DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125903

Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial "daqueles a quem a morte foi negada"

Mortu nega *(1988): cinema and history in the struggle for independence and the postcolonial "of those to whom death was denied"*

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira[1]

[1]Doutoranda pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC-Ualg). Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da Capes, proc. nº 0654/14-0. E-mail: jusciele@gmail.com

Resumo: as relações entre Portugal e o território que corresponde à atual Guiné-Bissau datam do século XV. Com a chegada de Diogo Gomes na costa africana, as relações territoriais, políticas e culturais se intensificaram. Entre 1884 e 1885, após a Conferência de Berlim, foram delimitadas as fronteiras físicas do continente africano. Em janeiro de 1963, deflagrou-se a luta da Guiné pela independência contra o colonialismo português, que só será reconhecida oficialmente por Portugal depois do 25 de abril de 1974. Nesse sentido, a história de Portugal e da Guiné-Bissau se cruza, razão pela qual é feito neste texto um levantamento sobre as relações entre cinema e história, por meio das questões presentes no filme *Mortu nega* (1988), do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Salienta-se que este texto faz parte do primeiro capítulo da tese de doutorado, que está na fase de escrita, sobre a autoria na obra do cineasta. **Palavras-chave**: Cinema e história; Guiné-Bissau e Portugal; Cineasta Flora Gomes; *Mortu nega*.

Abstract: relations between Portugal and the territory that currently corresponds to Guinea-Bissau date back to the 15th century. With the arrival of Diogo Gomes on the African coast, territorial, political, and cultural relations strengthened. Between 1884 and 1885, after the Berlin Conference, the physical borders of the African continent were delimited. In January of 1963, the Guinea's struggle for independence against Portuguese colonialism began, which will only be officially recognized by Portugal after 25 April 1974. In this sense, the history of Portugal and Guinea-Bissau intersect, which is why, in this text, a survey on cinema and history is made, through issues portrayed in the film *Mortu nega* (1988), by Bissau-Guinean filmmaker Flora Gomes. It should also be noted that this article is part of the first chapter of the doctoral dissertation, which is in writing phase, on authorship in the work of filmmaker Flora Gomes. **Keywords**: Cinema and history; Guinea Bissau and Portugal; filmmaker Flora Gomes; *Mortu nega*.

> A Guiné e Cabo Verde estão entre as primeiras colónias estabelecidas em África pelos Europeus. Pode dizer-se que a Guiné é a primeira de todas. Após a Conferência de Berlim, onde se fez a partilha da África entre as potências de então, passou-se o que se chamava a ocupação efectiva dos territórios africanos. Portugal estava já presente nos nossos países, tanto em Cabo Verde como na Guiné. Em Cabo Verde, a sua presença manifestava-se através dos chamados "donatários", que tinham ocupado as ilhas e que tentaram explorá-las utilizando sobretudo pessoas vindas de Portugal ou da Guiné; e nesta última, através dos entrepostos comerciais da costa e das tentativas de penetração para o interior[2]. (CABRAL, 1974, p. 81)

> 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 mim[3].

A partir das palavras de Amílcar Cabral, líder da revolução contra o colonialismo português e da luta pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, e do cineasta bissau-guineense Florentino (Flora) Gomes, através da personagem Diminga em uma das cenas finais de *Mortu nega* (1988), quando clama por chuva a seus ancestrais, estabelecem-se os marcos históricos nos quais cruzam-se a história, a política e o cinema da Guiné-Bissau e de Portugal. Por essa razão, este artigo tratará de algumas questões de cinema, história, cultura e memória da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu nega*, com destaque para temas como o início da luta de libertação e seu último ano, Amílcar Cabral, 25 de abril de 1974, descolonização e a situação pós-colonial.

Os encontros entre o território da Guiné[4] e Portugal datam de mais de quinhentos anos – segundo Monteiro e Rocha (2004, p. 65), "em meados do século XV os navegadores portugueses atingiram a Costa da Guiné, sendo a terra, propriamente dita, descoberta em 1446". A dita colônia mais antiga de Portugal será

[2]Trecho originalmente publicado como parte do texto "Guiné: o poder das armas", na revista *Tricontinental* (n. 3, 1969).

[3]Interlocução da personagem Diminga, interpretada por Bia Gomes.

[4]O termo "Guiné" provém do português, sendo provavelmente derivado de *Akal n'Iguinawen*, palavra berbere que significa "país dos negros" (SILVA, 2010, p. 19).

o palco da primeira independência dos territórios ultramarinos da África portuguesa. Em 24 de setembro de 1973, a Guiné portuguesa declara-se Guiné-Bissau, nas Colinas de Boé, "território livre e sagrado", de acordo com as palavras da personagem Diminga (Bia Gomes), proclamando unilateralmente sua independência, a qual só será reconhecida por Portugal depois do 25 de abril de 1974, com o fim da ditadura salazarista que perdurou por mais de 40 anos (1933-1974).

