo de batalha, o soldado Estin conversa com o companheiro dizendo-lhe: *gosi ku é mata Cabral, nka fia si luta na kaba* (agora que mataram Cabral não creio mais que essa luta vai acabar). *Npensa nô sta dja na fim, pabia tuga pirdi dja guerra disna* (acho que já estamos no fim, porque os tugas já perderam a guerra há muito tempo), diz outro o soldado de uma forma otimista. *Es ku nta pensaba, otcha luta na kunsu, gosi i faci dja 10 anos* (no início era isso que eu julgava, agora já rendeu 10 anos).

É também quando as mulheres da zona libertada, juntamente com Diminga e Lebeht que o filme volta a nos revelar a incerteza sobre o fim da luta. Essas incertezas são ouvidas mais uma vez pela boca de Lebeht, *mindjer garandi*, quando uma jovem pergunta: *bu obi rádio mé? Kuma tugas¹⁵ é misti pui cê general na kalabus, el i misti guerra, mas elis é ka misti* (dizem que os soldados querem colocar na prisão o próprio general deles, pois este quer continuar na guerra, mas eles não). Uma outra mulher ao lado responde: *nha fidju, anós tambi nô kansa dja é guerra li dé* (minha filha, nós também já estamos cansadas dessa guerra). Nesse instante, Lebeht se pronuncia: *hun, ka bô fia bô, é guerra li, artis di nha mamé ku nha dona, kin ku fala é guerra na caba* (hun, não se alegrem tão cedo, esta guerra existe antes da minha mãe e minha avó. Quem disse que isso vai acabar?). Nota-se na fala da jovem, uma alusão direta à guerra armada anticolonial iniciada em 23 de janeiro de 1963 em que ela se testemunha, enquanto Lebeht se refere desde as primeiras guerras advindas do início da ocupação colonial e de resistência - captura de africanos (bissau-guineenses) para o comércio transatlântico. Um contexto que se compreende pelos relatos de Silva e Santos no livro intitulado *Da Guiné portuguesa a Guiné-Bissau: um roteiro*:

O navegador Nuno Tristão declarou as terras descobertas em posse da Coroa portuguesa, mas acabou por ser morto pelos Mandingas, próximo do Rio da Gâmbia. Em 1440, os primeiros escravos africanos foram capturados pelos navegadores portugueses na costa ocidental africana. São estes os anos que marcaram a chegada dos navegadores portugueses a essa vastidão de terras onde se integrará a futura Guiné portuguesa (Silva; Santos, 2014, p. 23-34).

¹⁵ O termo “tuga” durante a guerra de libertação era usado pela guerrilha do PAIGC para se referir os soldados portugueses que lutavam na Guiné-Bissau.

Ainda que houvesse um relativo debate quanto à precisão de datas, lugares descobertos e titulares dessas descobertas, tudo leva a crer que em 1446, Estevão Afonso tenha atingido o rio da Gâmbia, na região correspondente ao Império Mandinga; Álvaro Fernandes teria atingido o rio Casamansa, perto do limite norte da atual Guiné-Bissau; João Infante, filho de Nuno Tristão, descobriu o rio Grande, mais tarde denominado rio Geba, o mais importante rio que corta a Guiné-Bissau; e segundo Gomes Eanes de Azurara, destacado por esses autores, cinquenta e uma caravelas chegaram às terras da Guiné em 1446 (Silva; Santos, 2014, p. 23-34).

Entretanto, desde a chegada até a conquista da independência da atual Guiné-Bissau, o período rende um pouco mais de meio século, vigorando a dominação e a resistência - paralelamente entre o poder colonial e povos nativos donos do território invadido. O Flora Gomes, através desse cenário (diálogo) envolvendo a jovem e *mindjer garandi*, faz questão de nos demonstrar a necessidade do conhecimento aprofundado da história bissau-guineense a partir do contexto ocupacional territorial a desocupação por via de uma luta armada levada a cabo pelos bissau-guineenses. Através desse aspecto, faz-se entender que há uma diferença enorme de como o processo colonial afetou a experiência de diferentes gerações, ou seja, a geração da jovem e da *mindjer garandi*.

Voltando ao retorno da Diminga para a tabanca, o cenário nos leva a entender que não somente a forma e/ou o jeito de regressar dela, carregando suas coisas por cima da cabeça que se faz compreender que a luta armada em que ela participou teria chegado a seu fim, mas também através da canção que ela canta enquanto caminha ao lado da *mindjer garandi* (Figura, 12):

<i>Ntenel ntenel oh, lembranças di luta</i>	Eu tenho, tenho, lembranças de luta
<i>Ntenel ntenel oh, sofrimento di padida</i>	Eu tenho, tenho, sofrimento de uma mãe
<i>Ntenel ntenel oh, ntene dur na nha corson</i>	Eu tenho, tenho, dor no meu coração
<i>Ntenel ntenel oh, má nka na lantanda nha fala</i>	Eu tenho, tenho, mas não levantarei a minha voz
<i>Ntenel ntenel oh, esperança na amanhã</i>	Eu tenho, tenho, esperança no amanhã
<i>Hun... hun... hun... 3 x</i>	Hun... hun... hun... 3 x

(*Mortu Nega*, 1988)

O fim da luta armada, finalmente, só é anunciado por Diminga quando passa por um grupo de crianças que brincam de pequenos soldados do PAIGC com pauzinhos em mãos,

tentam simular um combate de guerrilha no Forte de Cacheu (Figura 13). Esse pronunciamento demonstra a confiança que Flora Gomes deposita nas mulheres de sua terra. O fim da luta de libertação sendo revelada pela boca de uma mulher e não pela voz de um homem, ou seja, poderia ser pela voz de um dos comandantes da guerrilha, como as dinâmicas da crença de superioridade de gênero tem-se apresentado. Por exemplo, quando o comandante João Bernardo Vieira declarou nas matas de Colinas de Boé, numa Assembleia Nacional Popular, unilateralmente, a independência da Guiné-Bissau, através da escrita da constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de oitenta países, por Estados africanos, asiáticos, árabes e blocos comunistas. Entretanto, foi recebida pelo governo colonial português como “um mero ato de propaganda” (Silva, 2010, p.22). A luz desse cenário, no filme, o realizador preferiu nos mostrar algo diferente da perspectiva histórica, fugindo assim do habitual perspectiva de superioridade do gênero durante a luta e pós-independência na Guiné-Bissau.

Ao aproximar dessas crianças, Diminga vendo-as imitando as posições e gestos de guerra, pergunta-lhes: *anta bô ka sibi kuma guerra kaba?* (será que não sabem que a guerra já acabou?). As crianças, em voz unânime, respondem: *nô sibi. Viva, viva, viva...!* (sabemos, sim. Viva, viva, viva...!). As crianças pulam alegremente enquanto dizem “viva”, continuamente.

Com os gritos de alegria dessas crianças compreende-se, que, pela primeira vez, em 24 de setembro de 1973, “em um ato festivo, na pequena localidade de Lugadjol (ou Lugajol), situada na longínqua e inóspita região montanhosa de Madina de Boé, no sudoeste do país (Augel, 2007, p. 62)” estava sendo proclamado, unilateralmente, a independência da Guiné-Bissau; o ritmo, o som e a atmosfera social bissau-guineense haviam mudado, não era mais aquele barulho de tiros de armas e nem do silêncio de outrora quando o inimigo se aproximava com sua máquina bélica mortífera ou de tristeza quando houvesse uma baixa, mas sim do tradicional espírito alegre de mulheres, homens e crianças africanas remetidos a silêncio durante séculos da ocupação e opressão colonial.

Ainda para Augel (2007), só depois da derrubada do regime ditatorial português (25 de abril de 1974), Portugal reconheceu, em 10 de setembro de 1974, a independência da Guiné. Conforme Carlos Lopes (1987), o aspecto mais espetacular da independência continua a ser a unilateralidade de proclamação, para este, Portugal não fez senão reconhecer *de jure* uma situação *de facto* já anteriormente consolidada. Na esteira desse acontecimento seguiram-se, em 1975, as independências de Moçambique (25 de julho), São Tomé e Príncipe (12 de julho) e, meses depois, de Angola (11 de novembro). Cabo-Verde, que empreendeu conjuntamente com a “Guiné” as lutas de libertação, alcançou sua independência a 5 de julho de 1975.

Portanto, a partir da demonstração da cena de crianças que pulam de alegria ao tomarem conhecimento sobre o fim da luta, ali se inaugurava uma nova era para o povo bissau-guineense, em particular as crianças de terra de Cabral, pois este declarava abertamente que as crianças eram as flores da luta. Nesse sentido, sendo Flora Gomes homem com ideais revolucionários de Cabral em ação, simbolicamente é uma homenagem que o realizador presta ao seu admirado líder independentista, filho da África, bem como também para lembrar a sociedade bissau-guineense pós-colonial o pensamento do líder em relação ao futuro do país onde as crianças teriam um papel determinante.

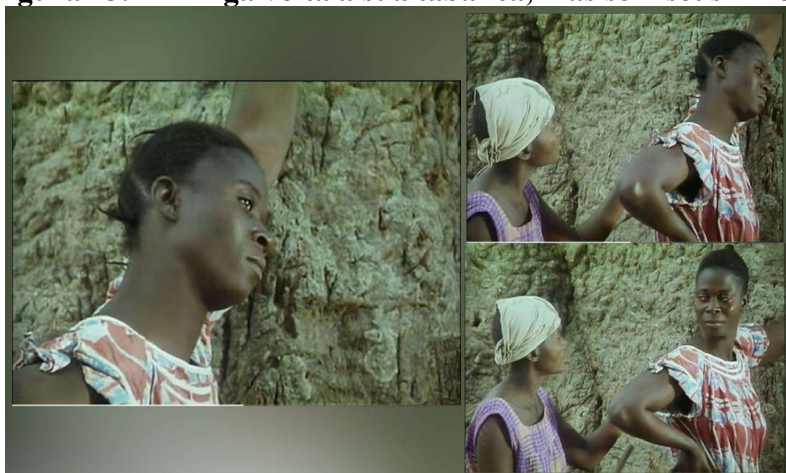
Figura 12. Seleção de imagens de brincadeira de crianças.



Fonte das imagens: (Mortu Nega, 1988).

Diminga chega à tabanca, mas não segue direto para sua casa, mesmo estando já nas proximidades de sua casa, conforme podemos constatar na cena em que ela conversa com Lebeht, ao pé da grande árvore, baobá. Lebeht percebe a tristeza de Diminga que não consegue conter as lágrimas, com a cabeça sobre o braço levantado e apoiado no tronco do baobá (Figura 13). Lebeht pergunta-lhe: *Diminga, kantu ano ku fasi ku sai di li?* (Diminga, por quanto tempo você esteve longe de casa?). Ela responde: nove anos, quase dez. Insiste Lebeht: *bu ka kontenti suma bu bim?* (você não está feliz por voltar?). Diminga responde: *na bai odja casa sim ninguin* (vou encontrar minha casa vazia). *Má bu fidju, é sta lá?* (e os seus filhos, estão lá?). Responde Diminga: *É ka falau nada na baraka?* (não te falaram nada sobre eles lá na base da zona libertada?). “Não”, responde Lebeth.

Figura 13. Diminga volta a sua tabanca, mas sem seus filhos.



Fonte das imagens: (Mortu Nega, 1988).

Só na cena em que Diminga já se encontra em casa é que, definitivamente, nos é informado sobre o que teria acontecido com seus filhos que não voltaram junto com ela para a tabanca, quando fala com a tia, irmã mais nova de sua mãe: *Diminga, anta minimus, ndé ku está nel ou é fica trás?* (Diminga, os seus filhos, onde eles estão?). *Luta fican ku elis* (a guerra os tirou de mim), diz Diminga.

Nesse momento, a personagem que se mobilizou e foi para a luta de libertação com o marido e seus filhos, na intenção de contribuir para o fim da dominação colonial, que Flora Gomes nos mostra que, apesar de ter alcançado a independência, não foi uma conquista sem perdas por parte do povo. A começar por Amílcar Cabral que se sacrificou pela luta, mas não chegou a ver sua terra sendo proclamada independente e livre de atrocidades do colonialismo – a mesma coisa aconteceu com a heroína Titina Silá. Muitos combatentes tombaram – é a luta que custou suor e sangue durante “Séculos de dor e esperanças”, conforme o segundo verso da letra do hino nacional da Guiné-Bissau. A história da personagem se relaciona diretamente com a situação de homens e mulheres bissau-guineenses que perderam suas juventudes, filhos, maridos e mulheres. Nesse contexto, o cineasta nos chama a reflexão a partir da experiência da personagem Diminga que, além de perder seus filhos na guerra, não obteve notícias do marido que havia se separado dela para ir ao último ataque contra a tropa inimiga.

Entretanto, através da personagem Diminga, Flora Gomes sempre vai nos guiar para uma nova realidade (um novo fim e um novo começo) construído no filme. Nas cenas anteriores, Diminga anunciava o fim da luta armada depois de onze anos, só que agora a guerra não é mais com as armas em punho e disparando contra o antigo inimigo, mas sim, uma luta para sobreviver à fome e à miséria que assola o recém-nascido Estado-nação bissau-guineense.

Na conversa em que se percebe a mudança para essa nova realidade também se combina com a mudança do foco da câmera, transicionando de um momento simples de conversa para uma realidade de luta que se inicia, conforme o diálogo: *Diminga bu tchiga bu odja nô kaba dja labur, mas si bu bin misti, nô pudi djudau labra* (Diminga, chegou tarde que já terminamos em nossos campos, mas se quiser podemos te ajudar a cultivar o seu). Diminga pergunta pelo campo de cultivo dela e a mulher disse-lhe que está como ela havia deixado e ninguém pôs a mão nele. Uma outra mulher questiona: *Anta Diminga torna pudi labur mé, diante di bati bala?* (será que Diminga ainda sabe cultivar, depois de ter trocado sua foice por uma arma?). Diminga então responde: *guerra i ka só bati bala* (a guerra não é só quando está com arma em punho e atira). De repente, a câmera se desloca e nos mostra Diminga e outras mulheres da tabanca cortando o mato para o cultivo (Figura 14).

Figura 14. Seleção de imagens de começo de uma luta pela sobrevivência.



Fonte das imagens: (Mortu Nega, 1988).

Nessa altura, a situação na tabanca ia de mal a pior. A chuva já não caía mais, a seca assolou a vida dos populares, possibilidades para encontrar alternativa para irrigação do cultivo torna-se uma luta constante. O partido libertador (PAIGC) passa a assistir à população com alimentos que também começam a ser comercializados entre a população da tabanca, a corrupção também era notória e contestada pela população que reclamava da forma desonesta que as ajudas do governo eram distribuídas por parte das pessoas encarregadas para o efeito.

Nesse período da Guiné-Bissau recém-liberta os problemas não eram apenas ambientais, que afetam a produção agrícola como também os problemas de governação e/ou administração do país:

Após o reconhecimento oficial da independência política da Guiné-Bissau, em setembro de 1974, Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral, ascendeu à governança, que mesmo depois da libertação os problemas estruturais, educacionais, políticos e de desenvolvimento continuavam gritantes na Guiné-

Bissau – inclusive problemas ambientais como o desmatamento, problemas com a chuva e especialmente seca [...] (Oliveira, 2017, p.71).

Sako marido de Diminga volta da luta com a piora de um ferimento antigo no pé e precisa de um tratamento hospitalar em Bissau (Figura 14). Entretanto, ele e a esposa viajam para receber cuidados médicos numa viagem anormal para um país que custou o sangue de seus melhores filhos para acabar com a dominação colonial e miséria que afetava o seu povo, resultante de um pouco mais de meio século de exploração do seu território, mas que agora, orgulha-se de ser livre da dominação estrangeira.

Figura 14. Viagem de Sako para o tratamento médico em Bissau.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1988).

Neste enquadramento do filme, o realizador explora os problemas do pós-independência retratando as dificuldades de deslocamento, quando o doente terá que atravessar um rio numa canoa furada e ser transportado em carroceria de caminhão e em estradas buracadas para chegar ao hospital de Bissau (Oliveira, 2017, p.71).

Ao chegarem em Bissau se deparam com a realidade que se vigora depois da independência, onde os que um dia lutaram pela liberdade, já não são mais valorizados,

Nesta fase, fica evidente o abandono do governo pós-colonial, aquele pelo qual Sako combateu e se feriu. Quando precisa ir à capital para receber atendimento médico, se depara com um camarada disposto a lhe ajudar e outro que afirma não se lembrar dele, desprezando o passado compartilhado na luta (Chaves, 2017, p. 97).

Esse comportamento do ex-companheiro de Sako, que agora não se recorda dele, pode ser relacionado com a mentalidade de alguns combatentes que participaram da luta e eram comandantes, por essa razão conseguiram ocupar cargos de destaque tanto na fileira das forças armadas quanto nos outros órgãos públicos do país depois da independência. Enquanto os que

não eram chefes, nem vieram da luta com patentes e nem optaram pelos caminhos da corrupção, não conseguiram ver suas vidas mudadas. Como as de seus companheiros que ocupam lugares de destaque e ganham altos salários, desfrutavam de boas casas, tinham filhos estudando em boas escolas e tratamento médico no estrangeiro, enquanto a grande maioria da população se encontrava num estado de miséria profunda.

São homens que assumiram a governança do país depois da independência e administraram mal os recursos do povo, enriqueceram deles e se esqueceram dos ideais revolucionários sobre os quais se guiaram a luta armada. São esses governantes corrupto que o cineasta se refere sarcasticamente com o título do filme “*Mortu Nega*”, que em língua bissau-guineense significa “não só aquele que a morte negou, rejeitou, mas também está relacionado com a cultura, a história e oralidade da Guiné-Bissau (Oliveira, 2017, p. 85)”.

Conforme explica, o realizador:

Quando uma mulher dá à luz e a criança morre na primeira, na segunda, na terceira ou na quarta vez; a próxima criança que sobrevive recebe o nome de *Mortu nega*, que a morte o recusou... Eu utilizei no título, representando os que deviam morrer durante a luta e não morreram, não valem nada, os que só brevivaram que nem a morte os quer, recusou-os (Oliveira; Zenun, 2016).

Esse argumento apresentado por Flora Gomes nos convida a refletir sobre o espírito da nação adoentada por aqueles que conseguiram saltar para/com a independência e conduziram os destinos do país por muitos anos sem progresso. Enquanto os que tombaram na guerra como Amílcar Cabral, Titina Silá e entre outros bons filhos da GB, que deveriam ter sobrevivido para guiar e governar o povo na prosperidade, que os que sobreviveram não souberam fazer.

