

Mulheres, nação e lutas no cinema anti/pós-colonial da Guiné-Bissau

*Women, nation and struggles in
anti/postcolonial cinema in Guinea-Bissau*

SÍLVIA ROQUE

Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Sociais
silviar@ces.uc.pt

Resumo

Este artigo analisa entrosamentos entre representações de mulheres e das suas lutas e representações da nação no imaginário social e na sua expressão cinematográfica na Guiné-Bissau. Fá-lo através de dois filmes que, embora diferentes, estão unidos pela visão da guerra/luta de libertação como momento de construção da nação e pelo protagonismo que é dado às mulheres em ambos: *Mortu Nega* (1988), a ficção de Flora Gomes, e *Bissau d'Isabel* (2005), o documentário de Sana Na N'Hada. Problematisa a imaginação das mulheres como sustentáculos da nação, estabelecendo um diálogo entre a imaginação fora e dentro da tela e face a um sentimento partilhado de orfandade da nação.

Palavras-chave

Mulheres | nação | lutas | cinema

Abstract

This work analyses entanglements between representations of women and their struggles, on one hand, and the comprehension of the nation, on the other, in their social and cinematographic expressions. It is based on the analysis of Flora Gomes's *Mortu Nega* (1988) and Sana Na

N’Hada’s *Bissau d’Isabel* (2005), films where the liberation war/struggle is a point of departure of nation-building, starred by female protagonists. It aims to problematize the representations of women as bearers of the nation by establishing a dialogue between this imagination off and on the screen, and its relation with a shared feeling of an orphaned nation.

Keywords

Women | nation | struggles | cinema

Introdução

Este artigo parte da questão: qual o papel do cinema na imaginação/projeção da nação e das lutas quotidianas das mulheres? Pretendo problematizar a imaginação das mulheres como sustentáculos da nação Bissau-guineense, estabelecendo um diálogo entre a imaginação fora e dentro da tela do cinema anti/pós-colonial da Guiné-Bissau. Para isso, centro-me em dois filmes, unidos pela visão da guerra/luta de libertação como momento de construção da nação, a ficção *Mortu Nega* (1988), de Flora Gomes, e *Bissau d’Isabel* (2005), o documentário-ensaio de Sana Na N’Hada.

Flora Gomes e Sana Na N’Hada, juntamente com Josefina Crato e José Bolama, foram enviados a Cuba para estudar cinema no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e filmarem a guerra/luta¹ de libertação a partir de um olhar africano e nacionalista, com fins imediatos de justificação da luta e obtenção de apoios internacionais, mas também de documentação e memorialização. Amílcar Cabral, líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), considerava fundamental produzir novos olhares sobre o contexto africano e sobre a luta de libertação, usando o cinema para potenciar a emancipação do olhar para documentação da história da guerra/luta e imaginação/produção da nação a partir de olhares coincidentes com o projeto nacionalista do PAIGC.

No entanto, os filmes realizados fora do espectro da luta anticolonial, apesar de manterem este momento histórico como referência da criação da Nação, também criticam as falhas do projeto nacionalista, os desvios da luta e os constantes atentados aos objetivos de unidade e progresso (Ferreira 2016; Laranjeiro 2016; 2020; Arenas 2017; Piçarra 2018).

¹ Utilizo a designação dupla que corresponde a diferentes formas de falar sobre o processo anticolonial. Designado como “luta”, pelo movimento anticolonial, como forma de acentuar o seu caráter justo e emancipatório, não deixou de ser também uma guerra, com importantes implicações no tipo e grau de violência utilizada neste contexto.

Tal é o caso destes dois filmes, realizados, em diferentes momentos (1988 e 2005), por dois homens da mesma geração que participaram na guerra/luta de libertação e cuja visão anticolonial não se esgotou com a conquista da independência formal da Guiné-Bissau. Considero, antes, que os dois filmes se inserem num *continuum* cinematográfico anti/pós-colonial que não obedece a uma divisão e progressão cronológica como se o “anticolonial fosse um mero momento antes do pós-colonial” (Sanches 2011, 10).

Procurarei demonstrar que este *continuum* cinematográfico é particularmente expressado através do protagonismo dado às mulheres, em particular a mulheres adultas² imaginadas/reais, que viveram a luta e as quais se inserem também num *continuum* de lutas por acabar à luz da ausência do progresso e de desenvolvimento, e que tem um impacto particular nas vidas das mulheres (Roque 2011). Fá-lo-ei procurando perceber em que medida este protagonismo, que corresponde a uma recorrente utilização de estórias, rostos e vozes femininas no cinema Bissau-guineense, corrobora ou não um imaginário das mulheres como pilares da nação, tendo em conta que esse imaginário assenta fundamentalmente numa reflexão sobre uma nação órfã do seu pai: Amílcar Cabral.

1. Mulheres, nação e lutas na Guiné-Bissau

Se pensarmos a nação como uma comunidade imaginada (Anderson 1983), precisamos identificar as condições, os atores e as representações desse processo de imaginação. A ideia de nação aqui analisada é aquela cunhada pelo movimento nacionalista e independentista, representado pelo PAIGC e pelo seu líder, Amílcar Cabral, e baseia-se na construção de uma comunidade pluriétnica capaz de produzir uma identidade trans-étnica comum, apresentada como precondição para a possibilidade da luta e da independência, tornando-se, assim, uma nação em permanente construção e criouliização.³ A causa nacionalista baseava-se na ideia da interconexão produtiva entre “unidade e luta”, apelando à união entre os diversos povos do território da Guiné dita “Portuguesa”, vista como a única forma de vencer o colonialismo e preparar um Estado independente: Guiné-Bissau, uma “Nação forjada na luta” (Cabral 1974). Assente numa lógica de modernização da comunidade de pertença, mas não negando totalmente a importância das organizações sociais existentes, a proposta pragmática de Cabral consistia em aceitar o que era considerado “positivo” e rejeitar o que era considerado “nefasto” na cultura. O ponto de vista da modernização assentava numa noção de cultura como algo em permanente construção, em permanente imaginação, e não como algo estático e imutável (Cabral 1974b, 187-226).

² Não incluo aqui a problematização das representações das raparigas que julgo devem ser tratadas numa outra análise devido à sua especificidade (ver Roque e Vasconcelos 2012).

³ Evidentemente, esta não é a única forma de imaginação possível, outras formas podem centrar-se grupos ou comunidades designados como etnias ou linhagens. Sobre a construção da nação e a criouliidade ver Trajano Filho (2005; 2008) e Kohl (2010; 2011).

Entre os aspetos que Cabral considerava negativos, e transformáveis, encontravam-se algumas práticas como os “casamentos precoces/forçados, a maternidade na adolescência, a excisão feminina, a desigualdade em termos dos direitos sobre os filhos, do direito à herança e à posse da terra” (Gomes 2016, 73). Embora estes aspetos sejam frequentemente remetidos para um domínio cultural dito “tradicional”, inclusivamente nas projeções nacionalistas, é necessário ter em conta que a autoridade colonial tinha contribuído, em muitos aspetos, para uma deterioração da posição das mulheres face aos homens, designadamente ao nível da autonomia económica: “a conceção da divisão sexual do trabalho e dos papéis de mulher, esposa e mãe, veiculada pelos agentes coloniais, confrontou-se com a preexistência de uma tradição produtiva das mulheres africanas” (Domingues 2000, 172).

