



A EUROPA E OS
IMPÉRIOS COLONIAIS
NA LITERATURA
E NO CINEMA



ORGANIZAÇÃO

JORGE CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ

ORGANIZADORES

JORGE CARREGA

SARA VITORINO FERNANDEZ

A EUROPA E OS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA

Uma edição do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal), com apoio do Clepul (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias)

CONSELHO EDITORIAL

MIRIAN ESTELA NOGUEIRA TAVARES (CIAC)
BRUNO MENDES DA SILVA (CIAC)
SANDRA CRISTINA BOTO (CIAC)
PETAR DIMITROV PETROV (CLEPUL)
JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO (CLEPUL)

CONSELHO CIENTÍFICO

DENIZE CORREA ARAUJO (UTP-UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)
TIM BERGFELDER (FACULTY OF HUMANITIES – UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON)
CARINA INFANTE DO CARMO (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)
FRANCESCO DI CHIARA (FACOLTÀ DI LETTERE - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI E CAMPUS, NOVEDRATE)
JOÃO MINHOTO MARQUES (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)
PAOLA PALMA (UMR THALIM (CNRS/ENS/UNIVERSITÉ PARIS 3)
PETAR PETROV (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)
PEDRO POYATO SÁNCHEZ (UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA)
ANA ISABEL SOARES (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)
MIRIAN TAVARES (FCHS-UNIVERSIDADE DO ALGARVE)

ORGANIZAÇÃO

JORGE CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ

A EUROPA E OS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA

© 2017 COPYRIGHT BY JORGE MANUEL NEVES CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ
(ORGANIZADORES)

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS PARA OS AUTORES

CIAC - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FCHS - UNIVERSIDADE DO ALGARVE, CAMPUS DE GAMBELAS, 8005-139 FARO

WWW.CIAC.PT | SECRETARIA.UALG@CIAC.P

CLEPUL - CENTRO DE LITERATURAS E CULTURAS LUSÓFONAS E EUROPEIAS

FLUL - FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

WWW.CLEPUL.EU | CLEPUL@GMAIL.COM

ISBN: 978-989-8859-24-2

TODAS AS FOTOS SÃO DA RESPONSABILIDADE DOS RESPECTIVOS AUTORES E EDITOR.

COMPOSIÇÃO, PAGINAÇÃO E ORGANIZAÇÃO GRÁFICA:

ELISSAMA VITOR BARRETO

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....8
MIRIAN TAVARES

INTRODUÇÃO.....9
JORGE CARREGA E SARA VITORINO FERNANDEZ

PARTE I:

A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NA LITERATURA

CRÍTICA LITERÁRIA E ROMANCE HISTÓRICO:
A PROPÓSITO DE *CAMÕES - ESTE MEU DURO GÊNIO*
DE VINGANÇAS DE MARIA VITALINA LEAL DE MATOS....14
JOÃO CARLOS FIRMINO ANDRADE DE CARVALHO

A FREIRA PORTUGUESA - DO ANONIMATO
À SLUZES DARIBALTA.....23
ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

ESCREVER O TEMPO, CONSTRUIR A HISTÓRIA
- *OS MEMORÁVEIS*, DE LÍDIA JORGE.....37
JOÃO MINHOTO MARQUES

NARRATIVA POPULAR E REFLEXÃO POLÍTICA
EM *MANITUANA*, DO COLETIVO WU MING.....48
CLAUDIO MARINGELLI

VISÕES DO REAL HISTÓRICO EM
LILLIAS FRASER, DE HÉLIA CORREIA.....59
PAULO ROBERTO NÓBREGA SERRA

“*PLUS ULTRA: O RETRATO DE CARLOS V
E DOS HABSBURGOS NO ROMANCE A SENHORA,
DE CATHERINE CLÉMENT*”75
SARA VITORINO FERNANDEZ

A PROPÓSITO DE *NEVERNESS*:
O “CINEMAMENTAL” DE ANA TERESA PEREIRA.....84
GAIA BERTONERI

LITERATURA E CINEMA: A PROPÓSITO DOS CONTOS
DE *JOGOS DE AZAR*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES.....98
PETAR PETROV

