

Guiné-Bissau:

do cinema de Estado ao cinema fora do Estado

Paulo Cunha¹, Catarina Laranjeiro²

¹ Paulo Cunha é doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Leciona Cinema na Universidade da Beira Interior e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes. É pesquisador integrado do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra e da Rede Proprietas. É membro fundador e dirigente da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Tem publicado diversos textos sobre cinema português, cineclubismo e cinema de amadores, políticas públicas e modos de produção.

e-mail: pmfcunha@ubi.pt

² Catarina Laranjeiro é doutoranda em Pós-Colonialismo e Cidadania Global no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. O seu projeto de doutoramento foca o Cinema e Cosmopolítica como instrumentos para pensar a memória da Luta de Libertação na Guiné-Bissau. Realizou o filme Pabia di Aos (2013). Desde 2010, tem colaborado em diferentes projetos que cruzam cinema, arte e antropologia).

e-mail: catarina.laranjeiro@gmail.com



Resumo

O objetivo deste artigo é, olhando para o passado da Guiné-Bissau nas últimas cinco décadas, refletir sobre o papel do cinema na construção da sociedade, da nação e do Estado da Guiné-Bissau. Pretende-se fazer um ponto de situação em relação ao projeto inicial de Amílcar Cabral, líder histórico da luta de libertação, que tomava o cinema enquanto meio para a descolonização do gesto e para a emancipação do olhar. Neste percurso, começamos por reconhecer a importância e a influência de movimentos emancipatórios no cinema mundial, como o Terceiro Cinema ou o *Nuevo Cine* latino-americano, no processo de luta revolucionária dos guineenses contra o colonizador e, posteriormente, no consequente processo de construção de uma identidade ou cultura nacional. Num segundo momento, tentamos relacionar os planos de Amílcar Cabral para a consolidação de uma cinematografia nacional (Cinema de Estado) com o atual cenário cinematográfico no território em que não se vislumbra qualquer política pública para o setor (Cinema fora do Estado).

Palavras-chave: Guiné-Bissau; Descolonização; Políticas Públicas; Amílcar Cabral.

Abstract

We propose to reflect on the civil society, the nation and the State in Guinea-Bissau, through a panoramic analysis of the cinema of Guinea-Bissau over the last five decades. Taking into account Amílcar Cabral's Cabral initial project, we pay special attention to the production of cinema in Guinea-Bissau in the context of post-colonial African cinema.

Keywords: Guinea-Bissau; Decolonization; Public Policies; Amílcar Cabral.

Introdução

A Guiné-Bissau é um pequeno país na costa ocidental africana, antiga colônia portuguesa. Entre 1960 e 1980, foi uma arena de intensas transformações sociais e políticas, com uma longa luta de guerrilha pela independência e a consequente construção de um Estado-nação. Durante mais de uma década (1963-74), o território foi palco de uma violenta guerra que opôs Portugal, enquanto colonizador, ao PAIGC, partido político e movimento militar anticolonial que reivindicava a independência política da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. Os guerrilheiros¹ dessa luta eram tidos como inspiração e modelos de ação de libertação de seus povos por via da luta de classes e da descolonização. (ROQUE, 2014, p. 1). No contexto da Guerra Fria, parte dos atores e movimentos locais e internacionais tomavam essa guerra como uma luta justa, com objetivos legítimos e animada por uma agenda de transformação social, econômica e política. Foi também o lugar certo para “realizadores de utopias” e palco para propaganda ideológica de inspiração socialista, em que o cinema foi um grande protagonista.

A Guiné-Bissau independente seria, nas palavras de Amílcar Cabral, o histórico líder do movimento de libertação, uma “nação africana forjada na luta” (CABRAL, 1974) contra o colonialismo português. Atribuindo à luta de libertação a fundação do Estado-nação, a formação do Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC) é considerada o acontecimento mais marcante da história política da Guiné-Bissau. Sendo um partido de vanguarda, representava e confundia-se com o Estado-nação em construção.

O cinema foi utilizado por esse partido/movimento com o propósito de produzir um sentido ideológico para a sua História. Pretendia-se, assim, que a nação guineense fosse projetada no imaginário coletivo através de processos de representações sociais presentes no discurso fílmico. Ciente das suas

¹ Os combatentes do PAIGC eram designados por “guerrilheiros” porque praticavam a Guerrilha, um tipo de guerra não convencional na qual a principal estratégia era a ocultação e extrema mobilidade dos combatentes, incluindo também civis armados. Só a título de exemplo, essa foi também a mesma estratégia adotada em Cuba pelo grupo de Fidel Castro e Che Guevara.

potencialidades, Amílcar Cabral decretou o cinema como um meio revolucionário, considerando-o fundamental para a descolonização do gesto e do olhar e para a construção da memória da luta.

O objetivo deste artigo é, através de uma análise panorâmica do cinema da Guiné-Bissau nas últimas cinco décadas, refletir sobre o papel do cinema na construção da sociedade, da nação e do Estado da Guiné-Bissau. Pretende-se fazer um ponto de situação em relação ao projeto inicial de Cabral que tomava o cinema enquanto meio para a descolonização do gesto (enquanto movimento expressivo ou produtor de ideias) e para a emancipação do olhar (enquanto movimento libertador da recepção de ideias). Procuramos ainda dar particular atenção à produção de cinema na Guiné-Bissau no contexto do cinema africano pós-colonial.

1. Cinema e Revolução

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa na construção da memória identitária das nações que lutavam pela sua autonomia, tendo-se tornado num componente essencial nas lutas que marcaram o fim do colonialismo. (CUNHA, 2013, p. 33). Tal pensamento cinematográfico inscreve-se no que seria designado de movimento do Terceiro Cinema, cujo objetivo era promover uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e políticas e ativar uma consciência revolucionária global através do cinema. (SOLANAS; GETINO, 2016).