Esta diferenciação entre práticas nefastas, i.e. “atrasadas” e “tradicionalistas”, e práticas “modernas” e “emancipatórias” subsiste, hoje, nos discursos e nas perceções populares. Num trabalho anterior, realcei o uso recorrente da utilização dos termos “tradicional”, “atrasado” e “coisa da *tabanka* [aldeia]” para justificar ou condenar práticas como a poligamia, o casamento forçado ou o não acesso à educação pelas raparigas; discuti ainda o paradoxo, induzido por esta tendência, que reside no facto de se remeter a violência e a opressão apenas para o âmbito do “tradicional” ao mesmo tempo que outras dinâmicas produtoras de desigualdade e violência se justificam através da suposta dissolução das velhas regras de autoridade, com as transformações sociais de maior autonomia das mulheres a serem vistas como processos de modernização negativa (Roque 2011, 49).

Interessa aqui realçar que, independentemente das análises por fazer sobre as origens ou os significados desta agenda — nomeadamente da influência do contexto internacional —, a igualdade entre homens e mulheres foi um princípio adotado pelo PAIGC que se traduziu em algumas ações concretas. Do ponto de vista político, a criação da União Democrática das Mulheres (UDEMU), logo em 1961, dá visibilidade às mulheres no seio da luta e no plano internacional. No entanto, era uma “organização mal financiada e equipada pelo partido” (Kohl 2011, 21). Ao mesmo tempo, foram impostas quotas de género para formação dos comités *tabanca*; a alfabetização das meninas; a formação de mulheres, sobretudo nas áreas do cuidado (enfermeiras, professoras) mas também na área política; a participação das mulheres nas frentes de combate, cumprindo os mais variados papéis, mais ou menos visíveis; e deu-se a ascensão de algumas mulheres a lugares de comando, entre as quais se destaca Carmen Pereira⁴, (Gomes 2016; Pereira e Semedo 2016).

⁴ Carmen Pereira (Bissau, 22/10/196 — 4/6/2016) foi uma destacada líder do PAIGC, nomeada pelo comité executivo do PAIGC comissária política da região sul, Presidente da Assembleia Nacional Popular (1975-1980; 1984-1989), Membro do Conselho de Estado (1989-1990), Ministra da Saúde e Serviço Social (1981-1983) e Ministra de Estado (1991-1992) entre outras funções.

2. Da luta à visibilidade e reconhecimento

A mobilização e a participação das mulheres na luta de libertação da Guiné-Bissau não chamaram grande atenção na academia até à última década. A descrição e análise das zonas libertadas e da guerrilha feita por Stephanie Urdang em 1979 — *Fighting Two Colonialisms: Women in Guinea Bissau* — foi, durante muito tempo, o texto-base para conhecer as dinâmicas de género durante a luta de libertação. Neste livro, a autora revela como, apesar da mobilização das mulheres para a luta e emancipação, e mesmo com algumas a chegar a postos de decisão, a Guiné-Bissau independente reproduziu rapidamente as relações desiguais de género, revelando a desilusão das mulheres que lutaram. Partindo de lugares e tempos diferenciados, e centrando-se em experiências marginais e marginalizadas, isto é, fora do centro de decisão e da elite de Bissau, vários estudos recentes enunciam sentimentos de desilusão e de traição a partir dos relatos das mulheres que participaram na luta (Ly 2014; Galvão e Laranjeiro 2019). Esta não é uma particularidade da Guiné-Bissau; em vários contextos de luta e de guerra, as promessas e as práticas de emancipação que garantem a mobilização, esvanecem-se assim que o período de luta/guerra acaba, reenviando a maior parte das mulheres para papéis domésticos, subordinados e invisibilizados (Enloe 1993; Ibáñez 2001).

À medida que o percurso da Guiné-Bissau independente avançou, a situação da grande maioria das mulheres não melhorou significativamente (Lourenço-Lindell 2002; Roque 2011). Isto porque, por um lado, as condições políticas e económicas não permitiram trilhar caminhos significativos de emancipação, de modo geral, e especificamente para as mulheres, mantendo-se uma estrutura fundamentalmente patriarcal na gestão do Estado e da sociedade (Roque 2011; Moreira 2020); e, por outro lado, porque, apesar do reconhecimento e valorização pontual de percursos de algumas mulheres na política ou na economia, a valorização das mulheres vai sendo remetida para o mérito individual, desligada de análises de fundo e ações políticas estruturais.

Ao mesmo tempo, assistiu-se a um certo apagamento dos papéis das mulheres na luta de libertação da memória oficial (Roque 2019), remetidos apenas simbolicamente para a celebração do dia 30 de Janeiro, Dia da Mulher Guineense e dia do desaparecimento de Ernestina Silá (Titina).⁵ Titina morreu a 30 de janeiro de 1973, numa emboscada levada a cabo pelos ocupantes coloniais, durante uma viagem até Conacri, onde iria assistir às cerimónias de luto e homenagem a Amílcar Cabral, assassinado dez dias antes. É a única mulher à qual foi atribuída a designação de Heroína Nacional e é a única mulher sepultada no espaço dedicado aos Heróis Nacionais, junto do mausoléu de Amílcar Cabral. Este reconhecimento é importante, como afirma Eva Silá Nandigna, filha de Titina: “a memória coletiva vai esquecendo dessas mulheres, mas eu dou graças a Deus que a minha mãe ninguém vai esquecer porque já tem o dia da sua morte que está

⁵ Ernestina Silá (1943-30/01/1973) foi uma destacada combatente do PAIGC, comissária na zona Norte e membro do Comité Superior da Luta.

relacionado à mulher guineense: 30 de janeiro, todos os anos comemoram esta data.⁶

O reconhecimento dado à participação feminina na luta de libertação nacional encontra-se, assim, limitado a celebrações oficiais e ao reconhecimento público de uns poucos nomes de mulheres para além de Titina Silá, como Carmen Pereira, Francisca Pereira ou Teodora Inácia Gomes que, após a luta, permaneceram figuras de destaque no PAIGC e tiveram responsabilidades legislativas e governativas. No entanto, como explicam Ly (2014) e Galvão e Laranjeiro (2019), outras mulheres que participaram na luta de libertação revelam como hoje se mantêm as lutas por reconhecimento e valorização iguais. Mesmo aquelas que têm permanecido como membros do PAIGC, como Nhaga Mané, enfrentam a desvalorização da sua ação num contexto político abrangente:

Eu estou para discutir mesmo sobre as mulheres, sobre as injustiças que fazem aqui em Bissau com as mulheres e propriamente dos antigos combatentes, com as patentes que nós já temos. Por exemplo, eu sou Major, e um Chefe-de-Estado-Maior tinha chamado as pessoas para regularizarem os seus cartões de patente (...) Eu participei na luta armada, fui enfermeira de saída de um quartel como uma enfermeira de retaguarda que faz tratamento de todos os doentes gravemente feridos, inclusive levei cinco vezes os doentes no Hospital de Boké, sair de zona libertada até à cidade de Conacri, levar doente e voltar de barco, uma semana no mar. E agora vou tratar de meus documentos e chego lá não tenho, sem mais nem menos a minha patente tem que se baixar por eu era enfermeira, não era para ter tal patente, isto é muito grave. E eu contestei muito porque eu fiz o meu trabalho não estou em casa para merecer uma patente de Major sem fazer nada. Se eu tenho essa patente é porque eu mereço eu trabalhei para merecer aquilo e não é agora que uma pessoa que nem conhece é que vou lá porque eu sou mulher para me tirarem a tal patente? É que estão aí pôr as mulheres mas sei que é todas as mulheres, professoras, enfermeiras. Porque os homens não baixaram as patentes, se estávamos lá todos juntos trabalhamos lá todos juntos porque as mulheres são tirados patentes isso que eu perguntei e ainda estou a espera dessa resposta (...) Nunca iam fazer isso a Titina Sillá, nem a Francisca Pereira, nem a Teodora Inácia⁷.