É a partir dessa perspectiva que o drama de Diminga encena-se, no território da chamada "Guiné Portuguesa", que passou a ser conhecida como tal "na sequência da Conferência de Berlim, quando foram delimitadas as fronteiras e abandonadas as reivindicações territoriais sobre a Gâmbia e a Zona de Casamansa" (SILVA, 1997, p. 21), assim como também para diferenciar da Guiné-Conacri de colonização francesa e da Guiné Equatorial de colonização espanhola, já que para os europeus o território não possuía nem nome próprio, o qual era denominado como: Costa da Guiné, Rios da Guiné do Cabo Verde, Senegâmbia. E ainda no começo do século XIX, a presença de Portugal na Guiné era limitada, visto que se restringia a "uma *Praça* (Bissau), quatro *Presídios* (Cacheu, Geba, Farim e Ziguinchor), um *Posto* (Bolor) e a *Ilha* de Bolama" (SILVA, 2010, p. 21).

Mortu nega: a história daqueles que a quem a morte foi negada

O cineasta Flora Gomes nasceu em 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português, e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (1967-1972), e no Senegal (1972-1974), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1975-1977), o que deve tê-lo influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente a relacionada com o fator histórico e a luta pela independência da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu nega* e no documentário *As duas faces da guerra* (2007), que assina em coautoria com a diretora portuguesa Diana Andringa, no qual narram-se as histórias da guerra de independência da Guiné contra o colonialismo português (1963-1974) e a luta dos portugueses contra o regime ditatorial Salazarista (1933-1974) vivido em Portugal. É diretor dos filmes de ficção *Mortu nega* (Morte negada, 1988), *Odju azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta, 1992), *Po di sangui* (Pau de sangue, 1996), *Nha fala* (Minha fala, 2002) e *Republica di mininus* (República de meninos, 2012).

Lançado em 1988, o filme *Mortu nega*, que na tradução para o português pode ser entendido "Morte negada" ou "E a morte o negou", é o primeiro longa-metragem de ficção de Flora Gomes e o primeiro da Guiné-Bissau. Esse longa narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra. Diminga é também camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), já que carrega munição e vai em busca de encontrar seu companheiro no mato, na "Fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry[5] em janeiro de 1973", nas matas da Guiné, de acordo com as informações de contextualização apresentadas na tela da película, nos segundos iniciais do filme. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi*[6] Lebeth (M'Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

Mortu nega[7] é uma produção da Guiné-Bissau com financiamento do Instituto Nacional de Cinema, o qual é dedicado "À memória do meu amigo Bartolomeu Simões Pereira", ministro do Planejamento da Guiné-Bissau que morreu em um acidente de carro, aos 40 anos de idade, em julho de 1988. Essa obra participou de muitos festivais e mostras de cinema em vários países, como: Festival de Veneza (Itália), com duas menções honrosas; Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou (Fespaco), em Burquina Faso, com os prêmios Oumarou Ganda e Melhor Atriz para Bia Gomes; Belgian Cine Découvertes (Bélgica); London Film Festival (Inglaterra); Festival Internacional de Cinema de Seattle (Estados Unidos); Journées Cinématographiques de Carthage (Tunisina), com o prêmio Tanit de Bronze; Tarifa Film Festival (Espanha); Africa in the Picture (Holanda) entre outros festivais e retrospectivas sobre cinemas africanos e bissau-guineenses, que ainda acontecem em ambientes acadêmicos e culturais, por conta da importância artística, cultural e histórica, como na inclusão do filme, em 2009, no 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico e Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (FORUMDOC.BH.2009), realizado em Belo Horizonte, e também a recente exibição, em novembro de 2016 em São Paulo, na Mostra África(s): cinema e revolução.

Na tela, é possível contemplar muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na libertação e 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.

[5]Escrita conforme apresentada no filme, contudo a redação em português do Brasil é Guiné-Conacri, a qual será adotada no texto.

[6]Em português, "*mindjer-garandi*" pode ser traduzido como "mulher grande, idosa".

[7]Adaptação e diálogo de Flora Gomes e David Lang, direção de fotografia de Dominique Gentil e produção de Jacques Zaydernann, Odete Rosa, Maria Cicilia Fonseca.

A primeira sequência inicia-se com a caminhada para levar armamento da Guiné-Conacri, aliada dos bissau-guineenses, para o acampamento na Guiné dita portuguesa. Nessa jornada, há a preocupação constante com as minas terrestres e a tensão e o medo provocados pelos helicópteros utilizados pelos portugueses, por causa dos ataques aéreos, os quais destruíram muitos locais na Guiné – notícia presente e constatada em vários filmes e documentários sobre a história da Guiné-Bissau, inclusive no já citado documentário *As duas faces da guerra*. Por conta desses fatos históricos, relacionados com a preocupação em fazer barulho, o cineasta utilizará em seu filme histórico muito de silêncio e de trilha sonora, visto que esta, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito emocional no espectador, seja de alegria, tristeza, embate ou medo. Nessas primeiras cenas, destacam-se ainda as personagens Diminga e Lebeth, que, ao longo dos 103 minutos de filme, terão suas histórias contadas em paralelo com a história do passado (colonial) e a do presente da Guiné-Bissau (pós-colonial). Ambas tiveram suas vidas pessoais transformadas e destruídas pelo colonialismo, mas acreditam que juntas podem fazer um futuro melhor.