PARTE II:

A EUROPA E SEUS IMPÉRIOS COLONIAIS NO CINEMA

ROMANCE HISTÓRICO E CINEMA
TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA.....108
JORGE MANUEL NEVES CARREGA E MIRIAN TAVARES

A ABORDAGEM FÍLMICA DA
‘CONTROVÉRSIA DE VALLADOLID’125
NATÁLIA LARANJINHA

ALEGORIAS E DESLOCAMENTOS EM
CRISTOVÃO COLOMBO- O ENIGMA.....135

WILLIAM PIANCO

DE “GUINÉ DITA PORTUGUESA” À REPÚBLICA DA
GUINÉ-BISSAU: CINEMA E HISTÓRIA NAS
REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO FILME
MORTU NEGA (1988) DE FLORA GOMES*149

JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA E MIRIAN TAVARES

IDRISSA OUEDRAOGO – UM CONTADOR DE
HISTÓRIAS DE OUTROS TEMPOS.....165

MAÍRA ZENUN

PARAÍÇOS PERDIDOS: DO *TABU* DE MURNAU
AO *TABU* DE MIGUEL GOMES.....180

MARISA MOURINHA

THE ARTICULATION OF EARLY MODERN ENGLISH
AND SCOTTISH QUEENSHIP ON FILM.....192

LILIANA LOPES DIAS

CANÇÃO, HISTÓRIA E CINEMA.....210

ALBERT ELDUQUE

NOTAS BIOGRÁFICAS.....224

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

FCHS-Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade do Algarve

Mirian Tavares

FCHS-Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade do Algarve

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 1884-1885, 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 cruzam, razão pela qual faz-se nesse texto um levantamento sobre as relações entre cinema e história, por meio das questões presentes no filme *Mortu nega* (ficção/1988) do cineasta Bissau-guineense Flora Gomes.

Palavras-chave: Cinema e história; Guiné-Bissau e Portugal; Cineasta Flora Gomes; *Mortu nega*.

Abstrat: 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 1884-1885, after the Berlin Conference, the physical borders of the African continent were delimited. In 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 questions present in the film *Mortu Nega* (fiction/1988) of the Bissau-Guinean filmmaker Flora Gomes. It is also reported that this text is part of the first chapter of the doctoral thesis on authorship in the work of filmmaker Flora Gomes, which is in writing phase. **Keywords:** Cinema and History; Guinea Bissau and Portugal; filmmaker Flora Gomes; *Mortu nega*.

¹ * O presente artigo faz parte do primeiro capítulo da tese de doutoramento em fase de escrita, sobre autoria na obra do cineasta Flora Gomes, e foi realizado sob orientação da Professora Doutora Mirian Tavares (CIAC/FCHS-UAIG).

CINEMA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES E POSSIBILIDADES DE ENCONTROS

Os primórdios do nascimento do que chamamos hoje de cinema, no final do século XIX, geraram muitas reflexões ao longo do Século XX, sobre essa nova prática artística, que se distanciava das artes tradicionais. Os realizadores, teóricos e críticos inquietaram-se em responder ao questionamento do que seria o cinema, na busca pela legitimação do cinema como arte. Houve também a preocupação em atrelar o cinema ao discurso filosófico e a outras áreas das ciências humanas e num entendimento direto com a teoria da arte como um retorno da Estética. Nesse sentido, a reiteração das discussões sobre cinema e história enaltecem a questão contemporânea “Com o que dialoga o cinema? que práticas ou tradições incorpora e ao mesmo tempo, desloca, redefine?” (Xavier, 1996: 12-13).

Assim, o cinema contemporâneo pode expressar-se como uma forma de denunciar o que está oculto na História Oficial Ocidental, como “um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala” (Bernardet, 2006: 20). Neste contexto, os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos, históricos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados sobre o continente africano. Com isso demonstra-se que o cinema, assim como qualquer outro documento, não é politicamente neutro nem objetivo e não está fora da História, a qual narrou (e ainda narra) a história dos vencedores.