Essa análise nos leva a considerar a fala do soldado Estin que diz “agora que mataram Cabral não creio que essa luta vai acabar”. Essa fala, diferentemente de outras incertezas demonstradas pela personagem Lebeht, *mindjer garani*, que fazia referências ao passado (da ocupação colonial) e o presente (luta armada anticolonial), o pronunciamento de Estin mantinha uma relação de preocupação com o futuro pós-independência - sem Amílcar Cabral para manutenção dos objetivos da luta de libertação, a luta sempre vai prevalecer na vida dos bissau-guineenses mesmo com a expulsão dos colonizadores.

A fala de FG quanto a significação do título de sua obra é bastante significativa ao ser relacionada com um dos relatos de Amílcar Cabral que ainda vivo contava:

Havia um homem grande, que aliás ainda está na luta, que há três anos me dizia: “Cabral, eu rezo todos os dias para Salazar¹⁶ não morrer.” — “E porquê, homem grande?” — “Para a luta continuar um bocado ainda, para ele continuar a teimar, para nós continuarmos, para nos conhecermos melhor uns aos outros.” Esta é uma grande verdade; hoje já nos conhecemos muito, hoje sabemos quem tem valor e quem não tem valor (Santiago, 2023, p. 32)

Flora Gomes, sendo um contador de história, intelectual e, sobretudo, cineasta, carrega a sabedoria da luta armada; soube explorar em seus filmes o que nenhum outro produtor artístico bissau-guineense já fez. Ao dar nome de *Mortu Nega* a sua obra, tendo em conta o significado do termo, demonstra um conhecimento apurado sobre o “homem” bissau-guineense, sabe quem é quem e o que cada um sabe ou não sabe fazer como outrora Cabral demonstrava:

Quer queiramos, quer não, a luta faz a seleção, a pouco e pouco uns passam na peneira, outros ficam, porque a nossa decisão firme, enquanto estamos cá como dirigente deste Partido, é a seguinte: para a frente só vão aqueles que de fato querem lutar a sério, aqueles que de fato entenderam que a luta vai por etapas e aqueles que de fato entenderam que a luta cada dia tem mais exigências, mais responsabilidades e que, portanto, estão dispostos a dar tudo sem exigir nada, a não ser respeito, dignidade, oportunidade para avançarem e servirem o nosso povo como deve ser (Santiago, 2023, p. 32).

Em uma outra cena do filme voltamos a ser convidados à reflexão sobre o fim da guerra. Numa sala de aula podemos observar a palavra “Luta” escrita num quadro preto e o professor que ministra a aula pergunta para os alunos sobre o que entendem sobre a palavra “Luta” (Figura 15): *Kin ku misti papia nbocadu sobre “Luta”* (quem deseja falar um pouco sobre luta?). Uma mulher se levanta para falar: *“Luta” pa mi aos kuma ku ndidi faci pa sustenta nha fidjus* (“Luta” para mim hoje é como me virar para dar sustento aos meus filhos). “Mais alguém?”. Diz o professor. Nesse instante Sako aparece e começa a falar: *“Luta” i es anos di kancera ku tissinu independência, i lá tambi ku ndissa kussa mas sagradu ku ntene ba* (“Luta” significa todos aqueles anos de sacrifício que trouxeram a nossa independência, e foi ali também que deixei o que tinha de mais sagrado). Desse modo, o professor faz uma pergunta que também é o título

¹⁶ António de Oliveira Salazar foi um político português que serviu como primeiro-ministro de Portugal por 36 anos, de 1933 a 1968. Ele é conhecido por ter imposto um regime autoritário no país, conhecido como Estado Novo, que foi marcado pela repressão política, censura e nacionalismo.

dessa seção e cuja a resposta, que ao longo da seção nos propomos a encontrar, finalmente é respondida pelos próprios alunos. Se para Sako a “Luta” é ontem (sacrifício para libertar o povo do colonialismo), para a mulher a “Luta” é hoje (para conseguir o sustento). Dessa forma, o professor pergunta: “*Luta kaba?* (“Luta” terminou?). E todos responderam “não”. Na verdade, essa é a “Luta” que o povo bissau-guineense até hoje continua a fazer – lutando para sobreviver.

Figura 15. Seleção de imagens de diálogos sobre o significado da palavra “Luta”



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1988).

Portanto, *Mortu nega* é um filme auto-crítico sobre os ideais da luta de libertação, mas é também uma obra sobre a esperança, que reflete sobre como, no momento pós-colonial, a independência significou a continuidade da luta de diferentes maneiras, por exemplo: a luta contra a corrupção, a seca, o analfabetismo; a preocupação com o futuro das crianças que eram as flores da guerra; a batalha pelo sustento diário (Oliveira, 2018, p.23).

1.4 “KAU KASTA DRITU, NÔ TEM KU PUNTA DIFUNTU” – AS REVELAÇÕES EM MORTU NEGA

As cenas finais de *Mortu Nega* se iniciam com um sonho apavorante de Diminga e termina com a cerimônia tradicional bissau-guineense para desmistificação do sonho da personagem. Diminga, ao relatar o sonho para as mulheres da tabanca (Figura 16), logo uma *midjer garandi* orienta as mulheres para consultar as entidades ancestrais, conforme o diálogo: *si nfala bós nka panta aós, ngana bós. Des ku nta sunha nunca nka odja ké ku n’odja na noiti di aós. Kau tudo seku, si bu odja bentu.* (admito que fiquei assustada, nunca tinha sonhado com coisas que me apareceram essa noite. A seca por toda parte é acompanhada com um forte vento),

diz Diminga. Mindjer garandi se pronuncia: *kau kasta dritu, nô lanta nô punta difuntus* (isso não é normal, devemos perguntar aos ancestrais, preparem a cerimónia).

Segundo a interpretação de Oliveira,

[...] nas ontologias bissau-guineenses, o sonho faz parte da esfera existencial do ser, por meio do qual se estabelece relação com o mundo espiritual (deuses, antepassados e ainda com os que não nasceram). Por isso, a revelação e a interpretação de um sonho, pelos mais velhos, são de significativa importância cultural. Todavia, na compreensão ocidental, os sonhos, no cinema, estão relacionados com contos de fadas ou histórias surrealistas e exóticas (Oliveira, 2018, p. 24).

Figura 16. Diminga conta o seu sonho para as mulheres da tabanca.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1988).

É importante destacar que na maior parte das cenas do filme que passa na tabanca são as mulheres que mais aparecem e também é por intermédio delas que nos são reveladas as coisas mais importantes que acontecem ou que devem vir a acontecer, e também do que não está indo bem. São elas que demonstram preocupação para encontrar a solução. São poucas vezes que os homens aparecem e quando ocorre não é para demonstrar autoridade e/ou assumir algum tipo de protagonismo para encontrar solução, como acontece com as mulheres. Pode-se afirmar, no entanto, que *Mortu Nega* é uma obra idealizada com o objetivo de demonstrar a valentia das mulheres bissau-guineenses, contar as histórias que são silenciadas pelos homens e pela sociedade inteira.

À Diminga é dado o papel de sonhar para que através desse sonho pudesse encontrar a solução para os problemas naturais que afetam a tabanca e, talvez, simbolicamente, o realizador quer nos informar algo que se deve fazer com relação às mulheres – direito a um lugar merecido, incluí-las na busca de soluções que também são sociais e governativas da nação.

Conforme Oliveira:

Mesmo com alguns exemplos de reconhecimento internacional das lutas femininas para transcender o estereótipo da vitimização e da idealização simbólica da “África Mãe”, o silenciamento da mulher africana e da bissau-guineense, em particular, faz com que a questão de gênero assume importância ativa e igualitária no projeto de construção da nação idealizado por Amílcar Cabral. Por essa razão, Flora Gomes distingue a mulher nos seus filmes. Suas personagens são incontestáveis protagonistas da sua luta, destino e vida, apresentando uma vasta e rica possibilidade de representações de mulheres nos filmes africanos contemporâneos (Oliveira, 2018, p. 171).

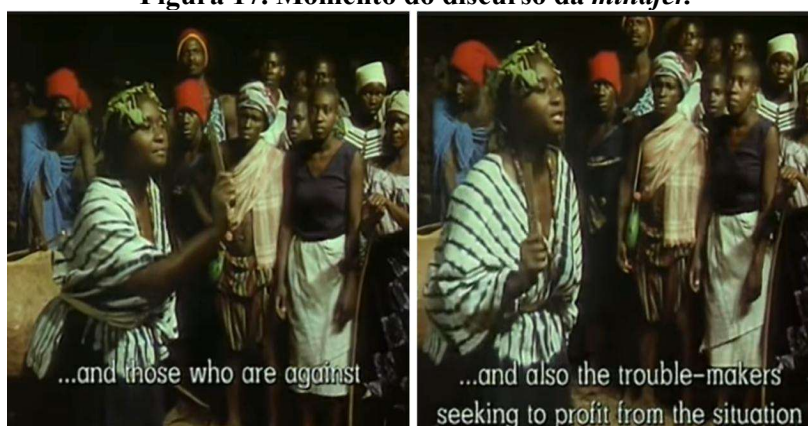
Ainda segundo essa autora, “a personagem Diminga é, literalmente, uma guerreira que ajuda os companheiros de luta a carregarem armamentos para outros sítios, na luta contra o colonialismo, sendo ainda responsável pela plantação e pelas tarefas domésticas” (Oliveira, 2018, p. 171). São atributos que definem as mulheres bissau-guineenses, que cuidam do lar, vendem nas feiras/mercados locais, trabalham no cultivo e na colheita do plantio.

Na cerimônia da revelação do significado do sonho de Diminga nos é permitido ver a união do povo bissau-guineense (Figura 19). Estiveram nessa cerimônia todos os grupos étnicos, cada um com a sua representatividade, ou seja, suas culturas, danças, tradições e línguas que compõem o rico mosaico étnico desse país africano. E essa constatação é revelada também no discurso de uma *mindjer* (Figura 17) durante a celebração dessa união, para encontrar solução para os problemas que afetam a todos:

I bin é tchur, tudo raças di nô terra ku luta kunsu na djunta. I bin tambi, kilis ku tene sintidu di bota cê siminteira pa padjiga nô unidade pa é pudi odja cê pon di amanhã. I tem kilis ku misti, má tan, i tem kilis ku ka misti. Na nô metadi, nô tene combatentes di aonti ku combatentes di aos. Combatentis ku só é cedu ba el aonti, i kilis ku pensa kuma aos na cedu dicelis (Mortu Nega, 1988).

Vieram a essa cerimônia todas as etnias da nossa terra que a luta uniu. Vieram também os aproveitadores que buscam lucrar com a situação. Existem aqueles que são a favor da união e aqueles que também são contra. No nosso meio, há combatentes de ontem e de hoje. Mas há aqueles que pensam que a luta lhes dá o direito a qualquer coisa (Mortu Nega, 1988, tradução nossa).

Figura 17. Momento do discurso da *mindjer*.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1988).

Nessa cerimônia, pode-se constatar mais uma vez aquilo que já tínhamos ressaltado anteriormente sobre as mulheres, que são dadas não só o papel de anunciar a necessidade de realização de uma cerimônia, mas também de dirigi-la, fazer a comunicação com os espíritos dos mortos, uma vez que, para a tradição bissau-guineense, a relação entre vivos e mortos é bastante viva e forte.

Para Oliveira (2016), nos filmes de Flora Gomes, existe uma preocupação em apontar a forma de pensar, ver e sentir o mundo dos bissau-guineenses e africanos, como na reunião entre os vivos, os mortos e os por vir a nascer, que faz parte da cosmovisão destas pessoas, pensada como aquilo que cada pessoa é pelo que defende e vive, o que influencia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias, diferentemente da cosmovisão ocidental cristã e cartesiana prevalente, separando as coisas e os mundos em categorias antinômicas. Esse imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, por vias de construção, apontada por Hampaté Bâ (2010), enquanto “tradição viva”. Ainda na visão dessa autora, “a diferença para com a razão ocidental cindida e contraposta ressalta os sentidos da comunidade e da continuidade e elementos, dimensões e momentos” (Oliveira, 2016, p.24).

Nessa base, na tradição bissau-guineense acredita-se que quando uma pessoa morre, o espírito dela continua vagando no mundo dos vivos e por ser um espírito, ele é dado como onipresente e onisciente, com poderes de abençoar, amaldiçoar ou/e prover a justiça entre os vivos. Conforme apelação de Diminga ao espírito:

Djongagu, nô tchomau nes cerimônia di mortus ku bibus, pá nô djunta nô busca kaminho di amanhã. Pabia di kila, diante des homis garandis ku bim di matu más lundju di nô terra, pá bu djurmenta bu kontanu só bardadi.

Djongagu, na metadi di tudu es djintis ku dano volta, utrus misti mata nô polons, nô bissilons, nô pó di sangui, mostrano elis (Mortu Nega, 1988).

Djongagu, te chamamos nessa cerimônia de vivos e mortos para nos unirmos e encontrar um destino melhor. Por conta disso, na presença desses homens que vieram das matas longínquas da nossa terra, jura nos contar apenas a verdade. Djongagu, na presença de todas essas pessoas que nos rodeiam, há uns que desejam a morte do Baobá, da sumaúma e de pau-sangue; mostre-nos quem são essas pessoas (Mortu Nega, 1988, tradução nossa).

Figura 18. Momento de discurso de Diminga.



Fonte das imagens: (Mortu Nega, 1988).

Entretanto, no filme, como é demonstrado, esse espírito é sempre acomodado em algum lugar com aspecto visível, como por exemplo, numa espécie de cama de paus mantido sobre embrulho de panos, carregado sempre por dois homens – um na frente e outro atrás – enquanto obedecem às orientações desse espírito (Figura 19).

Figura 19. Seleção de imagens da cerimônia e o Djongagu.



Fonte das imagens: (Mortu Nega, 1988).

Tanto no discurso de *mindjer* quanto no de Diminga nota-se, além da questão da relação e da união de diferentes grupos étnicos, um constante apelo à justiça para o povo, numa clara alusão ao processo governativo da nação pós-independência. Entretanto, é nesse movimento que Flora Gomes insiste em desmistificar a origem de todo o mal causado ao seu povo. Como, por exemplo, se há seca por toda parte é porque as florestas estão sendo devastadas com o corte de grandes árvores para fins comerciais de alguns indivíduos – alguém está se beneficiando com isso sozinho, por isso que Diminga pede: “*Djongagu*, na presença de todas essas pessoas que nos rodeiam, há uns que desejam a morte do Baobá, da sumaúma e de pá sangue, mostre nos quem são essas pessoas (*Mortu Nega*, 1988, tradução nossa)”.

E os beneficiários da aniquilação das árvores são, possivelmente, os que a *mindjer* no seu discurso aponta: “No nosso meio, há combatentes de ontem e de hoje. Mas há aqueles que pensam que a luta lhes dá o direito a qualquer coisa (*Mortu Nega*, 1988, tradução nossa)”. Portanto, são aqueles que se dizem combates, que depois da independência assumiram a governança do país e sem, no entanto, lembrar mais da última palavra do lema nacional da nação “Unidade, Luta e Progresso”, ou melhor, confundiram o progresso coletivo pelo individual. Dessa forma, são esses indivíduos que o realizador Flora Gomes em seu longa-metragem define de *Mortu Nega* (os rejeitados pela morte) por motivos de suas más práticas e ambições excessivas que até a morte não os quer, interpretação possível sobre o título do filme.

Por outro lado, a análise que se pode fazer também a partir dessa obra fílmica neste subcapítulo é de considerar não só a necessidade de o realizador ter criado uma cena em que a personagem principal sonha e precisa encontrar a revelação desse sonho. Gomes também nos induz a refletir profundamente sobre o contexto montado para as filmagens do filme – um cenário de guerra de independência mesmo que o filme tenha sido produzido anos depois desse processo anticolonial.

Nesse sentido, FG também se preocupa não somente em desconstruir a narrativa colonial sobre a grande guerra de independência na Guiné-Bissau, mas também revelar a ousadia e determinação de guerrilheiros da tropa anticolonial do PAIGC, conforme demonstrado ao longo do filme nas cenas de guerra. É uma forma, embora simbólica, de Flora Gomes dizer “nós conquistamos nossa independência lutando, heroicamente” como se vê na obra fílmica. Essa visão é inspirada, essencialmente, naquilo que muitos líderes africanos independentistas, incluindo o Amílcar Cabral, vão nomear de “descolonização da mente” e/ou “descolonização da imagem”.

É nesse sentido que as filmagens produzidas no decorrer da luta anticolonial na Guiné-Bissau tiveram a árdua tarefa de desmontar toda a narrativa até então criada pelo olhar colonial.

Tratava-se de descrever a realidade da violência colonial enquanto, simultaneamente, se resgata o sujeito colonizado das diferenças raciais, étnicas e de gênero a que havia sido submetido. Segundo Laranjeiro (2020), o objetivo final era proporcionar uma possibilidade diferente de representação capaz de se contrapor à realidade produzida pelas imagens coloniais.

Desse modo, o realizador bissau-guineense Flora Gomes leva-nos a entender que a produção de arte em tela durante o período colonial e anticolonial foi injusto para com o ser colonizado em relação ao colonizador europeu, que produzia filmes sobre a África e os africanos sem levar em conta o aspecto cultural e toda forma de vivência destes, equivocadamente apresentavam os africanos do ponto de vista de seus enterres, perpetuando a conhecida ideia de que “sua dominação em territórios africanos se empenharam numa missão civilizadora” (Ferreira, 1977, p. 29). Em outras palavras, os africanos eram povos incivilizados e, no entanto, precisavam ser civilizados como parte de suas alegações para a ocupação em seus territórios. Enquanto isso, filmavam também suas glórias resultantes de suas investidas no continente africano. “Nas metrópoles, os filmes eram distribuídos como ferramenta de propaganda, já que o conteúdo era utilizado também para conseguir apoio para a política colonial (Vieyra, 1975)”.

Pode-se considerar que no processo anticolonial, por intermédio de luta armada desencadeada pelos líderes independentistas africanos, em particular, os que se integravam o movimento libertador (PAIGC), em paralelo com essa ação armada, destacavam-se também os ideais que reclamavam por um restabelecimento dos aspectos culturais e identitários do ser africano. Assim, “Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente «Quem sou eu na realidade?»” (Fanon, 1968, p.212). Nesse ponto de reflexão, o professor Boaventura Santos (2003, p. 30) enfatiza que a autoridade de declarar a diferença se combina sempre com a autoridade para resistir ao poder que a declara inferior, notando ainda que sem resistência não há identidade de subalternidade, mas apenas subalternidade. “Logo a libertação não se justifica apenas pela independência nacional, mas acima de tudo por um processo de criação de uma nova ordem material e simbólica que incorporasse as histórias ocultadas pelo colonialismo” (Laranjeiro, 2020, p. 121).

É dessa forma que o cineasta Flora Gomes se dedicou na produção de uma obra que pudesse retratar o momento pós-independência do qual se encontrava inserido, como também representar e revelar o momento histórico anticolonial de seu povo, conforme se tornou possível em *Mortu Nega*.

