

Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau

Catarina Laranjeiro*

Resumo

Partindo de uma reflexão teórica sobre o papel da imagem na consolidação das identidades em processos de luta pela independência, procuro realizar um exercício de contrastes entre o cinema anticolonial e o cinema pós-colonial na Guiné-Bissau. O cinema anticolonial surgiu no decorrer da luta armada contra o colonialismo português, tendo sido impulsionado pelo Movimento *Terceir Cine* e realizado exclusivamente por cineastas não guineenses. Já o cinema pós-colonial, naturalmente encetado por cineastas guineenses, é pautado pelas contradições de uma extrema dependência internacional, mas também pelas potencialidades geradas pela força e autonomia criativa das camadas mais jovens da população. Esta será uma reflexão sobre os conflitos ideológicos e simbólicos gerados pela produção de imagens em processos de luta política e de emancipação social.

Palavras-Chave: Identidade. Cinema. Luta de libertação. Anticolonialismo. Pós-colonialismo.

* Instituto de História Contemporânea, da Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa. E-mail: catarina.laranjeiro@gmail.com

Anti-colonial and post-colonial imaginaries: the liberation cinema in Guinea-Bissau

Abstract

Advancing a theoretical reflection on images during independent struggles, when identities play a crucial role, I will address an exercise of contrasts between anti-colonial cinema and post-colonial cinema in Guinea-Bissau. On one hand, the anti-colonial cinema emerged during the armed struggle against Portuguese colonialism and it was pushed by the Third Cinema Movement, which was exclusively directed by non-Guinean filmmakers. On the other hand, the post-colonial cinema was instigated by Guinean filmmakers and it is characterized by the contradictions between an extreme international dependence and the potentialities generated by the autonomy and the creativity of the younger sections of the population. This will be a reflection on the ideological and symbolic conflicts created by the production of images in processes of political struggle and social emancipation.

Keywords: Identity. Cinema. Liberation struggle. Anti-colonialism. Post-colonialism.

Imaginarios anti-coloniales y pos-coloniales: el cine de liberación en Guinea-Bissau

Resumen

Partiendo de una reflexión teórica sobre el papel de la imagen en la consolidación de las identidades en los procesos de lucha por la independencia, intentaré realizar un ejercicio de contrastes entre el cine anticolonial y el cine poscolonial en Guinea-Bissau. El cine anticolonial surgió durante la lucha armada contra el colonialismo portugués, que fue impulsado por el Movimiento Tercer Cine y dirigido exclusivamente por cineastas no guineanos. El cine poscolonial, iniciado naturalmente por cineastas guineanos, se caracteriza por las contradicciones entre una extrema dependencia internacional y las potencialidades generadas por la fuerza y la autonomía creativa de los sectores más jóvenes de la población. Esta será una reflexión sobre los conflictos ideológicos

y simbólicos generados por la producción de imágenes en procesos de lucha política y emancipación social.

Palabras clave: Identidad. Cine. Lucha de liberación. Anticolonialismo. Poscolonialismo.

Imagens e Identidades em (Re)Construção

As imagens criadas no decorrer da luta anti-colonial na Guiné-Bissau tiveram a árdua tarefa de desmontar toda a narrativa até então criada pelo olhar colonial. Tratava-se de descrever a realidade da violência colonial enquanto, simultaneamente, se resgatava o sujeito colonizado das diferenças raciais, étnicas e de gênero a que havia sido submetido. O objetivo final era proporcionar uma possibilidade diferente de representação capaz de se contrapor à realidade produzida pelas imagens coloniais. Podemos afirmar que, nas lutas pela independência, a (re) construção das identidades dos povos colonizados foi tomada como um direito a ser restituído, celebrizada na pergunta de Fanon: “Por ser uma negação sistematizada do outro, uma decisão furiosa de recusar ao outro qualquer atributo de humanidade, o colonialismo compele o povo dominado a se interrogar constantemente «Quem sou eu na realidade?»” (1968, p. 212).

Maldonado-Torres responde que se o negro é um não-ser, um não-ser é diferente de não ser nada, sustentando que esta ambivalência deve ser tomada como ponto de partida para se problematizar as identidades subalternas (2008). Boaventura de Sousa Santos acrescenta que o poder de declarar a diferença se combina sempre com o poder para resistir ao poder que a declara inferior, afirmando que sem resistência não há identidade subalterna, mas apenas subalternidade (2003, p. 30). Logo, a libertação não se justificava apenas pela independência nacional, mas acima de tudo por um processo de criação de uma nova ordem material e simbólica que incorporasse as histórias ocultadas pelo colonialismo. Considere-se as palavras de Fanon:

A descolonização [...] modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados [...] em actores privilegiados tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da história. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos (1968, p. 26).

Foi a necessidade de redescoberta da sua própria história que desencadeou a emergência da grande maioria dos movimentos anti-coloniais. Importa notar que Aimé Césaire recorreu ao teatro para alertar para a necessidade de recuperar as histórias ocultadas pelo colonialismo. Considerando a definição de espectador proposta por Rancière – “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (2010, p. 9) – compreende-se a importância de colocar em palco quem até então tinha sido um mero espectador ou até marionete. Havia que transformar aqueles que até então eram reféns dos códigos coloniais em agentes capazes de descolonizar a sua própria história. Césaire afirma que:

Era muito importante para mim, para nós, conhecermo-nos a nós próprios. Dominarmos a nossa história. Colocarmos em cena para nos apropriarmos de nós mesmos. [...] conhecermos os nossos limites. Conhecermos as nossas fraquezas. Conhecermos as nossas forças, conhecer as nossas capacidades de transcendência (Césaire apud Palcy, 1994; tradução minha).