Já Ana Maria Soares⁸ levanta a questão da relação entre visibilidade e reconhecimento. Diz-nos “se a luta fosse um filme, as pessoas davam valor, eu conto a história hoje mas quem não estava lá, às vezes, não acredita, acha que não é verdade. Eu sei o que vivi, dou valor ao que vivi, eu não conto estórias, conto a verdade”.⁹ Assim, perante a desilusão e o desconsolo, Ana Maria Soares sugere mesmo que talvez a ficção mostrasse melhor a luta no que ela representou, e fizesse acreditar quem não viveu.

⁶ Entrevista realizada pela autora. Bissau, Março 2019.

⁷ Entrevista realizada pela autora. Bissau, Março 2019.

⁸ Ana Maria Soares é uma combatente destacada, tendo sido comissária política durante a luta.

⁹ Entrevista realizada no âmbito do projeto com a presença da autora, Bissau, Setembro 2018.

Esta invisibilidade das mulheres na luta não coincide, no entanto, com uma desvalorização social generalizada das lutas quotidianas das mulheres. Ao perguntar a jovens guineenses e/ou com origens guineenses quais são as suas figuras de referência, se têm heróis ou heroínas da Guiné-Bissau, quase todos e todas responderam que as maiores referências são as suas mães, as suas tias, as suas avós, aquelas que alimentam, pagam estudos, fazem todos os esforços por melhorar as suas vidas. As mulheres surgem em quase igualdade com Amílcar Cabral, o qual continua a ser visto como referência de Guiné e Pai da Nação (Roque 2018), como atesta o seguinte testemunho de Sumaila Djalo:

Como guineense tenho os meus heróis e enquanto pessoa singular eu costumo dizer às pessoas que a minha irmã mais velha é a minha heroína porque ela deu-me possibilidade de olhar para a vida de outras formas (...) os homens, os meninos crescem com aquele pensamento de todo poderoso de se colocar sempre acima das mulheres, o imperador. Ela, ainda que mais velha, infelizmente sofria injúrias da minha parte mas nunca deixou de ser minha amiga (...) e sempre me dava coragem, a fazer de tudo para eu sentir que era possível, as dificuldades também fazem parte das nossas vidas e percursos (...) que eu precisava olhar para ela como amiga, e isso deixou-me marcas, então ela é a minha heroína. Mas, enquanto guineense, não há dúvidas, Amílcar Cabral, Abel Djassi, é o meu herói.¹⁰

É importante ter em conta que as representações de género, em particular as representações das mulheres e das feminidades, têm sido fundamentais para entender como a nação é imaginada em diferentes contextos (Anthias & Yuval-Davis 1989; Boehmer 2005). A metáfora da mulher-mãe é recorrente como forma de representar a nação e a sua manutenção, uma vez que a maternidade é frequentemente associada à reprodução física e cultural do corpo social. A reprodução da cultura ou da nação necessita, assim, dos papéis usualmente desempenhados pelas mulheres enquanto cuidadoras, educadoras e veículos de transmissão dos valores e das normas sociais (Cusack 2003). São também frequentemente associadas à paz, aquelas que a mantêm ou que a fazem, e raramente são consideradas ou representadas como guerreiras ou capazes de cometer atos violentos. Quando as mulheres se mobilizam em lutas de libertação e revolucionárias são também retratadas com base num pacifismo que supostamente lhes é inerente, remetidas para papéis de apoio (secundarizados) ou de cuidadoras, e a sua participação é quase sempre entendida como um prolongamento das suas funções tradicionais, mesmo quando elevadas ao estatuto de heroínas e são projetadas como sustentáculos das lutas e projetos nacionalistas ou revolucionários (Enloe 2000). De modo geral, tende-se a corroborar uma narrativa heroica, sobre-humana, pacifista, colocando a tónica na adesão das mulheres a objetivos de libertação ou de justiça social (Roque 2012). Por

¹⁰ Entrevista realizada pela autora. Bissau, Setembro 2018.

outro lado, os homens são imaginados como guerreiros ou como aqueles que produzem e mantêm económica e politicamente a nação (Elshtain 1987; Moreira 2020). Eles *pensam, fazem e gerem* o Estado, os modelos formais e institucionais de organização da nação, e são ativos na formulação de estratégias e políticas. Assim, enquanto as mulheres são mais frequentemente associadas à continuidade natural e cultural enquanto os homens são geralmente associados ao progresso e modernização (Mosse 1985).

Como várias autoras feministas, defendo que a oposição entre guerra e paz é artificial e que as fronteiras — práticas e conceptuais — entre as mesmas são problemáticas e ilusórias (Enloe 1993; Moser 2001). Se a violência e a opressão não desaparecem com o final das guerras, as lutas pela igualdade e emancipação tendem a reconfigurar-se nos seus diferentes contextos históricos. A um *continuum* de violências (Scheper-Hughes e Bourgois 2004) corresponde, assim, um *continuum* de lutas. Os filmes em questão apresentam momentos de “pós-guerra” intermitente (Roque 2016), momentos propícios a reflexões sobre a nação, o sofrimento e a capacidade de superação.

É a partir destas reflexões que proponho analisar como a imaginação da paternidade/modernização e da maternidade/cultura/natureza da nação, valorizada de forma distinta, é reproduzida ou desafiada pelo cinema anti/pós-colonial. Têm estas representações também lugar na projeção cinematográfica da nação e das lutas? Veiculam uma imagem transgressora e de emancipação ou limitam-se a reproduzir visões patriarcais, ainda que de forma inapercebida, como constata Ana Cristina Pereira (2017), analisando filmes moçambicanos?

3. *Mortu Nega*: a luta de libertação e a fundação da nação

Internacionalmente reconhecida e premiada, *Mortu Nega* (*Aqueles que a morte não levou*) (1988), de Flora Gomes, é a primeira longa-metragem de ficção de um cineasta Bissau-guineense. Posteriormente, o autor realizou várias ficções¹¹, sempre com uma postura de cineasta envolvido e comprometido com a reflexão sobre a história e a cultura da Guiné-Bissau. Embora apenas *Mortu Nega* se enquadre no teatro da luta de libertação, é notória a presença fantasmagórica da luta nos seus filmes. O otimismo e o apego à idealização de uma outra nação servem como ponto de partida para as críticas aos desvios da governação pós-independência e a um sonho inacabado ou traído¹². Ao mesmo tempo, quase todos os filmes têm protagonistas femininas que ora nos remetem para as críticas subjacentes, funcionando como as consciências da nação, ora funcionam como agentes de mudança, com forte ligação ao mundo natural e espiritual, como as primeiras fazedoras da cultura da Guiné-Bissau.