Mortu Nega, que foi produzido em 1988, período um pouco mais de uma década de término da guerra a qual ele retrata - como se estivesse filmando no campo real da ação, e de acordo com as informações de contextualização apresentadas na tela inicial da película com a data do momento do desenrolar das cenas do filme é de janeiro de 1973, isto é, início do último ano de luta de libertação, inclusive as imagens nos mostram a zona fronteira sul da então Guiné Portuguesa com a República da Guiné Conacri, que durante esse período essa localidade era tão necessária para o reabastecimento da guerrilha do PAIGC quanto importante e/ou determinante para a vitória do movimento anticolonialista.

Ainda sobre o período que representa o último ano de luta em *Mortu Nega*, a professora Jusciele de Oliveira (2018) em sua tese de doutorado que se intitula “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso de Flora Gomes”, argumenta que o cineasta Flora Gomes pode não querer tencionar à reconstituição exata dos fatos, como se dá, na escolha da ideia originária de *Mortu Nega*, sem, no entanto, abrir mão de refletir sobre a luta de independência desencadeada contra o colonialismo português e as suas consequências, sendo apresentadas através do olhar de um bissau-guineense, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica ao momento pós-independência, permitindo assim uma reflexão sobre o próprio tempo que decorria na sociedade bissau-guineense no momento da gravação do filme, contando também a história presente do seu país. Ainda segundo Oliveira (2018, p.104), “É dessa forma, por uma ficção, ao mesmo tempo documento que Flora Gomes se propõe a contar parte da história de seu país de nascimento”.

Por se tratar de uma obra que não só faz uma autocrítica ao país de sua produção, em diferentes cenários ocorridos logo após a independência, também atua como uma ferramenta na desconstrução de narrativas propagadas pelos administradores coloniais portugueses da então Guiné Portuguesa, sobre a guerra de independência e da cultura do colonizado. Considere-se as palavras de Oliveira:

Este é um esforço a contrapelo da história oficial e oficiosa produzida, pensada, idealizada e escrita, principalmente, pelos antigos colonizadores portugueses, que por muito tempo nararam a história desse país dentro de suas perspectivas e ideologias colonialistas, eurocêtricas e lusitanistas, no intuito de justificar, validar e suavizar o sistema colonial, o colonialismo e o colonialismo português durante cinco séculos [...] (Oliveira, 2018, p. 104).

Em *Mortu Nega*, a ideia de repensar as narrativas coloniais e, conseqüentemente, elaborar novas interpretações fidedignas sobre o povo da Guiné-Bissau no ponto de vista do seu protagonismo na luta para sua independência do colonizador português – caminha na

mesma direção com a valorização das tradições culturais que Gomes tenta deixar, simbolicamente patente em sua obra no que se refere a significância de um sonho.

Com a busca e a necessidade de revelar o sonho da personagem Diminga, Gomes reafirma o que sempre foi significativo para os povos africanos, mas que as ideias coloniais sempre tentaram desvalorizar e aniquilar. Dessa forma, no filme, após a realização da cerimônia e, conseqüentemente, a revelação do fenômeno da seca que atinge a tabanca, os problemas acabaram e a chuva volta a cair, molhando o chão de toda a Guiné-Bissau.

Assim, *Mortu Nega*, que começou mostrando as grandes dificuldades de sobrevivência da população em meio à guerra de independência, termina com esperança e otimismo após a cerimônia. Crianças correm alegremente de um lado para o outro na chuva, enquanto Diminga e seu marido Sako as contemplam da sua casa, sorrindo (Figura 20).

Figura 20. Seleção de imagens sobre o fim do *Mortu Nega*



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1988).

2 — CONTINUIDADES DA LUTA NO *UDJU AZUL DI YONTA*

Neste capítulo, realizamos a análise do filme “*Udju Azul di Yonta* (1992)”, do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Vale ressaltar que no capítulo anterior a discussão se construiu em torno das peripécias da personagem Diminga, interpretada por Bia Gomes, durante o dificultoso processo de guerra de libertação da nação bissau-guineense do jugo colonial português. Em *Udju Azul di Yonta*, a personagem principal é Yonta, interpretada por Maysa Marta – no qual o cenário acontece/desenrola já na capital Bissau, diferentemente do cenário de ambiente natural da personagem Diminga. É importante destacar que a construção de análise deste capítulo é pontual, ou seja, focando nos cenários que somente interessam o capítulo, não através de uma narrativa/desenvolvimento contínua, assim como acontece com a construção analítica da película anterior, em que a narrativa se constrói por intermédio de uma linha contínua em volta da personagem Diminga até o fim do filme.

O objetivo é apresentar de maneira breve, a personagem principal e o contexto temporal da produção do filme como forma de situar o período no qual se faz a retratação da obra. Constata-se também a necessário discorrer a respeito de discussões em torno da dicotomia (tradição e modernidade) prevalente no período pós-independência na Guiné-Bissau, onde o estilo de vida das mulheres africanas, bissau-guineenses, representado pelas personagens Yonta e Mana se encontra em constante desafio em aceitar o modo de vida moderno, mas sem abandonar o tradicional africano. Como também da crítica feita pela geração que combateu o colonialismo a geração pós-colonial, na qual a mais nova é questionada e confrontada pela antiga com relação aos seus comportamentos que não refletem os princípios/ideais revolucionários libertários da nação.

2.1 PÓS-COLONIAL: *YONTA BADIJUDA NOBU, STRELA DI BISSAU*¹⁷

Estão indo dormir, quem disse que a festa acabou? Aproximem-se todos para cá, para ouvir os dizeres da carta mais linda de amor que um homem já escreveu. Esta carta foi enviada para a pessoa mais bela de todos nós aqui. Alguém quer adivinhar de quem eu estou falando? Esta carta foi enviada para

¹⁷ Traduzido para a língua portuguesa: “donzela Yonta, estrela de Bissau”.

Yonta. Yonta a minha melhor amiga, ela que é a estrela de Bissau. Silêncio, silêncio...! Segue a leitura da carta.¹⁸

O Udju Azul di Yonta é uma co-produção entre Vermedia (Portugal), Arco-íris (Guiné-Bissau), Eurocreation Production (França) e Rádio e Televisão de Portugal. *Udju azul di Yonta* foi assistido financeiramente pelo Instituto Português de Cinema em associação com Channel Four Television, com a participação financeira de Ministère de la Coopération Française, Ministério das Finanças da Guiné-Bissau e Coopérationu développement et aide humanitaire (DDA). Produção de Paulo de Souza; fotografia de Dominique Gentil; roteiro e diálogos: Flora Gomes, Ina Césaire, David Lang e Manuel Rambont Barcelos; som de Pierre Donnadieu; montagem de Dominique Paris; décors de Miguel Mendes; música de Adriano G. Ferreira “Atchutchi”; produtores associados: José Luís Vasconcelos e Nicholas Oulman; por fim, o filme é dedicado: “a Lennart Flora e aos meninos do meu país”.

O filme é uma representação simbólica da sociedade bissau-guineense no período pós-colonial. Para Oliveira “[...] o cinema, como forma de arte, intervém diretamente na escrita da história, pois a arte reflete o período do qual emerge, bem como o artista/autor/cineasta transporta o seu tempo, o seu contexto e a sua época para a tela” (Oliveira, 2017, p.85). Nessa dinâmica, os termos pós-colonial e pós-colonialidade contém muitos significados a depender do contexto empregado. Segundo defendem Ballestrin (2012) e Pezzodipane (2013), o primeiro se relaciona ao tempo histórico no contexto pós-Segunda Guerra Mundial (1939 -1945) com os processos de descolonização dos países ditos Terceiro Mundo¹⁹, nos quais aconteceram as lutas de libertação nacionais e independências político-institucionais, com maior representatividade no continente africano e asiático. O segundo diz respeito a um conjunto de contribuições teóricas e epistemológicas que começaram a aparecer em centros universitários anglo-saxões, como por exemplo, Estados Unidos de América e Inglaterra, depois da década de 1980, onde suas contribuições começam nos estudos literários e culturais e se expandem para outras áreas.

¹⁸ Antes da leitura da carta romântica de Zé enviada à Yonta pela Mana logo após a queda repentina da energia na boate.

¹⁹ O termo “Terceiro Mundo” foi originalmente usado durante a Guerra Fria com o intuito de descrever nações que não estavam no grupo dos países capitalistas (Primeiro Mundo) e/ou comunistas (Segundo Mundo). Atualmente, o termo é usado para designar os países em vias de desenvolvimento ou subdesenvolvidos.

Nesse trabalho, para concordar com Oliveira (2013), considera-se a contemporaneidade como período de negociação, onde se busca a igualdade e a diferença, idealizando o conceito de pós-colonialidade, em que se encontra também encravado, não como um erro, mas um enquadramento, uma forma de superar o colonialismo. Trata-se de uma desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou no apagamento das maiores forças da contemporaneidade: (neo)colonialismo e modernidade, pois se Flora Gomes inscreve sua história no que se entende como contemporaneidade, o cenário visado é o da globalização e o seu olhar centra-se em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias.

Assim, *Udju Azul di Yonta* nos apresenta um cenário de uma sociedade que acaba de se reerguer das cinzas da guerra anticolonial. Com uma atmosfera social vibrante e colorida, onde a modernidade e o tradicional ocupam seus espaços diariamente na vida dos bissau-guineenses. Afinal, é a Bissau se tornando emocionante, exalando desejos, curiosidades e sentimentos de liberdade conquistada em 24 de setembro de 1973²⁰.

Yonta é uma bela jovem que mora em Bissau com os pais, Belante (Bia Gomes) e Ambros (Henrique Silva), bem como o irmão mais novo Amílcarzinho (Mohamed Lamine Seide). Yonta não chega a concluir o ensino médio, mas é trabalhadora, e ganha o seu salário, gastando com as novas sensações do momento: roupas, maquiagens e boates. Para Oliveira (2020), as modas do momento representam não apenas a globalização, mas também um dado modo de vida que é influenciada pelo consumo, o individualismo, e por outro lado, como acrescenta Adessokan (2011, p.42), “os desejos individuais”. “Nesta argumentação podemos refletir sobre o processo de adesão às estratégias neoliberais na região, onde a economia tem impacto direto nos elementos culturais, econômicos e sociais” (Oliveira, 2020, p.49).

O realizador Flora Gomes atribui a personagem Yonta um papel que, simbolicamente representa o despontar de uma geração que é idealizada para ser substituta da antiga geração. Nessa perspectiva, o realizador também demonstra o cuidado e a preocupação constante para com essa geração no sentido de não desviar dos valores que conduziram à revolução e tornaram a nação bissau-guineense um país real. Yonta, embora independente, em termos financeiros,

²⁰ Data da proclamação da independência da Guiné-Bissau, em 1973.

largou a escola e isso é uma preocupação para os mais velhos, pois na sociedade bissau-guineense sempre é ensinado que o futuro de uma pessoa, de uma sociedade e de uma nação, depende da escola. Portanto, “Metaforicamente podemos pensar que o tempo está à frente da personagem, sendo Yonta uma representação da “jovem nação” (Oliveira, 2020, p. 49).

Quando transita pelas ruas de Bissau, a personagem é sempre anunciada pelos sons das buzinas de automóveis, atraindo atenção por todo lugar que passa. Um dos momentos dessa situação, e em que também é anunciada a aparição dela no filme pela primeira vez, na companhia da amiga Mana (Dina Vaz), ao sair da loja de Mavegro - um grupo de rapazes a chama, tentando agradá-la (Figurra, 21). *Mbé é djintis ka ta dan nin tempo* (Esses caras sempre a perturbar-me), diz Yonta. *Ké ku bu misti bá? Abó bu tene nan fama na Bissau, parrança Deus i cedu ba iami* (Queria o quê? Você é famosa em Bissau, gostaria que fosse eu em seu lugar), diz a Mana. Em seguida um rapaz se aproxima dela e a convida para sair, mas Yonta recusa.

Figura 21. Yonta e amiga, Mana.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

A preocupação já não é mais com o passado, embora a “luta” *ka kaba*, expressão na língua bissau-guineense para dizer que “não acabou” com a tomada da independência, contudo, dá para entender que o futuro da identidade da nação é o que passa a preocupar o cineasta, onde o tempo presente e o cinema servem de instrumento para chamada de atenção da sociedade em relação aos caminhos que estão sendo trilhados.

Considera-se as palavras de Daniel Félix Alves:

A película certamente não é a realidade tal qual ela é, mas a representa, participa da mesma e age nela de alguma forma questionando os caminhos da nação, entretanto, o cineasta não sugere um modelo, um exemplo correto, mesmo ao falar da Europa, que seria um “caso de sucesso”, ela não os assimila, ao chegar na Europa, o destino é certo: subalternidade (Alves 2020, p.51).

Além de representar e/ou sendo a personificação da jovem nação bissau-guineense pós-independência, a Yonta também é dada a responsabilidade de representar a beleza de mulheres africanas e a sua nova maneira de conceber o mundo de uma forma diferente depois das amarras e opressões que durante muito tempo são submetidas, não só pelo colonizador bem como dos homens bissau-guineenses. A personagem rompe ou fecha o ciclo de subserviência aos homens, uma realidade que as mulheres eram e ainda são alvos, sendo forçadas a casamentos precoce ou obrigadas a casar com um homem não escolhido por elas, submetidas a formas de violência doméstica e a responsabilidade com a maternidade.

A atitude da jovem Yonta, *strela di Bissau*, caminha ao encontro da observação traçada pelas autoras Figueiredo e Gomes (2016) ao compartilharem a experiência narrada pela autora nigeriana Adichie (2014), em “Sejamos todos feministas” – quando descreve a experiência da própria avó que ousou desafiar as decisões dos homens da família em relação ao seu futuro. Desse modo, as autoras afirmam que a descrição da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, se relaciona com a experiência de várias mulheres bissau-guineenses, pois contrastam às decisões dos maridos, dizem “não” ao que julgam não se adequar às próprias exigências, chegando a se separarem, sem estarem submetidas às decisões das famílias. Nessa base as autoras concluem afirmando que “Isso se tornou possível também graças a uma autonomia progressivamente adquirida através das atividades econômicas desenvolvidas por mulheres e que permitem, em muitos casos, significativa autonomia financeira e, conseqüentemente, poder de decisão (Figueiredo e Gomes, 2014, p.916)”.

A observação acima destacada se combina com o que o cineasta Flora Gomes está querendo nos revelar através da atitude da personagem Yonta, pois o comportamento da personagem cria uma espécie de revolução que o período pós-independência também exige, já que escolhe apaixonar-se por um homem, algo que fez por sua livre vontade, sem ter sido obrigada. Tendo também atitude e coragem de largar os estudos para trabalhar e investir nas maquiagens para manter os cuidados da beleza.

Numa conversa com a mãe pode-se notar que Yonta está mais avançada em termos do consumo do capitalismo, da realidade e/ou demandas modernas do que a sua mãe Belante (Bia Gomes) que também interpretou Diminga em *Mortu Nega*, o que lhe destaca como parte da geração antes da independência, onde o cenário e o contexto já exigiam outras coisas, certamente nada a ver com o cenário atual da filha. Conforme o diálogo das duas gerações distintas (Figura 22): *Nfala, má abó bu kata exagera sim na pinta, pinta mé?* (Você não está

exagerando na maquiagem?), diz a mãe (Bilante). *Claro que não, el ku sta na moda* (Claro que não, é o que está na moda), responde Yonta, *badjuda nobo*²¹, *strela de Bissau*.

Figura 22. Yonta e a mãe sobre as maquiagens.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

Assim, a personagem Yonta introduz novos elementos identitários femininos, como: mulher independente, moderna e globalizada dentro do cenário da construção ou reafirmação do próprio processo identitário da nação bissau-guineense. Sem medo de defender o que quer para si ou não quer, inaugurando assim, uma nova era na última década do século XX projetando a liberdade de se tornar globalizada experimentando novas tendências e sensações que a muito tempo foram negadas às mulheres de seu país.

2.2 OS DILEMAS DA “MULHER AFRICANA” EM YONTA E MANA

A África e o seu povo começam a vivenciar dilemas cultural-identitários desde a ocupação e a dominação europeia nesse continente berço da humanidade. Para a nossa análise optamos por nos limitar essencialmente no que diz respeito ao impacto, ou melhor, às dinâmicas desses dilemas na vida, em particular, de mulheres africanas, especialmente bissau-guineenses, conforme retratado em *Udju Azul di Yonta* através das personagens Yonta e Mana.

²¹ “*Badjuda nobo*” é o mesmo que referir a uma jovem de donzela.

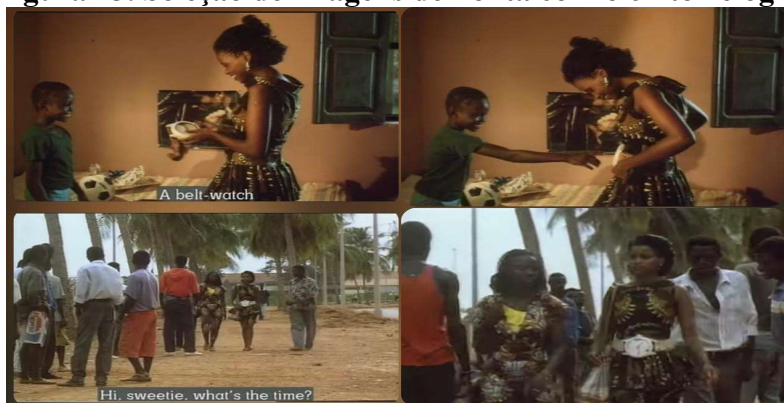
Segundo Oliveira (2020), nas críticas aos cinemas africanos há uma constante referência ao binarismo “tradição e modernidade” como particularidade comum dessa cinematografia. Geralmente os termos são apresentados como adversários, o que dificulta sua ultrapassagem e a modernização dos conceitos.

No filme é possível perceber esses dois fenômenos em disputa, cada um tentando preencher o seu lugar, possibilitando ao observador instantes de reflexão e até de questionamentos relacionados às dinâmicas socioculturais bissau-guineenses. Alves (2020) destaca que o filme aborda elementos/marcadores e/ou representações da modernidade. Onde esses destacam a lógica teológica de progresso, ou a diferenciação a partir de dualidades entre tradicional e moderno, ocidental e africano. Para esse autor, os marcadores, são elementos simbólicos que representam um ou outro conjunto de ideias, exibem a interação entre os elementos culturais e permitem observar os conflitos e negociações sociais que surgem. Nessa mesma linha de raciocínio, o autor insiste que,

É possível questionar se os processos de modernização, do colonialismo, do neocolonialismo e suas repercussões, oferecem ou não mudanças nas condições de vida. Há ainda as ambiguidades da mudança nos costumes e da estagnação nas condições de vida, na relação entre tempo e mudança, entre memória e história, e ainda, a realidade prática do pós-independência e a idealização revolucionária (Alves, 2020, p.47).