Retomando a difícil questão que Fanon colocou – “Quem sou eu na realidade?” –, torna-se essencial analisar a natureza dessa profunda pesquisa histórica e biográfica que impulsionou novas formas de representação visual e cinematográfica. Que identidades se procuraram construir? E como se construíram? Será que bastou desenterrar tudo que a experiência colonial enterrou, num exercício de resgate de memória histórica? Maldonado-Torres sugere que, condenado a uma subjectividade que lhe havia

sido removida, o sujeito colonizado se encontrava em condições nas quais não podia dar, pois o que tinha havia-lhe sido removido (2007, p. 151). Jacques Rancière acrescenta que, embora habitando uma identidade subalternizada, “[...] para os dominados, a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas sim constituir um corpo votado a outra coisa distinta da dominação” (2010, p.93). Responder e problematizar essas questões são condições necessárias para analisar as imagens produzidas no decorrer da Luta de Libertação. Ao construir representações de novas identidades a serem forjadas, torna-se necessário situar a análise destas imagens em articulação com a formação e mobilização das referências identitárias emergentes. A obra de Fanon constitui uma abordagem fundamental para se compreender as identidades construídas nas lutas de libertação. Refletindo sobre a forma como a história definiu o Outro, o Negro e o Colonizado, este autor demonstra como o colonialismo os condenou a uma existência derivada e atormentada. O cinema e a fotografia podem ser considerados formas de linguagem e o argumento de Fanon parte precisamente da linguagem para analisar a relação colonial considerando que o colonizador possui “o mundo que esta linguagem expressa e que lhe é explícito” (2008, p. 34). Em contraponto, o colonizado é limitado na sua existência pela própria linguagem, uma vez que esta lhe impõe os seus desvios existenciais: “aquilo a que se chama alma negra é frequentemente uma construção do branco” (2008, p. 30).

Para Fanon, a relação colonial é tomada como algo que se estrutura em torno do desejo que se projeta no Outro. O que o colonizado pretende é ocupar o lugar de colonizador e a sua existência derivada se deve à evidência de nunca poder concretizar este desejo. Esta ideia se torna bastante óbvia quando afirma: “Para o Negro, há um só destino. E esse é branco. Há muito tempo atrás, o Negro admitiu a superioridade indiscutível do Branco e todos os seus esforços tendem a realizar a existência branca”. E ainda: “[...] não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono” (1968, p. 29). Além

do desejo, a “Máscara Branca” simboliza a despersonalização que condena o colonizado a uma existência atormentada: “Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro...e o outro, evanescente, hostil, mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia” (2008, p. 105).

Homi Bhabha acrescenta novos prismas à discussão inaugurada por Fanon. Embora também situe o processo de identificação no desejo colonial, aborda a relação colonial numa lógica dialógica e geradora de múltiplas contaminações. Considera que não é a partir do colonizador ou do outro colonizado que se encontra a figura da alteridade colonial, mas, sim, na perturbadora distância que existe entre os dois (2014, p. 84). Ao invés, a construção da identidade é sempre uma produção que envolve a transformação do sujeito que assume aquela imagem (2014, p. 84). Logo, a questão central é o que acontece aos sujeitos quando se apropriam e passam a utilizar os instrumentos coloniais na construção das suas próprias imagens. Esta abordagem se revela extremamente pertinente para a análise de imagens, uma vez que permite questionar não só a imagem de quem está representado, mas o lugar discursivo a partir dos quais as questões da identidade foram estratégica e politicamente colocadas (2014, p. 84). Tal torna-se particularmente explícito quando Bhabha afirma que “ainda que as imagens identitárias surjam com uma certa fixidez e finalidade no *presente*”, isto é, procurem revelar a verdade, “elas não podem identificar ou interpelar a identidade como *presença*”. Tal prende-se com o facto de as identidades serem construídas num tempo de transformação dos sujeitos que é, naturalmente, um tempo duplo e ambivalente de interação (2014, p. 94-95). Neste ponto, Bhabha defende que a capacidade de análise das imagens reside num questionamento sistemático sobre a sua veracidade, sustentando que as imagens identitárias devem ser tomadas como um acessório da autoridade e nunca lidas mimeticamente como a aparência de uma realidade. Logo, o acesso à imagem da identidade só é possível na negação de qualquer ideia de originalidade ou plenitude (2014,

p. 95). A negação pressupõe o reconhecimento de uma alteridade que deixou uma marca traumática.

Para Stuart Hall, também a identidade é uma produção que nunca está completa, que está em permanente mutação, sendo moldada não por forças externas, mas antes internas (1994, p. 392). A abordagem de Hall é particularmente relevante nesse contexto, dado que inclui na sua reflexão o novo cinema caribenho, que, tal como o cinema produzido no decorrer das Lutas de Libertação, se enquadra no Movimento do *Terceir Cine*. Esta foi uma prática cultural que procurou construir uma nova forma de representação na qual o sujeito negro era deslocado das margens para o centro, com o intuito de problematizar a sua identidade cultural. Ao invés de perguntar “Quem sou eu na realidade?”, Hall questiona: quem é o sujeito que emerge destas novas formas de representação visual e qual o lugar de onde este fala? Enfatiza que a análise das práticas de representação implica uma problematização cuidada sobre a posição de onde falamos, escrevemos ou produzimos imagens. Deste modo, o *eu* sujeito colonizado que Fanon questiona deve ser tomado como um enunciado, um ser que conjuga múltiplas pertenças que nele se confrontam, numa permanente e sempre incompleta construção. Longe de serem fixas num passado essencializado a ser redescoberto, as identidades culturais estão sujeitas ao contínuo jogo da história. Procura, assim, questionar a autoridade e a autenticidade que muitas vezes se afirma na defesa das identidades culturais subalternizadas (1994, p. 392).