Para Boughedir, os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente (2007: 37). Isso quer dizer que os cinemas africanos mostram em suas cenas os temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano, como também a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

A questão central dos temas dos cinemas africanos parece ser o que Thiong’o chama de “descolonizar a imagem” construída pelo espectador e, por vezes, também por quem produz os filmes: as imagens que os filmes, e os espectadores, podem ser distanciadas, quando não distorcidas de uma representatividade das sociedades, das culturas e dos filmes que são produzidos e realizados por africanos, comprometidos com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos (Thiong’o, 2007: 29-30).

No intuito de promover uma descolonização da imagem, e do olhar, Flora Gomes propõe-se realizar seu primeiro longa-metragem de ficção, construindo uma narrativa de parte da história de seu país de nascimento: Guiné dita portuguesa, atual Guiné-Bissau. O filme do realizador Bissau-guineense surge 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 justificar, 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: 29).

MORTU NEGA: A HISTÓRIA DAQUELES QUE A QUEM A MORTE FOI NEGADA

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 do cineasta Bissau-guineense Flora Gomes e é também o primeiro longa-metragem de ficção produzido pela Guiné-Bissau. Este narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes) que perde os seus filhos na guerra. Diminga é também camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), pois é quem carrega a munição e quem parte em busca de encontrar seu companheiro, na “Fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em Janeiro de 1973”, ou seja, nas matas da Guiné, de acordo com as informações de contextualização do roteirista/realizador Flora Gomes, apresentadas nos fotogramas iniciais do filme. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi* (mulher-grande, idosa), Lebeth (M’Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

A obra é uma produção da Guiné-Bissau, com financiamento do Instituto Nacional de Cinema, adaptação e diálogo de Flora Gomes e David Lang, direção de fotografia de Dominique Gentil e tem como produtores Jacques Zaydernann, Odete Rosa e Maria Cicilia Fonseca. O filme é dedicado “À memória do meu amigo Bartolomeu Simões Pereira”, o qual foi ministro do Planejamento da Guiné-Bissau e morreu num acidente de carro, aos 40 anos de idade, em julho de 1988. *Mortu nega* participou de muitos festivais e mostras de cinema em vários países, tais como: Festival de Veneza, com duas Menções Honrosas; Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou - FESPACO (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 (Tunísia), 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, pela sua importância artística, cultural e histórica, como, por exemplo, a recente exibição, em novembro de 2016 em São Paulo, na Mostra África(s). Cinema e Revolução.

Na tela podemos contemplar muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na luta pela libertação, demonstrando que foi um processo que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares Bissau-guineenses e aliados, mas de todo o povo. A primeira sequência inicia-se com a caminhada das pessoas envolvidas na luta de libertação para levar armamento da Guiné Conacri, aliada dos bissau-guineenses, para o acampamento na Guiné dita portuguesa. Esta jornada é marcada pela preocupação constante com as minas terrestres, pela tensão e pelo medo provocados pelos helicópteros dos portugueses, por causa dos ataques aéreos que destruíram muitos locais do país (fato presente e constatado em vários filmes e documentários sobre a história da Guiné-Bissau, como, por exemplo, no já citado *As duas faces da guerra*). Nesta primeira cena, 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 do presente da Guiné-Bissau (pós-colonial), ambas tiveram suas vidas pessoais transformadas e destruídas pelo colonialismo, mas acreditam que todos juntos podem fazer um futuro melhor.

Cabe destacar que o realizador, quando filma as marchas e andanças dos grupos, mostra os civis a falarem normalmente com os soldados, demonstrando que já estavam acostumados à movimentação da luta: a guerra passou a fazer parte do cotidiano. Nota-se ainda a relação de respeito entre os soldados e população, da qual também fazem parte. O reencontro entre Sako e Diminga acontece dentro de uma trincheira, no meio do campo de combate. Entretanto, Diminga não permanecerá ao lado do 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 no seu último ano com a utilização de mísseis.