Historicamente ignorado pela visão eurocêntrica da historiografia canônica do cinema, é nos anos 50 que uma consciência ideológica em torno do combate ao colonialismo também passa a incluir o cinema, visto então como poderoso veículo de intervenção política e social. Agrupando as cinematografias de países colonizados, neocolonizados ou descolonizados (considerados “atrasados” e “subdesenvolvidos” pelas nações colonizadoras), esses cinemas caracterizavam-se, sobretudo, por estruturas produtivas “formadas e deformadas pelo sistema colonial”. (STAM, 2006, p. 112).

Os autores do Terceiro Cinema, muito influenciados pelo neorealismo italiano, reclamavam um cinema baseado em orçamentos reduzidos, recorrendo a recursos técnicos simples (iluminação natural, película 16 mm, etc.), técnicas de improvisação e atores não profissionais. A desconstrução das narrativas coloniais e a subversão da tradição cinematográfica ocidental eram o objetivo a atingir. Destaca-se que esse encontro começou no momento da descolonização e continuou no pós-independência, quando muitos dos novos Estados africanos tomaram o cinema como uma forma de expressão política de sua soberania no plano simbólico.

O cinema africano desenvolveu-se no contexto de lutas entre o colonizador e o colonizado e os seus legados na era pós-colonial, acreditando-se que o sucesso da ação anticolonialista só pode ser completado quando se restitui ao colonizado o seu olhar, a sua história e a sua memória. Acreditava-se que, através da apropriação de ferramentas cinematográficas, poderia afirmar-se a “autenticidade” africana e transformar o homem e a mulher africana em autores e sujeitos em vez de meros objetos de observação etnográfica. O cinema africano emergiu por uma vontade de realismo social, de educação moral e política e de reabilitação cultural, numa altura em que estava tudo por fazer no sentido de recusar o exotismo e a alienação colonial. (DIAWARA, 2011, p. 89-90). Apesar desse otimismo, é necessário ter presentes dois problemas que se colocaram (e ainda hoje continuam a colocar-se) aos realizadores africanos: a maioria formou-se em escolas de cinema na Europa, assim como o modo de financiamento. Esse fato não facilita a criação de uma identidade estética africana e impõe dinâmicas coloniais/neocoloniais na produção de cinema. (Ibid., p. 93).

Nesse contexto, ganhou particular significado a polémica, em agosto de 1965, nas páginas da revista *France Nouvelle* (nº 1033), entre o cineasta senegalês Ousmane Sembène e o cineasta francês Jean Rouch. Apesar de confessar que gostou de *Moi, un noir* (1958, Rouch) e reconhecer que esse filme é um dos raros exemplos de “filmes de valor feitos sobre África”, Sembène acusa a generalidade de produção cinematográfica europeia sobre África de “fixar uma realidade sem ver a evolução” e de olhar para os africanos como quem olha para “insetos”.

Sembène é, justamente, considerado o “pai” do cinema africano porque ajudou a construir o cinema africano pós-colonial, concebido e produzido por africanos negros que reclamavam um olhar autônomo e distante das convencionais representações do continente africano feitas por realizadores brancos, europeus ou colonos nascidos em África. Sembène proporá uma espécie de uma “dupla contra-etnografia”, em que pretende esboçar um retrato de Si e um retrato do Outro. (JONASSAINT, 2010, p. 245). Seus primeiros filmes, nomeadamente *Borom Sarret* (1963) e *La Noire de...* (1966), retratam precisamente os cotidianos das populações pobres que são exploradas pelo sistema colonial, com claras preocupações sociais e ideológicas.

Em suma, os teóricos e cineastas do Terceiro Cinema recusavam liminarmente “as representações caricaturais de sua história e cultura” (STAM, 2006, p. 114) produzidas pelo cinema europeu e, sobretudo, norte-americano, como acontecia com os estereótipos cinematográficos mais populares de África (King Kong ou Tarzan) ou da América Latina (Carmen Miranda). No contexto de vários acontecimentos políticos significativos, como a revolução cubana (1959) ou a independência da Argélia (1962), a ideologia cinematográfica terceiro-mundista consolidou-se em torno de alguns textos cruciais, como “Estética da Fome” (1965, de Glauber Rocha) ou “*Hacia un Tercer Cine. Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*” (1969, de Fernando Solanas e Octavio Getino). Nesse último manifesto, Solanas e Getino “denunciaram o colonialismo cultural que normalizava a dependência latino-americana”, que operava através de uma “ideologia neocolonial” que se manifestava também através da linguagem cinematográfica que resultava na “adoção das formas ideológicas inerentes à estética dominante”. (Ibid., p. 116). Para esses teóricos e cineastas argentinos, o caminho do Terceiro Cinema seria obrigatoriamente o do cinema revolucionário:

[...] in an alienated world, culture-obviously, is a deformed and deforming product. To overcome this it is necessary to have a culture of and for the revolution [...] In this case of the cinema [...] its transformation from mere entertainment into an active

means of delineation becomes imperative [...]. The camera then becomes a gun, and the cinema must be a guerrilla cinema. (SOLANAS; GETINO, 2016).

Como sublinham Roncallo e Arias-Herrera (2013, p. 93), a palavra “revolução” surge nos principais textos e manifestos cinematográficos produzidos na América Latina nos anos 60, mas também nos discursos e intervenções de vários cineastas, desde Fernando Birri e Jorge Sanjinés até Miguel Littín e Patricio Guzmán, entre dezenas de outros. Diferentemente de outros movimentos europeus (como o Oberhausen Manifesto, 1962), em que se discutiam políticas públicas de regulação da indústria cinematográfica, para os movimentos terceiro-mundistas a questão não era meramente cinematográfica, mas essencialmente um “problema social”, afirmando a necessidade de pensar o cinema como um “instrumento social” que não se poderia separar das grandes questões políticas desse tempo. (Ibid., p. 96).