Homi Bhabha também alerta para os perigos da reprodução da matriz colonial essencializadora das identidades. Para esse autor, o aspecto mais determinante do discurso colonial é a sua dependência do conceito de “fixidez”, que encontra no estereótipo a sua principal estratégia discursiva (2014, p. 117). Rejeitando a ideia de que o estereótipo é uma simplificação, contrapõe que este é uma representação complexa, ambivalente e contraditória, que exige que se ampliem a análise crítica de

forma a desafiar os modelos deterministas que estabelecem relações fixas entre o discurso e a política (2014, p. 118). Partindo desta leitura, defende que a produção de identidades pós-coloniais não pode inverter o valor do estereótipo associado ao colonizado, dado o risco de transportar o estereótipo para outras esferas. Ao invés, considera que a questão da representação da diferença é sempre um problema de autoridade (2014, p. 152). Logo, para uma análise crítica à construção das imagens de identidade, há que desestabilizar todo o processo por meio do qual estas são produzidas, para desacreditar os mecanismos que continuamente produzem o Outro. De acordo com Bhabha, a desestabilização do discurso e da autoridade coloniais acontece privilegiadamente através de processos miméticos, considerando estes como a representação de uma diferença que também é um processo de recusa (2014, p. 16). Tal torna possível usar o discurso do colonizador a favor do colonizado, enquanto estratégia de resistência, aspecto particularmente evidente na apropriação da linguagem da fotografia e do cinema enquanto instrumentos de luta social.

Já Stuart Hall considera que as identidades se constroem nos discursos e não fora deles, devendo ser equacionadas tendo em conta os seus contextos históricos e institucionais, assim como as formações e as práticas discursivas em que se situam. É que, além de posicionais, as identidades são também estratégias que devem ser situadas no seio dos mecanismos de poder (1994, p. 395-396). Reconhecendo o papel determinante que os autores da negritude realizaram nas lutas anti-coloniais, Stuart Hall vai procurar ir além da concepção de identidade cultural por estes autores proposta. Especificamente, critica a noção de “africanidade”, considerando que, numa identidade cultural coletiva e homogênea, se escondem e silenciam muitas diferenças entre sujeitos que partilham uma ascendência comum. Alega, então, que apesar de invocarem a sua origem num passado histórico, as identidades se relacionam sempre com o uso dos recursos da história, da língua e da cultura no processo de devir e não de

ser. E, deste modo, ligam-se ao futuro, tanto ou mais do que ao passado. Por outras palavras, as identidades não revelam apenas quem somos ou de onde vimos, mas, sim, no que desejamos converter-nos, articulando-se com o modo como nos têm representado e como isto se relaciona com o modo como somos capazes de nos representar (1994, p. 394). Mais uma vez, a identidade não é uma questão de ser, mas antes de se tornar (2003, p. 44). É nesta linha que Stuart Hall defende que as novas práticas cinematográficas devem partir da produção de identidades e não da sua redescoberta, sustentando que só assim poderá integrar-se de uma forma justa o carácter traumático da experiência colonial. Trata-se de olhar para as diferenças existentes, considerando que a história comum de colonização foi profundamente formatadora ao unificar as diferenças existentes entre estes (1994, p. 189). De forma análoga, muitas estratégias de resistência, movidas por vontades políticas comuns, também conduziram à homogeneização identitária de muitos grupos subalternizados.

Imagens em Luta: Arma Diplomática e Independência Política

Os filmes da Luta de Libertação na Guiné-Bissau inserem-se dentro do movimento do *Tercer Cine*, que surgiu nas décadas 1960 e 1970 do século XX. Promovido fora do contexto euro-americano, procurava responder às políticas estéticas e culturais dos países que se encontravam em processos revolucionários, representando e propagando as suas aspirações. Naturalmente influenciado pela nomenclatura Terceiro Mundo, resultante da Conferência de Bandung (1955)¹, a expressão *Tercer Cine* foi inaugurada no manifesto “Hacia un tercer cine” (Getino & Solanas, 1969), no qual é declarado:

1 A Conferência de Bandung (1955) teve por objetivo mapear o futuro de uma nova força política global, o Terceiro Mundo, fomentando a cooperação entre os países africanos e asiáticos, para superar o (neo)colonialismo norte-americano e soviético.

La lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura (1969, p. 60).

Propondo fomentar a reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e políticas, e ativar uma consciência revolucionária global através da produção de imagens, esse movimento se comprometeu a dar voz aos que a dominação colonial havia silenciado (Gabriel, 1982; Guneratne, 2003). Devolvendo-lhes a autoria das suas representações, confrontar-se-iam as normas históricas culturais e ideológicas das sociedades coloniais e capitalistas. Compreende-se como, no contexto das lutas pela independência, esse movimento se revelou extremamente oportuno aos movimentos de libertação, podendo ler-se no manifesto acima referido: “La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (Getino & Solanas, 1969, p. 61). Para que o espectador fosse alvejado por imagens, experienciando um processo de identificação social e política, era fundamental a introdução de elementos que lhe permitissem reconhecer-se nas causas políticas pelas quais lutava (Gabriel, 1982, p. 93). Partindo desta leitura, Robert Stam sugere que esse movimento partilhou a difusão dos argumentos da teoria cultural de Bakhtine, uma vez que os filmes aludem a enunciados não apenas através de citações e imagens reconhecíveis, mas também através de um subtil processo de disseminação que repercute a teoria do dialogismo e a criação de significado através do contraponto entre diversos enunciados (2003, p. 34). De acordo com Bakhtine, a recepção ativa não trata apenas da compreensão da mensagem, mas também da incorporação do outro no diálogo. A presença do outro nas palavras do eu é um dos elementos que caracterizam o conceito de dialogismo, que pressupõe o relativismo da