¹¹ *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sangui* (1996), *Nha fala* (2002), *Republica di Mininus* (2013). Co-realizou ainda, com Diana Andringa, o documentário *As Duas Faces da Guerra* (2008).

¹² Entrevista realizada no âmbito do projeto CROME com a presença da autora. Bissau, Setembro 2018.

O filme conta uma história daqueles *que a morte não levou*. A narrativa leva-nos a refletir sobre a multiplicidade do significado do título: por um lado, refere-se àqueles que nem a morte quis levar, o que pode subentender que nem a morte quis um povo humilhado pelo colonialismo ou pode referir-se àqueles que traíram a luta e o ideal de unidade e progresso, sendo recusados até pela morte; por outro lado, refere-se àqueles que recusaram a morte, combatentes formais ou informais, atores do seu destino, aqueles que não deixaram que a morte os levasse.

Flora Gomes leva-nos a seguir a marcha de um povo (Ferreira 2015; Oliveira 2017) através de três momentos, sem precisar datas: a fase final da luta, o fim da guerra e os primeiros anos pós-independência. O filme segue esses fluxos: o fluxo da luta, o fluxo de um povo que não para de caminhar, considerado pelo autor como o herói do filme (Oliveira 2016, 11). Não vemos apenas militares e guerrilheiros, vemos um esforço coletivo imenso, levado a cabo também por mulheres e crianças que carregam armas e munições da fronteira com a Guiné-Conacri até às zonas libertadas, no sul da Guiné-Bissau (Ferreira 2015; Oliveira 2017). Durante este fluxo, surgem, no entanto, avisos sobre as fragilidades da luta. Os perigos da desunião, da deslealdade, da falta de quem dê o rumo certo à luta são sinalizados no filme pelo assassinato de Amílcar Cabral. Não obstante, o fluxo avança e a guerra acaba.

Após a guerra, vemos chegar a seca e, com ela, a fome, remetendo-nos para a crise económica e alimentar de 1977 e para os anos seguintes, durante os quais as tentativas de desenvolvimento industrial tiveram resultados insuficientes e a política agrícola se revelou um fracasso, provocando o aumento das trocas informais e o desvio e aumento de preços dos bens de primeira necessidade, retratados no filme. Neste contexto, Bissau tornou-se, cada vez mais, a grande consumidora de recursos do país, paralelamente ao crescimento dos assalariados e da burocracia, ao mesmo tempo, a independência formal da Guiné-Bissau não correspondeu a uma independência real, do ponto de vista da autonomia do desenho de política económica e financeira (Galli e Jones 1987), como antecipou Amílcar Cabral, assistindo-se a uma progressiva transformação do PAIGC num sistema neopatrimonial de mobilização de uma rede clientelar (Chabal 2002, 74). A consequência, a longo prazo, foi a perda gradual de relevância e legitimidade do PAIGC nas zonas rurais, desconectado da natureza inicial da mobilização política (Chabal 2002, 96).

Ao mesmo tempo, o projeto de Estado binacional — Guiné e Cabo Verde — foi cada vez mais posto em causa, conduzindo ao golpe de 14 de Novembro de 1980, levado a cabo pelo Movimento Reajustador, liderado por Nino Vieira. Os defensores do golpe consideraram-no como uma “segunda independência”, uma tomada do poder pelos guineenses ditos “autênticos”, introduzindo ao nível do Estado e do sistema político

uma tensão racial, que permanece latente¹³. Lopes aponta ainda como razões do golpe de 1980 as contradições de classe e interesses em conflito perante a elite governante incapaz de manter um discurso coerente de estratégia (Lopes 1987, 133-140) e Sigrist (2001, 71) chama a atenção para a incapacidade do governo em lidar com a crise económica e alimentar, retratada no filme.

Em *Mortu Nega*, emergem vários personagens como representantes do povo em marcha, sendo a mais proeminente Diminga (Bia Gomes), uma mulher afastada do marido, Sako (Tuno Eugénio Almada), e que perdeu os filhos durante a guerra. Sako integra as fileiras armadas do PAIGC; Diminga integra o fluxo de resistência e perseverança no mato do sul da Guiné e ajuda a guerrilha enquanto procura encontrar o marido. Ela faz parte do grupo das numerosas mulheres que sustentam a luta. Nesse percurso, conhece Lebeth (M' Male Nhassé), uma *mindjer garandi* (mulher idosa) que, tendo perdido tudo após a destruição da sua aldeia, se junta a esse fluxo constante de pessoas que carregam munições, fogem de ataques e emboscadas, tratam os feridos, acompanham os mortos. No filme, durante a guerra/luta, as mulheres surgem fundamentalmente em funções de apoio ou como vítimas. É no final da guerra que o protagonismo ativo das mulheres se acentua.

Após a guerra, Diminga e Sako enfrentam ainda as feridas emocionais e físicas deixadas por sarar — ela porque tem que fazer o luto dos filhos, ele porque tem uma ferida de guerra que não sara. Estas feridas atuam como metáfora das feridas que irão manter a Guiné-Bissau num limbo, entre a nação idealizada da união e progresso e a nação dividida e da crise.

Assim, quando o final da guerra é anunciado, Diminga regressa à sua aldeia, acolhendo Lebeth. Nesta segunda parte do fluxo caminham sozinhas. Ao longo do seu percurso, assistimos também à construção do Estado e da nação posta em prática pelo PAIGC através da educação e do aprovisionamento e distribuição de bens. É com a chegada à aldeia, onde apenas permanecem mulheres e crianças, que as duas podem finalmente provar alguma alegria, para além do acolhimento e solidariedade, sem ameaça bélica e externa. Diminga volta a dedicar-se ao trabalho corrente de todas as mulheres: trabalhar no campo, arranjar comida, manter a casa, onde abriga quem precisa. Saiko regressa entretanto à aldeia mas a sua ferida de guerra não melhora.

Ao procurar ajuda médica para Saiko, contando com a solidariedade dos combatentes que agora ocupam posições de poder em Bissau, Diminga confronta-se com o esquecimento, o desleixo e a negligência, em relação àqueles que lutaram no mato. Assim, começamos a perceber que a luta ainda não acabou. Não é uma luta contra o inimigo colonial, é uma luta para recuperar a noção de unidade e progresso para todos.

¹³ São recorrentes na história recente momentos em que a distinção entre *burmedju* — mestiços — e *pretu nok* — seria o africano puro — foi usada como arma de combate político, como, por exemplo, em 1991, aquando do II Congresso Extraordinário do PAIGC que abriria as vias da liberalização política (Djaló 2000, 12), ou em 1999, com a tentativa de introduzir na Constituição um artigo impeditivo da formalização de candidatura à Presidência de quem não descendesse de pai e mãe guineenses (Rudebeck 2001, 37).