É, portanto, natural que o *Nuevo Cine* latino-americano seja hoje visto essencialmente como um exemplo de cinema político, que recusava o modelo de produção capitalista de Hollywood e a sua influência cultural sob as pequenas cinematografias. Para os cineastas do Terceiro Cinema, a chave para um cinema revolucionário seria a capacidade de criar uma analogia estrutural entre realidade, filme e pensamento: “Em suma, a realidade social – miséria, subdesenvolvimento, fome – definida pelas contradições internas, isto é, a realidade dialéctica, precisa de uma dialéctica fílmica que produza no povo a consciência profunda da sua condição”. (Ibid., p. 102).

O pensamento cinematográfico terceiro-mundista apresentava claras referências à obra de Frantz Fanon, filósofo e psiquiatra francês nascido na ilha da Martinica que desenvolveu diversos estudos sobre a psicopatologia da colonização. Fanon ficaria marcado pelo discurso proferido em 1958, no All-African Peoples Congress de Acra, quando advogou uma surpreendente e polêmica tese acerca da necessidade do uso da violência como condição para combater o racismo, o sexismo, o colonialismo e o neocolonialismo. (RABAKA, 2009, p. 167-168).

A realização, em janeiro de 1966, em Havana, da V Conferência de

Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina, mais conhecida como a Conferência Tricontinental, seria fundamental para a emancipação do cinema na Guiné-Bissau. Organizada em Cuba, para celebrar o sucesso da revolução socialista e anti-imperialista cubana, a Tricontinental consagrou os seus trabalhos para promover a luta pela libertação nacional, a consolidação das independências e soberanias nacionais, e o direito à autodeterminação dos povos colonizados. O jovem líder africano Amílcar Cabral foi uma das figuras de destaque entre os inúmeros participantes, em que figuravam o chileno Salvador Allende e o venezuelano Pedro Medina Silva, e, seguramente, acompanhou os trabalhos de uma das principais resoluções, dedicada a combater “a penetração cultural e ideológica do imperialismo norte-americano na América Latina”. (OLAS, 1967, p. 48-50). Para além de denunciar o “domínio imperialista” da cultura de massas que “deforma a verdade e trata de introduzir falsos valores políticos, morais e estéticos” ou que “impõe esquemas de informação, gostos e modos de vida que não correspondem de alguma forma aos nossos países”, a resolução exortava que “o dever de todo o revolucionário é fazer a revolução”. (OLAS, loc. cit.).

O exemplo revolucionário cubano também se manifestava através do cinema, e a criação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC, 1959) pretendia, precisamente, dotar os cineastas cubanos das condições necessárias para a prática artística e vanguardista da cultura cubana e latino-americana. Foi através do ICAIC que o cinema se tornou um agente fundamental na Revolução cubana. (CHANAN, 2004, p. 3).

As relações entre os dois países foram estreitando-se, e, depois de uma fase inicial em que as preocupações de Cuba se focaram, sobretudo, no espaço latino-americano, o governo de Fidel Castro dedicou crescente atenção a vários movimentos de libertação africana, com particular destaque para a luta de libertação liderada por Amílcar Cabral, na Guiné-Bissau. (MALITSKY, 2013, p. 200).

2. Cinema e Nação

O uso do cinema pela propaganda tornou-se hegemônico quando ele coincidiu precisamente com uma forte projeção que algumas nações fizeram de si através do discurso fílmico. A Guiné-Bissau não foi exceção. Por esse motivo, o cinema foi utilizado pelo movimento de libertação, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC), com o propósito de contribuir ideologicamente para a sua causa política e militar. Pretendia-se, assim, que a nação guineense fosse projetada no imaginário coletivo através de processos de representações sociais que o cinema tradicionalmente convoca.

Nesse sentido, diferentes jornalistas e cineastas estrangeiros decidiram engajar-se na luta de libertação da Guiné-Bissau, nomeadamente através da produção de imagens capazes de fornecer evidências para a legitimação da luta armada no contexto da descolonização. Um dos mais notáveis cineastas que acompanhou de perto todo o processo de luta e descolonização na Guiné-Bissau foi Lennart Malmer, realizador sueco que mais tarde se tornaria uma referência para a futura geração de realizadores guineenses:

Bem, os filmes que fizemos na Guiné-Bissau, a documentar as actividades sociais ou do Estado, tudo isto foi criado para - nas áreas libertadas, as escolas, os hospitais, toda a organização e tudo, tudo era necessário para documentar e mostrar, porque no início, claro, muitas vezes críticas diziam que era falso, que eles eram apenas terroristas (MALMER 2015 apud LARANJEIRO 2015)

Tendo em conta as circunstâncias históricas, na Guiné-Bissau como em outros países africanos, é importante ter presente que o Estado precedeu a nação. Para defender e consolidar a ideia de que a Guiné-Bissau era um Estado ocupado por forças estrangeiras foi essencial criar uma estrutura de Estado nas áreas libertadas, razão pela qual Cabral defendia que as características fundamentais para a libertação eram:

Prática da democracia, da crítica e da autocrítica; a responsabilidade crescente das populações pela administração das suas próprias vidas; a criação de escolas e de

serviços de saúde; a formação de quadros originários das classes camponesa e trabalhadora. (CABRAL, 1974, p. 23).

Argumentava, assim, que os combatentes não eram militares, mas sim “militantes armados”, considerando que o recurso às armas era apenas um momento circunstancial e que o mais importante era o desenvolvimento integral do país. Dessa forma, e a partir de 1969, quando o controle militar estava assegurado em grande parte do território, o PAIGC concentrou grande parte dos seus esforços na criação de uma nova ordem social, capaz de testemunhar a nova nação que se estava a criar. Naturalmente, o cinema guineense nasceu com o intuito de criar uma memória documental – “um país sem documentários é como um país sem memória” (Patrício Guzmán) – capaz de suportar uma ideia de identidade nacional e, conseqüentemente, de Estado-nação, como reconheceu o realizador italiano Vittorio De Seta (2008, p. 6) sobre o seu trabalho na Guiné-Bissau: “Era necessário criar documentos sobre aquele momento único na história: o nascimento de uma nação”.