Por um lado, a partir dessa reflexão e por outro através de uma observação atenta do filme, pode-se tomar como um dos exemplos de modernidade que também se enquadra como um elemento de marcador social, o cinto-relógio da personagem Yonta (Figura 23). Esse objeto foi apresentado a Yonta por Vicente, amigo dos pais dela e de quem ela mantém uma paixão romântica. Vicente tinha viajado para a Europa e de lá trouxe o acessório para a jovem.

Figura 23. Seleção de imagens de Yonta com o cinto-relógio.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1994).

Na Europa, provavelmente o acessório deve ser muito normal, bem como algo que não provoca tanta atenção e ainda ser entendido como algo nada absurdo, isto porque faz jus ao contexto ocidental. Na Guiné-Bissau que é um outro contexto bem diferente a realidade se difere, pois além de ser uma novidade sendo introduzida, ainda causa estranhamento e provoca reações por onde a jovem *strela di Bissau* passa. Para Alves (2020), os marcadores indicam a ideia de que a modernidade, nos moldes globalizados eurocêntricos, tem grande chance de falhar nas sociedades africanas, não se encaixam, são elementos que não funcionam ou que dependem de fatores a serem supridos (recursos financeiros) que não estão disponíveis. Por exemplo: o carro que estraga, a energia elétrica que não é constante ou que depende de crédito de pagamento para ser religada, a ausência do cartão de crédito que gera um imposto de 25%.

Por exemplo, conforme Alves, tomando como referência o cinto-relógio,

O acessório causa certo desconforto, tanto para a personagem que possui mais um elemento de assédio dos transeuntes, bem como um elemento curioso para o público sendo um acessório não usual. A função do relógio para quem usa é informar as horas, mas no caso da personagem ela não se dá conta da passagem do tempo, inclusive ao fim o relógio pára e ela não vê (Alves, 2020, p.49).

Um outro exemplo constatado no filme que remete a dicotomia tradição e modernidade é o casamento de Mana amiga da Yonta, no qual, para cumprir com as tradições cerimoniais de casamento étnico bissau-guineense foram feitas todas as exigências que manda a tradição (Figura 23), mas também se mostrou a necessidade e/ou a importância de um casamento civil nos moldes ocidentais (Figura 24).

Alves (2020) adverte que o conflito e a negociação levam à rejeição ou ainda à aceitação com adaptações, por exemplo no caso da lei. Em sua situação ela cria transtornos sociais em outras, a população adapta a mesma as suas práxis social e cultural, onde o ritual do matrimônio é realizado em dois momentos e de duas formas, um de caráter tradicional e outro nos parâmetros ocidentais. Para esse autor, é importante pensar que nesse último caso o casamento com os ritos eurocêntricos passa a ser também um elemento cultural e social tão válido e importante quanto o tradicional, e se insere em uma longa duração como um elemento corriqueiro, transformando-se também em algo “africano”.

Essa questão também mereceu destaque nos estudos de Adessokan (2011), declarando que existe uma falsa dicotomia entre “modernidade” e “tradição”, onde o conceito de tradição é mais elaborado do que parece, portanto é possível “modernizar” tradições e realizar o inverso, transformar algo moderno em tradição.

É importante ressaltar que no contexto tradicional étnico bissau-guineense, cada grupo étnico tem a sua forma de realização cerimonial de um casamento. A única coisa que possivelmente têm em comum é o princípio de família do noivo se apresentar junto à família da noiva *pá marrra casamenti* (ato de oficialização de matrimônio), conforme a ilustração (Figura 23).

Geralmente, a família do noivo leva o dote para a da noiva como forma de demonstração de respeito bem como para dar continuidade ao cumprimento dos costumes tradicionais de séculos de existência. No diálogo inicial, o pai e a mãe do noivo se pronunciam em sequência: *Manecas ku mandanu riba di bós, kuma pa nô bim pidi bós kuma i misti kasa* (Manecas que nos enviou a vocês para fazer a declaração de pedido de casamento), diz o pai. *El ku manda nó tissi cabaz, pabia uz i kustumi di nô terra* (Por isso trouxemos o dote, conforme manda a tradição da nossa terra), conclui a mãe.

Na tradição bissau-guineense, uma oficialização tradicional de casamento se resume apenas em declarar e entregar o dote aos familiares da noiva, mas também relembrar sempre no ato os valores que não podem ser esquecidos de jeito nenhum – são ensinamentos de gerações cultivados para uma boa união e convivência dos casais.

Dessa forma, a mãe da noiva se pronuncia aceitando o pedido: *Gossi dja, badjuda i di bós, abós ku sibi ké ku bona bai falal. Pabia kil ku nô sinal na kassa, si i ka bai diskicil nô kana burgunhu* (Agora ela pertence a vocês, se ela não esquecer do que ensinamos ela aqui em casa, certamente que não nos envergonharemos). No ato seguinte, a mãe de Manecas (noivo) se levanta e retira da cabaça uma garrafa de vinho e diz: *Bô odja é garrafa lí, homi dibidi bipil na kasa ku si mindjer* (o marido deve tomar esse vinho na sua casa com a sua esposa). Enfatizando a importância da união dos casais, sem que nenhum dos dois precise encontrar algo fora do lar dos casais. Continua ainda dizendo: *Moedas, mindjer ora ku i bai fera, i sobra troco, pá i racada. Pá ora ku si omi ka tene di dal, invés di i bai pista, mindjer ta toma kil troco i bai kuel fera* (Se depois do mercado sobrar algum trocado, a mulher deve guardar para quando o marido não tiver para dar, e não ter que ir pegar emprestado, a mulher deve pegar as moedas guardadas e ir fazer as compras). Em seguida, segura uma vela e fósforo e diz: *É vela ku foz, mindjer dibidi sta na si kassa 18:00hr i sindi luz na si kassa* (Esta vela e fósforo, a esposa deve se encontrar na sua casa a partir das 18:00h e acendê-las). *Má omi tambi dibidi sta na si kassa kil ora pa i governa si kassa* (Do mesmo modo, o marido deve se encontrar em sua casa na mesma hora para governá-la).

Ainda na mesma cena, um jovem se intervém: *Cabaz ka bin completo* (A cabaça não está completa). De imediato todos levantam a voz contra o pronunciamento do jovem: *Ke ku*

falta na cabaz? (O quê que está a faltar na cabaça?). O jovem então apresenta um preservativo e diz: *es i ké ku na falta. Pa ora ku homi sai di noiti pa i ka tissinu SIDA na kassa* (Isto é o que estava a faltar. Para quando o marido sai à noite, e ao voltar, que não traga AIDS/SIDA para a casa).

Sobre esse ponto, considera-se a opinião de Oliveira:

Ressalta-se que essa leitura não é de contraposição (tradição versus modernidade), mas sim de conciliação e em alguns momentos de “negociação” de uma modernidade africana, por vezes com um tom crítico e irônico, como se pode perceber no ritual de pedido de chuva, realizado pela personagem Diminga (*Mortu nega*); ou no pedido de casamento tradicional, realizado pelos mais velhos das famílias, no qual um jovem manifesta-se acrescentando à cabaça com os presentes um preservativo, demonstrando a preocupação com a AIDS/SIDA, conjuntamente à prática da efetivação do casamento tradicional e o casamento no civil (*Udju azul di Yonta*); (Oliveira, 2018, p. 173).

Figura 23. Ato tradicional de casamento de Mana.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

No civil, o cenário do casamento, por sua vez, se descomplica um pouco em relação ao tradicional (Figura 24). O ato é mais restrito aos noivos, padrinhos e a juíza que precede a cerimônia de oficialização da união matrimonial. Sem a necessidade de aconselhamento de bons hábitos para manter o casamento são e blindado das eventualidades diárias na relação marido-esposa e o lar.

Figura 24. Casamento de Mana nos moldes ocidentais.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

Para Oliveira (2018), no cinema africano contemporâneo, as mulheres têm papel proeminente, por exemplo: a personagem Vita (*Nha fala*)²², que ganha uma bolsa de estudos para ir a França, trabalha fora de casa como cantora e ganha muito dinheiro. A personagem assim foge do papel/lugar tradicionalmente atribuído a mulher. Em (*República de mininus*)²³, a jovem Natu que da mesma forma foge do padrão estereotipado, pois é médica e terá o poder de ver o futuro através dos óculos que herda de Dubem. Segundo essa autora, com essas personagens, o cineasta foge do lugar-comum que destina à mulher bissau-guineense, africana e mundial, uma condição única, oferecendo em contrapartida uma pluralidade de mulheres que fogem do afropessimismo e pornomséria rotulados para o continente, numa tentativa constante de descolonizar as mentes dos seus espectadores esperando sempre que “tentem fazer um esforço para compreender o outro”, evitando rejeições sumárias: “Ah, é um filme «africano», é muito complicado, muito diferente” (Fina, 1995, p. 44 *apud* Oliveira, 2018, p.172).

As personagens Yonta e Mana também se enquadram nessa realidade, vivendo os dilemas e tentando desviar-se das amarras estabelecidas sobre a África e a própria condição de

²² “*Nha Fala*” (2002) é um filme de longa-metragem de Flora Gomes. Trata-se de uma comédia musical protagonizada por uma linda jovem mestiça que viola um interdito cultural. A transgressão é simbólica: em vez de a levar a um confronto com a morte, leva-a a um confronto com a vida.

²³ *República di mininus* (2013) é um filme dirigido por Flora Gomes. É um filme que explora a vida de crianças em um novo mundo onde os adultos desapareceram deixando-as a sua sorte.

suas mulheres. Possibilitando assim uma retratação das questões que permeiam os debates sociais, permitindo que esses debates sejam vistos com um tom mais leve e moderado. Isto porque até a própria sociedade já não toma questões relacionadas com a tradição e modernidade como algo que deve pertencer somente a um determinado grupo ou sociedade (ocidente ou africano). Até porque Amílcar Cabral (1974) já dizia que o homem novo africano não será a negação total da tradição, mas haverá uma reabilitação dos valores das civilizações negro-africanas. Portanto, os dilemas que se traduzem em modernidade e tradição são diferentes formas de vivências que podem coexistir mutuamente sem a necessidade de eliminação do outro.

2.3 “EU NÃO TENHO CULPA” – DIZ YONTA A VICENTE

A situação pós-independência na Guiné-Bissau é tão desanimadora que alguns aspectos, durante o período colonial vivido pela antiga geração (anticolonial) podem ser considerados melhores. No filme *Udju Azul di Yonta*, Flora Gomes traz o descontentamento, a desilusão que invade a alma dos que lutaram pela causa justa do povo bissau-guineense, a independência. Essa desilusão e desânimo com que alguns antigos combatentes se depararam logo após independência, não foram causadas somente pela má governação de seus próprios antigos camadas de arma (companheiros de luta) que assumiram a administração e/ou governação do país depois da consagração da independência. O descontentamento também foi causado pela atitude da nova geração – nascida após a independência em – 1973, cujas atitudes não dialogavam mais com os ideais revolucionários.

Nesse sentido, segundo Daniel Félix Alves (2020), um dos elementos que caracteriza a cinematografia africana pode ser encontrado de forma evidente na obra de Flora Gomes, apesar da centralidade de alguns personagens, a ênfase é na comunidade. É possível ir além, pensando o filme como um contra projeto de nação, que parte da crítica ao contexto sociopolítico e da (re)afirmação de elementos nacionais. Na mesma linha de raciocínio Mohamed Bamba sinaliza que o filme retrata a dinâmica do sistema colonial e neocolonial, bem como problematizar os seus efeitos que perduram na estrutura governativa e na dinâmica social dos estados modernos africanos: “Conseguiram construir discursos e narrativas em que se procura interpretar grandes acontecimentos da história colonial, bem como as consequências em alguns países” (Bamba, 2014, p.95).

De fato, na Guiné-Bissau ainda se vive a continuidade das situações retratadas no início das cenas finais do filme (*Mortu Nega*) ainda que estejamos décadas livres da colonização portuguesa. Os atores políticos não conseguiram materializar o grande projeto da nação idealizado por Amílcar Cabral e seus companheiros nacionalistas africanos. A corrupção está avançando por toda parte e impactando de maneira significativa a vida do mais humilde cidadão. As crises políticas, como, por exemplo, o recente golpe militar à véspera da divulgação dos resultados eleitorais das eleições gerais ocorridas no dia 23 de novembro de 2025, novamente, os sonhos de muitos bissau-guineenses que buscam uma melhoria de condição de vida se encontram adiados. Numa entrevista concedida a Oliveira e Reis (2021), Flora Gomes descreve o que tinha imaginado para o futuro da sua nação recém-libertada da ocupação e domínio colonial:

[...] eu pensava que depois da independência, nós iríamos dar toda resposta e seríamos capazes de sermos homens e mulheres sem complexo e lembrarmos algum dia de onde é que nós viemos. E utilizarmos nosso conhecimento para o benefício do país. O que aconteceu depois da independência é que muitos de nós pensaram que depois da saída do colonialismo, da queda do império português, depois da proclamação do Estado, tudo seria um mar de rosas... Mas esqueceram que ainda mais do que nunca tínhamos que trabalhar para poder construir uma Pátria, pela qual todos que fizeram a luta tinham sonhado, em especial Amílcar Cabral (Oliveira; Reis, 2021, p. 459).

Entretanto, são os tropeços que sucederam após a independência que o realizador se compromete em revelar nessa sua obra, embora, infelizmente como um “contra projeto da nação”, como define Chaves (2020), onde o foco é direcionado aos problemas políticos e sociais, conforme descreve o próprio cineasta Flora Gomes sobre *UAY*:

[...] nos *Udju azul di Yonta*, há um conflito normal do processo de afirmação da identidade. Mas o filme explora um ponto fundamental para pensarmos para onde é que vamos. Foi o que criou todas essas contradições, que acabou por desencadear o que mais tarde iria se chamar Guerra Civil. Porque as coisas não estavam no devido lugar. Tanto assim, as mesas começaram a se deslocar na piscina de um lado para o outro (Oliveira; Reis, 2021, p. 465).

Nesse sentido, é através da brincadeira de crianças pelas ruas empoeiradas de Bissau que Flora Gomes nos recorda os acertos e falhanços do país através dos marcos temporais – datas importantes que marcaram a nação bissau-guineense. “Refletir sobre a lembrança, a memória, o esquecimento, e seus significados, é também uma das possibilidades da arte e consequentemente do cinema” (Alves 2020, p.39). E essas datas são escritas nos pneus dos quais Amilcarzinho irmão mais novo de Yonta e seus colegas dirigem (Figura 25). Os anos de

1973, 1974, 1980 e 2000 são importantes para o cineasta como forma de trazer a lembrança sobre de onde veio a nação que hoje se chama Guiné-Bissau, o que marcou a vida pós-independência bem como o que se espera do futuro dessa nação. “O longa explora em vários momentos a relação entre a memória social e o imaginário sobre a nação, procurando questionar o que a sociedade se lembrava do contexto histórico” (Alves, 2020, p. 39).

No ano de 1973 ocorreu o assassinato de Amílcar Cabral e Titiná Silá, bem como a declaração da independência unilateral da Guiné-Bissau, em 1974 a independência da Guiné-Bissau é reconhecida por Portugal e em 1980 houve o golpe político-militar do “Movimento Reajustador”. Finalmente, o ano 2000 do século XX pode representar um olhar otimista de uma nova era, mas também preocupação, caso os problemas estruturais e conflitos político-militar persistem – o que na verdade acabou acontecendo com o golpe de estado de 2002, quando o então presidente Kumba Yala foi deposto, e em 2009 o presidente João Bernardo Vieira foi assassinado. Em 2012 houve um outro golpe contra o presidente interino Raimundo Pereira e ex-primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior (Cadogo). Ainda sem falar de tantos derrubes de governos democraticamente eleitos, sem falar que nenhum chegou a completar o seu mandato conferido pelo povo soberano de quatro anos – assim o país tem sido governado pelos governos interinos de unidade nacional, bem como os governos de iniciativa presidencial.

Figura 25. Brincadeira de crianças com pneus.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

Os impactos de má governação chegam a afetar até alguns, se não, a maioria dos que lutaram contra a opressão, desigualdade e miséria com que o regime ditatorial português submetia ao povo africano da Guiné-Bissau, antiga Guiné portuguesa. Estes antigos

combatentes ainda com o sonho e a esperança de que quando terminasse a luta de libertação e tomassem o controle de sua terra, implementariam todos os ideais outrora compartilhados durante a luta, como o progresso que implica a melhoria da condição de vida da população. Buscando criar uma sociedade onde reinaria igualdade de oportunidades, diferentemente do que esses, alguns combatentes desde a consagração da independência têm testemunhado em suas próprias vidas. Nesse sentido, aquilo que era o sonho coletivo se inverteu dando lugar ao individualismo por parte dos que conseguiram se safar à custa do bem comum.

É através do personagem Nando, ex-combatente de luta de libertação, que as conquistas da independência se mostram não chegar para muitos dos que lutaram para a conquista da liberdade. O realizador nos revela esse fenômeno da desigualdade social resultante de má administração do país à luz da conversa de reencontro entre Nando e Vicente em Bissau (Figura 26).

Figura 26. O reencontro de Nando e Vicente.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

Diálogo 01

Vicente: Fale-me o que faz no Sul, você faz lavoura?

Nando: É isso mesmo! Tudo está como antes da guerra, nada de diferente.

Vicente: Nando, os frutos da independência é aqui em Bissau que elas estão. Você tem que vir atrás delas.

Nando: Em Bissau? Só venho tratar do assunto da minha pensão.

Vicente: Notou da minha empresa? É lá que está a sua parte da independência. Não fique na tabanca esperando aquilo pelo qual falávamos dele no mato. Boas estradas, luz, boas casas.

Nando: A nossa terra, o que sonhávamos para ela, o progresso.

Vicente: Nando, já passou a hora de sonhar, a realidade agora é outra, não é para todos, mas o progresso existe.

(Trecho de *Udju azul di Yonta*, 1992, tradução nossa).

Uma outra constatação que ilustra a decepção com a realidade pós-independência retratada no filme é o diálogo entre Zé e seu tio (Figura 27). O tio de Zé também é um ex-combatente da luta de libertação que precisa trabalhar de estivador no cais de *Pindjiquiti* para sobreviver à miséria. Assim como Nando, ele se encontra num estado de desilusão extrema por causa da situação que o país tem atravessado depois da tomada da independência. Conforme diálogo:

Figura 27. Zé e o tio na cais de *Pindjiquiti*.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

Diálogo 02

Tio: Como foi o seu dia?

Zé: Foi muito bom. Arrumei um emprego.

Tio: Vai continuar a carregar caixotes?

Zé: Não, agora vou ser motorista.

Tio: Motorista? Está cheio de sorte!

Zé: Pelo visto me dei bem.