Ao mesmo tempo, chega a seca e a crise alimentar e económica parece ser resultado de uma crise espiritual e de valores.

É perante esta crise que a centralidade das mulheres assume maior relevância ativa. Nesta obra, as mulheres são resilientes, lutadoras, abnegadas, face ao contexto da luta, não falam do seu sofrimento, incluindo a morte dos filhos. No entanto, estas protagonistas representam diferentes classes de idades ou gerações e diferentes noções de temporalidade. Diminga, jovem mulher, surge como rosto e corpo de esperança, de quem, com abnegação e dedicação, nunca desiste, seja qual for o desafio a enfrentar. Os seus sonhos sobre destruição falam-nos do passado, do presente e do futuro das ameaças ao equilíbrio ambiental, social e cultural mas, apesar da perda dos filhos, das feridas do marido e de todo o sofrimento, ela é ainda capaz de sonhar e de construir.

Lebeth surge como a voz da sabedoria ancestral, pilar da cultura, que aconselha alguma precaução, e até desconfiança, perante o final da guerra/luta. Fala aos espetadores de um ponto de vista intemporal, de guerra e conflitos que já existiam e que irão continuar. Atualiza um tipo de personagem recorrente no cinema africano — a mulher mais velha, detentora de poderes especiais, conhecimento ancestral e sobre o comportamento humano (Macrae 1999, 243).

Deste filme transvasa uma narrativa que “passa tanto pela idealização e crítica da nação pós-colonial” como “pela regeneração da cultura africana, incorporando lendas, estéticas e filosofias próprias do seu contexto” (Akundinobi 2001, 125). É assim que, juntamente com outras mulheres da aldeia, no final do filme, Lebeth e Diminga são portadoras de transformação social, lutando pela sobrevivência, contra a destruição ambiental, reconstruindo a união perdida. Ao organizarem uma cerimónia para chamar a chuva, que junta os corpos presentes aos espíritos ancestrais, são as mulheres que assumem a liderança no processo de busca de cura para as divisões no seio da nação, de tratar as feridas e os traumas da guerra, que procuram um novo recomeço, redimindo os danos já causados e por causar. As mulheres, apesar de frequentemente esquecidas em diferentes formas políticas e artísticas de memorialização, como antes mencionado, encarnam a salvação da nação. É assim que são chamados à cerimónia os grupos étnicos da Guiné-Bissau, todos respondendo afirmativamente para parar a seca, movimentando-se e tocando os instrumentos tradicionais para garantir a união espiritual entre os vivos, os seus ancestrais e a natureza para curar a terra/nação. Apesar da sua passagem pelos fardos da guerra, as mulheres “simbolizam os ‘verdadeiros valores’ da África eterna” (Dulucq 1997, 5).

Numa análise sobre várias obras de cinema realizadas por homens africanos, Dominica Diop refere que “tanto o cinema como as mulheres se constituem como meios de transmissão das memórias passadas para a geração seguinte” (Diop 2019, 14). Pelo antes descrito, considero que Flora Gomes atribui tanto às mulheres como ao cinema esse lugar de memória da luta e da construção da nação numa perspetiva quase atemporal.

O filme não retrata evidentemente as novas marchas que se seguirão ou as cerimónias que serão necessárias no futuro mas evidencia uma temporalidade marcada por uma luta constante e inacabada para cumprir: o sonho de Cabral. Segundo o próprio realizador: “*Mortu Nega* resume todo o problema do PAIGC, ainda hoje, temos ainda a mesma ferida aberta” (...), “estávamos a caminhar para um caminho que não era o preparado por Amílcar”, “estavam a tatear para saber por onde vamos¹⁴”. Sana Na N’Hada continuará a questionar as feridas abertas da nação, em *Bissau d’Isabel*.

4. *Bissau d’Isabel*: um continuum de lutas e a destruição da nação

Bissau d’Isabel é um documentário-ensaio, distinguido com o Prémio Revelação no Festival Imagens (Cabo Verde), realizado por Sana Na N’Hada, um dos primeiros realizadores da Guiné-Bissau, juntamente com Flora Gomes, com quem partilhou a realização de várias curtas-metragens sobre a luta anticolonial. Como Gomes, também passou pelo ICAIC e, ainda, no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris. É certo que a filmografia de Sana Na N’Hada não tem merecido o mesmo destaque internacional atribuído à de Flora Gomes; no entanto, essa é uma falha fundamental a resolver, dada a relevância da sua obra e da sua visão (Arenas 2017, 68-69).

Realizado em 2005, este documentário não revela o mesmo entusiasmo, o mesmo otimismo e a mesma esperança de refundação que *Mortu Nega* ainda exhibe. O olhar de autor diferencia-os, mas também as datas e os contextos em que foram realizados.

Em 2005, a Guiné-Bissau já tinha passado por quase duas décadas de governo monopartidário e personalizado, pela passagem ao multipartidarismo, pela guerra civil de 7 de Junho e pelas tentativas de manipulação do aparelho de Estado através da divisão étnica. 2005 foi ainda o ano que marcou o regresso de Nino Vieira do exílio em Portugal, vindo a ganhar as eleições presidenciais desse ano. Apesar do alívio e entusiasmo que marcaram o fim dos confrontos bélicos, em 1999, o final da guerra não traria paz e estabilidade à Guiné-Bissau, levando a uma situação de crise política e económica permanente (Vigh 2008; Roque 2016). A sobrevivência de uma parte das famílias deve-se, até hoje, em grande medida à redistribuição por via da organização social, incluindo as remessas de emigrantes. A resiliência social, vista normalmente como positiva, assume-se sobretudo como fatalidade para aquelas e aqueles que dela dependem e que tendem a retratar-se como uma “comunidade solidária de vítimas” (Kohl 2010, 9) sem grande possibilidade de alteração do seu destino social (cf. Vigh 2008) e é já neste contexto que surge *Bissau d’Isabel*.

O filme vai contando a vida das mulheres guineenses através da voz de uma delas, Isabel, estória que vai sendo entrecortada por reflexões do autor, num registo próximo ao de um Griot (depositário da tradição oral que transmite a história e a cultura contando estórias e através da música) sob a forma de relato da história de Bissau.

¹⁴ Entrevista realizada no âmbito do projeto CROME com a presença da autora, Bissau, Setembro 2018.

Mesmo que transitemos de um realizador para o outro e da ficção para o documentário, o filme *Bissau d'Isabel* afigura-se-me como uma sequela de *Mortu Nega*. Isabel é real, conta a sua estória na primeira pessoa, mas podia ser ficcional, podia ser o futuro de Diminga e o passado de Lebeth, num *continuum* de lutas na nação órfã de pai. Além do papel desempenhado na luta, as mulheres viriam a ter também um papel crucial no pós-guerra 7 de Junho. À medida que foram crescendo os conflitos pela tomada de poder e o controlo do aparelho de Estado, e que a crise económica se foi tornando endémica, as mulheres formaram a base de sustentação da nação, garantido a sobrevivência das comunidades, através do seu trabalho e, por isso, são consideradas como heroínas pelos e pelas jovens antes mencionados e mencionadas.