Figura 1: Imagens iniciais de *Mortu nega*.

Considera-se que o gatilho para o início da reação, com a perspectiva da luta de independência entre Guiné e Portugal, foi o massacre do Pindjiguiti[8], em 3 de agosto de 1959, quando os estivadores do Porto realizam uma greve por aumento dos salários e melhorias nas condições do trabalho e alimentação. Recusando-se a negociar, o governo

[8]Pindjiguiti designava o local do cais de lanchas onde terminava a antiga muralha da cidade de Bissau (SILVA, 2010).

ditatorial português reagiu com violência, assassinando mais de 24 trabalhadores do Porto e deixando mais de 30 feridos – provando mais uma vez a visão desumanizadora do colonialismo português, que ratificava a ideia de que os africanos eram "valorizados como mercadoria, […] e desvalorizados como seres humanos e 'animalizados'" (HENRIQUES, 2011, p. 12). Desse modo, acendeu-se o estopim da guerra da Guiné contra o colonialismo português, após perceber que não se podia esperar mais. A reação portuguesa foi imediata e, com o intuito de minimizar os danos, o governador proibiu que qualquer notícia fosse repassada para o exterior. A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) procurou perseguir os líderes e enviá-los para o temível presídio do Tarrafal, em Cabo Verde, e a administração insistia no descredenciamento do massacre, atribuindo o acontecido a uma guerra étnica (SILVA, 2010).

Na Guiné, a luta armada começou efetivamente em 23 de janeiro de 1963, com o ataque, por uma centena de guerrilheiros, ao quartel português de Tite, na margem sul do Rio Geba (SILVA, 1997, p. 47). A região já era conhecida por Amílcar Cabral, uma vez que ele a mapeara quando trabalhou para o governo português – o que facilitou a incursão da luta. As tropas portuguesas, por sua vez, preocupadas com um possível ataque a Bissau, surpreenderam-se com o ataque dos soldados do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) pela fronteira. Isso foi demonstrado no início do filme, quando apresenta-se, nas cenas das marchas pelas trilhas, a sabedoria dos militares e habitantes locais em relação ao território (Figura 1).

A guerra expandiu-se rapidamente. Na Guiné ainda portuguesa, Amílcar Cabral estabeleceu, com apoio do Senegal, sua base na Guiné-Conacri, já independente da França desde 1958. Ele combateu com veemência nas conferências internacionais, inclusive na ONU[9], o colonialismo português. Na ONU, Portugal, mesmo tendo contra si todas as delegações africanas (com exceção da África do Sul, por conta do regime de Apartheid) e contando apenas com a defesa da Espanha (Estados Unidos, França e Reino Unido se abstiveram), tinha acesso a armas, helicópteros, napalm e bombas de fragmentação, miras sofisticadas e outros produtos tecnológicos atuais, e recebeu dinheiro e apoio diplomático da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), que foram utilizados nas guerras coloniais (KI-ZERBO, 1972; DAVIDSON, 1979).

[9]"Os dirigentes africanos multiplicam propostas para a 'liquidação pacífica' do colonialismo português. Neste sentido se pronuncia Amílcar Cabral num memorando ao governo português, em 1960, e numa 'carta aberta', em 1961, fazendo propostas idênticas perante o Comité especial da ONU e na 4ª Comissão da Assembleia Geral da ONU, em 1962. Também o MPLA envia, em 1960, um 'memorando' ao governo português solicitando a convocação duma mesa redonda com todos os partidos políticos, para que se resolvesse duma forma pacífica a questão colonial. Os governantes portugueses ou não respondem ou pronunciam-se pela negativa: 'Nem mesa redonda, nem quadrada', titula o oficioso *Diário da Manhã*. A angolanos, moçambicanos e guineenses apenas restará a via da luta armada" (MATEUS, 1999, p. 93.)

No filme, depois da travessia pelas matas da Guiné, o pelotão do jovem militar guineense Sanabayo (Mamadu Uri Baldé), que lidera a marcha inicial do filme, chega ao acampamento. Como Sako encontra-se numa emboscada, Diminga junta-se novamente ao novo grupo sob a liderança de Sanabayo e parte para o encontro com seu companheiro. Cabe destacar que, durante o filme, nas marchas e andanças dos grupos, percebe-se que as pessoas (civis) falam com os soldados como se já estivessem acostumados com a movimentação da luta. A guerra passou a fazer parte do cotidiano, do dia a dia, como também demonstra a relação de respeito com a população, da qual esses soldados também fazem parte. O reencontro entre Sako e Diminga acontece dentro de uma trincheira, no meio do campo de combate (conforme Figura 2). Entretanto, Diminga não permanece ao lado de seu companheiro por muito tempo, visto que Sako decide que ela deve retornar à *tabanka*, para não correr mais perigos, pois a luta intensifica-se em seu último ano com a utilização de mísseis. Assim, Sako parte para mais uma marcha com a tropa e Diminga e Lebeth partem para sua caminhada de regresso, após anos longe, retorna para sua *tabanka* sem os filhos e marido.