Tio: É sim. Olha para mim. Durante anos carreguei os sacos e os caixotes dos tugas. Bem pesados, por sinal. Veio a independência, fiquei muito contente, pensando que minha vida iria mudar. Mas para ser honesto, os sacos, caixotes pesam o mesmo que no tempo dos colonizadores. Está entendendo? Tem horas que até pesam mais.

(Trecho de *Udju azul di Yonta*, 1992, tradução nossa).

E sobre esse cenário da fala do tio de Zé, o próprio cineasta Flora Gomes traça e reforça a sua concepção imprimida no filme, ou seja, a representação que ele mesmo incumbe a sua obra: “eu queria chamar atenção que com a independência os problemas não acabaram, que como estivador que trabalha no Cais do Porto de *Pidjiguiti*, os sacos de hoje sejam muito mais pesados do que na época colonial” (Oliveira; Reis, 2021, p.459), porque ele tem que fazer muito

mais com o que ele fazia antes, já que o país é dele e depois dele vem os filhos, e depois todos os familiares dele. Ainda conforme Gomes,

Mas porque, como disse Amílcar Cabral, “A colonização não tem cor”. Os que nos colonizaram foram os portugueses e hoje são os pretos que vão nos colonizar. Não é nesta lógica. A minha lógica é de que nós precisamos trabalhar muito mais do que antes. Não é pelo fato de termos a independência que tudo acabou, pelo contrário começou de novo uma nova era que, talvez, seja muito mais difícil. É por isso que os sacos ou caixas que se transportam no Porto de *Pidjiguiti* hoje são muito mais pesados do que antes (Oliveira; Reis, 2021, p. 459).

Em outra análise, a questão central em UAY é a carta romântica de Zé, um jovem de Bolama que mora com o tio em Bissau enquanto estuda à noite no liceu. O jovem conterrâneo de Yonta manda a amada à sua carta anônima de amor através do irmão mais novo da jovem *strela di Bissau*. Yonta, por seu turno, segue em busca de encontrar o autor da carta – e o filme também segue na mesma busca. Somente nas cenas da boate, em que através da leitura inusitada da carta pela amiga da jovem Mana, que a retira da bolsa da colega e em voz alta começa a lê-la, que nos é revelado o conteúdo da missiva romântica. Desse modo, segue o conteúdo da carta:

Estimada menina, a ousadia triunfou sobre o receio e o meu coração encheu-se de felicidade ao escrever-lhe esta missiva. No frio destas longas noites em que a neve acaricia suavemente o vidro da minha janela, a face linda da menina substitui meu sonho e os seus encantadores olhos azuis tornaram-se o farol que guia o meu caminho, tal como a lua guia os navegantes perdidos no meio do oceano. O azul dos seus olhos, menina, é a imensidão... O azul dos teus olhos, menina, é a imensidão do céu que cobre a minha vida. Se este meu amor profundo tem a felicidade de ser correspondido, peço-lhe, menina, que coloque no próximo domingo, à sua janela, um vaso com Manjericos E Esse Será o Dia Mais Feliz da Minha Vida²⁴.

Na carta pode-se constatar elementos climáticos da Europa e destaque de traços de beleza feminina iguais a uma mulher ocidental, coisas que não correspondem com os traços da jovem Yonta de olhos castanhos como também do seu próprio contexto africano, onde em vez de neve é o sol forte que está presente. O conteúdo da carta é uma cópia de um livro europeu,

²⁴ A leitura completa da carta, em língua portuguesa, é realizada na discoteca Tropicana para o público presente, pela personagem Mana (Dina Vaz), amiga de Yonta, depois da queda da energia na boate.

muito provavelmente de um escritor português, e sobre esse comportamento do jovem Zé, Flora Gomes estabelece uma crítica à importação dos modelos de outras culturas e realidades para uma realidade e contexto diferentes. Nesse sentido, ele afirma que “também não conhecemos outro modelo, mas acho que nós temos que repensar os nossos modelos. Repensar a maneira de gerir os nossos países” (Oliveira, 2016, p. 314).

E sobre o título do filme, Kenneth Harrow argumenta que,

Muito embora o título “olhos azuis” indique a zombaria que o filme faz, como uma adaptação irrefletida dos valores europeus de beleza [...]. Afinal, não é possível encontrar uma maneira de se pretender considerar-se africano no mundo sem se posicionar criticamente com relação ao imaginário ocidental que tem sido marcado por racismos passados e presentes. (Harrow, 2016, p.356-357 apud Oliveira, 2028, p.81).

Ainda numa entrevista concedida ao professor e pesquisador de cinema africano Nwachukwu Frank Ukadike (2022), citada por Oliveira (2017), Flora Gomes explica que o debate e as questões sobre os olhos azuis de Yonta e a carta, que percorre a história do filme, vão além da questão de o mero copiar. Dessa forma, a preocupação também é como se estabeleceram e instituíram os critérios canônicos do que é belo e bom. E nesse momento pós-colonial, esses parâmetros (estéticos, culturais e políticos) devem ser questionados, modificados, ultrapassados e/ou desconstruídos, para marcar a diversidade política, cultural, artística e estética que contempla o continente africano.

Em outra cena, quando a atenção é direcionada para Vicente, percebe-se uma dupla realidade em que o ex-combatente da liberdade da pátria agora é empresário de sucesso. A personagem se dedica ao seu negócio em Bissau, vendendo pescado para os mercados locais e fornecendo também para outras empresas estatais e até privadas no país. Só que além de sua preocupação com seus negócios e contatos em Bissau, a personagem também vive preocupado e insatisfeito com o comportamento da nova geração, atitude que passa assim colocar seu pensamento em conflito, ou seja: os seus valores revolucionários não dialogam com o que ele agora observa em relação ao agir da juventude bissau-guineense pós-independência.

Um desses momentos de antagonismo entre as ideias do passado e a nova realidade é revelado na conversa que teve com a jovem Yonta, quando esta foi procurá-lo em sua casa para ir à festa do casamento de Mana (Figura 28). Vicente sendo um homem que deu sua juventude para a causa de libertação nacional do país, não viveu momentos de paz e/ou de liberdade para

entender/desfrutar de uma boa diversão, seja ela, uma festa de casamento ou entretenimento numa boate, a qual chegou a ir com a Yonta, embora não tenha gostado da experiência.

Dessa forma, Vicente continua com cabeça e ideias bastante fixas no passado, sobretudo, no que a realidade da luta de libertação o tornou. E é isso que ele também esperava da geração pós-independência, só que a realidade que agora assiste é outra, motivo pelo qual se sente muito revoltado com a nova geração empenhada em novos interesses da modernidade.

Assim sendo, segue o diálogo representativo de duas gerações com seus valores antagônicos:

Figura 28. Vicente se revolta com Yonta.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

Diálogo 03

Yonta: O que está acontecendo com você, Vicente?

Vicente: Saia daqui!

Yonta: Não vou sair até me contar o que está acontecendo.

Vicente: Yonta, você é criança, cresceu rápido e acha que já é mulher.

Yonta: Criança, eu?

Vicente: Sim, só porque te enviam cartas românticas. Trocaram os ideais por vestidos, carros e boates.

Yonta: Olha Vicente se as coisas que tinha em seu pensamento (seus ideais) forem como uma mão de sal na água, eu não tenho culpa. Só que uma coisa é certa, respeitamos o passado, mas ninguém quer voltar a viver nele.

Vicente: Como nasceu essa terra? Você não sabe.

Yonta: Te digo: eu admiro você por aquilo que se tornou hoje. E tenho admiração pelas as coisas que você fez ontem, mas eu quero ser livre no meu jeito de gostar. Não foi para isso que fizeram a luta?

Vicente: Por favor, Yonta, vá! E não complique a minha vida mais do que já se encontra.

Yonta: Afinal quem é criança, Vicente?

(Trecho de *Udju azul di Yonta*, 1992, tradução nosso)

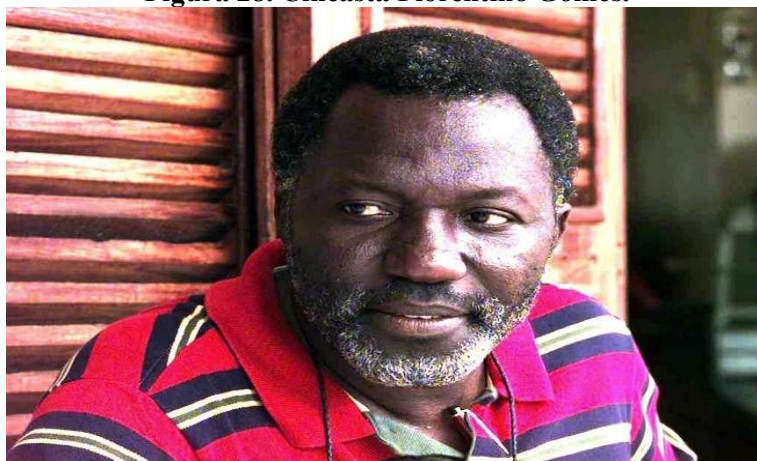
Para Oliveira (2017), Vicente está revoltado com a jovem nação, seus caminhos, suas referências, ele insiste que Yonta não sabe o que custou “este chão”, o território e a própria nação, ela por sua vez responde que ele lutou justamente pela liberdade de seguir outros caminhos. Já para Ogunfolabi (2008, p.152) a jovem “compreende a tentação do narcisismo cultural e fetichização do passado”, na análise de atitude do Vicente para com a jovem. Nesse sentido, conforme Adesokan (2028) são justamente os “desejos” individuais, que não dialogam, são individuais e perdem a lógica comunitária quando se voltam para as “modernidades” importadas, se afastam do ideal nacional revolucionário.

Na conversa tem-se, Vicente, um antigo combatente da liberdade da pátria que tenta agora encontrar o culpado pelos tropeços da nação na atitude da juventude dessa mesma não, sem perceber que até essa mesma juventude é vítima de quase tudo que vem acontecendo depois da independência da nação. Por isso, Yonta se coloca de uma forma determinada, confrontando-o dizendo que “uma coisa é certa, respeitamos o passado, mas ninguém quer voltar a vivê-lo” (*Mortu Nega*, 1988), demonstrando que ela, enquanto geração que nasceu depois da independência se orgulha de seus feitos, mas não precisa viver apenas de sonhos de passado pois a realidade agora se mostra diferente daquilo que foi um dia.

3 — O MUNDO ARTÍSTICO DE FLORA GOMES²⁵

Quando nos deram a câmera, o próprio Amílcar disse publicamente que nós é que tínhamos que contar a história do nosso povo na luta de libertação, que se encontrava no final. Infelizmente, Cabral não sobreviveu para julgar a nossa filmografia²⁶.

Figura 28. Cineasta Florentino Gomes.



Fonte das imagens: Revista Pérola Afrikana, 2025.

Por compreender a necessidade de destacar e/ou realçar a importância do cineasta Florentino (Flora) Gomes no cenário artístico cinematográfico bissau-guineense, africano e mundial, faz-se indispensável apresentar um pouco do seu ofício enquanto realizador de cinema. Da importância do líder independentista Amílcar Lopes Cabral a quem Gomes tem dito, várias vezes, ser o seu grande inspirador, além de ter sido quem o tornou o que ele é hoje: um grande cineasta bissau-guineense, graças à bolsa de estudos concedida para que estudasse cinema em Cuba. Mas também em relação ao seu forte apego em trabalhar com mulheres, tornando-as figuras centrais de sua cinematografia. E, ainda sobre atrizes não profissionais sempre marcantes na sua produção artístico-cinematográfica.

²⁵ Informações sobre o cineasta foram retiradas da tese de Oliveira (2018).

²⁶ Fala de Flora Gomes numa entrevista concedida às professoras Jusciele C. A. de Oliveira e Mírian Sumica Carneiro Reis, publicado como artigo com o título “As crianças são seres carregados de esperança”: Uma entrevista com o cineasta Flora Gomes, 2021.

3.1 FLORA GOMES: REALIZANDO O SONHO DE AMÍLCAR CABRAL

Florentino Gomes, que também responde pelo nome artístico de Flora, é um realizador cinematográfico bissau-guineense nascido em 31 de dezembro de 1949, em Cadique, no período ainda da administração colonial portuguesa na então Guiné Portuguesa. Em 1967 foi enviado para Cuba para estudar cinema no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica - ICAI²⁷. Em Cuba recebeu a instrução cinematográfica sob a orientação de Santiago Álvarez Román²⁸ e no Senegal, país africano e vizinho da Guiné-Bissau, onde estagiou na Televisão Senegalesa entre os anos de 1972 a 1974, sendo instruído por um dos mestres do cinema africano Paulin Soumanou Vieyra²⁹.

Segundo Oliveira (2018), em 1973, Flora Gomes, junto com vários cineastas africanos, entre os quais, Ousmane Sembène e Med Hondo, e da América Latina, Fernando Birri e Santiago Álvarez, participaram da reunião *Third World filmmakers in Algiers*, que foi um dos mais importantes encontros do Comitê de Cinema Popular, que procurava colocar em pauta as questões relacionadas aos cinemas do “Terceiro Mundo”, atuando em oposição ao imperialismo e neocolonialismo (Murphy; Williams, 2007).

Em seu país de nascença, Gomes exerceu função de repórter para o ministério da informação durante três anos, entre 1975 a 1977. Para Oliveira (2018), essa experiência pode ser de influência para a sua produção cinematográfica, principalmente a que está relacionada com o fator histórico e a luta para a independência da Guiné-Bissau, como se constata nos títulos dos filmes, “*Mortu Nega*” e no documentário “As duas faces da guerra”, este último em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa.

A data de nascimento de Flora Gomes (1949), é também lembrada como ocasião de importantíssimos acontecimentos ocorridos em diferentes partes e/ou territórios ao nível

²⁷ O Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) é uma instituição cubana criada em 24 de março de 1959, apenas 83 dias após a Revolução Cubana. Seu objetivo é promover a indústria cinematográfica cubana, produzir, distribuir e exhibir filmes e trabalhos relacionados, utilizando o cinema como um poderoso meio de comunicação de massa para mobilizar e educar as pessoas.

²⁸ Santiago Álvarez Román foi um cineasta cubano, nascido em 8 de março de 1919, em Havana, Cuba, e falecido em 20 de maio de 1998, na mesma cidade. Ele é conhecido por seus documentários sobre a cultura cubana e estadunidense, e foi um dos fundadores do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC).

²⁹ Paulin Soumanou Vieyra foi um cineasta, historiador e crítico de cinema senegalês, nascido em 31 de janeiro de 1925, em Porto-Novo, Benim (então Daomé), e falecido em 4 de novembro de 1987, em Paris, França. Ele é considerado um dos principais cineastas africanos da segunda metade do século XX.

africano e mundial. Segundo Peter Mendy (2015), o ano de 1949 foi a data da criação da Organização do Tratado do Atlântico Norte, o OTAN, a ocasião da proclamação da República Popular da China, bem como a institucionalização do sistema racista do *Apartheid*, na África do Sul. É também a década do início do conflito entre Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); ainda nesse mesmo ano iniciou o processo de descolonização do continente Asiático. Entretanto, “Flora encontrou um mundo dicotomizado entre colonizador e colonizado; civilizado e gentio, definido pela dinâmica da dominação e da resistência” (Mendy, 2015, p. 111).

Mendy ainda insiste, considerando que é no ano de 1949 que o político e líder nacionalista ganês Kwame Nkrumah funda a Convenção do Partido Popular (CPP), movimento político que liderou o processo para a conquista de independência de Gana, seu país. Também é a data da consciência de Fidel Castro sobre a situação política e econômica da República cubana, países da região do Caribe, situado na América Central, que teve um importantíssimo papel na luta de libertação nacional da Guiné-Bissau, dando apoio ao Partido Africano para a independência da Guiné e Cabo-verde (PAIGC) sob a liderança do líder independentista, Amílcar Cabral, fornecendo o apoio em treinamento militar, logístico, diplomático e educação política.

Nesse sentido, conforme Oliveira (2018), Flora Gomes seria um dos beneficiários dessas ajudas cubanas ao país africano em busca da sua autonomia – que foi em 1967, com apenas 17 anos, seguiu para estudar cinema no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), para ser orientado pelo consagrado documentarista cubano Santiago Álvarez Román, por motivo da sua forte personalidade e dedicação no que se refere à concepção do documentário, “o cinema cubano alcançou maior originalidade”, pois, acrescentou a esse cinema “seu gosto pela análise ao propósito de registrar, refletir, visualizar uma notícia de que todo mundo fala” (Hennebelle, 1978, p. 128-129 *apud* Oliveira, 2018, p.147).

Após o seu retorno de estudos em Cuba em 1972, apesar de já estar nas últimas fases de guerra anticolonial em seu país, Gomes não permaneceu na Guiné-Bissau, ele se instalou no Senegal até 1974. Para Oliveira (2018), Flora Gomes, sem nunca ter segurado em arma na luta de libertação do seu país, é reconhecido socialmente e culturalmente como antigo combatente de luta de libertação, estando na mesma categoria que os guerrilheiros que lutaram com armas em punho. Isso porque usou outro tipo de arma de luta, a sua câmera. Ele soube transformar em material fílmico a história e a cultura de seu país de nascimento, do seu continente e de todos que passaram e continuam passando pela sua vida, em material fílmico, uma vez que “a sua

filmografia constituiu um arquivo de imagens do povo guineense enquanto ator da sua própria história” (Arenas; Ekotto, 2015, p. 16 *apud* Oliveira, 2018, p.88).

Gomes foi um dos alunos do projeto educacional do PAIGC conhecido como Escola Piloto³⁰, que servia de modelo experimental para outras escolas criadas pelo Partido Africano de Independência de Guiné e Cabo Verde nas zonas libertadas, que contribuía para a educação de futuros quadros políticos e técnicos para a luta pela independência, bem como para a pós-independência. O projeto foi idealizado pelo líder revolucionário Amílcar Cabral. Em entrevista concedida às professoras Oliveira e Reis, o cineasta Flora Gomes lembra: “Sabe que quando fui estudar em Conacri – pois eu tive o privilégio e devo dizer isso com muito orgulho e com muita responsabilidade de fazer parte dos primeiros jovens de 10, 12 anos, que estudaram na Escola Piloto idealizada por Amílcar Cabral” (Oliveira; Reis, 2021, p. 459).