Bissau d'Isabel começa com um grande plano de Isabel silenciosa, o seu olhar atrai os espetadores, com o barulho da cidade como fundo, como se esperasse alguma coisa, como espectadora da realidade social. Isabel é desde logo apresentada através da música *Nha mame* (Minha mãe), de Zé Manel Fortes, que canta a admiração pelo esforço das mulheres guineenses que sustentam as famílias.

Em seguida, somos levados pelo narrador/griot a conhecer a história de Bissau, fazendo-a coincidir com a história da nação e remetendo-nos para as resistências à ocupação territorial portuguesa e para a fragilidade das alianças então rompidas pela desunião dos povos ou grupos étnicos. Ao mesmo tempo, o realizador dirige-nos até ao forte da Amura, criado pelos portugueses, agora ocupado pelos militares guineenses e onde se encontra o mausoléu dos restos mortais de Amílcar Cabral, um local, nessa altura, morto e que nos envia em seguida para o mar e para o porto de Bissau onde surge a Bissau viva e colorida, a Bissau que mexe, dos trabalhadores do porto, das mulheres que compram e vendem bens essenciais.

Isabel vai comprar peixe para preparar a refeição da sua grande família (marido, sete filhos, e quem aparecer para se alimentar). O cenário está preenchido pelas pequenas comerciantes, as *bideiras* — as que fazem a vida, as que tratam da vida — que, recorrendo à pequena agricultura e à venda de peixe, alimentam a cidade. *Bissau d'Isabel* é a Bissau das mulheres que produzem, compram e vendem, que trabalham incansavelmente para garantir a sobrevivência das famílias, da sociedade, da nação, isto é, para garantir a reprodução física e social da mesma. A outra Bissau é a dos políticos e militares, homens, que, apesar de tomarem decisões com implicações nas vidas de todos os guineenses, ignoram o sofrimento da Bissau de Isabel, enquanto se entretêm em lutas sem sentido. *Bissau d'Isabel* é também a Bissau do mosaico étnico e cultural, da multiplicidade e do crioulo, língua franca adotada durante a luta de libertação e pelas gerações pós-independência, e aqui apresentada como “uma maneira de ser” e não apenas uma língua, isto é, um elemento agregador da nação pluriétnica.

Isabel Nabali Nhaga, 54 anos, enfermeira instrumentista, formada em Cuba, antiga combatente da luta nos primeiros socorros da frente Norte, fala com contentamento dessa época. O marido, engenheiro também formado em Cuba, desempregado, ajuda-a

como pode. Os dois partilham os custos da escola, transporte e materiais dos filhos, os quais também partilham o trabalho da terra — ela é, porém, o centro da família. É ela que, ao mesmo tempo que trabalha no Hospital Simão Mendes, onde muitas vezes recebe o salário com muito atraso, se ocupa a trabalhar a terra em torno da sua casa, cultivando arroz e legumes para os tempos mais difíceis¹⁵. Isabel afirma, assim, que a sua maior preocupação é que os filhos não arranjam emprego e, por isso, trata de estimular a sua formação o mais possível, incentivando-os à aprendizagem de vários ofícios, para além do investimento académico. Os sacrifícios de Isabel, que ficou sozinha com os filhos, enquanto o marido foi estudar em Cuba, parecem não ter os frutos pretendidos. Mais uma vez, a referência é a luta, a promessa de uma sociedade com mais progresso e recursos para todos.

O protagonismo de Isabel neste documentário rompe, em parte, o silenciamento das mulheres na sociedade. De acordo com as entrevistas conduzidas num outro estudo (Roque 2011), no imaginário social, enquanto os homens se caracterizam pela capacidade de ter voz (“homem é porta-voz”, “homem deve ser uma só voz na família”), as mulheres caracterizam-se pela obrigação de manter segredo, associada à capacidade de sofrimento (“a mulher tem tudo no segredo, aceita sofrer”, “mulher a sério é a que trabalha e dá ao homem sem dizer nada”, “a mulher deve ter respeito, não fazer desavença pública”); as mulheres são assim responsabilizadas pela manutenção da ordem e de determinados modelos e regras sociais, mesmo que o homem não cumpra a sua suposta função social de provedor da família (Roque 2011, 30-31).

O relato do narrador prossegue, explicando aos espetadores a vida das mulheres, das *bideiras*, tão mais difícil quanto mais afastadas estão de Bissau, o centro do poder e do dinheiro. As múltiplas táticas de sobrevivência postas em prática pelas mulheres transbordam da esfera doméstica para a esfera pública, fundamentalmente através da sua presença na economia informal, possível de conciliar com o seu dever familiar e até com um emprego formal. Seja no sector agrícola, seja no comercial ou nas pescas, é sobretudo nos mercados urbanos que as mulheres vão buscar parte significativa do seu rendimento. Apesar de tudo, as atividades desempenhadas pelas mulheres também contribuíram para o reconhecimento do seu papel fundamental no sustento da família e conseqüentemente para algumas mutações nas relações entre mulheres e homens, acentuando a autonomia das primeiras.

Estas condições de vida servem para continuar uma crítica à política e às tentativas de destruição da nação através da utilização do tribalismo e do voto étnico. Trata-se de uma manipulação pelos políticos e não corresponde à vivência de Bissau, laboratório da nação plural. Assim, avisa o narrador: “hoje é o voto étnico, e o que nos espreita a seguir? O voto religioso?”.

¹⁵ Com a liberalização económica e o crescente desemprego, assistiu-se a “inversões geracionais” nas relações de dependência, ficando o sustento da família, incluindo marido e netos, nas mãos das mulheres mais velhas, muitas vezes sem qualquer contribuição de maridos e filhos (Lourenço-Lindell 2002, 203-204)

Mais uma vez, são as cerimónias onde mulheres dançam e celebram que nos mostram a Guiné-Bissau de união entre vivos e espíritos e entre os diferentes grupos, por oposição à manipulação política concentrada na outra Bissau, a que não é a de Isabel. O autor e realizador é explícito quanto à sua referência de partida, citando Amílcar Cabral e perguntando: “terá sido a luta um tempo perdido? Como construir a nação tão desejada por todos na Guiné-Bissau?”.

De volta a Isabel, nada mudou. Isabel continuará a trabalhar na horta, a contar com o apoio da sua mãe, dos seus familiares. O mundo de Isabel é, no entanto, o da domesticidade, forjando a nação no quotidiano, ao mesmo tempo que esta é alvo de ataques político-partidários. As lutas irão continuar e, de novo, os espetadores são remetidos para lutas intemporais, como se as lutas das mulheres nunca acabassem, como se, apesar das transformações ao longo do tempo, a sua situação permanecesse inalterada.

Conclusões

Tal como antes explicado, procurei demonstrar como um *continuum* cinematográfico anti/pós-colonial é reforçado através do protagonismo dado às mulheres, aos seus percursos, vozes e olhares, produzindo fundamentalmente uma reflexão sobre a nação órfã de pai que é a Guiné-Bissau. O protagonismo das mulheres nestes filmes projeta uma admiração em relação às mesmas, presente nas representações sociais e partilhada pelos realizadores, retratando-as como pilares omnipresentes que reagem às necessidades e crises que se lhes apresentam, seguindo o fluxo histórico. São as mães idealizadas, sofredoras, que tudo suportam para fazer viver a nação e estão associadas fundamentalmente ao trabalho rotineiro e repetitivo de reprodução. São também aquelas que ativam os seus poderes de cura e regeneração, com maior ou menor possibilidade de sonhar. Neste *continuum* cinematográfico, a esperança e o sonho coexistem com o sofrimento, a desconfiança e a desilusão.