O retorno de Diminga e Lebeth a *tabanka* irá marcar simbolicamente o fim da batalha, visto que Diminga anuncia às dezenas de crianças, que brincam de guerra num Forte, estilo colonial português, que a guerra acabou. A alegria e os sorrisos dessas crianças representam também uma esperança de mudança de futuro. Diminga é recebida pelas mulheres da *tabanka* com muita animação

e somente nas suas conversas é que nos é revelado que seus filhos morreram na guerra. Sako retorna da luta e o Partido (PAIGC) passa a ajudar a população com alimentos, que também são vendidos no mercado local, e com orientação para lidar com a lavoura, pois no fim da guerra a Guiné-Bissau foi assolada por uma grande seca. O ferimento no pé de Sako, adquirido durante a luta, piora. A seca se alastra pelas *tabankas*, já não há mais água. Em virtude do estado de saúde de Sako, Diminga e seu marido partem para Bissau. Flora Gomes revela, neste momento do filme, os problemas existentes no período pós-independência ao mostrar as dificuldades de deslocamento, quando o doente atravessa um rio numa canoa furada e é transportado numa carroceria de caminhão, em estradas ruins e muitas vezes inexistentes, para chegar até o hospital em Bissau. No filme vemos a seca a alastrar-se e Diminga sonha com um fogo que destrói tudo. Ao contá-lo às mulheres da *tabanka*, estas ficam horrorizadas e decidem “invocar as almas”. Ouvimos o som do toque do *Bombolon*², que promove a cerimônia de união dos povos da Guiné-Bissau - inclusive dos vivos e dos mortos, através da celebração do carnaval e do pedido aos *irãs* (ancestrais ou deuses), para que tragam chuva. De seguida vemos a chuva a cair e a felicidade revelada nos gestos das crianças.

A clara relação entre a História de um país e a história do filme, permite-nos alastrar a crítica do filme à própria sociedade envolvente, ao seu contexto e à produção de sentidos que daí advém, pois o autor é parte dessa História e o filme acaba gerando novas recepções e outras possibilidades de leitura do próprio mundo que ele retrata, fazendo também História. A capacidade histórica do cinema é gerada “a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos” (Napolitano, 2011: 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: 100).

Assim sendo, o realizador pode não recorrer a reconstituição fiel dos fatos, como na escolha da ideia originária do *Mortu Nega*, sem no entanto abrir mão de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e as suas consequências, reveladas através do olhar de um bissau-guineense, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica ao momento pós-independência, permitindo com isso uma reflexão sobre o próprio tempo que decorria, na Guiné-Bissau, no momento da gravação do filme, narrando também a história presente do seu país. E é dessa forma, através de uma ficção que é, ao mesmo tempo documento, que Flora Gomes se propõe a contar uma parte da história de seu país de nascimento.

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

A HISTÓRIA DA GERAÇÃO DE SOFRIMENTO

Os encontros entre o território da Guiné³ e Portugal datam de mais de quinhentos anos, “Em meados do século XV os navegadores portugueses atingiram a Costa da Guiné, sendo a terra, propriamente dita, descoberta em 1446” (Monteiro; Rocha, 2004: 65). A dita colônia mais antiga de Portugal será o palco da primeira independência dos territórios ultramarinos portugueses. 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, 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 nesta perspectiva que o drama de Diminga (Bia Gomes) 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: 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 sequer um 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 restringia-se a “uma *Praça* (Bissau), quatro *Presídios* (Cacheu, Geba, Farim e Ziguinchor), um *Posto* (Bolor) e a *Ilha* de Bolama” (Silva, 2010: 21).

Assim durante muito tempo a Guiné não será de grande interesse para a cobiça dos portugueses, já que inicialmente não se adaptaram ao clima úmido e seco, e o comércio do país passa a ser dominado pelos negociantes e pelos traficantes de diversas partes da Europa, inclusive de Cabo Verde, do qual esse país dependerá administrativamente até 1879, por isso a Guiné durante muito tempo ficou conhecida como “a colônia de uma colônia” (Pélissier, 1989: 41), do mesmo modo que para os europeus, no século XIX, a África Ocidental era considerada “o túmulo do homem branco” (Silva, 2010: 22). E essa possível relação administrativa colonial entre os cabo verdianos e os bissau-guineenses revelou-se uma boa ferramenta de exploração da intriga entre os povos, constituindo e institucionalizando hierarquias, já que os poucos cargos administrativos assumidos pelos africanos eram ocupados pelos cabo verdianos.