Figura 2: Imagens do reencontro de Diminga e Sako, no meio de uma trincheira.

Em 1972, combatiam mais 142 mil homens portugueses em África (Angola, Guiné e Moçambique). Com isso, mais da metade do orçamento português era destinado a "defesa e segurança". Mesmo com esse poder militar em 1973, os portugueses já haviam perdido dois terços do território da Guiné e, no início desse ano, os portugueses perdiam o controle do ar, graças aos sofisticados mísseis antiaéreos recebidos da antiga URSS, o que mudou significativamente os dados da guerra.

Os mísseis antiaéreos também são um elemento explorado por Flora Gomes em seu filme – inclusive com a encenação da explosão de um helicóptero –, pois eram uma grande preocupação dos moradores das *tabankas*. Apesar disso, o PAIGC e os povos da Guiné e Cabo Verde sofrem uma tremenda perda, já que, em 20 de janeiro de 1973, seu líder Amílcar Cabral foi assassinado em Conacri e, dez dias depois, Titina (Ernestina) Silá, líder de frente de comando, foi morta no Rio Farim, na Guiné, quando se dirigia para o funeral de Cabral (FERREIRA, 1977; KI-ZERBO,

1972; SILVA, 1997). No filme, o assassinato de Cabral é anunciado no rádio, meio de comunicação comumente utilizado nas guerras. A tristeza é contagiante, mas o locutor do rádio incentiva os combatentes a continuarem a lutar, pois "a luta agora é para sua memória e honra" (MORTU…, 1988).

Da relação entre Cabo Verde e Guiné nascerá "um simples africano", o engenheiro agrônomo de profissão, intelectual, poeta, guerrilheiro, homem de ação, diplomata e teórico, Amílcar Cabral (1924-1973). Em 1960, ele e os dirigentes do Partido Africano da Independência (PAI) – criado em 19 de setembro de 1956[10] – aprovaram a nova sigla PAIGC, unindo os ideais de duas nações, o qual, através da figura de seu secretário-geral, denunciará ao mundo as mazelas e desmandos do colonialismo português. Para o cineasta Flora Gomes, em entrevista publicada na revista *Macau* (VILELA, 2006, p. 105-106), bem como em todas as entrevistas que constam nas referências deste trabalho, Cabral será um nome e referência constante como um homem digno de admiração total, que se preocupava com todos individualmente, através da análise de pequenos detalhes. Um herói que respeitava as culturas nacionais e estrangeiras, procurando conhecê-las e respeitá-las. Dessa maneira, Cabral não estará somente presente na memória e na história dos bissau-guineenses e cabo verdianos, mas foi imortalizado nos filmes de Flora Gomes, como em *Mortu nega*.

O líder político e militar da revolução e do PAIGC foi assassinado antes de completar 50 anos, conhecido por ser um homem de uma trajetória política forjada por um forte cunho pessoal e pan-africanista. Foi engenheiro agrônomo de formação, entretanto, a vida lhe transformou em político, depois em revolucionário e militar. Em 1965, Che Guevara, em visita a alguns países africanos e em contato com Amílcar Cabral, elogiou-o por ser o mais talentoso dirigente africano e, em nome do governo cubano, ofereceu treinamento, armamento e uma brigada cubana para a guerra, sendo os únicos estrangeiros a lutar militarmente com o PAIGC, contribuindo principalmente com apoio médico. Isso foi representado em cenas de *Mortu nega* através do médico cubano, que fala em espanhol e opera um civil no meio das matas da Guiné.

[10]Em razão de pesquisa recente (SOUSA, 2012), é necessário questionar o ano da fundação do partido, visto que há contradições sobre a data da fundação do PAI, e posterior PAIGC. Alguns pesquisadores afirmam que a criação do partido foi em 19 de setembro de 1956, entretanto, segundo Julião Soares Sousa (2012), nessa data Amílcar Cabral não se encontrava em Bissau – o que quer dizer que a reunião de fundação não poderia ter acontecido e as ideias relacionadas ao projeto de libertação e unificação da Guiné e de Cabo Verde não haviam sido pensadas por Cabral ainda. Por isso, 19 de setembro de 1959 é possivelmente a data de fundação do PAI, que no ano de 1960 irá acrescentar a "GC", passando a ser conhecido pela história como "Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde". Não obstante, Sousa (2012) ainda ressalta que é uma data simbólica (19/09/1956) e que entrou para a história do partido da Guiné-Bissau.

O retorno de Diminga e Lebeth à *tabanka* irá marcar simbolicamente o fim da batalha, visto que Diminga anuncia às dezenas de crianças, que brincam de guerra no Forte de Cacheu (Figura 3), que a guerra acabou. A alegria e os sorrisos dessas crianças representam também uma esperança de mudança de futuro, já que no período colonial as possibilidades de escolarização eram mínimas. Diminga é recebida pelas mulheres da *tabanka* com muita animação e somente nas conversas com as mulheres é que nos é revelado que os filhos dela morreram na guerra.