Os primeiros filmes que davam uma perspectiva diferente da colonial portuguesa chegaram pela câmara de diversos cineastas estrangeiros: *Madina-Boé* (Cuba, 1968), de José Massip, filmado nas áreas libertadas da Guiné-Bissau, durante a guerra de libertação de Portugal, segue as atividades do Exército Popular para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde, documentando a educação política dos combatentes, as técnicas de guerrilha e o treino físico, incluindo ainda uma entrevista rara com Amílcar Cabral; *A Group of Terrorists Attacked...* (Reino Unido, 1968), de John Sheppard, acompanha o realizador durante várias semanas nas zonas libertadas pelo PAIGC na Guiné-Bissau, procurando dar a ver a organização da vida nas regiões libertadas e explicar o início da luta e a formação das tropas independentistas, e mostrando uma importante entrevista com Amílcar Cabral; *Labanta Negro!* (Itália, 1966), de Piero Nelli, pretende ser um testemunho da guerra de libertação da Guiné-Bissau, a partir das áreas já libertadas, onde a guerra e a atividade militar convivem com a criação das estruturas de uma sociedade civil que se organiza nas florestas, aldeias e savanas, incluindo ainda imagens de um comício do PAIGC, no qual

intervém Luís Cabral sobre a luta de libertação; *No Pincha!* (França, 1970), de Tobias Engel, René Lefort e Gilbert Igel, foi decisivo para dar a conhecer ao mundo e às instâncias diplomáticas a realidade no terreno, documentando a sociedade organizada e participativa pelo PAIGC, com as suas instituições e instrumentos de cidadania. (CUNHA, no prelo).

Hoje, essas imagens permitem-nos compreender a importância de divulgar a luta e dar visibilidade às ações desenvolvidas nas zonas libertadas. Para além de testemunhar a guerra, atestam que estavam a ser construídas nessas áreas estruturas capazes de suportar um Estado-nação, ao nível da educação, da saúde, da economia, da justiça e da administração. (ALMADA, 2012). Nesse sentido, esses filmes legitimavam as reivindicações do PAIGC e veiculavam a mensagem de que tinha conquistado parte do território, que estava a criar uma sociedade civil nas áreas libertadas e que se desenvolvia uma ação militar eficaz contra Portugal. (CUNHA, no prelo).

Mas, apesar do elevado número de realizadores “caça-revoluções” que estiveram na Guiné-Bissau nesse período histórico, Amílcar Cabral considerava que faltava a capacidade dos guineenses produzirem as suas próprias imagens e assim, simbolicamente, garantir a independência do gesto e do olhar e a possibilidade da construção de uma memória fílmica realizada pelos próprios guineenses. O histórico líder independentista “apercebeu-se desde cedo da importância das imagens e da sua capacidade persuasiva na divulgação de discursos e doutrinas”, assim como a capacidade das imagens “descolonizadas” em mobilizar os guineenses na luta pela independência e em oferecer ao “povo português” uma versão da história e do conflito armado na África que “fosse diferente da vinculada pelo aparelho propagandístico do olhar colonial” do Estado Novo. (CUNHA, 2013, p. 46-47).

Assim, entre 1967 e 1972, por iniciativa direta do líder histórico do PAIGC, quatro jovens guineenses – José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana Na N'Hada – receberam formação em cinema em Cuba, no ICAIC:

Eu costumo dizer que o cinema feito por nós, guineenses, começou quando nós começamos a filmar. Quando nós chegamos de Cuba, nós: a Josefina Crato, o José Bolama, o Flora e eu. Nós chegamos a Conacri a 7 de janeiro de 1972. Havia guerra. Nós tínhamos saído da guerra, ido a Cuba e voltamos para a guerra. (N'HADA 2015 apud LARANJEIRO, 2015b).

Em Cuba, o cineasta Santiago Álvarez foi mesmo uma das referências fundamentais na formação desses quatro jovens guineenses. Um dos três fundadores do ICAIC, Álvarez foi seguramente a principal figura do cinema cubano revolucionário, sendo responsável pelo *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal semanal criado por Álvarez em 1960 que pretendia mostrar ao mundo a verdade sobre Cuba, a América Latina e as lutas revolucionárias do Terceiro Mundo (Vietnã, Laos, Camboja, Angola, Moçambique, entre outros).

Regressados de Cuba, cabia a esses quatro jovens documentar a luta armada, quer na componente política, quer no teatro de guerra, encontrando-se baseados no Senegal, a filmar atividades políticas e diplomáticas. Segundo Sana Na N'Hada, “não usávamos a película toda, fazíamos render um pouco para depois ir para o mato (guerra) filmar a vida no mato”. Para filmar a luta constituíram-se duas equipes:

O Amílcar Cabral dizia para filmarmos a vida nas zonas libertadas, mas a guerra era complicada. Ele decidiu que dois de nós íamos para o Norte e dois de nos íamos para o Sul. Quem era do Norte ficou no Norte, quem era do Sul foi para o Sul. Fiquei na frente Norte, para filmar a vida da população e a guerra. Mas os militares não gostavam que nós estivéssemos lá [...]. (N'HADA 2015 apud LARANJEIRO, 2015b).

Além disso, esses jovens guineenses também integravam equipes estrangeiras de cinema que pretendiam rodar imagens da guerrilha do PAIGC, nomeadamente as filmagens da dupla sueca Lennart Malmer e Ingela Romare da proclamação da independência em Boé (setembro de 1973) que mais tarde integrariam os filmes *Poetry of Anger* (Suécia, 1978/79) e *En Nations Födelse* (Suécia, 1973). Essa dupla sueca de cineastas seria mesmo fundamental para a luta do PAIGC. Documentando grande parte do processo de descolonização, foi uma das referências para essa geração de realizadores guineenses.