Da relação entre Cabo Verde e Guiné nascerá “um simples africano”, engenheiro agrônomo de profissão, intelectual, poeta, guerrilheiro, homem de ação e teórico, Amílcar Cabral (1924-1973), que em 1960, em Dacar/Senegal,

³ O termo Guiné provém do português, sendo provavelmente derivado de Akal n'Iguinawen, palavra berbere que significa “país dos negros” (Silva, 2010: 19).

juntamente com os dirigentes do PAI – Partido Africano da Independência, criado em 19 de setembro de 1956⁴, aprovam a nova sigla PAIGC – Partido Africano para Independência da Guiné e de Cabo Verde, em 1959, 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: 105-106), bem como em todas as entrevistas, que constam nas referências deste trabalho, Amílcar 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 político que considerava 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, mas foi imortalizado nos filmes de Flora Gomes, como no *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 por alguns países africanos e em contato com Amílcar Cabral elogiou-o muito, como o dirigente africano de melhor talento 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. Como representado em cenas do filme *Mortu nega*, através do médico cubano, que fala em espanhol e opera um civil no meio das matas da Guiné.

Depois de destacar alguns fatores históricos do século XIX e XX marcantes da Guiné, considera-se que o gatilho para o início da reação, com a perspectiva da luta de independência foi o massacre do Pindjiguiti⁵, em 03 de agosto de 1959, quando os estivadores do Porto realizam uma greve, na qual solicitavam o aumento dos salários e melhorias nas condições do trabalho e alimentação; todavia o governo ditatorial português recusa-se a negociar, e reage com violência, assassinando mais de 24 trabalhadores do Porto e deixando mais de 30

4 Em razão de pesquisa recente (Sousa, 2012) questionar o ano da fundação do partido, visto que há contradições sobre a data da fundação do PAI, e posterior PAIGC, pois alguns pesquisadores afirmam que foi em 19 de setembro de 1956, entretanto, segundo Julião Soares Sousa (2012), nesta data Amílcar Cabral não se encontrava em Bissau, portanto não poderia ter acontecido a reunião de fundação, bem como as ideias relacionadas com o projeto de libertação e unificação da Guiné e de Cabo Verde, não havia sido pensado por Cabral ainda, por isso 19 de setembro de 1959 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 e que entrou para a história do partido da Guiné-Bissau.

5 Pindjiguiti designava o local do cais de lanchas onde terminava a antiga muralha da cidade de Bissau (Silva, 2010).

feridos, demonstrando mais uma vez a visão desumanizadora do colonialismo português, que ratificava a ideia de que os africanos eram “Valorizados como mercadoria, os africanos negros, e desvalorizados como seres humanos e ‘animalizados’” (Henriques, 2011: 12). Desse modo, acendeu-se o estopim da guerra da Guiné contra o colonialismo português, após perceber que não se podia esperar mais, já que os guineenses não eram percebidos como humanos, mas sim como mercadorias. A reação portuguesa foi imediata e com o intuito de minimizar os danos, o Governador proibiu qualquer noticiário para o exterior. A 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 acontecimento 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 de Tite, na margem Sul do Rio Geba, onde estava instalado o comando do batalhão português (Silva, 1997: 47), demonstrando portanto conhecimento do território, uma vez que Amílcar Cabral conhecia o local, o qual mapeou quando trabalhou para o governo português, bem como as tropas portuguesas estavam preocupados com o ataque a Bissau, capital da colônia, e contrariamente ao esperado, os soldados do PAIGC atacam pela fronteira. Este conhecimento do território foi demonstrado no filme *Mortu nega*, quando Flora Gomes apresenta na tela a experiência e sabedoria dos militares da terra, com relação ao território, através das marchas nas trilhas e passagens pelos territórios pantanosos da Guiné-Bissau.