Figura 3: Imagens do anúncio do final da guerra.

Após mais de dez anos de guerra, em 24 de setembro de 1973, na Madina do Boé[11], a República da Guiné-Bissau declarava, numa Assembleia Nacional Popular, unilateralmente sua independência, através da escrita da Constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de 80 países, por Estados africanos, asiáticos, árabes e do bloco comunista, entretanto foi recebida pelo governo português, como "um mero acto de propaganda" (SILVA, 2010, p. 22). A independência da Guiné-Bissau só será reconhecida por Portugal depois do 25 de abril de 1974, com a celebração do Acordo de Argel entre Portugal e o PAIGC, no qual se reconhece oficialmente a República da Guiné-Bissau e inicia o processo de retirada dos militares portugueses do território bissau-guineense. Logo, consagrou-se como "o único país na região a alcançar a independência pela força das armas" (SILVA, 2010, p. 22).

[11]Zona Sudeste da Guiné-Bissau, ao Sul de Gabu. Uma das regiões mais pobres da Guiné-Bissau.

O golpe de Estado do Movimento das Forças Armadas portuguesas, ou o 25 de abril, executado por jovens oficiais, que, em sua maioria, haviam lutado nas guerras coloniais, destituiu a ditadura salazarista e lançou a palavra de ordem "Democracia no nosso país, descolonização em África. Assim, era o povo português o primeiro a ser libertado em grande parte graças à luta heroica dos guerrilheiros africanos" (KI-ZERBO, 1972, p. 280). Em especial, os bissau-guineenses, pois, através das ideias de Cabral promoveram a consciência nos soldados de que a guerra não era deles, que a luta era contra o colonialismo português, não contra o povo português (CABRAL, 1974).

O processo de descolonização para alguns teóricos, militares e investigadores iniciou-se "formalmente a 26 de abril de 1974, com a tomada do poder pelo núcleo do MFA da Guiné" (GOMES, 2016, p. 23), contudo, a descolonização também corresponde "a um processo revolucionário amplo e duradouro que, antes de culminar no aparecimento de um Estado, percorre várias fases esse manifesta em diversas instituições" (SILVA, 1997, p. 279).

Assim, entender a descolonização como um fato consumado, como sinônimo de independência formal ou ainda como um período posterior à proclamação oficial das independências é criar a ilusão de um acontecimento concluído, o que está longe de ter acontecido, não raro entendendo-se enquanto processo em curso até os dias de hoje. Em Portugal, há uma supervalorização do 25 de abril como marco, se não causa das independências, como se fosse seu único e decisivo fator. Por vezes, ignoram-se todos os esforços e lutas pelas libertações que construíram o processo de descolonização dos bissau-guineenses, angolanos, moçambicanos, são-tomenses, cabo verdianos, entre outros. Como se ainda, no século XXI, sentisse em Portugal um apagamento do período colonial, das lutas e esforços dos africanos para criar e desenvolver suas próprias ideias, por meio da "reafricanização dos espíritos", como propõe Amílcar Cabral (1974).

Sako retorna da luta. O PAIGC passa a ajudar a população com alimentos, que também são vendidos no mercado local, e com orientação para lidar com a lavoura, em razão de que desde o fim da guerra a Guiné-Bissau foi assolada por uma grande seca. O ferimento no pé de Sako piora. A seca se alastra pelas *tabankas*, já não há mais água. Em virtude do estado de saúde de Sako, ele e a esposa partem para Bissau. Nesse momento do filme, Flora Gomes explora os problemas do pós-independência mostrando as dificuldades de deslocamento, quando o doente terá que atravessar um rio numa canoa furada e ser transportado numa carroceria de caminhão, em estradas ruis, para chegar até o hospital em Bissau, conforme imagens da Figura 4.

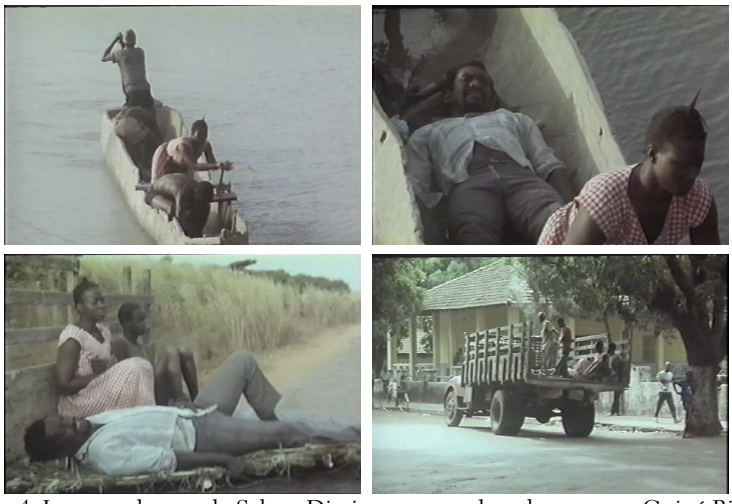

Figura 4: Imagens da saga de Sako e Diminga para se descolocarem na Guiné-Bissau.