Gomes termina os ciclos de estudos na Escola Piloto, que seria o ambiente no qual teve os primeiros contatos com as ideias revolucionárias de Amílcar Cabral. O segundo momento de contato de Gomes com o seu inspirador aconteceu quando este lhe enviou para estudar cinema em Cuba, na companhia de três colegas: Josefina Crato, José Bolama e Sana N’ hada. Na minha opinião, o objetivo dessas bolsas de estudo para Cuba, era mais no sentido de chamada para o cumprimento de uma missão do que um normal processo de aumento de quadros qualificados para contribuir no processo de desenvolvimento do país após a guerra de independência. A missão parecia bastante clara, pois refletia o desejo e o sonho do próprio Cabral – que a história de luta de libertação fosse filmada e documentada pelos cidadãos bissau-guineenses e não na continuidade de cineastas estrangeiros que na altura se encontravam na Guiné, então Guiné Portuguesa. Conforme Catarina Laranjeiro:

Na Guiné-Bissau, todos os filmes da Luta de Libertação foram produções estrangeiras e destinadas, primordialmente, a públicos diplomáticos e ocidentais. São estes: *Lala Quema* (1964) e *A Nossa Terra* (1965), de Mário Marret; *Labanta Ne gro!* (1966), de Piero Nelli; *Madina de Boé* (1968), de Jose Mas sip; *A Group of Terrorists Attacked* (1968), de John Sheppard; *Des fusils pour Banta* (1970), de Sarah Maldoror; *Free People of Guiné-Bissau* (1971), de Rudi Spee e Axe Lohman; e *Ein Nations Födelse* [O Nascimento

³⁰ A Escola Piloto do PAIGC foi criada em 1964, em Conacri, Guiné, com o objetivo de apoiar os filhos dos combatentes e órfãos de guerra. Dirigida por Líllica Boal a partir de 1969, a escola oferecia educação primária, ensinando português, francês, inglês, geografia e história da Guiné e Cabo Verde.

de uma Nação] (1973), de Lennart Malmer e Ingela Romare (Laranjeiro, 2020, p. 130-131).

Para Gomes, “Infelizmente, Cabral não sobreviveu para julgar a nossa filmografia” (Oliveira; Reis 2021, p.460). Tanto é que os quatro jovens, incluído Flora, conseguiram em 1976 produzir o filme intitulado “*O Regresso de Cabral*”, que apresenta um documentário sobre as cerimônias fúnebres do líder da revolução à testa do PAIGC, como forma de honrar a memória desse homem que um dia lhes deu a missão de fazer a revolução através das câmeras em mãos.

Ainda na mesma entrevista, anteriormente citada, Gomes traça a seguinte consideração: “A minha geração tinha uma referência. Essa referência era a única que não chegou a saborear a alegria, o entusiasmo deste povo que lhe deu todos os melhores filhos da Guiné e Cabo Verde para fazer a luta”. O realizador volta a enfatizar o fato de Cabral não chegar a ver a independência, acrescentando que o ideólogo da guerra anticolonial tinha consciência que os colonialistas jamais o perdoariam, “É a parte triste da história. É tanto esse entusiasmo que muitas das vezes nós começamos a deixar os pensamentos ou a razão pela qual se lutou. Acabamos por nos levar por outras vias, por mergulhar o país num conflito” (Oliveira; Reis, 2021, p. 456).

Amílcar Cabral que era um defensor ferrenho da África e do seu povo – sempre posicionado contra as dinâmicas opressivas e injustiças direcionadas ao povo africano, sua visão se aproxima muito da interpretação de Ngugi Wa Thiong’o (2007) a respeito da questão central das temáticas dos filmes africanos, a qual esse crítico cinematográfico define como: “descolonização das imagens” na mente dos espectadores africanos para libertar-se da escuridão mental produzida pelo sistema colonial.

Essas imagens (pré)concebidas podem ser distanciadas, quando não distorcidas da representatividade das sociedades, das culturas e dos filmes produzidos e realizados por africanos comprometidos com temáticas africanas, que apresentem as novas estruturas de poder pós-independência, que incluam os sujeitos locais, que por vezes acabam por reproduzir o discurso colonial e neocolonial, já que o filme tem papel fundamental na idealização, construção e na difusão de modelos comportamentais e ideológicos [...] (Oliveira, 2019, p. 15).

E, Flora Gomes, sendo um cineasta gigante do continente africano e não só, soube associar o seu fazer cinematográfico com os princípios e propostas defendidas por Amílcar

Cabral, bem como da nova forma de fazer filmes em África, principalmente, sob o ponto de vista contrário ao colonizador.

Segundo Oliveira (2018), nos filmes de Flora Gomes, existe uma prevalência da coletividade que se sobrepõe à questão individual, o que acaba por relacionar-se igualmente com o discurso de Amílcar Cabral e com um certo “pan-africanismo local”, já que existe a ideia de *guineendadi*,³¹ como uma tentativa de pôr fim aos conflitos étnicos locais, que, em certa medida, foram criados na época colonial visando desarmonizar os guineenses entre si (separar para dominar). Condições veementemente combatidas por Amílcar Cabral e representadas sempre nas obras do realizador Flora Gomes.

Assim, questões como a cultura, identidade, liberdade e questões relacionadas às mulheres de sua terra, bem como as línguas nacionais, eram levadas bem a sério por Amílcar Cabral, que por diversas ocasiões fazia parte de seus discursos e suas produções intelectuais e políticas. É nessa base, que compreender Flora Gomes como cineasta que valoriza a importância de papéis de mulheres bissau-guineenses, tanto na luta de libertação quanto no momento pós-independência que se pode notar uma visível continuidade de materialização de ideias do falecido líder independentista em suas obras cinematográficas, pois, o próprio Gomes o considera a sua maior fonte de inspiração.

Um outro elemento que se pode constatar nas criações artísticas cinematográficas de Gomes, que sempre o aproximam de Amílcar Cabral, é a própria valorização da cultura e línguas nacionais. Em *Mortu Nega* e *Udju Azul di Yonta*, pode-se observar como a cultura bissau-guineense é vivamente representada, por exemplo: na cerimônia de união dos povos realizada em *Mortu Nega*, na qual foram apresentadas todas as etnias da Guiné-Bissau, cada uma expressando a sua cultura, dança, música e traje. De igual modo, em *UAY*, na cerimônia de casamento de Mana, amiga da Yonta, que, apesar de estar em situações de demandas da modernidade (casamento civil), não exclui a necessidade de realização de um casamento tipicamente tradicional africano, bissau-guineense.

E sobre as línguas nacionais que também Cabral defendia, para Flora Gomes se torna uma questão nobre pela qual se deve lutar e valorizar. Nos instantes iniciais do filme *UAY*, uma música em língua bissau-guineense da Orquestra Super Mama Djombo³² intitulada “*Bissau kila*

³¹ *Guineendadi* é um conjunto de características que definem/identificam o povo bissau-guineense e a sua nação.

³² A orquestra Super Mama Djombo é um grupo musical tradicional da Guiné-Bissau, conhecida por misturar ritmos africanos com influências ocidentais. A orquestra foi criada em 1968 e é uma das mais influentes e respeitadas da Guiné-Bissau.

muda” (Bissau já mudou) se fazia escutar dentro de um carro que se locomove pela icônica Avenida dos Combates da Liberdade da Pátria – com letras que falam sobre a cultura, a história e a realidade diária dos bissau-guineenses.

Além disso, os dois filmes também foram produzidos em língua bissau-guineense, demonstrando uma valorização dos elementos linguísticos e identitários que definem essa nação africana. Por isso, na elaboração deste trabalho, compreendemos a necessidade de somar-nos nessa visão que valoriza os elementos identitários como a língua nacional, destacando algumas falas importantes de diferentes momentos dos dois filmes, mantendo-as na língua original, para depois fazer a tradução em língua portuguesa. Obviamente, a estratégia e/ou, o interesse é claro, não deixar perder a oportunidade de projetar a língua nacional (o crioulo/língua bissau-guineense) que também é língua de *guinendadi*, por unir os diferentes povos da Guiné-Bissau.

Como frisamos anteriormente, em relação à representação simbólica da figura de Amílcar Cabral nos filmes produzidos por Flora e dos quais assina como autor, pode-se destacar, por exemplo, em *Mortu Nega*, uma referência a Cabral pela personagem do jovem capitão Sanabayo, que guia os seus soldados e a própria população civil, instruindo-lhes sobre os caminhos perigosos em que caminhavam. Nesse sentido, pode-se relacionar essa atitude com a de Cabral durante quase todo o processo de luta para independência - ele sempre esteve ao lado de seus camaradas de luta, bem como da própria população civil, dando assistência médica, educacional e alimentar, mediante ajudas que conseguia de países amigos da Guiné-Bissau durante o período da luta de libertação.

Portanto, Flora Gomes, através da personagem Sanabayo, apesar de todo sacrifício que teve para orientar e guiar o povo durante a marcha, não terminou ileso, pois foi baleado durante um dos ataques da tropa inimiga. Esse cenário representa o que aconteceu com Amílcar Cabral, que não chegou a ver a conquista da independência – assassinado a 20 de janeiro de 1973 em Conacri por um grupo de homens que invadiram a sua casa e o mataram.

Em *UAY*, o cineasta representa Amílcar Cabral por intermédio da personagem Amilcarzinho, irmão mais novo de Yonta, que embora criança, suas atitudes vão ao encontro das ideias de Cabral.

Para Oliveira:

Talvez seja esta uma possibilidade de representação do futuro para seu país, que tem grande destaque na trama, não só por carregar o peso do nome do líder da luta pela independência da Guiné e de Cabo Verde, mas também por suas falas, por vezes, serem representativas dos ideais coletivos do revolucionário que mudou o futuro não só dos dois países, mas também de

muitas crianças e jovens da Guiné, principalmente de Florentino Gomes, através do projeto educacional “Escola Piloto” (Oliveira, 2018, p. 168).

Simbolicamente, Amilcarzinho também representa as características morais de Cabral – quando lidera um grupo de crianças que brinca com pneus, nos quais constam marcos históricos da Guiné-Bissau. Além de se apresentar como líder desse grupo, em outra cena, ele mobiliza os seus colegas para repor as mobílias de Santa que sofre uma ação de despejo liderada por um oficial de justiça (Figura 29). Perante este cenário, Amilcarzinho corre para a carpintaria de seu pai e pega uma ferramenta de trabalho deste – abre a porta da residência de Santa e recolhe, com ajuda de seus amigos, toda a mobília para dentro da casa, enquanto a dona se encontrava na consulta com a cartomante na companhia de Belante.

O cineasta, com essa atitude da criança, nos recorda como Cabral era contra injustiça e quando detectasse manobras que desconsiderasse e afligisse o direito do outro, ele agia de imediato, no sentido de restaurar a ordem e o equilíbrio para uma sã convivência, tanto no seio do partido PAIGC quanto nos outros lugares em que passava.

Figura 29. Amicarzinho repõe a mobília de Santa para dentro de sua casa.



Fonte das imagens: (*Mortu Nega*, 1992).

No filme *Pó di Sangui*,³³ que explora a relação entre a natureza, a cultura e a vida, abordando temas como a tradição, a vida moderna e a busca por afirmação identitária do próprio povo bissau-guineense. Para Oliveira (2018), Flora Gomes escolheu representar Cabral pela unidade dos povos da tabanca (aldeia) de *Amanhã Lundju* e *Nô Djonson*. Ambos deslocados de

³³ O filme "Pó de Sangui" é uma obra cinematográfica de longa-metragem de Flora Gomes, lançado em 1996. A película é uma produção da Guiné-Bissau, feita em co-produção com Portugal, França e Tunísia. O filme conta a história de uma aldeia africana onde nasce um par de gêmeos. Em homenagem a essa "dádiva", são plantadas duas árvores. No entanto, quando uma das crianças morre, uma das árvores começa a definhar.

lugares diferentes por motivo da devastação de suas florestas pelas entidades que buscam enriquecer através da comercialização de madeiras extraídas de grandes árvores. Essa união simbolicamente representa a união para a luta de libertação dos dois países, nomeadamente, Guiné-Bissau e Cabo Verde, unidos numa luta contra um inimigo em comum, os colonialistas portugueses. E onde Cabral se figurou como um elo importante para essa união.

Já nos dois últimos filmes, intitulados *Nha Fala*³⁴ (2002) e *Republica di Mininus*³⁵ (2012), a alusão ao líder revolucionário e pai das nacionalidades bissau-guineense e caboverdiana é mais óbvia, pois são elementos visíveis e palpáveis. Em *Nha Fala*, Cabral é representado mediante uma figuração escultórica, ou seja, uma estátua própria dele. E já em *Republica di Mininus*, o simbolismo à figura de Cabral é através dos óculos dele, que a jovem Nuta encontra e entrega para Dubem. O velho Dubem lhe conta que os óculos eram de um grande homem, com muita inteligência. Explicando ainda para a jovem que os óculos haviam sumido há muito tempo e foram parar nas mãos de alguém que nunca se importou em enxergar com eles. Demonstrando como as muitas ideias e ensinamentos de Cabral deixaram de ser seguidos após a sua morte. Se por um lado, Gomes nos alerta para o fato de desprezo às ideias de Cabral, por outro, também nos permite compreender a necessidade de manter a esperança no futuro, caso da jovem Natu, que tem um sonho de ser médica, se permitir ver com os óculos de Amílcar Cabral, poderá realizar o seu sonho – para muitos bissau-guineenses, esse sonho é o progresso, como enaltece Oliveira (2018).

Ainda sobre essa análise, Oliveira (2018) acrescenta que a figura de Cabral na Guiné-Bissau está presente em quase todas as áreas – educação, política, cultura, sociologia – pois, além de lutar pela independência, Cabral foi um pensador, intelectual, poeta, sociólogo, político e guerrilheiro, considerado por muitos um exemplo para aqueles que passaram pela experiência de viver sob o jugo colonial. De figura pública passou a herói e tornou-se um mito, mesmo com ambiguidades, ambivalências e controvérsias à volta.

³⁴ O filme se trata de uma comédia musical que aborda temas como a identidade cultural, a tradição e a liberdade. "Nha Fala" é estimado pela sua originalidade e beleza, e é destacado com um dos melhores filmes africanos de todos os tempos. Recebendo vários prêmios em vários festivais, como os conhecidos Festival de Veneza e o Festival de Cannes.

³⁵ A história do filme "*Republica di Mininus*" se decorre em um país africano abandonado pelos adultos, no qual as crianças se juntam e criam uma república própria que passam a governar.

Portanto, Flora Gomes, sendo um historiador que tem o conhecimento da história de sua terra, encontra-se numa realidade do qual não tem como fugir, por isso que em qualquer momento que tem a oportunidade de expressão artística, em relação aos problemas do seu país, tenta lembrar aos bissau-guineenses sobre os caminhos e as pessoas envolvidas, e ainda de como se chegou à ideia de uma nação que hoje se tornou uma realidade, graças a esse grande homem Amílcar Lopes Cabral e seus companheiros.

3.2 UMA CINEMATOGRAFIA DE PROTAGONISTAS FEMININAS

Ao longo da sua cinematografia, Flora Gomes tem transitado de categorias de gêneros cinematográficos: documentário, ficção e musical. Em relação ao primeiro, Gomes realizou, em coautoria com o colega de estudo em Cuba, Sana Na N'hada, dois curtas-metragens intitulados “O regresso de Cabral”³⁶ (1976) e “*Anós nô ossa luta*” (1976). Produziu também a média metragem “A reconstrução” (1977) e, novamente, um curta-metragem chamado “A máscara” (1994), além do último documentário “As duas faces da guerra” (2007),³⁷ co-realizado com a jornalista e documentarista portuguesa, Diana Andringa, cujo tema explora a guerra colonial/anticolonial na antiga Guiné portuguesa, atual Guiné-Bissau, entre os anos de 1963 e 1974.

Contudo, vale sublinhar que nessa subseção toma-se apenas em consideração as duas últimas categorias de gêneros acima mencionadas, ou seja, ficção e musical, pois entende-se que são categorias nas quais o cineasta mais ganhou a liberdade autoral na representação de seu pensamento e imaginação sobre a realidade de sua terra, Guiné-Bissau e da África.

³⁶ O documentário “O Regresso de Cabral” retrata a transladação dos restos mortais de Amílcar Cabral de Conacri, lugar onde foi assassinado em 1973, para Bissau já em 1976, intercalando imagens do Funeral de Estado, com importantes imagens de arquivo de Cabral durante a luta da libertação. Imagens e sons que, pelo modo como revelam a inteligência e o carisma de Amílcar Cabral enquanto este discursa perante as tropas e o seu povo, lhe prestam uma justíssima homenagem como pensador, combatente, político e como uma das grandes figuras da História.

³⁷ O documentário “As duas faces da guerra” (2007) apresenta entrevistas e depoimentos de pessoas que participaram da guerra colonial, entre os quais antigos combatentes e dirigentes portugueses, guineenses e cabo-verdianos. O filme apresenta a complexidade do conflito, revelando as diferentes perspectivas dos envolvidos e destacando a cumplicidade entre os dois lados em disputa.

Nessa perspectiva, salienta-se ainda que, como o objetivo dessa subseção é realizar um mapeamento concernente ao protagonismo de mulheres nas cinematografias deste realizador, selecionam-se apenas os filmes que se encaixam nas categorias já indicadas. O motivo parte da consideração de que além desses filmes propostos a abordar terem como personagens centrais femininas, como também por serem ficcionais, com objetivos de contar uma história inventada, ainda que se inspire em acontecimentos reais, gozando da liberdade criativa (licença poética), - possibilitando a construção de uma atmosfera, personagens e situações completamente imaginárias, dentro de uma construção que reflete o próprio pensamento e posicionamento de Flora em relação à importância das mulheres na história do seu país, retratada na arte cinematográfica.

Mortu Nega (1989) é o seu primeiro longa-metragem que narra a história de luta anticolonial da Guiné-Bissau e, em paralelo, conta a história da personagem Diminga, a personagem principal do filme. O cineasta, através da personagem, demonstra como a luta de libertação nacional envolveu e afetou a vida de mulheres bissau-guineenses, e como essas mulheres tiveram um papel importante e determinante para a conquista da independência da nação. A personagem Diminga, interpretada por Bia Gomes, representa todas as mulheres que indireta ou diretamente viveram a guerra anticolonial. Diminga é também uma representação da heroína Ernestina Titina Silá e de muitas outras mulheres tombadas na luta, bem como as que sobreviveram, contudo, após a independência, não foram dadas as merecidas honras, como acontece com os homens.

Bia Gomes, que interpreta Diminga, é uma figura icônica da filmografia de Flora, dos cinco longas-metragens de ficção apenas em um, “*República di mininus*” ela não participou. Numa entrevista concedida a Oliveira e Reis, Gomes, o realizador fala sobre as protagonistas de seus filmes. A respeito de Bia Gomes, importantíssima atriz de Flora, o diretor traça o seguinte comentário: “Eu conheci a Bia Gomes porque ela era bailarina do Balé Nacional da Guiné-Bissau. E quero dizer que a Bia Gomes é excepcional. Ela foi uma das poucas atrizes africanas considerada a melhor atriz em dois anos consecutivos” (Oliveira; Reis, 2021, p. 462).

Ainda conforme avança Flora:

Ganhou o prêmio de melhor atriz em 1989 no Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou – FESPACO, realizado em Burkina Faso; e em 1990 na Jornada Cinematográfica de Cartago - JCC, na Tunísia, também foi considerada como a melhor atriz. Isso mostra que não era um favor, a Bia é uma mulher de talento. O movimento da Bia em cena mostra a própria dança que ela representava no balé e por vezes ela se antecipava na encenação diante da câmera. É algo que não tem explicação (Oliveira; Reis, 2021, p. 462).