A guerra expandiu-se rapidamente. Os soldados portugueses tinham sido apanhados de surpresa, já que esperavam ataques pela fronteira e mais no final do semestre. Na Guiné, ainda portuguesa, Amílcar Cabral estabeleceu sua base na Guiné Conakry, já independente da França, desde 1958 com apoio do Senegal. Cabral irá atacar com veemência nas conferências internacionais, inclusive na ONU⁶, o colonialismo português. Na ONU, Portugal, mesmo tendo contra si todas as delegações africanas com exceção da África do Sul (devido ao regime de Apartheid), só contava com a defesa da Espanha e com a abstenção dos Estados Unidos, França e Reino Unido, tem acesso a armas, helicópteros, napalm e bombas de fragmentação, miras sofisticadas e outros produtos tecnológicos atuais, como também recebeu dinheiro e apoio diplomático da OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte, que foram utilizados nas guerras coloniais (Ki-

6 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: 93.)

zerbo, 1972; Davidson, 1979). Outro tema explorado por Gomes no seu filme, pois logo no início do filme um jovem irá morrer, depois de um ataque aéreo, em virtude da explosão de uma mina terrestre.

Do lado português ao eclodir da luta pela independência, o governador na Guiné era o Capitão Vasco António Martins Rodrigues (1962-1964), que seria substituído pelo oficial do exército português, o Brigadeiro Arnald Schutz, o qual foi governador da Guiné de 1964 até 1968 e acumulava também o cargo de comandante-chefe das forças armadas portuguesas na Guiné. Na sua administração, a guerra expandiu-se para o Leste e o PAIGC estendeu a guerra na fronteira Norte (Silva, 2010). Este deixou suas funções em 1968 e assumem-nas, o também Brigadeiro António Sebastião Ribeiro e Spínola, que ao chegar em Bissau, percebe que vencer a guerra militarmente seria impossível, por isso aventura-se na guerra política, através do programa “Guiné melhor”, “destinado a minar a posição do PAIGC” (Davidson, 1979: 84).

Em 1972, combatiam mais 142 000 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 deste 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 no seu filme, inclusive com a encenação da explosão de um helicóptero, que preocupavam tanto os 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 Conakry e dez dias depois Titina (Ernestina) Silá, líder de frente de comando, foi também assassinada no Rio Farim, na Guiné, quando se dirigia para o funeral de Amílcar Cabral (Ferreira, 1977; Silva, 1997; Ki-zerbo, 1972). 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, para que continuem a lutar, pois “A luta agora é para sua memória e honra”.

Após mais de dez anos de guerra, em 24 de setembro de 1973, nas Madina do Boé⁷, 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”. A independência da Guiné-Bissau só será reconhecida por Portugal, depois do 25 de Abril de 1974, que com a celebração do

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

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: 22).

O golpe de Estado do Movimento das Forças Armadas portuguesas, ou o 25 de Abril, executado por jovens oficiais, que, na sua maioria, haviam lutado nas guerras coloniais, destituíram a ditadura salazarista e lançava 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: 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 inicia-se “formalmente a 26 de abril de 1974, com a tomada do poder pelo núcleo do MFA da Guiné” (Gomes, 2016: 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: 279). Assim, entender a descolonização como um fato consumado ou 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 aos dias de hoje. Em Portugal, há uma supervalorização do 25 de Abril como marco, se não causa das independências, como se fosse o único e decisivo fator das independências. 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 que “A literatura portuguesa continua a manter fórmulas correntes que tornam visível a inferioridade civilizacional dos africanos” (Henriques, 2011: 74).

Após o reconhecimento oficial da independência política da Guiné-Bissau, em setembro de 1974, Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral, ascende à governança, que mesmo depois da libertação os problemas estruturais, educacionais, políticos e de desenvolvimento continuam gritantes na Guiné-Bissau, inclusive problemas ambientais como o desmatamento que geram catástrofes como a seca e que são explorados pelo cineasta Flora Gomes nos momentos finais do filme *Mortu nega*: através do sonho de Diminga, o realizador insinua que existe uma relação espiritual entre a natureza e homem. Após o sonho, as mulheres sentem a necessidade de realizar uma cerimônia sagrada para que a chuva volte a molhar

o chão da Guiné-Bissau. A questão educacional também é uma preocupação do Partido no pós-independência, demonstrado no filme através da presença, no acampamento, de um professor ensinando a história da luta às crianças, numa referência ao Projeto da Escola Piloto, idealizado por Amílcar Cabral e numa passagem do filme em que um professor é enviado à *tabanka* para dar aulas às crianças, e aos adultos, no curso noturno.