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, explorados nos momentos finais de *Mortu nega*. A questão educacional também era uma preocupação do partido no pós-independência, surgindo no filme no momento que há no acampamento um professor ensinando a história da luta às crianças – numa possível referência ao Projeto da Escola Piloto idealizado por Amílcar Cabral – e quando um professor foi enviado a *tabanka* para ensinar crianças e adultos.

A seca se alastra. Diminga tem um sonho, no qual o fogo destrói tudo, e depois de narrá-lo para as mulheres da *tabanka*, que ficam horrorizadas, uma *mindjer-garandi* diz que "Isto não está bem. Temos que invocar as almas", demonstrando que há uma relação espiritual entre a natureza e homem bissau-guineense, já que existe a necessidade de realização de uma cerimônia, para que a chuva volte a molhar o chão da Guiné-Bissau. Para anunciar a realização do ritual, toca-se *Bombolon*[12], promovendo-se assim uma cerimônia de união dos povos da Guiné-Bissau, inclusive dos vivos e dos mortos, para assim tentar explicar os motivos da grande seca que assola o povo da Guiné-Bissau, possivelmente atribuída àqueles que estão desmatando a flora local, como destaca Diminga:

[12]Instrumento cavado num tronco de árvore tem uma função espiritual, já que é utilizado em cerimônias destinadas à comunicação com as divindades.

> *Djon Gago*[13], chamaste-nos a esta cerimônia de mortos e vivos para procurarmos junto contigo o caminho de amanhã. Perante estes velhos, vindo das matas mais longínquas da nossa terra, jura dizer-nos a verdade. Entre toda esta gente à vossa volta, há quem queira matar os nossos poilões, os nossos bissilions e nosso pau-sangue? Diz-nos quem são. (Trecho de MORTU…, 1988)

E através do pedido aos *irãs* (deuses) e da celebração do ritual do "Carnaval[14]", a chuva cai e na tela vê-se a felicidade das crianças, conforme a Figura 5.

Figura 5: Seleção de imagens do sonho, da cerimônia de pedido ao aos irãs e a chuva.

Dessa cerimônia destaco ainda a fala de uma mulher, a qual é possível relacionar ao discurso com questões da situação política da Guiné-Bissau na época da produção e realização do filme, como: os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, especificamente o fim da "unidade Guiné-Cabo Verde", contrariando assim o pensamento de "Unidade" de Amílcar Cabral; entre

[13]Djon Gago é o nome de uma divindade do povo Balanta. Ele é considerado o intermediário entre os homens e os deuses. Os balantas compõem grande parte da população bissau-guineense (27%), que são também conhecidos por tomarem suas decisões coletivamente, conforme representação fílmica em análise.

[14]O carnaval na Guiné-Bissau é caracterizado principalmente pela apresentação das danças, músicas, línguas, rituais relacionados com a cultura específica de cada grupo étnico. Ressalta-se que a população bissau-guineense é constituída por mais de vinte grupos étnicos. Os grupos percentualmente mais numerosos são: Balanta (27%), Fula (22%), Mandinga (12%), Mandjaco (11%) e Pepel ou Papel (10%) (SEMEDO, 2007).

1985 e 1986, a Guiné-Bissau viveu intensos debates políticos e militares, que entrou para a história como "O caso de 17 de Outubro", quando por conta de suspeitas do presidente Nino Vieira de um possível golpe, em função da insatisfação dos militares, foram detidos e interrogados cerca de quarenta civis e militares, dos quais seis foram executados, entre eles Paulo Correia (na época da prisão primeiro vice-presidente do CE e ministro de Estado de Justiça e do Poder Local) e Viriato Pã (advogado e procurador-geral da República); além de muitas condenações a prisão e trabalhos forçados (CANDÉ-MONTEIRO, 2013).

> Vieram a esta cerimônia todas as etnias que a luta começa a unir. Vieram também aquelas cuja intenção é semear a desunião para assim garantirem o seu dia de amanhã. Há os que querem a unidade e os que não a desejam. Temos aqui combatentes de ontem e combatentes de hoje, e também aqueles que pensam que a luta lhes deu todos os direitos. (Trecho de MORTU…, 1988)

Assim, o estudo de uma obra cinematográfica de ficção não precisa se ater somente aos elementos presentes no filme, mas pode atentar para características da sociedade que o produz, a suas relações com o autor, com sua história, suas diversas recepções, entre outras múltiplas possibilidades, bem como, e principalmente para este texto, a relação do cinema com a história da Guiné-Bissau, a qual suscita a reflexão acerca da capacidade histórica do cinema, "a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos" (NAPOLITANO, 2011, p. 84), visto que os filmes podem nos fazer repensar a historicidade da própria história, "tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história" (LAGNY, 2009, p. 100). Mesmo que sejam filmes de ficção, não podemos deixar de considerar a afirmação de Siegfried Kracauer (apud KORNIS, 1992, p. 214), de que os filmes de ficção refletem de forma imediata a mentalidade de uma nação, estabelecendo assim uma relação direta entre o filme e o meio que o produz.