autoria individual (1977). Abre-se espaço para um sujeito-cole-tivo, produtor e recriador no espaço discursivo. Logo, o filme é também um respondente, uma vez que o discurso não se origina nele. Ao invés, resulta do diálogo entre várias vozes, dadas pela antecipação das respostas imaginadas pela narrativa, em função do interlocutor e do contexto (Schefer, 2015, p. 58-60). As vozes desse movimento foram plurais, sendo a característica principal do movimento o seu carácter internacionalista. Destaca-se o Festival Pan-Africano de Argel (1969), local privilegiado de encontro entre cineastas, escritores e artistas, que estabeleceu uma ligação política entre a recente memória da luta argelina, a luta contra o neocolonialismo no continente africano impulsionada pelos recentes acontecimentos do Congo e a luta e resistência dos povos ainda dominados por regimes coloniais, como o caso das colônias portuguesas. Participaram ainda países dominados politicamente por minorias brancas, como a Rodésia e a África do Sul, assim como o movimento Panteras Negras, que lutava contra a segregação racial nos Estados Unidos². De crucial importância foi também a Revolução Cubana (1959), no decorrer da qual o cinema foi utilizado como meio de vanguarda para a educação política, instigado pela criação do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Traduzidas em imagens, as mensagens da revolução chegariam ao povo que não sabia ler nem escrever. Simultaneamente, o cinema consolidava um imaginário partilhado sobre a nação.

A ideia coerente de nação foi sempre uma das preocupações centrais dos movimentos revolucionários. É oportuno invocar a noção de comunidade imaginada operacionalizada por Benedict Anderson, quando, ao enfatizar o impacto da cultura sobre a ideologia política, advoga que o nacionalismo só pode ser entendido quando alinhado com os grandes sistemas culturais que o precederam (2012). A análise de Anderson, que procura entender as origens de uma consciência nacional a partir de

2 Vide Festival Panafricain d'Ager (1969) de William Klein.

uma língua impressa, torna compreensível como o cinema, enquanto tecnologia de comunicação, foi um instrumento conveniente para a imaginação das nações onde a maioria dos seus habitantes eram iletrados.

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa para a construção da memória identitária na luta pela sua autonomia. Muitos dos novos Estados africanos tomaram o cinema como uma forma de expressão política da sua soberania no plano simbólico. Esta leitura ilustra como esse movimento assumiu uma perspectiva transnacional e simultaneamente nacionalista.

Pode então afirmar que o cinema se beneficiou dos impulsos daquele contexto histórico para construir visões utópicas, em que muitas vezes os objetivos políticos e artísticos convergiam para criar novos imaginários sociais. Logo, estes filmes não foram apenas testemunhos das mudanças sociais e políticas, mas também agentes catalisadores destas. Partindo desta leitura, é fundamental reconsiderar o dialogismo desses filmes anteriormente invocados, na esteira de Guneratne (2003), quando este sugere que os cineastas tendiam a projetar as suas ideologias políticas como exigências morais e estéticas. Por essa razão, o mesmo autor advoga que se criou uma fórmula para um cinema de libertação que tendia a ignorar as condições concretas, as necessidades e as tradições de determinados países, grupos ou sociedades (2003, p. 10).

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

Födelse [O Nascimento de uma Nação] (1973), de Lennart Malmer e Ingela Romare.

Realizados por diferentes cineastas e em diferentes lugares e momentos dessa guerra, tanto a estrutura como as temáticas abordadas são extremamente similares. Ressalva-se que existem diferenças estéticas significativas. Por exemplo, *Madina de Boé* (1968) se aproxima do registo do filme-ensaio, com uma montagem extremamente cuidada, enquanto *Labanta Negro!* (1966) segue uma estrutura de propaganda mais clássica e *A Group of Terrorists Attacked* (1968) obedece aos formatos televisivos. Importa ainda distinguir que os cineastas europeus, mesmo que alguns a serviço de televisões nacionais, pertenciam a uma vanguarda de esquerda que não era necessariamente representativa dos governos dos países de origem. Por outro lado, *Madina de Boé* (1968) integrou o projeto de internacionalização da revolução com que o governo de Fidel Castro estava comprometido. De igual modo, o filme *Des fusils pour Banta* (1970) foi financiado pelo governo argelino, a Frente de Libertação Nacional (FLN), que, posteriormente, o censurou e confiscou. Não obstante, esses filmes partilham um guião político comum e é este guião que aqui interessa analisar. Por essa razão, considero o *corpus* da análise o conjunto de filmes como um todo que se decompõe nas recorrências fílmicas por estes partilhadas. Trata-se de encontrar a fórmula de que trata Guneratne (2003) para compreender como, ainda que se tenham comprometido a atribuir visibilidade àqueles que até então haviam sido deturpado pelo olhar colonial, também estes filmes foram geradores de novas ausências e exclusões.