O primeiro regente da República da Guiné-Bissau tentou buscar, juntamente com o PAIGC e seus apoiadores, remediar o vazio do Tesouro Nacional deixado pelos portugueses, através de melhorias “[...] no quadro de uma reforma agrária, da neutralidade positiva, da educação popular, da libertação cultural e da mobilização das comunidades de base para a satisfação das suas necessidades essenciais” (Ki-zerbo, 1972: 281), como também na busca pela concretização da consciência política e dos direitos dos homens, das mulheres e das crianças, como o resultado mais importante da luta pela independência, no sentido do surgimento de novos sujeitos donos dos seus destinos.

Mesmo assim, não obteve muito êxito nas suas metas, visto que existiam conflitos políticos e militares internos, que começaram a se acentuar em 1978, depois da nomeação do seu camarada de luta João Bernardo “Nino” Vieira, para o cargo de Primeiro-Ministro. As dificuldades são imensas e Luís Cabral é destituído do cargo de Presidente da Guiné-Bissau pelo “Movimento Reajustador” de 14 de novembro de 1980, constituído por um grupo de bissauguineenses do PAIGC que, liderados pelo general e ministro Nino Vieira, os quais argumentam a necessária ruptura com a unidade Guiné-Bissau e Cabo Verde, pondo em causa o legado de Amílcar Cabral de unificação dos dois países. (Cande-Monteiro, 2013: 225).

Nesse sentido Flora Gomes inscreve no filme *Mortu nega* a necessidade de contar outra versão da história, apresentando outros pontos de vista, especialmente a respeito da luta de independência. Como disse Siegfried Kracauer (1988), 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. Em função disso o filme continua significativo, apesar da passagem do tempo, não só pela própria historiografia do cinema, como pela sua relevância diante do destaque dos temas tratados. *Mortu nega* prova a sua atualidade e continua, até o presente momento, a ser selecionado para festivais e eventos por exibir não apenas a luta de um povo para obter a sua independência, mas por ser contado por um elemento deste povo, através do seu ponto de vista, refletindo ao mesmo tempo sobre o passado e sobre o presente do seu país.

Por este ângulo, marcam-se temas, assuntos e debates, bem como o filme

que foi produzido em 1987 e lançado em 1988, que estão relacionados com o período pós-colonial, que refere-se ao processo de descolonização, que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados. Revelando assim mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais, pós-coloniais e neocoloniais. Este é justamente contexto do momento de idealização do filme *Mortu nega*, no qual Gomes irá discutir 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Isto posto, para se explicar os contextos históricos e políticos presentes (ou não) de filmagem das películas de Gomes, como no *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 pelo realizador 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).

Revelando que o cinema como forma de arte intervém diretamente na escrita da história, pois a arte reflete bastante 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. A arte carrega consigo a memória do seu próprio tempo e pode ser usada para representá-lo, 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 do realizador Florentino (Flora) Gomes.

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por causa das notícias, em função do seu momento político⁸. E mesmo, apesar de um cenário desordenado de apoio

⁸ 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 na sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma

ao cinema nacional, este cinema desenvolveu-se graças à persistência e vontade própria de Flora Gomes e Sana Na N’Hada, e mais recente Vanessa Fernandes, Felipe Henriques, Soulemane Biai e José Lopes, que num verdadeiro “percurso de combatente”⁹ conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto a nível interno como internacional, promovendo assim uma cinematografia nacional e 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 estes realizadores 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 o realizador Flora Gomes nos seus filmes exhibe detalhes da cultura bissau-guineense, inclusive utilizando o crioulo guineense como idioma oficial. Da mesma maneira Gomes apresenta-nos em seus filmes pessoas comuns, “autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história” (Lagny, 2009: 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 das suas realizações históricas.