No entanto, na imaginação fora e dentro da tela, as mulheres são aquelas que carregam o fardo de salvar a nação. São heroínas por obrigação, por orfandade; são as mães que substituem os pais desaparecidos, porque morreram ou porque se desviaram das promessas da luta; são a nação que aguarda a presença de um Estado (masculino). O cinema reproduz, assim, as representações sociais vigentes e, nestes casos, não apresenta propriamente uma visão sobre a emancipação das mulheres, nem questiona as representações sociais sobre as mesmas.

Estas representações traduzem, por um lado, um olhar exigente sobre as mulheres, vistas como quase-santas, sofredoras, abnegadas, curadoras, mas também acabam por reforçar o peso do fardo de expectativas que sobre elas pende. Reconhecendo as mulheres como lutadoras essenciais ou naturais, estes filmes são, acima de tudo, sobre a memória da guerra/luta de libertação e da nação projetada e traída pelos conflitos dos homens. O fantasma de Amílcar Cabral, como antítese da política pós-independência, aquele que pensou a nação e aquele que inspirou os realizadores, perpassa os dois

filmes, como se a nação fosse um sonho permanentemente ameaçado, resgatado pelas mulheres, pela natureza e pelo cinema.

Financiamento e Agradecimentos

Este artigo insere-se na investigação de pós-doutoramento financiada pela Fundação para Ciência e Tecnologia com a referência SFRH/BPD/111638/2015. A autora deseja agradecer o financiamento complementar para realização de trabalho de campo ao projeto CROME — Memórias Cruzadas, Políticas do Silêncio — as guerras coloniais e de libertação em tempos pós-coloniais, coordenado por Miguel Cardina, e financiado pelo European Research Council, e ao Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, no âmbito do apoio da Fundação para Ciência e Tecnologia, ao abrigo do Projeto Estratégico (UIDP/50012/2019).

A autora agradece os comentários e as sugestões de Catarina Laranjeiro, Inês Nascimento Rodrigues e Luísa Acabado deixados à primeira versão deste artigo; dos revisores anónimos, responsáveis por preciosas pistas para o melhorar; e das editoras deste número da revista, pela generosidade colocada na revisão do mesmo.

Bibliografia

- Akundinobi, Jude G. 2001. "Nationalism, African Cinema, and Frames of Scrutiny." *Research in African Literature* 32(3):123-142. <https://www.jstor.org/stable/3820428>.
- Anderson, Benedict. 1982. *Imagined communities*. Verso: London.
- Anthias, Floya, & Nira Yuval-Davis. 1989. *Woman-nation-state*. London: Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19865-8>.
- Arenas, Fernando. 2017. "The Filmography of Guinea-Bissau's Sana Na N'Hada: From the Return of Amílcar Cabral to the Threat of Global Drug Trafficking." *Portuguese Literary and Cultural Studies* 30(1): 68-94. <https://www.africabib.org/rec.php?RID=A00006269>.
- Boehmer, Elleke. 2005. *Stories of women. Gender and narrative in the postcolonial nation*. Manchester University Press.
- Cabral, Amílcar. 1974. *Guiné-Bissau: Nação Africana Forjada na Luta*. Nova Aurora: Lisboa.
- Cabral, Amílcar. 1974b. *PAIGC: Unidade e Luta. Textos Amílcar Cabral 2*. Nova Aurora. Lisboa.
- Chabal, Patrick. 2002. "Lusophone Africa in Historical and Comparative Perspective." In *A History of postcolonial Lusophone Africa*, edited by Chabal, Patrick, 3-136. London: Hurts & Company.
- Cusack, Tricia. 2003. "Introduction." In *Art, Nation and Gender. Ethnic landscapes, myths and mother-figures*, edited by Tricia Cusack and Síghle Bhreathnach-Lynch, 1-14. London and New York: Routledge.
- Dipio, Dominica. 2014. *Gender terrains in African cinema*. Pretoria: UNISA Press.
- Djaló, Tchernó. 2000. "Lições e legitimidade dos conflitos políticos na Guiné-Bissau." *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*, Número Especial (Junho): 25-36. http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/INEP/SORONDA_NS_02&p=25.
- Domingues, Maria Manuela A. Borges. 2000. "*Estratégias femininas entre as bideiras de Bissau*." Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Elshtain, Jean B. 1987. *Women and War*. New York: Basic Books.
- Enloe, Cynthia. 2000. *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women's Lives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Enloe, Cynthia. 1993. *The morning after: sexual politics at the end of the Cold War*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2015 "A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes." In *Flora Gomes: o cineasta visionário*, edited by Miguel de Barros, 7-39. Corubal: Bissau.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2016. "O drama da descolonização em imagens em movimento — a propos do "nascimento" dos cinemas luso-africanos." *Revista de Estudos linguísticos e literários* 53: 177-221. <http://dx.doi.org/10.9771/2176-4794ell.v0i53.16120>.
- Forrest, Joshua. 2002. "Guinea-Bissau." In *A History of postcolonial Lusophone Africa*, edited by Patrick Chabal, 236-263. London: Hurts & Company.
- Galli, Rosemary E. and Jocelyn Jones. 1987. *Guinea-Bissau: Politics, Economics and Society*. (Marxist Regimes Series). London, Boulder: Francis Pinter, Lynne Rienner.
- Galvão, Inês and Laranjeiro, Catarina. 2019. "Gender Struggle in Guinea-Bissau: Women's Participation On and Off the Liberation Record." In *Resistance and Colonialism Insurgent Peoples in World History*, edited by Nuno Domingos, Miguel Bandeira Jerónimo e Ricardo Roque, 85-122. Palgrave Macmillan: Cambridge.
- Ibáñez, Ana Cristina. 2001. "El Salvador: War and Untold Stories." In *Victims, Perpetrators or Actors? Gender, Armed Conflict and Political Violence*, edited by Caroline O. N. Moser and Fiona Clark, 117-130. London/New York: Zed Books.
- Kohl, Christoph. 2011. "Integração Nacional 'por baixo': A contribuição do associativismo em Guiné-Bissau." *Revista antropológicas* 22(2): 7-40, 2011. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23765/19399>.