No entanto, apesar do enorme esforço em documentar o processo de luta e construção da independência durante o conflito armado, o cinema não serviu como meio de propaganda interna do PAIGC, uma vez que a Guiné-Bissau não dispunha de laboratórios de revelação de película cinematográfica e toda as imagens seguiam para diversos países aliados, o que levou ao extravio de muito material:

[...] aquilo que filmávamos ninguém revelava, mandavam para Conacri e nunca mais sabíamos daquilo; [...] material que filmamos nos primeiros três meses foi tudo enviado para a Argélia. Algumas coisas que o Flora filmou no Sul, por coincidência, foram levadas pelo Lennart Malmer, que estava por lá nessa altura, e que devem estar no Arquivo de Cinema da Guiné-Bissau. (N'HADA 2015 apud LARANJEIRO, 2015b).

No pós-independência, a missão desses jovens não se alterou significativamente. Amílcar Cabral morrera assassinado em janeiro de 1973, mas o seu projeto de emancipação cinematográfica continuaria. Logo após a independência, o Conselho Nacional de Cultura, sob a tutela do angolano Mário Pinto de Andrade, criou no país vários departamentos culturais, encarregados de promover a investigação científica, a literatura, as artes plásticas, a música, a dança, o teatro e o cinema.

Em abril de 1978, um Governo liderado por Luís Cabral, irmão do histórico líder independentista, e no qual integrava o intelectual angolano Mário Pinto de Andrade como secretário de Estado da Cultura, criaria o Instituto Nacional de Cinema [INC] (Decreto n.º 10/78 de 30 de março). Segundo o texto legislativo, o poder político reconhecia o cinema como “o meio mais eficaz de difusão ideológica massiva”; “meio de ação – instrumento e método de que todos os países determinados a consolidar a sua independência devem apropriar-se”; veículo de “promoção cultural do povo guineense”; resposta “às necessidades fundamentais da educação, da comunicação e desenvolvimento sociocultural das massas populares”. (CUNHA, no prelo).

Nesses primeiros anos de independência, a Guiné-Bissau estabeleceu relações de colaboração cultural com os aliados mais naturais desde os tempos da luta

pela libertação, como Cuba, União Soviética e RDA. O jovem cinema guineense também manteve uma relação próxima com França, sobretudo justificada por relações pessoais de alguns intelectuais e dirigentes guineenses, nomeadamente Mário Pinto de Andrade.

Em 1979, o cineasta Sana Na N'Hada assumia a direção do INC. Mas, por razões diversas, a atividade do INC seria quase nula. Devido à falta de financiamento no país, esse departamento passou a estar praticamente dependente das campanhas de promoção cultural das Embaixadas. Para além da aposta na produção, uma das importantes medidas de N'Hada foi visitar vários países aliados – Cuba, União Soviética, Argélia, China e Suécia – de forma a conseguir recuperar uma parte residual das imagens rodadas no período de luta pela independência, tão importantes para o esforço de construção da unidade nacional.

O *Retorno de Cabral* é o único filme produzido pelo INC que está terminado. Quando Sana Na N'Hada foi contemplado com uma bolsa sueca para realizar um filme, decidiu documentar as cerimônias fúnebres em honra de Amílcar Cabral na cidade de Bissau durante a transladação do corpo de Conacri, onde tinha sido assassinado a 20 de janeiro de 1973. A importância (e também manipulação) política da morte de determinadas figuras públicas é evidenciada pela repercussão midiática das imagens dos seus rituais fúnebres. Amílcar Cabral foi assassinado 15 meses antes da revolução portuguesa que determinaria o fim da guerra e 8 meses antes da Proclamação unilateral do Estado da Guiné-Bissau. “Morre o Guevara de África” foi o título do *Financial Times* no dia seguinte. Foi uma figura incontornável do movimento pan-africanista, sendo considerado um dos maiores pensadores do socialismo africano e da revolução anticolonial. (YOUNG, 2001). Até hoje está por esclarecer quem mandou matar Amílcar Cabral, sendo que as suspeitas recaem quer sobre o governo português, quer sobre o governo da República da Guiné-Conacri e também sobre uma facção dissidente do PAIGC. Após a independência, esse mesmo homem tornou-se uma figura redentora, tendo existido um enorme investimento simbólico para sacralizar Cabral. O filme *O Retorno de Cabral* é assim o regresso do líder da luta de

libertação através do discurso fílmico. Cabral surge como uma figura messiânica na qual reside toda a força política e anímica da construção do novo país soberano e independente. A ideia de um líder carismático que reunia o consenso da população foi essencial para a afirmação e legitimação da luta de libertação no contexto internacional. Tendo o líder sido assassinado, havia que garantir a perpetuação da sua influência através do ritual fúnebre, que por sua vez foi perpetuado através do discurso fílmico.

O espólio de material fílmico do INC foi recentemente digitalizado pelo Arsenal – Institute for film and videoart de Berlim no âmbito do projeto coletivo *Luta Ca Caba Inda* sob a orientação de Filipa César. Foram assim tornados visíveis os fragmentos fílmicos que retratam os primeiros passos políticos na Guiné-Bissau, como nação independente: as visitas do Presidente Luís Cabral a todo o País, as comemorações do X aniversário do PAIGC, a nacionalização do banco e a impressão de escudos guineenses, a primeira conferência das mulheres organizada em Bissau, a visita oficial do Presidente de Moçambique Samora Machel, entre outros. Estávamos na última metade da década de 70, ainda se respirava o romantismo de uma luta que em tudo se aproximava do ideal de guerra justa e vivia-se um período de lua-de-mel entre a Guiné-Bissau e a comunidade internacional. Esses enxertos fílmicos mostram-nos a Guiné entrando no caminho para o progresso, isto é, para uma sociedade moderna, como é notório nas filmagens realizadas a tratores e outras máquinas agrícolas em plena atividade. Livre do colonialismo, a Guiné-Bissau era uma nação soberana, com a sua própria moeda, mais justa e igualitária, movendo-se pela emancipação das mulheres, construindo escolas e postos de saúde para a população.