Gomes assume, por vezes, o papel de narrar os acontecimentos memoráveis da Guiné-Bissau, como se carregasse o encargo da saberia de um *Griot* e a necessidade de apresentar, nos seus filmes, os 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 a esperança e a 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 a 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: 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.

tentativa de golpe de Estado falha em 2011. Realizou-se eleições em 2014 e no ano de 2015, o presidente eleito José Mário Vaz já demitiu mais de três primeiros-ministros, que foram indicados para o cargo.

9 Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló, que está relacionado com a luta de libertação bissau-guineense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAMBA, Mahomed (2014). A “irrupção do Outro” no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos; CARRASCOSA, Denise. *Cartografias da subalternidade* diálogos no eixo sul-sul. Salvador: EDUFBA, p.7-98.

BERNARDET, Jean-Claude (2006). *O que é cinema?*. 16.reimpr. São Paulo: Brasiliense.

BOUGHEDIR, Ferid (2007). O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, p.37-56.

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

CANDE-MONTEIRO, Artemisa (2013). *Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional - conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)*. TESE. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia.

CÓ, João Paulo Pinto (2009). “*Nha fala: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial*”. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs). *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, p. 102-113.

DAVIDSON, Basil (1979). *A política da luta armada: libertação nacional nas colónias africanas de Portugal*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Editorial Caminho.

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

FERREIRA, Eduardo de Sousa (1977). *O fim de uma era: o colonialismo português em África*. Trad. Maria Nazaré de Campos. Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa Editora.

FERRO, Marc (2010). *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra.

FERRO, Marc (1975). O filme: uma contra-análise da sociedade? In. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p.1-19. <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf> . (10 setembro 2016).

GOMES, Flora (dir.) (1988). *Mortu nega (Morte negada)*. [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau, VHS/DVD.

GOMES, Carlos de Matos (2016). Prefácio. In. GOLIAS, Jorge Sales. *A descolonização da Guiné-Bissau e o movimento dos capitães*. Lisboa: Edições Colibri, p.09-31.

HERIQUES, Isabel Castro (2011). *Catálogo Africanos em Portugal: história e memória – séculos XV-XXI*. 1.ed. Lisboa: Peres-Soctip, Indústrias Gráficas, S.A.

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

KRACAUER, Siegfried (1988). *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

KORNIS, Mônica Almeida (1992). História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LAGNY, Michèle (2009). O cinema como fonte de história. In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, p. 99-131.

MATEUS, Dalila Cabrita (1999). *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Portugal: Editorial Inquérito.

M'BOKOLO, Elikia (2007). *África negra: história e civilizações do século XIX aos nossos dias – Tomo II*. trad. Manuel Resende. Lisboa: Edições Colibri.

MONTEIRO, Fernando Amaro; ROCHA, Tereza Vázquez (2004). *A Guiné do século XVII ao século XIX: o testemunho dos manuscritos*. Lisboa/PT: Prefácio – Edição de livros e revistas Lda.

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

OLIVEIRA, Jusiele C A de; ZENUN, Maíra (2016). A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. *Cerrados – Revista do programa de pós-graduação em literatura*. n. 41, 2016, p.320-329. Áfricas em movimento

PÉLISSIER, Renné (1989). *História da Guiné: Portugueses e Africanos na Senegâmbia (1841-1936)*. Lisboa: Editorial Estampa. Volume I.

SILVA, António E. Duarte (1997). *A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa*. Porto/PT: Edições Afrontamento.

SILVA, António E. Duarte (2010). *A invenção e construção da Guiné-Bissau (Administração colonial/Nacionalismo/Constitucionalismo)*. Coimbra/PT: Edições Almedina, 2010.

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

THIONG'O, Ngugi Wa (2007). "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?". In. MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, p.27-32.

VILELA, Augusto (2006). "África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes". *Revista Macau*. IV série, n.4, trimestral, p. 98-106.

XAVIER, Ismail (org) (1996). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago ed.