- Kohl, Christoph. 2010. "National Integration in Guinea-Bissau since Independence." *Cadernos de Estudos Africanos* [Online] 20 <https://doi.org/10.4000/cea.155>.
- Laranjeiro, Catarina. 2016. "Quantas nações somos capazes de imaginar?" *Comunicação e Sociedade* 29 (Junho): 79-92. [https://doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2410](https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2410).
- Laranjeiro, Catarina. 2020. "Imaginários Anticoloniais e Pós-coloniais o Cinema de Libertação na Guiné-Bissau." *TOMO* 37 (Jul/Dez): 119-144. <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13207>.
- Lopes, Carlos. 1987. *From Liberation Struggle to Independent Statehood*. Boulder: Westview Press.
- Lourenço-Lindell, Ilda. 2002. "Walking the tight rope. Informal livelihoods and social networks in a West African city." Department of Human Geography. Stockholm: Stockholm University. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:189997/FULLTEXT01.pdf>.
- Ly, Aliou. 2014. "Promise and betrayal: Women fighters and national liberation in Guinea Bissau." *Feminist Africa* 19: 24-42. <http://www.agi.ac.za/agi/feminist-africa/19>.
- Dulucq, Sophie. 1997. "'Visages de femmes' au miroir du cinéma d'Afrique noire (des années 1960 aux années 1990)." *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 6. <https://doi.org/10.4000/clio.380>.
- Macrae, Suzanne. 1999. "The mature and older women of African Film." In *African Film. Postcolonial and Feminist Readings*, edited by Kenneth W. Harrow, 241-254. Asamra: Africa World Press Inc.
- Moreira, Joacine Katar. 2020. *Matchundadi — Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau*. Sistema Solar: Lisboa.
- Moser, Caroline O. N. 2001. "The Gendered Continuum of Violence and Conflict: An Operational Framework." In *Victims, Perpetrators or Actors? Gender, Armed Conflict and Political Violence*, edited by Caroline O. N. Moser, and Fiona Clark, 30-52. London/New York: Zed Books.
- Mosse, George. 1985. *Nationalism and sexuality: Respectability and abnormal sexuality in modern Europe*. New York: Howard Fertig.
- Oliveira, Jusciele. 2017. "Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial "daqueles a quem a morte foi negada." *Revista Significações* 44(47): 71-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125903>.
- Oliveira, Jusciele. 2016. "'Precisamos vestirmo-nos com a luz negra': entrevista com Florentino Flora Gomes." *Rebeca — Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 5(2): 304-318. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.401>.
- Pereira, Ana Cristina. 2017. "Das margens para o ecrã; mulheres na ficção cinematográfica moçambicana." *Ex æquo* 35: 83-100. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2017.35.06>.
- Pereira, Carmen Maria de Araújo. 2016. *Os meus três amores. Uma visão de Odete Costa Semedo*. INEP: Bissau.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2018. "Angola: (Re-)Imaginar o Nascimento de uma Nação no Cinema Militante." *Journal of Lusophone Studies* 3(1): 168- 194. <https://doi.org/10.21471/jls.v3i1.177>.
- Roque, Sílvia. 2019. "De l'Héroïne officielle aux héroïnes oubliées: notes sur l'évolution des mémoires de la libération de Guinée-Bissau." Comunicação apresentada em Le Genre des Indépendances, The University of Chicago Center in Paris, Paris, 18 a 19 de Junho.
- Roque, Sílvia. 2018. "Amílcar Cabral, herói mitigado: entre o desejo e o ressentimento." Comunicação apresentada em Heróis e Vilões: representações a partir dos Estudos da Memória e dos Estudos de Género, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 18 de Abril.
- Roque, Sílvia. 2016. *Pós-guerra? Percursos de violência nas margens das Relações Internacionais*. Coimbra: Almedina.
- Roque, Sílvia. 2012. "Lógicas de guerra e a reprodução das margens: gangues, mulheres e violência sexual em El Salvador." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 96: 87-116. <https://doi.org/10.4000/rccs.4830>.
- Roque, Sílvia. 2011. *Um retrato da violência contra mulheres na Guiné-Bissau*. Bissau: Governo da República da Guiné-Bissau/Nações Unidas.
- Roque, Sílvia e Joana Vasconcelos. 2012. "'Raparigas de agora é só provocação!' Dinâmicas violentas das negociações geracionais e de género na Guiné-Bissau." In *Jovens e trajetórias de violências. Os casos de Bissau e da Praia*, edited by José Manuel Pureza, Sílvia Roque e Katia Cardoso, 241-290. Coimbra: CES/Almedina.

- Rudebeck, Lars. 2001. "On democracy's sustainability." *SIDA Studies* 4. <http://www.afrimap.org/english/images/documents/file42b80ddacfa6e.pdf> <https://www.yumpu.com/en/document/read/30161249/on-democracys-sustainability-transition-in-guinea-bissau-afrimap>.
- Sanches, Manuela Ribeiro. 2011. "Viagens da teoria antes do pós-colonial." In *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, edited by Manuela Ribeiro Sanches, 9-43. Lisboa: Editora 70.
- Scheper-Hughes, Nancy; Bourgois, Philippe. 2004. "Introduction: Making Sense of Violence." In *Violence in War and Peace: An Anthology*, edited by Nancy Scheper-Hughes and Philippe Bourgois, 1-27. Oxford: Blackwell Publishing.
- Sigrist, Christian. 2001. "La destruction des sociétés agraires en Afrique: esquisse théorique." *Cadernos de Estudos Africanos* 1: 69- 83. <https://revistas.rcaap.pt/cea/article/view/7958>.
- Trajano Filho, Wilson. 2008. "O precário equilíbrio entre improvisação e regras: reflexões sobre a cultura política da Guiné-Bissau." *Revista de Antropologia* 51(1): 233-266. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100009>.
- Trajano Filho, Wilson. 2005. "A construção da nação e o fim dos projetos crioulos: os casos de Cabo Verde e da Guiné-Bissau." In *'Luso-fonia' em África: história, democracia e integração africana*, organized by Teresa Cruz e Silva, Manuel G. Mendes de Araújo and Carlos Cardoso, 95-120. Dakar: CODESRIA.
- Van der Drift, Roy. 2000. "Democracy: legitimate warfare in Guinea-Bissau." *Soronda. Revista de Estudos Guineenses* Número especial (Junho): 37-66. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09709.002#!3>.
- Vigh, Henrik. 2008. "Crisis and Chronicity: Anthropological Perspectives on Continuous Conflict and Decline." *Ethnos: Journal of Anthropology* 73(1): 5-24. <https://doi.org/10.1080/00141840801927509>.

—

Filmografia

- Mortu Nega*. Dir. Flora Gomes. Instituto Nacional do Cinema da Guiné Bissau; Cooperativa Arco Iris, 1988, 92 minutos.
- Bissau d'Isabel*. Dir. Sana Na N'Hada. Lx Filmes, 2005, 52 minutos.

Nota biográfica

Investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Doutorada em Relações Internacionais pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (2014). Desde 2005 tem trabalhado em projetos de investigação no domínio das Relações Internacionais, em particular nas áreas de Estudos para a Paz e Estudos Feministas. Trabalha, desde 2006, sobre a Guiné-Bissau. Publicou, em 2016, o livro *Pós-guerra? Percursos de violência nas margens das Relações Internacionais*. Coimbra: Almedina. Nos últimos anos tem publicado sobre paz, segurança, género e feminismo.

www.ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/silvia-roque

ORCID iD

[0000-0002-7211-837X](https://orcid.org/0000-0002-7211-837X)

CV

[3813-101F-FC7D](#)

Morada institucional

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal.

Recebido Received: 2021-02-10

Aceite Accepted: 2021-03-15

DOI <https://doi.org/10.34619/zthr-rdvd>