Em traços gerais estes filmes mostram a nova sociedade civil que se está a consolidar nas zonas libertadas pelo movimento de libertação, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado pelo carismático Amílcar Cabral. Em todos os filmes são mostradas escolas, onde os jovens e combatentes aprendem a ler. É particularmente relevante quando no

filme *A group of terrorist attacked* (1968), sobre as imagens da escola, o narrador informa que mais do que destruir o inimigo, a ambição dos combatentes que aprendem a ler é alcançar a dignidade da civilização, sendo esta última condição *sine qua non* da educação. Também são recorrentes imagens de postos de saúde, os primeiros a que a população rural da Guiné-Bissau teria tido acesso, descritos no mesmo filme como sinais críticos da civilização por vir. Já no filme *No Pintcha!* (1970) é amplamente documentado um tribunal popular, onde estão previamente determinados os lugares para a audiência, para o júri, para a acusação e para a defesa, em tudo semelhantes aos elementos padrões dos tribunais ocidentais. Em contraponto, não nos é permitido conhecer as formas jurídicas locais, os seus usos e práticas e como destes emergiram formas de resistência ao domínio colonial. E em nenhum dos filmes é prestado tributo aos curandeiros locais que prestaram apoio às populações vítimas de guerra, sendo exclusivamente documentadas as formas e saberes médicos ocidentais. Pode-se assim afirmar que o saber local e o modo como este se adaptou ao contexto da luta não mereceu a atenção dos cineastas.

No filme *Labanta Negro!* (1966), uma situação é extremamente ilustrativa desse argumento. Vemos um homem com uma bata branca que recebe uma prescrição médica de uma mulher com um bebê e que em seguida lhe entrega o medicamento. Considerando que este era um aquartelamento guerrilheiro, localizado numa zona rural onde até então, e ainda hoje, não existem farmácias, é peculiar esta “performance” tão convencional das farmácias ocidentais. Tal leva-nos a questionar se seria possível, num contexto de guerra, que uma farmácia tivesse uma organização formal tão estabelecida. A escolha do ângulo evidencia que o realizador estava consciente de que a mulher se dirigia para a farmácia. Apenas a criança olha surpreendida para a câmera. A mulher não. Este fato induz a concluir que lhe foi dada qualquer indicação para que ignorasse a câmera, pretendendo simular que o seu comportamento seria espontâneo. É

o olhar da criança que, ao fixar a câmera, denuncia a encenação desta sequência: “a criança nunca falha aqui o seu devir homem” (Rancière, 2014, p. 118).

Essa reflexão conduz a ampliar o olhar crítico sobre as escolas, os postos de saúde e os tribunais populares documentados ao longo desses filmes. Teriam estes, como no caso da farmácia, sido também encenadas para conferir uma representação mais legítima às diretrizes políticas do movimento de libertação? Essas imagens tiveram por missão mobilizar agentes ocidentais e organizações internacionais, principalmente o Comité de Descolonização das Nações Unidas (ONU), para a causa da luta de libertação. E para serem armas diplomáticas eficazes, esses filmes tinham de seduzir e captar públicos ocidentais.

Assim se compreende que as imagens mobilizadoras não poderiam documentar curandeiros tradicionais a tratar militares feridos em combate ou formas jurídicas locais aplicadas na resolução de conflitos. Ao invés, as escolas, os tribunais populares, os armazéns do povo e os hospitais que estavam a ser construídos nas zonas libertadas permitiam a identificação com a experiência, os desafios, os problemas e os valores éticos e morais da Luta de Libertação. Podemos, assim, concluir que esses filmes apenas interpretavam a realidade possível de ser compreendida no Ocidente, razão pela qual apresentam mimetismos significativos dos padrões de governação e organização social ocidentais. Era a forma de atribuir significados a uma realidade que, de outro modo, seria incompreensível. Porém, tal leva-nos a reconhecer que esses filmes também revelam como o Ocidente se manteve para as lutas anti-coloniais como um padrão a partir do qual todas as demais sociedades foram descritas (Hall, 1992, p. 278), continuando a explorar o seu próprio capital simbólico (Bhabha, 2014, p. 40).

Se, por um lado, essas imagens são parte integrante de uma luta para que os povos colonizados fossem percebidos como agentes,

com capacidades cognitivas e com uma história própria, atributos negados pelo colonialismo (Gilroy, 2001, p. 40), por outro, também decretaram os atributos que deveriam ser adquiridos para a sua libertação. Aprender a ler e a escrever em escolas, ser tratado em hospitais e postos de saúde, resolver conflitos e controvérsias em tribunal e adotar um sistema econômico formal e centralizado, permitir-lhes-ia partilhar a mesma humanidade do espectador. Até então, eram seres-por-vir que estavam a libertar-se de ser não-seres (Rancière, 2014, p. 72). Um não-ser a quem havia sido negada a sua própria humanidade, tal como proposto por Maldonado-Torres (2007, p. 150-151), a partir da tese de Dussel, de que a formulação cartesiana *ego cogito só* pode ser entendida na articulação e precedência com o *ego conquiro* (2005, 2009). Importam também os contributos de Ramón Grosfoguel quando sugere que a esquerda internacional que apoiou as lutas anti-coloniais não problematizou as hierarquias étnico-raciais estabelecidas durante a expansão colonial (2009, p. 410). Consequentemente, o princípio da diferença ontológica persistiu e a preocupação com a autodeterminação foi intrinsecamente conectada com a necessidade de se tornar civilizado (Mbembe, 2001, p. 178). E aqueles e aquelas que viviam nas zonas libertadas, lutando contra o colonialismo português, foram assim chamados pelo cinema, a desempenhar um papel que não se destinava a eles.

Imagens Populares: Narrativas Sociais e Ausência de Estruturas Cinematográficas

Depois da independência, em 1978, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), decalcado do homólogo cubano ICAIC, por quatro jovens guineenses – Flora Gomes, Sana Na N'Hada, Josefina Crato e José Bolama – que haviam estudado cinema em Cuba no decorrer da luta armada. Dois anos antes, os mesmos quatro jovens realizaram o filme *O Regresso de Cabral* (1976), que documenta as cerimónias fúnebres em honra de Amílcar

Cabral durante a transladação do seu corpo desde a cidade de Conacri, onde estava sepultado, até Bissau³. A atividade do INC se dedicou sobretudo à produção de Actualidades⁴ que, dada a ausência de laboratórios na Guiné-Bissau, nunca chegaram a ser reveladas⁵. Posteriormente, com o golpe de Estado liderado por Nino Vieira em 1980, o INC cessa a sua atividade⁶, financiada maioritariamente por cooperações internacionais, mediadas pelo Estado, num contexto de Partido único.