E diante de dificuldades que o setor cultural, em especial cinematográfico se depara na Guiné-Bissau, não dispondo de salas de cinema, e do próprio Instituto Nacional de Cinema (INC) em inoperância, torna-se insustentável qualquer sonho de sobreviver-se apenas dedicando ao ofício de interpretação de papéis nos filmes produzidos que nem dão lucros quando comercializados nos mercados do país. Dessa forma, segundo a explicação de Flora, a atriz Bia Gomes, infelizmente, precisou sair da Guiné-Bissau para viver em Portugal, nas condições de migrante, fazendo outros tipos de trabalho, como muitos homens e mulheres da cultura fazem quando deixam seus países á procura de uma vida melhor. Contudo, para o realizador, “A Bia continua na minha mente como uma das protagonistas mais importantes da minha cinematografia. Os olhos da Bia no *Mortu Nega* transportavam a grandeza das mulheres africanas. O olhar dela punha esperança, deixava transparecer esperança, vida” (Oliveira; Reis, 2021, p. 462).

Flora Gomes continua frisando que:

A Bia tem essa qualidade de uma mulher fora do normal, em todos os meus filmes que ela participou. No *Udju azul di Yonta*, quando interpretou Belante a mãe de Yonta, via-se que era uma mulher alegre e seu sorriso abria todas as janelas da esperança, do orgulho da mulher bissau-guineense e africana. No *Po di sangui*, diante da turbulência do abandono na Tabanca para irem à procura do Paraíso, [...]. Já *Nha fala*, a Bia atuou como a mãe de Vita. Isto para afirmar que Bia Gomes pode trabalhar como atriz em qualquer parte do mundo. Aliás, ela já mostrou que trabalhou com (interpretando Antônia) surgiu com uma certeza de que tudo se trata de profissionais e cineastas portugueses (Oliveira; Reis, 2021, p. 462).

Maysa Martha. atriz que interpreta Yonta em “*Udju Azul di Yonta*” (1992) é também uma figura muito importante para o realizador cinematográfico bissau-guineense. Martha não participou em outros filmes de Flora, apenas em único filme no qual o seu nome dá o título à obra, mas por ser uma jovem linda e talentosa, com qualidade de interpretação incrivelmente extraordinária, o seu nome acabou sendo mais dissonante no cenário cinematográfico bissau-guineense. É a ela que é dada a responsabilidade de representar não só a beleza da mulher africana moderna, mas também as contradições vividas por essas mulheres, colocando em disputa questões como tradição e modernidade, realidade que se começa a vivenciar nas sociedades africanas logo após suas independências.

Flora Gomes ao falar da atriz, na entrevista, anteriormente citada, apresenta-a como a atriz com mais afinidade, talvez por terem laços familiares e posteriormente terem-se casado.

Segundo Gomes, “[...] Yonta é outra parte de mim... Outra atriz querida também é a Maysa Martha. Eu encontrei a Maysa quando ela ia à escola. Eu estacionei o carro e fui a correr atrás dela, eu disse: “estou apaixonado por ti, eu quero só morrer nos teus braços” (Oliveira, 2018, p. 462).

E ela olhava e infartava de rir. Ela achava que realmente nunca tinha sido abordada tão bruscamente na rua, por um homem velho como eu. E eu lhe perguntei onde é que ela morava e fui até a casa dela declarar amor na casa da família. Bom, acabamos por nos conhecer e descobrir que temos algumas ligações familiares pela parte do pai dela. Maysa também é uma mulher extraordinária. Digo isso com todo carinho que tenho por minhas atrizes (Oliveira, 2018, p. 462).

No seu terceiro longa-metragem lançado em 1996, *Pó di Sangui*, contando a história de uma aldeia africana bissau-guineense, revelando a estrita ligação do homem com a natureza – um ser humano sem a natureza não tem condição para sobreviver. Nessa aldeia as árvores são tidas como sagradas, pois quando nasce um bebê planta-se uma árvore que precisa acompanhar o recém-nascido por toda a sua vida terrena. O filme também explora temas como identidade, tradição e modernidade.

Ainda nesse filme, diferentemente de todos os outros, constata-se a presença de mais de uma protagonista – demonstrando como o realizador em certas situações precisa equilibrar os papéis principais para estabelecer ou situar o contexto que narra, sem se sentir obrigado a incumbir toda a responsabilidade a uma só personagem. Para o realizador,

Em *Po di sangui*, trabalhei com um grupo de jovens que eram estudantes do Liceu. Adolescentes, alguns nem tinham 18 anos, e fui com eles viver nas matas, no leste da Guiné-Bissau. Edna Évora era uma miúda/garota, que interpretou a Sali – uma das protagonistas. No início, dizíamos que ela era muito tímida, mas acabou por revelar aquela parte que eu queria, a parte mais pura, mais sã, e de uma mulher que hoje é uma pintora e vive em Paris. De vez em quando, faz algumas publicações que me deixam orgulhoso. Sinto já ciúmes porque queria ter aquelas pinturas que ela faz, mas ela é extraordinária (Oliveira; Reis, 2021, p. 463).

Assim, como descrito por Flora, Edna Évora, intérprete de Sali, acabou por ter mais peso da narração do que a própria Bia Gomes, que interpretou Antônia, e de um dos gêmeos Dú, interpretado pelo Ramiro Naka e a Luana também, interpretada por Dulcineia Bidjanque. Todas essas personagens tiveram papéis centrais no filme, porém, Sali é a que exerceu um importante papel na redefinição do destino do povo da tabanca de *Amanhã Lundju*. Por causa dela, o povo teve que voltar para a tabanca que tinha deixado para buscar melhor lugar de

sobrevivência após esta ter acabado de dar à luz a um bebê. E, como no deserto onde se encontravam não havia a possibilidade nenhuma de plantar árvore do recém-nascido, precisavam fazer o caminho de volta para a tabanca para realizar a plantação da árvore de seu filho que acabava de ser revelado ao mundo.

Em seu quarto longa de ficção Gomes explica que: “No *Nha fala*, tive a sorte de trabalhar com Fatou N’Diaye, uma francesa de origem senegalesa, também é muito querida, muito meiga, foi muito importante ter a vivência de trabalhar com pessoas, que não são da nossa cultura” (Oliveira; Reis, 2021, p. 463).

Conforme explica:

Eu nunca tive problemas com os atores e muito menos com as atrizes. Quer dizer que eu consigo separar as coisas desde o início. Não é um favor, é um contrato de trabalho que temos que ser muito exigentes com toda a gente e eu também preciso cumprir com o meu dever com a encenação (Oliveira; Reis, 2021, p. 463).

A atriz Fatou N’Diaye, assume o papel de protagonista interpretando Vita, uma jovem que viaja para Paris para estudos, mas que acaba se encantando pela música e se torna famosa, apaixonando-se por um homem francês. Retorna para Bissau, precisando agora lidar com as tradições e expectativas da sua família, bem com sua comunidade após violação de tradição familiar – que proíbe a mulher de cantar – e quando essa tradição é violada a pessoa perde a vida. É nesse contexto que ela regressa para junto da família e encena a sua própria morte.

Curiosamente, Fatou N’Diaye não é a única atriz internacional que Flora Gomes precisou trabalhar, nota-se que quando o filme é filmado fora do território nacional bissau-guineense, o realizador encontra a forma de contratar autores internacionais. E sobre esse fato, o cineasta explica, com relação ao seu último filme de ficção lançado em 2012:

E no caso de *Republica di mininus*, encenamos com um grupo de jovens moçambicanos, dentre o qual se destacou a Melanie de Vales Rafael, que interpreta a Nuta, que já trabalhou em alguns filmes moçambicanos (como Comboio de Sal e Açúcar do Licínio de Azevedo) e acho que ela se transformou pela sua capacidade, pelo seu engajamento numa grande figura da cultura, muito nova ainda, mas me parece que ela está em um bom caminho. É isso que eu faço (Oliveira; Reis, 2021, p. 463).

Em *Republica di mininus*, Nuta é enfermeira e/ou além de ajudar a tratar e cuidar das crianças e jovens feridos de guerra que se instalou por toda parte, ela também lidera um grupo de meninos e meninas que, por conta do desaparecimento do Estado naquele espaço, eles

uniram-se criando a *República de Mininus*, onde cada um cumpre o seu papel nessa sociedade inventada, com vistas à sobrevivência de todos. Neste lugar, união, respeito e harmonia são deveres inestimáveis. Nuta exerce a liderança tendo como conselheiro o velho Dubem, interpretado por Danny Lebern Glover – ator, diretor de cinema e ativista norte-americano.

Gomes, ao observar o cenário crítico da cultura na Guiné-Bissau, cai na profunda reflexão, compreendendo que da mesma forma que está a trabalhar para crescimento do sector cinematográfico de seu país – erguer a bandeira de sua terra no cenário dos palcos mundiais de cinema, mesmo com carências em apoios e sem mercado para comercialização de seus filmes, internamente, e ainda sem salões de cinema para exhibi-los ao público. Talvez seja a mesma força de vontade que move suas atrizes e atores que sempre aceitam seu convite para assumir papéis em suas produções, mesmo sabendo que não dá lucro e/ou sem um retorno financeiro generoso.

Conforme as considerações do cineasta:

Assim, eu acho que eu tenho algum compromisso moral com essa gente porque se calhar, podiam ter sido, podiam ter feito outras coisas que, talvez, davam mais meios de sobrevivência do que ficar no meio da cultura e ficar à espera dos aplausos que nos vem por toda parte, mas que não abrem conta nos bancos, como eu digo sempre (Oliveira, 2018, p. 463).

Flora Gomes é um dos cineastas africanos que mais sentem o gosto de trabalhar com as mulheres, projetando-as e dando-as a confiança e liberdade de serem protagonistas de seus filmes. Na minha opinião, fico sempre imaginando com o momento no qual Gomes começa a conceber ideias para criação de histórias que conta em seus filmes. Talvez esse pode ser um dos momentos mais difíceis do realizador. Precisamente, quando, preferencialmente, escolhe as mulheres em detrimento dos homens para assumir o protagonismo – num viciado contexto de desigualdade de gênero, em outras palavras, quando se trata de uma sociedade, tradicionalmente patriarcal. Certamente, isso não quer dizer que Gomes esteja prestando um grande favor às mulheres, mas simplesmente agir de uma forma consciente para demonstrar que essas mulheres são verdadeiras protagonistas de suas histórias de lutas e conquistas, que são negligenciadas e invisibilizadas nas paradas de discursos oficiais da nação.

Relativamente ao seu nome de “Flora”, para alguns que já o conhecem, talvez ele o tenha adotado por sua relação e afinidade em trabalhar frequentemente com mulheres. Para outros que não o conhecem, e só de ouvir o nome, o confundem com uma mulher. E sobre essa breve observação, o próprio Gomes explica que,

É comum e já me aconteceu uma vez que insistiram que eu era mulher. Não me lembro do ano. Foi até no Brasil, em São Paulo, por coincidência, havia um encontro cinematográfico e na recepção do hotel, ao me apresentar, disseram que tinha um quarto reservado para Dona Flora Gomes, não para o Senhor Flora Gomes. Depois, resolveu-se. Acho muito interessante esses momentos. Também em Veneza, quando fui apresentar o *Mortu nega* (1988), estavam todos à espera da Dona Flora. Penso que isso tudo faz parte do mistério do cinema (Oliveira; Zenun, 2016, p.5).

O cineasta ainda conta que na infância era chamado de muitos nomes. Havia uma tia que lhe chamava de “Ioia”. E ao seu contorno, alguns lhe chamavam de “Flora”, e ainda outros que o chamavam de Florentino. Logo, acabou por aceitar todos esses nomes juntos. “Tudo a base de flores. Os meus acabaram por gostar tanto das flores que elas me carregaram e ficou Florentino Flora Gomes, mas o mais ressonante é o Flora (Oliveira; Zenun, 2016, p.4)”. O cineasta ainda lembra que foi em Veneza, “Naquela sala escura, na qual apresentei toda a grandeza e orgulho dos guineenses na tela do cinema. Pela forma como fui aplaudido, foi aí que percebi que meu nome ficou registrado” (Oliveira; Zenun, 2016, p.4).

Contudo, vale ressaltar que não é somente ter um nome que a maioria acha ser feminino que condiciona o seu apego em trabalhar, criando histórias sobre as quais as mulheres são protagonistas, mas também ter a noção da grandiosidade que o nome representa no cenário cultural cinematográfico nacional e internacional. Por outro lado, entender o seu ofício de fazer cinema com homens, crianças e mulheres - nessa última categoria, ao conseguir sentir a emoção e ver a beleza da arte cinematográfica quando é protagonizada por mulheres que a muito tempo foram nomeadas aos papéis secundários em diferentes contextos sociais, principalmente africanos.

3.3 ATRIZES NÃO PROFISSIONAIS – O CASO DE *MORTU NEGA* E *UDJU AZUL DI YONTA*

Na Guiné-Bissau, a valorização do setor artístico-cultural, em particular, cinematográfico, desde sempre não tem se mostrado uma prioridade para as autoridades que governam o país. “Eu acho que o estado da Guiné-Bissau não percebeu a grandeza e a força que tem o cinema no mundo. Um que percebeu e já não está mais em vida. Foi Amílcar Cabral quando nos mandou estudar cinema” (Oliveira; Reis, 2021, p. 465). Ainda segundo Gomes, na entrevista concedida às professoras referenciadas, Cabral entendia o poder de cinema num país

em que há uma porcentagem muito alta de analfabetismo. “Quem sabe mais tarde irão perceber, mas é muito difícil porque também eu tenho consciência das prioridades que têm as autoridades aqui na Guiné-Bissau, e o cinema não faz parte destas prioridades”, conclui Flora Gomes.

Num país sem nenhum tipo de infraestrutura, como, por exemplo, uma academia de cinema, um instituto de cinema em regular funcionamento, ou ainda, uma escola de teatro, a situação se torna muito débil para a realização de sonhos de muitos jovens e adultos bissau-guineenses que querem se tornar grandes atores e atrizes no mundo cinematográfico.

E essa preocupação não se limita somente aos jovens que querem aprender a encenar e/ou interpretar diferentes papéis cinematográficos, mas também de alguns dos poucos cineastas formados na área e em outros países, como é o caso de Flora Gomes. Quando precisa produzir um filme, se depara com dificuldades de encontrar atores e atrizes profissionais em seu país para realização de seus filmes. Tendo que muitas das vezes recorrer aos atores e atrizes não profissionais para a encenação. Conforme conta Flora Gomes em entrevista:

E como não temos um centro de formação de cultura e arte teatral, eu preparo e passo tempo a trabalhar com os atores e mostrar a eles como é que se deve olhar para a câmera, como podem se deslocar para não esquecer a posição que eles estavam em cena na tomada anterior, dentre outras coisas (Oliveira; Reis, 2021, p.436).

Assim, Gomes se dá ao trabalho não só como diretor – quem dirige as filmagens, bem como de instrutor e muitas vezes tem que assumir o papel de professor para ensinar desde coisas bem básicas às mais detalhadas no ato da encenação. Nesse sentido, Oliveira (2018) ressalta que Flora Gomes é um encenador porque criou um método, uma técnica, para preparar não-atores, atores amadores e atores profissionais para a encenação diante da câmera.

Com o seu método, o realizador ajuda os atores a fugirem da caricatura e orienta-os na imersão ao mundo das personagens, facilitando que a representação resulte mais natural e espontânea, proporcionando, juntamente com a atriz ou o ator, a ideia de um personagem vivo, dinâmico e de “carne e osso”: “A interpretação realista de um ator é construída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador” (Eisenstein, 2002, p.21 apud Oliveira, 2018, p.192-193).

No filme *Mortu Nega*, tanto quanto em *Udju Azul di Yonta*, não houve participação de qualquer ator ou atriz profissional, diferentemente de seus dois filmes filmados posteriormente no estrangeiro como, por exemplo, “*Nha Fala*” que conta com a participação da atriz Fatou

N'Diaye e os atores Ângelo Torres e Jean-Christophe Dollé, e *República di Mininus* com uma especial participação do ator Danny Glover.

Talvez o motivo se deve ao fato desses dois filmes terem sido gravados fora do território bissau-guineense, como, entre Cabo Verde e França (*Nha fala*) e Moçambique (*Republica di Mininus*). Nesse caso, o realizador pode ter sentido a necessidade de contratar atores e atrizes profissionais para lidar com um determinado papel que demandaria um certo grau de profissionalismo, mas também, a iniciativa pode estar relacionada a uma mera estratégia comercial, isto é, marketing/divulgação com foco nas vendas, no sentido desses filmes poderem chegar o mais longe possível ao serem associados às imagens esses atores e atrizes já conhecidos e alguns bem consolidados no mercado da arte cinematográfica. Também, a iniciativa pode ter partido das entidades financiadoras da produção dessas duas obras filmicas, uma vez que as línguas usadas para esses dois filmes não são nacionais bissau-guineenses, como acontece com o restante de seus filmes.

A atriz Bia Gomes, que encenou Diminga em *Mortu Nega*, como afirma o próprio realizador, que a conheceu através do Balé Nacional da Guiné-Bissau, em que fazia parte como bailarina. Nesse caso, apesar da dança ser também uma das manifestações artísticas, contudo não é como encenar ou representar um papel cinematográfico. Daí entra a capacidade e a dinâmica instrutiva do realizador Flora Gomes para remodelar essa bailarina para atriz de cinema. Contudo, valorizando o conhecimento anterior adquirido através da cultura de sua terra para depois desenvolver as dinâmicas das artes encenadas, conforme afirma Bia Gomes em uma reportagem documental intitulada “Flora Gomes: identificação de um país”:

Cada cultura tem o seu segredo de origem, mas como na Guiné conhecemos o trabalho de cada um, tudo que nós fazemos está inserido na nossa cultura. Por isso, tudo que nós fazemos representa cultura, mesmo o cinema. Aquilo em que nós trabalhamos não é nada de outro mundo; tudo está relacionado com nossa cultura. Eu até penso que isso nos ajuda mais, pois é algo que não vem de fora [...]. Nada como fazer algo que conhecemos, como aqui, na Guiné-Bissau. Assim, é sempre mais fácil (Rocha; Andringa, 1995).

A atriz Bia Gomes parece aqui demonstrar que além de não ser uma encenadora estudada para esse fim, com toda instrução recebida do diretor de cinema Flora Gomes para lidar com a câmera no momento de ação, faz com que a encenação se torne mais natural porque são histórias e realidades do dia-a-dia de qualquer sujeito bissau-guineense. Entretanto, tudo passa a fluir naturalmente, pois não foi nada trazido de outro lugar que não fosse da Guiné-Bissau.