Juntamente com os outros fragmentos de filme produzidos na Guiné-Bissau entre 1972 e 1980, *O Regresso de Cabral* permite depreender que o cinema fez parte de uma estratégia para tornar o “povo” consciente da luta, das ideias revolucionárias e ao mesmo tempo criar visualmente uma nova identidade nacional. Tomou-se o cinema como um instrumento capaz de criar uma memória coletiva e de documentar a história da nova Guiné independente.

Apesar da estreia do longa-metragem de Flora Gomes, que com *Mortu Nega*

(1987) iniciaria um promissor e reconhecido percurso internacional, o final dos anos 80 ficaria marcado pela suspensão da atividade do INC, originado pela falta de recursos humanos, técnicos e financeiros, mas, sobretudo, de uma política cultural por parte das autoridades guineense. Sana Na N’Hada demite-se da direção do INC e o organismo estagnou, assim como a produção cinematográfica guineense.

3. O estado do Cinema

Entretanto, depois uma década e meia de inatividade, o INC foi reativado em setembro de 2003. A partir de 2004, na sequência da nomeação do ator Carlos Vaz para a direção do INC e da realização do 1º Encontro Nacional de Cinema, houve uma significativa tentativa de revitalizar o organismo público, dotando-o de um regulamento próprio e de uma lei orgânica que nunca tinha sido instituída. Promovendo uma integração do audiovisual, reconhecendo a sua crescente importância no contexto nacional, o INC foi reformulado e passou a designar-se INCA – Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual.

Em 2006, a criação da ACINEGUI – Associação de Cineastas Guineenses, potenciada pelo INCA, também refletiu a necessidade de reorganização dos cineastas guineenses. Atualmente, a ACINEGUI reúne cerca de 20 membros, com idades compreendidas entre os 18 e os 50 anos, entre os quais estão Domingos Sanca, Rui Manuel Costa, Adulai Djamanca, Waldir Araújo, Geraldo Manuel de Pina e Suleimane Biai.

Fruto de novas estratégias políticas promotoras da lusofonia, os apoios portugueses à produção de cinema na Guiné-Bissau intensificam-se na segunda metade da primeira década do século XXI. Outros apoios internacionais também têm permitido a Flora Gomes prosseguir a sua carreira cinematográfica com alguma regularidade, afirmando-se como a principal figura do cinema guineense e uma das mais reconhecidas de todo o continente africano.

Entretanto, despontam na Guiné-Bissau alguns jovens, com formação especializada obtida fora do país, que se afiguram como promessas futuras que

poderão marcar uma nova geração no cinema guineense, tais como Vanessa Fernandes (realizadora de *Taama Taama ani N'Fa Douwa*, 2011, e *Si Destinu*, 2015) ou Filipe Henriques (realizador de *O Espinho da Rosa*, 2014).

Para além das formas mais convencionais, nos últimos anos tem-se verificado um surto de produção cinematográfica e audiovisual proveniente de núcleos amadores e semiprofissionais que tem aumentado exponencialmente. Trata-se de produções de baixíssimo orçamento, com técnicos e atores amadores ou não profissionais, com recurso a meios técnicos mais acessíveis aos potenciais realizadores ou meros curiosos. Não é fácil mapear esse tipo de produções porque têm uma circulação local (predominantemente em formato DVD). Mais recentemente, e graças ao recente recurso à internet, é possível identificar alguns produtores mais bem-sucedidos através de algumas redes sociais.

À semelhança do que tem acontecido em outros países africanos, como no caso do fenómeno ugandês de Wakaliwood, o modelo de produção DIY (*do it yourself*) de baixo orçamento de Nollywood se popularizou nas últimas décadas, graças aos formatos de *home video* (primeiro o VHS e depois o DVD). Além das questões técnicas e financeiras, Françoise Balogun (2007, p. 197) sublinha que este fenómeno nigeriano também foi potenciado por uma “enorme necessidade de imagens que refletissem a identidade nacional”. Ao contrário da África francófona, onde a indústria de cinema foi muito subsidiada pelo Ministério da Cooperação francês, o cinema nigeriano desenvolveu-se de forma totalmente independente, abordando temas com maior interesse para as comunidades locais.

No caso concreto da Guiné-Bissau, um território onde a cultura cinematográfica mais canônica é praticamente inexistente (nem os filmes do próprio Flora Gomes são conhecidos pela generalidade da população), os jovens autodidatas inscrevem-se numa cultura visual muito pautada pela estética e narrativa da televisão, dos vídeos musicais e dos videojogos, conteúdos bem mais acessíveis à generalidade da população. Produzidos fora de qualquer forma institucionalizada, esses filmes são geralmente falados em dialetos autóctones e refletem questões atuais e muito pertinentes para as comunidades locais, o que lhes confere um forte cunho identitário.

Dessa produção amadora ou semiprofissional, há em destaque alguns casos curiosos que conquistaram relativa notoriedade: a televisão comunitária de Klélé, um dos bairros de Bissau, produziu o documentário *Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar* (2013), um filme premiado num festival eslovaco; baseado na antologia poética homônima de Mussá Baldé, o filme *Clara di Sabura* (2011), produzido por Grapo Audiovisual, foi realizado por José Lopes e contou com a colaboração do realizador Suleimane Biaí; a Televisão da Guiné-Bissau (TGB) e o Grupo Teatral Catho Modja produziram *Cussas di Nô Terra* (2013), realizado pelo realizador profissional Domingos Sanca; a produtora Candé Produções, em parceria com a Associação Laamten – Valorização e divulgação da Língua e Cultura Fula, tem produzido diversos filmes falados em língua fula, que se destinam aos falantes de Fula em toda a extensão da África ocidental, desde o Senegal até Camarões, ao sul, e o Sudão, a leste, mas que também eram distribuídos na Europa, concretamente em Portugal, Espanha e Reino Unido, através de uma rede informal de guineenses na diáspora. (CUNHA, no prelo).