Do grupo de cineastas do INC, Sana Na N'Hada e Flora Gomes, à margem do Estado e graças a parcerias estrangeiras, ganharam destaque no panorama internacional, continuando a privilegiar a Luta de Libertação enquanto narrativa fílmica. É pela mão de Flora Gomes que o cinema guineense se estreia em palcos internacionais, nomeadamente no Festival de Cannes, com a longa-metragem guineense *Mortu Nega* (1988). Este filme segue a vida de uma mulher, Dminga, no final da luta armada, mostrando como a população rural se regenera das perdas e traumas da luta. Uma velha mulher refere: “Não confiem. Esta guerra é de antes do tempo da minha mãe e da minha avó. Quem disse que vai acabar?”. A resposta é dada no filme seguinte de Flora Gomes, *Udju azul di Yonta* (1993), que tece uma profunda reflexão sobre os conflitos que levaram à degeneração dos ideais da Luta

3 O líder do PAIGC foi assassinado em Conacri, capital da República da Guiné, a 20 de Janeiro de 1973.

4 Género cinematográfico que constituiu um instrumento privilegiado de propaganda ideológica. Foram particularmente populares em Cuba com o *Noticiero* e também em Moçambique com o *Kuxa Kanena*.

5 As *Actualidades* e o filme *O Regresso de Cabral* (1976) foram recuperados e digitalizados pelo projeto coletivo *Luta Ca Caba Inda* [cr. A luta ainda não acabou] de Filipa César.

6 Depois de 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 “convergência entre os sectores do cinema, da fotografia e do audiovisual com o emergente sector do multimédia”, pretendeu-se redefinir o antigo instituto enquanto INCA – Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual.

de Libertação nacional. Também em Xime (1994) de Sana Na N'Hada se regressa à guerra para denunciar a violência colonial num cenário rural em que a população está a ser mobilizada pelo PAIGC.

Os filmes realizados por cineastas guineenses, após a independência, distinguem-se dos antes discutidos pelo enaltecimento que tecem à cultura local. Se *Mortu Nega* (Gomes, 1988) termina com uma cerimônia em que se pergunta à morte o significado de um sonho de Diminga, *Fanado* (N'Hada, 1984) documenta o ritual de iniciação masculino na *tabanca* de Enxalé. Já *Po di Sangu* (Gomes, 1996) nos transporta para um cenário de catástrofe após o derrube de árvores sagradas, enquanto *Nha Fala* (Gomes, 2002) segue o percurso de uma jovem guineense que emigra para a Europa, propondo a superação de alguns valores tradicionais. Os ideais da luta são levantados através de um busto de Amílcar Cabral, que ninguém sabe onde colocar no espaço público. Centrado no quotidiano de uma enfermeira formada em Kiev, *Bissau d'Isabel* (N'Hada, 2005), a protagonista alerta que a sua luta é agora a sobrevivência no quotidiano. Em *As Duas Faces da Guerra* (Gomes & Andringa, 2007), se entrevistam portugueses e guineenses que estiveram em ambas as frentes de combate. *República di Mininus* (Gomes, 2013) retrata uma realidade distópica em que crianças sozinhas têm de reconstruir um país do qual os adultos, cansados da guerra, haviam fugido. Para ver o futuro, precisam de uns óculos, que são os óculos do líder histórico Amílcar Cabral. Em *Kadjike* (N'Hada, 2013), os rituais tradicionais da cultura *bigajós* se reinventam para combater o narcotráfico e os conflitos por este desencadeado no arquipélago.

Todos esses filmes constituem um corpo visual sólido capaz de traçar uma historiografia crítica e alternativa, privilegiando as personagens femininas, a população rural, os discursos à margem do Estado e toda a dimensão religiosa e cultural presente no território. Mas seria injusto reduzir o cinema guineense ao

realizado pelos cineastas Sana Na N'Hada e Flora Gomes, uma vez que outros filmes têm surgido, alguns com projeção internacional. Destacam-se *O Rio da Verdade* (Sanca, 2009), *Taama Taama ani N'Fa Douwa* (Fernandes & Kleinpeter, 2011), *O Espinho da Rosa* (Henriques, 2013) e *Si Destinu* (Fernandes, 2015).

Não obstante a existência de uma significativa filmografia guineense, esses filmes raramente são exibidos no país, dado a falta de infraestruturas e meios financeiros. E são, exclusivamente, financiados por países europeus, circulando posteriormente em festivais e salas de cinema europeias e norte-americanas, com o objetivo de alcançarem reconhecimento e, por conseguinte, novos financiamentos que viabilizem que, na Guiné-Bissau, se continue a produzir cinema. Há então que atentar nas consequências de o cinema Africano continuar a ser privilegiadamente destinado a espectadores ocidentais (Barlet, 2000; Diawara et al., 2010).

Em contraponto, o surto de produção audiovisual proveniente de núcleos amadores é inversamente proporcional à ausência de apoios à indústria cinematográfica. Ainda que não exista na Guiné-Bissau qualquer estrutura convencional de produção, distribuição e exibição cinematográfica, o cinema tem sobrevivido numa lógica informal e alternativa, reconfigurado graças aos novos meios digitais e influenciado pelas práticas produtivas de países africanos com iguais limitações e condicionalismos técnicos e financeiros, nomeadamente Nollywood⁷ e Wakaliwood⁸.