Em vista disso, Oliveira (2018), acrescenta que o cineasta Gomes não só realiza filmes, também constrói histórias bem estruturadas, com personagens verdadeiramente construídas psicologicamente, possuindo importância na trama para homens (especialmente mulheres) africanos e negros, que são construídas “diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas *a priori*” (Eisenstein, 2002, p.22 *apud* Oliveira, 2018, p.192). Ainda, conforme Oliveira, as personagens centrais de Flora Gomes são conscientes politicamente em várias esferas, contudo, extremamente cientes de suas realidades e de seu sistema. “Elas atraem o público porque contam histórias com personagens que estão envolvidas em situações com as quais toda gente consegue se identificar.

A realidade descrita pela atriz Bia Gomes, de certo modo, nos leva a entender o que Flora Gomes sempre fala sobre o que lhe inspira para fazer seus filmes, são histórias de sua terra, de sua gente e de sua cultura que ele segue contando nos seus filmes. Assim, levando a todo mundo o nome e a identidade de seu amado povo da nação africana bissau-guineense, pátria do inconfundível líder independentista Amílcar Lopes Cabral.

Entretanto, considera-se as palavras do realizador:

Eu nasci no fundo da mata, no Sul da Guiné. Em que todos os dias eu ouvia o canto dos pássaros, que ficou registrado para toda a minha vida e todas aquelas paisagens nas savanas. As grandes árvores. Os caminhos de terra batida. O cheiro da terra, sobretudo na época das chuvas. Os miúdos descalços, muitas vezes, com barriga de balão. As escolas sem janelas e nem portas. O que me inspira são aquelas escolas em que toda gente vai com um banco na mão carregando, que chega embaixo de uma árvore, como eu também comecei. Eu faço tipo uma retrospectiva de onde eu saí... Eu estou agarrado a todo esse meio ambiente, a esses décors [cenários], a essas pessoas. O homem a remar, que leva os produtos misturados com as pessoas, os animais, o arroz, as frutas que são abundantes no nosso Sul (Rocha; Andringa, 1995 n.p *apud* Oliveira, 2018, p. 205).

E são essas histórias e realidades que o encenador Flora, segundo Oliveira (2018) procura partilhar com seus futuros atores e atrizes, a necessidade de buscar apreender o que fazer e como fazer diante das câmeras. Especialmente, demonstrando com exemplo prático a importância da segurança e da credibilidade na encenação cinematográfica. E conforme ainda destaca, FG estimula os iniciantes a se inspirarem e adaptarem as suas emoções, os seus sentimentos pessoais, a sua cultura, a sua realidade para a execução da prática de atuar, conforme demonstra o ator russo Constantin Stanislavski por meio de seu método de preparação de atores, referenciado por Oliveira (2018):

Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar a si mesmo. Mas isto será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para seu papel e que foram fundidos na fornalha da sua memória de emoções. É este o melhor e o único material verdadeiro para a criatividade interior. Utilize-o e não confie em nenhuma outra fonte para abastecer-se (Stanislavski, 2016, p. 217 apud Oliveira, 2018, p.175).

Em seu segundo filme, protagonizado por Maysa Martha, que encenou a jovem e bela Yonta a qual se tem o nome dela no título da mesma obra, “*Udju Azul di Yonta*” é mais um fato bem parecido com a da situação da atriz Bia Gomes destacada anteriormente. A Martha não é uma atriz profissional, não teve outra participação em outros filmes de Flora, conforme ressaltado anteriormente – mesmo com tamanho talento para a encenação. Sem contar do tremendo sucesso obtido logo na sua primeira e única participação no cenário cinematográfico de Flora Gomes, conquistando os holofotes internamente e externamente devido a sua atuação brilhante na obra citada. E isso lhe rendeu até o prêmio de melhor atriz no Festival de Ouagadougou (1993).

Da forma que Flora lembra da atriz, leva-nos a entender que ela era uma jovem comum como qualquer jovem bissau-guineense. “Eu encontrei a Maysa quando ela ia à escola. Eu estacionei o carro e fui a correr atrás dela, eu disse: “estou apaixonado por ti, eu quero só morrer nos teus braços” (Oliveira; Reis, 2021, p. 462). Conforme explica Gomes, esse primeiro contato com a atriz se relacionava a um sentimento profundo e de paixão romântica. Nesse caso, entende-se que não era para ser-lhe atribuída um papel cinematográfico para encenar logo de cara. Entretanto, em 1992 atriz figuraria como protagonista da obra cinematográfica desse diretor bissau-guineense.

Sobre isso, consigo afirmar que Flora Gomes, apesar de não existir escolas de teatro e de preparação de atores na Guiné-Bissau, consegue reconhecer talentos para atuação em cinema. É algo bem complementar a isso, é a instrução e a formação que dá a esses atores e atrizes amadores, como no caso da Martha que nunca antes tinha sido enquadrada por uma câmera cinematográfica. Aliás, como já foi referido na seção anterior quanto à atriz que foi encontrada pelo realizador quando esta ia para escola, nessa altura, sem saber se ela tinha talento para encenação.

Gomes não só acredita no poder e talento de seus atores e atrizes, mas também na necessidade de lapidar as qualidades destes de uma forma elaborada e consistente. “Eu gosto de ensaiar todos os atores durante seis meses ou um ano, em um centro onde explico a

movimentação da câmera, um *travelling*, as luzes, ter cuidado com a câmera. Essas coisas são bases para ser um bom ator” (Rocha; Andringa, 1995, n.p. apud Oliveira, 2018, p. 197).

Ainda nessa linha de pensamento, conforme explica Oliveira (2018), Flora Gomes em ação é um homem dinâmico e extremamente perfeccionista no que se propõe a trabalhar. A autora acrescenta ainda que os atores de Flora são pessoas das aldeias vizinhas, gente comum. No *Pó de Sangui*³⁸, “a maior parte da figuração é de gente que talvez nunca viu um filme. [...] sobretudo, repito, gosto de ter muita figuração. Eu tenho que convencer, explicar a essa gente porque que eles não devem olhar para à câmera e porque eles têm que se comportar assim” (Rocha; Andringa, p.1995, n.p. apud Oliveira, 2018, p. 197).

Dessa forma, compreende-se que num país como a Guiné-Bissau, onde a cultura não consta como uma das prioridades, os jovens sonhadores e os realizadores cinematográficos que ainda insistem na produção cinematográfica vão sempre encontrando obstáculos em seus caminhos e em suas diferentes maneiras de atuações artístico culturais. No cinema, por exemplo, a história de Bia Gomes e Maysa Martha, ambas mulheres bissau-guineenses, encontraram através da arte cinematográfica uma identificação natural, e essa só foi possível pelo fato de um caçador de talentos as encontrar e decidir investir nelas, dando formação que nenhuma escola de teatro jamais lhes deu. Os resultados disso são importantíssimos reconhecimentos e prêmios a elas atribuídos pela autenticidade na representação dos papéis que lhes foram confiados pelo diretor, cineasta, encenador e formador de atores e atrizes, Florentino Gomes, ou simplesmente mestre (Flora).

³⁸ O filme "*Pó de Sangui*" é uma obra cinematográfica de longa-metragem de Flora Gomes, lançado em 1996. A película é uma produção da Guiné-Bissau, feita em co-produção com Portugal, França e Tunísia. O filme conta a história de uma aldeia africana onde nasce um par de gêmeos. Em homenagem a essa "dádiva", são plantadas duas árvores. No entanto, quando uma das crianças morre, uma das árvores começa a definhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho representa para mim um desafio sem precedente, mas também exemplar ao longo da minha jornada acadêmica enquanto pesquisador de temáticas voltadas à África, em particular, Guiné-Bissau. A concretização desse trabalho dissertativo para obtenção do título de mestre em Estudos de Linguagens: Contextos Lusófonos África-Brasil, só foi possível graças ao contato tido com referências significativas que compõem o arcabouço teórico selecionado, em conjunto com a experiência e conhecimento das realidades retratadas nos dois filmes – objetos de estudo dessa pesquisa,

É importante ressaltar que não tive pretensão ou ambição alguma de buscar concentrar na construção dessa pesquisa, análises e interpretações perfeitas ou verdades absolutas no tocante a uma temática tão ampla e super sensível como essa, principalmente ao se imaginar a minha condição que, para já, se acusa limitada do ponto de vista de não ser o sujeito natural ou mais legítimo para o assunto, isso na visão de alguns. Nesse sentido, valendo para mim as palavras da Elizabeth Gómez Etayo (2011), trocando a marcação do gênero do masculino para feminino: “finalmente, devo dizer que com esta dissertação não pretendo pensar, nem desejar, nem sentir como as mulheres. Não é preciso isso para dialogar com elas. Desejo, todavia, aproximar-me do mundo feminino para compreender melhor o nosso: o masculino”.

Realizar um trabalho sobre o protagonismo feminino na Guiné-Bissau, em diferentes períodos significativos da existência dessa nação africana, representa para mim, enquanto cidadão bissau-guineense, um sentimento de dever cumprido, como também a contribuição que esse trabalho dará mobilizar e conscientizar a sociedade guineense a respeito dos valores representados pelas mulheres bissau-guineenses. Com a publicação deste texto dissertativo, ajudará significativamente no aumento do repertório de crítica cinematográfica da Guiné-Bissau.

Conclui-se com esse trabalho que o protagonismo feminismo na Guiné-Bissau representa um valioso instrumento para concretização do desejo de ver-se livre da colonização colonial que já se estendia a mais de cinco séculos de dominação, através do envolvimento de mulheres bissau-guineense na luta de libertação sob a liderança do PAIGC. Também serviu como instrumento na afirmação da identidade nacional bissau-guineense depois da independência, não só na participação nos processos culturais, ou seja, tradicionais e modernos, como também da própria afirmação da identidade feminina face às estruturas patriarcais implantadas ao longo dos tempos.

Através do filme que retrata a história de luta de libertação dirigido por Flora e protagonizado por Diminga (Bia Gomes), mostrou-se como as mulheres estiveram lado a lado dos homens para a conquista da independência mesmo em meio a discriminação motivada pela crença de superioridade de gênero contra as guerrilheiras que decidiram deixar suas tabancas e casas para combater o colono português.

Ficou evidente também que não só no processo de luta anticolonial que as mulheres demonstraram suas forças e qualidades, como também no processo de afirmação da identidade bissau-guineense, sobretudo, a própria identidade feminina. Um feito necessário para demonstrar o direito à liberdade de escolha de ser o que se pretende ser, sem que a sociedade seja viciada em práticas discriminatórias patriarcais e machistas que vigoram nas sociedades modernas africanas.

Por outro lado, observa-se também como a tradição e a modernidade nas sociedades africanas, em especial na bissau-guineense, entram em choque sobre o discurso de legitimação de um e rejeição do outro. Contudo, foi possível constatar e compreender a tolerância que vigora na necessidade de junção dos dois fenômenos para lidar-se e/ou driblar partidas que a vida cotidiana impõe.

Em relação ao cineasta Flora Gomes e o seu fazer cinematográfico, conclui-se que ninguém como ele no cenário cinematográfico bissau-guineense e africano tem tanta ousadia de trabalhar com personagens femininas – chamando-as para interpretar o papel principal de suas obras cinematográficas. Nesse sentido, compreende-se que Gomes entende as dinâmicas sociais bissau-guineense em relação a invisibilização das mulheres e seus importantíssimos contributos à Guiné-Bissau. Numa sociedade, tradicionalmente patriarcal – com a crença de que os homens são superiores que as mulheres, por isso, restringem-se a elas a determinados papéis sociais e comunitários. Flora Gomes busca romper barreiras e cruzar limites impostos pelos homens às mulheres de sua terra – provando a sua admiração pelo líder independentista, Amílcar Cabral que também incentivava a igualdade de gênero, sobretudo, a emancipação feminina.

Por fim, não menos importante, creio que com a concretização deste trabalho foi possível relatar uma parte importante da história de protagonismo feminino no período anticolonial e no contexto pós-colonial da nação independente, que outrora foi desprezado e deixado fora da história oficial da nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Daniel Félix. **“Narrativas filmicas como documentos de história e memória: a Guiné Bissau pós-colonial nos olhos azuis de Yonta” (1922)**. Monografia, Universidade de Brasília - UnB, 2020.
- ADESOKAN, Akin. **“Flora Gomes, Filmmaker in Search of a Nation”**. In: Black camera. Volume 3, Number 1, Winter 2011 (The New Series), 31-53.
- ARNDT, Susan. *The Dynamics of African Feminism. Defining and Classifying African Feminist Literatures*, Africa World Press: Trenton, 2002.
- AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- AZEVEDO, Mariana. MADRADO, Benedito. LYRA, Jorge. *Homens e o Movimento Feminista no Brasil: rastros em fragmentos de memória*. Cadernos Pagu (54), 2018.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, Brasília, 11, p. 89-117, Aug. 2013. Available from 53. access on 20 <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Nov. 2025.
- BAMBA, Mahomed. A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício dos Santos; CARRASCOSA, Denise (orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA, 2014, p.77-97.
- CABRAL, Amílcar (1974). *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta*. Trad. Manuel L. Martins. Lisboa: Nova Aurora. (Textos Amílcar Cabral, n.1).
- CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2003. p. 49-58.
- Crenshaw, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- Dados Mundiais.com. Guiné-Bissau República Semi-presidencial. Disponível em: <https://www.dadosmundiais.com/africa/guine-bissau/index.php> Acesso em: 27 dez. 2025.
- DAVIDSON, Basil (1979). **A política da luta armada: libertação nacional nas colônias africanas de Portugal**. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Editorial Caminho.
- DOMINGUES, Maria Manuela Abreu Borges. **Estratégias femininas entre as bideiras de Bissau**. 2000. 529 f. Tese (Doutorado) - Antropologia Cultural e Social, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000.
- DOVE, Nah. African Womanism: An Afrocentric Theory. *Journal of Black Studies*, vol. 28, No. 5, p. 515-539, 1998. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/2784792> > Acesso em 19 mar. de 2025.

ETAYO, Elizabeth Gómez. **NEM ANJOS NEM DEMÔNIOS: HOMENS COMUNS, Narrativas sobre masculinidades e violência de gênero**. 2011. 222 f. Tese. (Ciência Sociais). Instituto de filosofia e Ciência Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

EKOTTO, Frieda (2015). ARENAS, Fernando; “**África que ri e sonha: a Guiné-Bissau de Flora Gomes**”. In: BARROS, Miguel (Org.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Guiné Bissau: Edições Corubal, p. 13-16.

FERREIRA, E. de S. **O fim de uma era: o colonialismo português em África**. Tradução Maria Nazaré de Campos. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.

FINA, Cristina (1995). Entrevista com Flora Gomes. In: *Cinemas de África – Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, 1995, p.44-49.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Revista Estudos Sociais Hoje*, Brasília: ANPOCS, p. 223 244, 1984.

HENRIQUES, Joana Gorjão (2016). **Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo**. Lisboa: Tinta da China.

HENNEBELLE, Guy (1978). *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

IMPANTA, Indira Antonio. **Mulheres da UDEMU e experiências de vida: Da luta de libertação à participação política**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

KI-ZERBO, Joseph (1972). **História da África negra I**. 1.ed. Portugal: Publicações Europa-América (Paris).

LARANJEIRO, Catarina. **Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau**. TOMO. N. 37 JUL./DEZ. | 2020.

LOPES, Carlos. **A transição histórica na Guiné-Bissau: do movimento de libertação nacional ao Estado**. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1987

MENDY, Peter Karibe (2015). Florentino ‘Flora’ Gomes: contexto, desafios e sucessos de um ativista cinemático. In: BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, p. 111-117.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick (2007). **Postcolonial african cinema: ten directors**. Manchester and New York: Manchester University Press.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos (2013). *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas/SP: Papirus. (Coleção campo imagético).

OLIVEIRA, J. D. A. REIS, Mírian Sunica. “**As crianças são seres carregados de esperança**”: **Uma entrevista com o cineasta Flora Gomes**. *Revista Transversos*. Rio de Janeiro, n. 22, ago. 2021.

OLIVEIRA, J. C. A. de; ZENUN, M. “**A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes**”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós Graduação em Literatura*, Brasília, DF, v. 25, n. 41, p. 320-329, 2016.

OLIVEIRA, J. D. A: **Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial “daqueles a quem a morte foi negada”**. São Paulo, v. 44, n. 47, p. 71-89, jan-jun. 2017.

OLIVEIRA, J. D. A. **“Precisamos vestir-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos filmes africanos – o caso de Flora Gomes**. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Arte) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Universidade de Algarve. 2018.

OLIVEIRA, Jusciele Almeida de. **Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós colonial “daqueles a quem a morte foi negada”**. Revista da ABPN • v. 11, n. 27 • nov 2018 – fev 2019, p.11-37.

OGUNFOLABI, Kayode. Tensions of Modernity in Flora Gomes's The Blue Eyes of Yonta. ESC: English Studies in Canada, v. 32, n. 2, p. 141-156, 2006.

PEZZODIPANE, R. V. Pós-colonial: a ruptura com a história única. Simbiótica. Revista Eletrônica, l.], v. 1, n. 3, 2013. Disponível <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/5494>. Acesso em: 20 nov. 2025.

POLLAK, Michael. **“Memória, esquecimento, silêncio”**. In: Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

ROCHA, Maria João; ANDRINGA, Diana (1995). **Flora Gomes: identificação de um país**. [Filme/Reportagem]. Realização Maria João Rocha. Autoria Diana Andringa. Produção RTP: Fátima Cavaco. 64 min.

RIBEIRO, Katiuscia. Nem feminismo branco, nem negro. O que é o mulherismo e a quem ele dá voz? Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/09/19/nem-feminismo-branco-nem-negro-o-que-e-o-mulherismo-e-a-quem-ele-da-voz.htm>. Acessado em 24 de março de 2025.

SANTIAGO, Andrey. **Organização Política Textos Seleccionados**. 1ª edição: abril de 2023.

SILVA, Francisco Henriques da; SANTOS, Mário Beja. **Da Guiné Portuguesa à Guiné Bissau: um roteiro**. Porto/Portugal: Fronteira de caos, 2014.

SILVA, A. E. D. **A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa**. Porto: Afrontamento, 1997.

STRAUSS A.; CORBIN J. Basics of Qualitative Research: **Grounded Theory Procedures and Techniques**. Califórnia: Newbury Park, 1990. Disponível em: Acesso em: 25 out. 2025.

STANISLAVSKI, Constantin (2016). **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. 34.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TÉ, António Aponto. **Música, Mídia e Identidade Nacional na Guiné-Bissau: da Revolução Armada a Independência**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, Campus de Marília-SP, 2016.

VIEYRA, Paulin Soumanou. **Le cinéma africain: des origines à 1973**. Paris: Editions Présence Africaine, 1975. Tome I.

Filmografia

MORTU nega. Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau, 1988, 92 min., drama.

UDJU azul di Yonta. Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau/França/Portugal, 1992, 90 min., drama, color.