Por esse ângulo, a principal motivação do autor/diretor pode não ser a fidelidade dos fatos, muito menos sua reconstituição fiel. Na escolha da ideia originária de *Mortu nega*, percebe-se a necessidade de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e suas consequências na visão de um bissau-guineense, bem como fazer uma crítica ao momento pós-independência, como uma possibilidade de reflexão sobre o tempo corrente da Guiné-Bissau, no momento da gravação do filme, para poder também narrar a história presente de seu país.

No filme, Flora Gomes também refletiu o destino daqueles que nem a morte o quiseram, que deixaram seus ideais de unidade, luta e progresso, que deveriam ser construídos coletivamente, para o bem comum da jovem nação bissau-guineense. Dessa forma, o cineasta se propõe a narrar parte da história de seu país de nascimento: a Guiné dita portuguesa, atual Guiné-Bissau. A contrapelo da história oficial e oficiosa produzida, pensada, idealizada e escrita, principalmente pelos antigos colonizadores portugueses, que por muito tempo narraram a história desse país dentro de suas perspectivas e ideologias colonialistas e eurocêntricas, no intuito de justiçar, validar e suavizar o sistema colonial durante cinco séculos, sob a égide de que "sua dominação em territórios africanos, se empenhara numa missão civilizadora" (FERREIRA, 1977, p. 29).

Considerações finais

Isso posto, para se explicar os contextos históricos e políticos presentes (ou não) nos filmes de Flora Gomes – como o *Mortu nega* representa o último ano da luta de independência e a situação de filmagem sob a administração política de João Bernardo Vieira. Mostrando que o momento de pós-independência e pós-colonial não sinalizava um distanciamento do colonialismo português, que se encontrava mascarado na nova forma neocolonial. Por isso, a película, cujo título *Mortu nega* significa, em crioulo bissau-guineense, não só "aquele que a morte negou, rejeitou", mas também está relacionado com a cultura, a história e oralidade da Guiné-Bissau, como explicado por Flora Gomes:

> Quando uma mulher dá 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 sobreviveram que nem a morte os quer, recusou-os (OLIVEIRA; ZENUN, 2016).

O cinema como forma de arte intervém diretamente na escrita da história, pois a arte carrega muito do período, do qual emerge; o artista/autor/cineasta, por sua vez, transporta o seu período, tempo, sua época para a tela. A arte é datada como também pode ser a representação de seu tempo, portanto é imprescindível tratar o cinema como fonte para o conhecimento histórico, cultural, político, social local, com desdobramentos globais, transnacionais e transculturais, como nos filmes de Flora Gomes.

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por causa das notícias, em função de seu momento político[15]. E, mesmo apesar de um cenário desordenado de apoio ao cinema nacional, esse cinema desenvolveu-se graças à persistência e à vontade própria de Flora Gomes e Sana Na N'Hada[16], e mais recentemente de José Lopes (*Clara di sabura*, 2011), Vanessa Fernandes (*Taama Taama ani N'Fa Douwa*, 2011; *Si Destinu*, 2015); Felipe Henriques (*Espinho da Rosa*, 2014) e Soulemane Biai, que colaborou na realização do filme de José Lopes e é assessor de Flora Gomes desde o filme *Olhos azuis de Yonta*, que num verdadeiro "percurso de combatente"[17] conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto em nível nacional como internacional, promovendo uma cinematografia local.

Mesmo não dispondo de atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. As premiações de Bia Gomes pela atuação em *Mortu nega* em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989).

Desse modo, os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois esses diretores revelam-se intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações, que envolvem também os espectadores, já que estes esperam "dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela" (BAMBA, 2014). É nesse sentido que Flora Gomes exibe em seus filmes detalhes da cultura bissau-guineense, inclusive utilizando o crioulo guineense como idioma oficial. Da mesma maneira, o diretor apresenta-nos em seus filmes pessoas comuns, "autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história" (LAGNY, 2009, p. 107), expressando traços dos cinemas contemporâneos, nos quais expõe como os bissau-guineenses foram excluídos da História oficial ocidental, por não terem suas versões narradas ou ainda serem meros coadjuvantes de suas realizações históricas.

[15]Em 12 de abril de 2012, na véspera do início da campanha para a segunda volta da eleição presidencial bissau-guineense, militares ocuparam a rádio nacional, a sede do PAIGC e atacaram a residência do primeiro-ministro em fim de mandato Carlos Gomes Júnior. O presidente da República interino, Raimundo Pereira, foi preso em sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma tentativa de golpe de Estado falha em 2011. Realizaram-se eleições em 2014 e em 2015, o presidente eleito José Mário Vaz já demitiu mais de três primeiros-ministros, que foram indicados para o cargo.

[16]Sana Na N'Hada correalizou com Flora Gomes os curtas-metragens O regresso de Cabral (1976) e Anos no oça luta (1976); os documentários Fanado (1984), Bissau d'Isabel (2005) e Os escultores de espíritos (2014); e os longas-metragens de ficção Xime (1994) e Kadjike (2013).