Esses filmes são realizados por cineastas amadores, com câmeras de vídeo de pouca qualidade e orçamentos irrisórios. E são

7 Termo popular que designa a indústria de produção audiovisual na Nigéria, com características de baixo custo.

8 Termo popular que designa a indústria de produção audiovisual no Uganda, com características de baixo custo.

protagonizados por atores amadores ou semiprofissionais. Por esse motivo, podem ser designados como “populares”, estando as suas equipas de realização, habitualmente, afetas a associações juvenis ou televisões comunitárias. Por exemplo, a televisão comunitária do Quelelé, um dos bairros de Bissau, produziu o documentário Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar (2013), um filme premiado num festival eslovaco. Esses filmes têm como particularidade não seguirem e até problematizarem as fronteiras nacionais, obedecendo privilegiadamente a fronteiras religiosas, étnicas ou linguísticas. Por exemplo, 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). Circulando esses filmes entre a Guiné-Bissau, países vizinhos e as suas diásporas, geram circuitos cinematográficos que funcionam fora de qualquer controle centralizado (Scott, 2013), onde se encontram públicos que estão a participar ativamente num processo de emancipação social do cinema africano, mas que ainda são desconsiderados pelo debate académico e pelos *media*. Acresce que esses filmes carecem de regras formais, uma vantagem que lhes permite romper com as fórmulas hegemônicas do cinema mais convencional. São fortemente influenciados pelos filmes norte-americanos de guerra, assim como por filmes indianos, mas também carregam muitos elementos culturais autóctones, subvertendo e transformando valores, intenções e imagens eurocêntricas. Por fim, abordando situações inspiradas por casos reais, essas narrativas fílmicas revelam situações socialmente invisibilizadas, para as quais esses jovens realizadores consideram urgente criar um debate na sociedade guineense (Cunha & Laranjeiro, 2016, p. 18-20). É ilustrativo o filme Polícia à tras dos “Escome” (2012), escrito por Umaro Tcham, Malam Mundo Katedjo e Bas Dabo, e produ-

zido pela Digital Solução. Este filme foca num proto gang – os “*Escome*” – que cometeu diversos crimes, na sua maioria roubos, entre 2009 e 2010, em Bissau. Sendo este grupo constituído por jovens guineenses nascidos em Portugal, que haviam sido repatriados para a Guiné-Bissau por razões jurídicas, esse filme denuncia os problemas causados por esta situação. Já o filme *A Lei da Tabanca* (2015) tece uma forte crítica à forma como a autoridade policial atua nas zonas rurais e revela o quão distante o Estado central está da maioria da população. Realizado por um fotógrafo amador sem qualquer apoio de carácter institucional, esse filme conheceu uma popularidade sem precedentes, tendo sido escolhido para representar a Guiné-Bissau no Clap Ivoire, Festival de Cinema na Costa do Marfim.

Na sua grande maioria, esses filmes se encontram no Youtube, circulando em diversos canais de internet. Porém, o acesso limitado à internet em território guineense gera o comércio informal desse tipo de produção cinematográfica. Nos mercados das principais cidades do país, esses filmes podem ser adquiridos em bancas, onde filmes e músicas comerciais são também vendidos em *pendrives* ou DVDs.

Finalmente, tal como a produção e a distribuição, também o setor da exibição se tornou progressivamente informal e não profissional. Apesar de não existir nenhuma sala de cinema comercial licenciada em todo o território guineense, 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 em ecrãs de televisão mostram, sobretudo, títulos norte-americanos e produções locais, mantendo o setor de distribuição bastante ativo e consolidado (Cunha, no prelo).

Conclusão

Evoluindo numa lógica de autodidatismo e empreendedorismo, o cinema guineense tem se reconfigurado numa lógica informal, e mais do que marcado pelo passado colonial, é pautado pelo seu futuro tecnológico. A apropriação da imagem, enquanto instrumento de luta anticolonial, deu lugar à sua disseminação alargada pelas camadas mais jovens da população, que recorrendo e transformando múltiplas linguagens cinematográficas, realizam produções filmicas sobre os seus desejos, expectativas, expressões e, acima de tudo, as suas autorrepresentações, em processos identitários de (re)construção contínua (Hall, 1994, p. 394; 2003, p. 44). Não dependendo de qualquer entidade governamental ou não-governamental, nem se enquadrando em nenhuma estratégia política cultural, esses filmes revelam como o audiovisual pode ser um meio de negociação das identidades, refletindo predominantemente sobre questões atuais e problemas quotidianos. E, acima de tudo, mostram que o cinema africano está a crescer exponencialmente fora das estruturas cinematográficas convencionais.

Agradecimentos

Este artigo foi baseado num capítulo da minha tese de doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global realizada no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (PD/BD/52253/2013). Agradeço ao Prof. António de Sousa Ribeiro e a Luís Bernardo pelas discussões prévias que estiveram na base deste artigo. Agradeço ainda a Paulo Cunha, com quem tenho vindo a pesquisar, discutir e escrever sobre cinema popular na Guiné-Bissau.