Mas o caso mais singular é seguramente *A Lei da Tabanca*, realizado em 2015 por Bigna Tona Ndiba, um fotógrafo amador residente em Bissau, e interpretado por não atores ou atores amadores. Realizado sem orçamento e sem apoios de carácter institucional, esse filme é, hoje, bastante popular em toda a Guiné-Bissau. O filme realiza uma crítica à forma como a autoridade policial atua nas tabancas e revela o quão distante o Estado central está do cotidiano da maioria da população. A obra passa-se numa tabanca fictícia chamada Balanta. Destaca-se que, enquanto sociedade, os Balantas encontram-se completamente desprovidos de estratificações sociais, razão pela qual eram considerados “o grupo dos sem Estado”. (CARDOSO, 1990, p. 11). Assim, como não têm chefes, os chamados régulos, é por consenso coletivo que se tomam todas as decisões. Nesse filme, um grupo de adolescentes intervém sobre um casal, visto que o homem não trabalha, em crioulo *nega labor* e maltrata sua mulher que tinha de trabalhar pelos dois. É assim que o grupo de adolescentes, caracterizados visualmente como Balantas – untados de lama, com *malila* (pulseiras e colares) e *barcafons* (pequenos sacos de uso a tiracolo) –, decide castigar com punições físicas esse

homem. O homem, por sua vez, resolve ir à polícia apresentar queixa. Posteriormente, vemos a polícia indo à tabanca, na qual se apresenta como sendo o Estado. Um dos jovens exclama: “você são do Estado? Mas o Estado é em Bissau!”. A ausência do Estado vai sendo manifestada ao longo de todo o filme.

Depois de os jovens serem detidos, quando estão sendo interrogados sobre a sua idade respondem números como “dez mais quinze”, “quinhentos e dezasseis anos” ou “não sei, sei apenas que nasci no tempo do mango”. As respostas revelam uma diferente temporalidade pela qual essa sociedade se rege e são consideradas pela polícia como um desacato à autoridade. Por fim, um final feliz, em que o homem volta a trabalhar, faz as pazes com a mulher e todos são libertados.

Esse filme foi realizado com jovens do Bairro Militar, em Bissau, e filmado na zona do Biombo. A câmara utilizada pertencia a um dos atores do filme e nesse momento estava penhorada, tendo o realizador de levantar a penhora. Segundo o realizador, o filme foi gravado em seis horas, tendo tido ensaios durante dois dias. Nas suas palavras:

[...] organizei como uma corrida de estafeta [...] fui buscar o homem no porto, tenho deixado os jovens em casa para me esperarem, os caces já estavam a ser cozinhados; depois pus a mulher no poço e depois de homem ter bebido dois copos de vinho, cortei e fui buscar a mulher ao poço para filmar a cena em que discutiam; saí logo acompanhado da mulher para onde se encontravam os jovens e os polícias já estavam na esquadra à espera; logo fui buscar os jovens até onde prenderam o homem e lhe raparam o cabelo; por fim, acompanhei o homem à esquadra. (NDIBA 2016 apud LARANJEIRO, 2016).

Esse filme pode ser comprado no popular mercado do Bandim ou nas ruas de Bissau ou das principais cidades guineenses, onde muitos jovens vendem filmes e músicas em DVDs ou *pendrives* gravados de forma artesanal. Entre os filmes mais vendidos nessas circunstâncias encontram-se os “filmes de guerra”, sobretudo de produção norte-americana, “filmes de amor indianos” e os filmes amadores feitos na Guiné como *A Lei da Tabanca*. Essa é a forma mais frequente de distribuição de filmes em Bissau e um pouco por toda a Guiné-Bissau. Apesar de muitos dos

filmes estarem disponíveis gratuitamente no *YouTube*, o acesso limitado à internet torna esse tipo de comércio informal muito generalizado nas cidades guineenses.

A apropriação da tecnologia da imagem, que num primeiro momento foi monopolizada pelos estados africanos recém-independentes, deu lugar à sua disseminação democrática pelas populações, mesmo em estados periféricos ou em vias de desenvolvimento, que lhe permite criar os seus conteúdos cinemáticos próprios que tanto podem valer como “produtos culturais” ou como meros “bens de consumo”. Mas, se esta democratização no acesso à tecnologia permitiu o surgimento de um espaço alternativo de produção, que seguramente “resulta de uma problemática de afirmação cultural e de identidade”, também significou a falência do fenômeno cinematográfico convencional, desde a produção até à exibição em sala. (BAMBA, 2007, p. 17-19).

Tal como a produção, o setor da exibição também se tornou progressivamente informal e não profissional. Apesar de não existir nenhuma sala de cinema comercial licenciada em todo o território guineense, além de algumas salas com programação cinematográfica não comercial pontual, como alguns centros culturais, estima-se que existam, só na cidade de Bissau (cerca de 350 mil habitantes), cerca de 150 salões de cinema, com lotação entre os 50-80 lugares. Esses espaços informais destinados à exibição de filmes através de DVD em ecrã de televisão exibem, sobretudo, títulos norte-americanos e produções locais. Mesmo sem as condições formais necessárias, esse circuito de salões mantém o setor de distribuição bastante ativo e consolidado, promovendo uma cultura cinematográfica muito particular. (CUNHA, no prelo).