[17]Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló (2015), que está relacionado à luta de libertação bissau-guineense.

Flora Gomes assume, por vezes, o papel de narrar os acontecimentos memoráveis da Guiné-Bissau, como se carregasse o encargo da sabedoria de um *griot* e a necessidade de apresentar, em seus filmes, seus discursos da memória e da história da Guiné-Bissau e da África. Lutando contra o esquecimento do passado recente que vive mundo, em busca de um mundo múltiplo, colorido, como o arco-íris, regado à esperança e à ousadia de ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem, propondo que ousemos ir além das expectativas criadas para as crianças e os jovens, quando a morte é nossa única certeza (*Nha* fala). Como "griot da memória", o cineasta surge como "intermediário que dialoga com os ancestrais, que liga os mundos" (CÓ, 2009, p. 106), não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do Norte e do Sul, dos Nós e dos Outros, do erudito e do popular, narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, sua história, seu país.

Referências

BAMBA, M. "A 'irrupção do Outro' no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos". In: OLIVEIRA, M. P. de; PEREIRA, M. M. dos S.; CARRASCOSA, D. *Cartografias da subalternidade*: diálogos no eixo sul-sul. Salvador: Edufba, 2014. p. 7-98.

BARROS, J. d'A. (Org.). *Cinema-história*: teoria e representações sociais no cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CABRAL, A. *Guiné-Bissau*: nação africana forjada na luta. Tradução Manuel L. Martins. Lisboa: Nova Aurora, 1974. (Textos Amílcar Cabral, n. 1).

CANDÉ-MONTEIRO, A. *Guiné-Bissau*: da luta armada à construção do estado nacional – conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994). Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CÓ, J. P. P. "*Nha fala*: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial". In: LIMA, T.; NASCIMENTO, I.; OLIVEIRA, A. (Orgs.). *Griots*: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário. Natal: Lucgraf, 2009. p. 102-113.

DAVIDSON, B. *A política da luta armada*: libertação nacional nas colónias africanas de Portugal. Tradução Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Caminho, 1979.

_____. "Introdução: os valores coloniais portugueses". In: 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. p. 5-26.

EMBALÓ, F. "O cinema da Guiné-Bissau". In: BARROS, M. de (Coord.). *Flora Gomes*: o cineasta visionário. Bissau: Corubal, 2015. p. 19-23.

ENDERS, A. *História da África Lusófona*. Tradução Mário Matos e Lemos. Lisboa: Inquérito, 1997.

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.

FERRO, M. *Cinema e história*. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GOMES, C. de M. "Prefácio". In: GOLIAS, J. S. A *descolonização da Guiné-Bissau e o movimento dos capitães*. Lisboa: Colibri, 2016. p. 9-31.

HERIQUES, I. C. *Catálogo Africanos em Portugal*: história e memória – séculos XV-XXI. 1. ed. Lisboa: Peres-Soctip; Indústrias Gráficas, 2011

KI-ZERBO, J. *História da África negra II*. 1. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

KORNIS, M. A. "História e cinema: um debate metodológico". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LAGNY, M. "6. História e Cinema". In: GARDIES, R. (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006. p. 113-144.

_____. "O cinema como fonte de história". In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009. p. 99-131.

M'BOKOLO, E. *África negra*: história e civilizações do século XIX aos nossos dias – Tomo II. Tradução Manuel Resende. Lisboa: Colibri, 2007.

MATEUS, D. C. A *luta pela independência*: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC. Portugal: Inquérito, 1999.

MONTEIRO, F. A.; ROCHA, T. V. A *Guiné do século XVII ao século XIX*: o testemunho dos manuscritos. Lisboa: Prefácio, 2004.

NAPOLITANO, M. "A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton". In: CAPELATO, M. H. et al. (Orgs.). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. 2. ed. São Paulo: Almeda, 2011. p. 65-84.

NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009.

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.

PÉLISSIER, R. *História da Guiné*: portugueses e africanos na Senegâmbia (1841-1936). Lisboa: Estampa, 1989. Volume I.

SEMEDO, O. C. "Guiné-Bissau, mulheres e letras: vozes femininas… por detrás dos escritos". In: ENCONTRO DE PROFESSORES DAS LITERATURAS

AFRICANAS, 3., 2007, Rio de Janeiro. *Pensando África*: *crítica*, *pesquisa e ensino*. Rio de Janeiro: UFRJ; UFF; Fundação Biblioteca Nacional, nov. 2007.

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

_____. *A invenção e construção da Guiné-Bissau*: administração colonial, nacionalismo, constitucionalismo. Coimbra: Almedina, 2010.

SOUSA, J. S. *Amílcar Cabral (1924-1973)*: vida e morte de um revolucionário. 2. ed. Lisboa: Nova Veja, 2012.

VILELA, A. "África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes". *Revista Macau*, Macau, IV série, n. 4, p. 98-106, set. 2006.

Refência filmográfica

MORTU nega. Flora Gomes, Guiné-Bissau, 1988.

submetido em: 31 jan. 2017 | aprovado em: 4 mai. 2017.