Referências

- Anderson, Benedict. **Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2012 (Catarina Mira, Tradução).
- Barlet, O. **African cinemas: Decolonizing the gaze**. London: Zed Books, 2000.
- Bhabha, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UMFG, 2014. (Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, & Gláucia Renate Gonçalves, Tradução).
- Césaire, Aimé. **Discurso Sobre o Colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- 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, P., & Laranjeiro, C. "Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado". **Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, 5(2), 2016, p. 1-23.
- Diawara, M. et al. **African film: New forms of aesthetics and politics**. Munich: Prestel, 2010.
- Dussel, Enrique. "Modernidade e Eurocentrismo". **A Colonialidade do Saber. Eurocentrismo e Ciências Sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005, p.5 5-70.
- Dussel, Enrique. "Meditações Anti-Cartesianas sobre a Origem do Anti-Discorso Filosófico da Modernidade". In Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Ed.), **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 307-357.
- Fanon, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. (Renato da Silveira, Tradução).
- Fanon, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Serafim Ferreira, Tradução).
- Gabriel, Teshome. **The Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation**. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Gilroy, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001 (Cid Knipel Moreira, Tradução).
- Grosfoguel, Ramón. "Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, império e colonialidade". In Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Ed.), **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, p. 283-336.

Guneratne, Anthony R. "Introduction: rethink Third Cinema". In Anthony R. Guneratne & Wimal Dissanayake (Eds.), **Rethinking Third Cinema**. New York and London: Routledge, 2003, p. 1-28.

Getino, Octavio, & Solanas, Fernando. "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo". **Movies and Methods**, 1, 1969, p.44-64.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader**. New York: Columbia University Press, 1994 ,p. 35-47.

Hall, Stuart. "Introducción:¿ Quién necesita identidad?". In Stuart Hall & Paul du Gay (Eds.), **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2003, p. 13-39.

Maldonado-Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, 2003, p. 127-167.

Maldonado-Torres, Nelson. "A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade". **Revista crítica de ciências sociais**(80), 2008, p. 71-114.

Mbembe, Achille. "As formas africanas de auto-inscrição". **Estudos afro-asiáticos**, 23(1), 2001. p. 171-209.

Santos, Boaventura de Sousa. "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade". **Novos Estudos**, 66, 2003, p. 23-52.

Rancière, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. (José Miranda Justo, Tradução).

Rancière, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014. (Luís Lima, Tradução).

Palcy, Euzhan. **Aimé Césaire, Une Parole Pour le XXième Siècle. La Force de Regarder Demain**. Prod. JMJ Productions. França, 1994.

Schefer, Raquel. **La Forme-Événement: Le Cinéma Révolutionnaire Mozambicain et Le Cinéma de Libération**. (Phd), Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, 2015.

Stam, Robert. "Beyond Third Cinema: the aesthetics of hybridity". In Anthony R. Guneratne & Wimal Dissanayake (Eds.), **Rethinking Third Cinema**. New York and London: Routledge, 2003, p. 31-48.

Filmografia

Demba, Sanhá. **Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar**. Televisão Comunitária do Quelelé, 2012.

Gomes, Flora. **Mortu Nega**. Prod. INC. Guiné-Bissau, 1988.

Gomes, Flora. **Udju azul di Yonta**. Prod. Arco Iris, Eurocreation Productions & Instituto Português de Cinema (IPC). Guiné-Bissau, França & Portugal, 1992.

Gomes, Flora. **Po di Sangui**. Prod. RTP. França & Portugal, 1996.

Gomes, Flora. **Nha Fala**. Prod. Fado Filmes. Les Films de Mai. Samsa, 2002. Film. França, Portugal & Luxemburgo.

Gomes, Flora. **A República di Mininus**. Filmes do Tejo II & Les Films de l'Après-Midi. Portugal & França, 2013.

Fernandes, Vanessa. **Si Destinu**. Alemanha, Portugal & Guiné-Bissau, 2015.

Fernandes, Vanessa & Kleinpeter, Jan. **Taama Taama ani N'Fa Douwa**. Prod. Artmatisse. Alemanha, Portugal & Guiné-Bissau, 2011.

Engel, Tobias; Lefort, René & Igel, Gilbert. **No Pintcha!**, 1970.

França Maldoror, Sarah. **Des fusils pour Banta** [Armas para Banta]. Prod. FLN. Argélia, 1970

Henriques, Filipe. **O Espinho da Rosa**. Prod. Duxilin & Plural Entertainment. Portugal. Portugal & Guiné-Bissau, 2013.

Klein, William. **Festival Panafricain d'Ager**. Prod. ONCIC. Portugal, França & Argélia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DaPLGDSigzU>. Acedido a 18-VIII-2017, 1969.

Malmer, Lennart & Romare, Ingela. **Ein Nations Födelse [O Nascimento de uma Nação]**. Suécia, 1973.

Marret, Mario. **Lala Quema**. França, 1964.

Marret, Mario. **A Nossa Terra**. França, 1965.

Massip, Jose. **Madina de Boé**. Prod. ICAIC. Cuba, 1968.

Nelli, Piero. **Labanta Negro!**. Prod. REIAC. Itália. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BYwgTYSy6ac>. Acedido a 22-III-2017, 1966.

N'Hada et al. **O Regresso de Cabral**. Prod. INC. Guiné-Bissau, 1976.

N'Hada, Sana Na. **Fanado**. Prod. INC. Guiné-Bissau, 1984.

N'Hada, Sana Na. **Xime**. Prod. Arco-Iris. Les Matins Films. Guiné-Bissau & Holanda, 1992.

N'Hada, Sana Na. **Bissau d'Isabel**. Prod. LX Filmes. Guiné-Bissau & Portugal, 2005.

N'Hada, Sana Na. **Kadjike**. Prod. LX Filmes. Guiné-Bissau & Portugal, 2013.

Ndiba, Bigna Tona. **Lei di Tabanka**. Guiné-Bissau, 2015.

Spee, Rudi, & Lohman, Axel. **Free people in Guiné Bissau**. Suécia, 1971.

Tcham, Umaro et. al. **Polícia à tras dos "Escome"**. Guiné-Bissau, 2012.

Recebido em 09/03/2020

Aprovado em 01/06/2020