Recentemente, Fernando Leonardo Cardoso, o atual diretor do INCA (sucessor do INC), reconheceu que o órgão que tutela não reúne os recursos técnicos, humanos ou financeiros necessários para assegurar uma fiscalização ao parque exibidor guineense e que apenas alguns salões se encontram licenciados por iniciativa própria (CARDOSO 2016 apud CUNHA; OLIVEIRA, 2016). Depois de perdida a capacidade de produzir ou apoiar a produção de cinema, o Estado acabou também por perder a capacidade de regulação do setor de distribuição e de exibição cinematográfica na Guiné-Bissau, sendo hoje um mero observador de

um fenómeno que se iniciou fortemente estatizado, mas que se foi reconfigurando ao longo das últimas décadas.

Algumas conclusões

Sem meios financeiros e técnicos para ter uma produção profissional própria, o cinema profissional na Guiné-Bissau é praticamente inexistente e só sobrevive devido a algumas coproduções que são rodadas em território guineense ou a apoio financeiro estrangeiro concedido a realizadores guineenses. De uma forma ou outra, a coprodução é hoje um mecanismo vital, não só para a sobrevivência do cinema guineense, mas também para a recuperação da memória visual do país.

Os casos de Flora Gomes e Sana Na N'Hada são paradigmáticos do percurso do cinema guineense desde o seu nascimento: todos os longas-metragens realizados pelas duas principais referências internacionais do cinema guineense, aqueles que foram formados para produzir o olhar pós-colonial guineense, só se concretizaram com o apoio financeiro maioritariamente estrangeiro. Nas últimas duas décadas, Portugal tem sido mesmo o principal financiador do cinema guineense. Perante a falta de apoios financeiros internos, o cinema da Guiné-Bissau, como de outros países da mesma dimensão e na mesma situação político-social, o apoio externo torna-se fundamental.

A situação atual, em que o cinema sobrevive numa lógica informal e alternativa em relação aos meios mais convencionais, tem vindo a reconfigurar toda a experiência cinematográfica na Guiné-Bissau. Praticamente cinquenta anos depois de quatro jovens guineenses terem rumado a Cuba para aprender a fazer cinema com o próprio olhar, o cinema na Guiné-Bissau vê nascer um novo modo de produção, muito influenciado pelas práticas produtivas de países africanos com iguais limitações e condicionalismos técnicos e financeiros, que tem evoluído numa lógica de autodidatismo e empreendedorismo. Ainda que reconfigurado num contexto radicalmente diferente, fora de qualquer política cultural estatal, o sonho de emancipação de um olhar cinematográfico na Guiné-Bissau como

Amílcar Cabral um dia o desejou parece continuar vivo.

Referências

ALMADA, Aurora. “A Imagem na Estratégia Diplomática dos Movimentos de Libertação das Colónias Portuguesas”. In: DOC LISBOA 2011. Catálogo. Lisboa: Apordoc, 2011. p. 122-124.

BALOGUN, Françoise. “A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria”. In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no Mundo: indústria, política e mercado. África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 191-204.

BAMBA, Mahomed. “Introdução”. In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no Mundo: indústria, política e mercado. África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 17-24.

CABRAL, Amílcar. Guiné-Bissau: A nação africana forjada na luta. Lisboa: Nova Aurora, 1974.

CARDOSO, Carlos. “Ki-Yang-Yang: Uma Nova Religião dos *Balantas*?” Soronda-Revista de Estudos Guineenses, 1990, 3-15.

CHANAN, Michael. Cuban Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

CUNHA, Paulo. “A emancipação de um olhar na Guiné-Bissau”. In: CRUZ, Jorge (Org.). Cinemas em Português. Rio de Janeiro: Edições LCV, no prelo.

CUNHA, Paulo. “Guiné-Bissau: as imagens coloniais”. In: CRUZ, Jorge; MENDONÇA, Leandro. Os cinemas dos países lusófonos. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2013.

CUNHA, Paulo; OLIVEIRA, Ana Balona de. Entrevista a Fernando Leonardo Cardoso. Bissau, março de 2016.

DE SETA, Vitorio. Il mondo perduto. Disponível em: <<http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/il-mondo-perduto/#descrizione>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

DIAWARA, Manthia. Cinema africano: Novas formas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

JONASSAINT, Jean. “Le cinéma de Sembène Ousmane, uns (double) contre-ethnographie: (notes pour une recherche)”. Ethnologies, v. 31, n. 2, 2010, 241-286.

LARANJEIRO, Catarina. Entrevista a Bigna Tona Ndiba. Bissau, maio de 2016.

LARANJEIRO, Catarina. Entrevista a Lennart Malmer. Berlim, maio de 2015a.

LARANJEIRO, Catarina. Entrevista a Sana Na N'Hada. Berlim, maio de 2015b.

MALITSKY, Joshua. Post-Revolution Nonfiction Film. Building the Soviet and Cuban nations. Indianapolis: Indisana University Press, 2013.

OLAS. Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad. Havana: OLAS, 1967.

RABAKA, Reiland. Africana Critical Theory. Reconstructing the Black radical tradition, from W.E.B. Du Bois and C.L.R. James to Frantz Fanon and Amilcar Cabral. Nova Iorque: Lexington Books, 2009.

RONCALLO, Sergio; ARIAS-HERRERA, Juan Carlos. "Cinema and/as Revolution: The New Latin American Cinema". Observatório (OBS*) Journal, v. 7, n. 3, 2013, 93-114.

ROQUE, Sílvia. Das Revoluções por cumprir às resistências (im)possíveis: jovens e percursos de violências em El Salvador e na Guiné-Bissau. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) - Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. "Towards a Third Cinema. Notes and experiments toward the development of a cinema of liberation in the third world". Disponível em: <<https://ufsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/tercer-cine-getino-solonas-19691.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. 2. ed. Campinas: Papius, 2006.

YOUNG, Robert. Postcolonialism: an Historical Introduction. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.