

Arma diplomática e ficção: as mulheres nos filmes da Luta de Libertação da Guiné-Bissau

*Diplomatic weapon and fiction:
women in Guinea-Bissau's Liberation
struggle films*

CATARINA LARANJEIRO

Universidade NOVA de Lisboa.
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de História Contemporânea
catarina.laranjeiro@gmail.com

Resumo

Durante os onze anos de luta de libertação na Guiné-Bissau, diversos cineastas ocidentais documentaram como o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC) desenvolvia uma acção militar contra o exército colonial português e simultaneamente criava, nas zonas libertadas, hospitais, escolas, tribunais populares e armazéns do povo. Na organização social e política das zonas libertadas seriam atribuídas às mulheres novas funções e responsabilidades, capazes de ativar mecanismos para a sua emancipação e para uma transformação nos papéis de género. Neste artigo, proponho discutir as representações históricas e políticas das mulheres nestes filmes, justapondo-as com um trabalho etnográfico realizado na tabanca de Unal, um dos primeiros bastiões das zonas libertadas. Esta justaposição permitirá discutir uma pluralidade de perspectivas que questionam a uniformidade do projeto político que o PAIGC propunha implementar. Permitirá ainda revelar inesperadas conjeturas de ascensão social e de resistência, desencadeadas pelas

Palavras-chave

mulheres que viviam nas zonas libertadas, as quais carecem de reflexão e problematização histórica.

Guiné-Bissau | luta de libertação | mulheres | PAIGC | cinema

Abstract

Over the eleven years of the liberation struggle in Guinea-Bissau, several Western filmmakers recorded how the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde (PAIGC) carried out military action against the Portuguese colonial army and simultaneously implemented, in the liberated zones, hospitals, schools, popular courts, and people's warehouses. In the liberated zones' social and political organization, women would have new social functions to activate emancipatory mechanisms and political changes in gender roles. In this article, I aim to discuss women's historical and political representations in these films, juxtaposing them with ethnographic research in Unal, one of the first villages occupied by PAIGC commanders. This juxtaposition will enable the unleashing of a plurality of perspectives in contrast with the uniformed narrative of the political project that PAIGC proposed. It will also reveal unexpected conjectures of social mobility and resistance, triggered by women who lived in the liberated areas, which require further reflection and historical inquiry.

Guinea-Bissau | liberation struggle | women | PAIGC | cinema

Keywords**Introdução**

A luta de libertação na Guiné-Bissau começou em janeiro de 1963. Um ano após o início dos confrontos armados, e depois do Congresso de Cassacá¹, Amílcar Cabral encetou

¹ No Congresso de Cassacá, que decorreu em fevereiro de 1964, no extremo sul do território, junto à fronteira com a Guiné-Conacri, foram adotadas medidas para reestruturar as unidades militares e os órgãos do partido e para implementar, nas zonas libertadas, mecanismos de governação que permitissem fixar as populações e conquistar a sua confiança. Foram também criadas as Forças Armadas Revolucionárias do Povo (FARP), selecionando-se os melhores guerrilheiros, cuja ação deveria combinar-se com a das milícias populares, existentes em cada povoação (Amado 2009: 210).

conversações com o realizador francês Mario Marret (1920-2000), que se havia oferecido para, graciosamente, realizar um filme sobre a luta de libertação em território guineense e se tornaria no primeiro cineasta estrangeiro a visitar as zonas libertadas da Guiné-Bissau (Cabral 1984, 197). Mario Marret realizaria *Lala Quema* (1964) e *A Nossa Terra* (1965²) e colaboraria ainda em *Labanta Negro!* (1966), do realizador italiano Piero Nelli (1926-2014). Dois anos depois, realizar-se-ia o filme *A Group of Terrorists Attacked* (1968) do realizador inglês John Sheppard (1940-2009) que integrou a série *World in Action*, da televisão britânica. No mesmo ano, o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) enviou o realizador cubano José Massip (1928-2014) à Guiné-Bissau, para realizar o filme *Madina de Boé* (1968). Massip regressaria à Guiné-Bissau em 1971 para filmar *Los dias del Kankouran* que, por razões desconhecidas, nunca chegou a ser finalizado.³ Também nunca foi terminado o filme *Des fusils pour Banta* [Armas para Banta] (1970) de Sarah Maldoror (1929-2020), realizadora francesa que se propôs a representar as mulheres guineenses nesta guerra. Em 1970, é lançado o filme *No Pintcha!* (1970) de Tobias Engel, Ren Lefort e Gilbert Igel. É particularmente importante o contributo dos cineastas suecos na internacionalização desta luta com os filmes: *Free People of Guiné-Bissau* (1971) de Rudi Spee (1942-) e Axel Lohman (1935-) e *Ein Nations Födelse* (1973) [O Nascimento de uma Nação] de Lennart Malmer (1941-) e Ingela Romare (1937-). Integrado nas Forças Armadas Revolucionárias Cubanas, o cubano Jorge Fuentes (1945-) realizou o filme *Republica en Armas* (1973).

Como a filmografia produzida demonstra, foram vários os cineastas, de países ocidentais, que visitaram as zonas libertadas a convite do PAIGC. Colaboraram ativamente com uma das mais importantes armas do PAIGC, o sistema de propaganda, criado e gerido pelo Departamento de Informação, Cultura e Propaganda sob supervisão permanente do líder Amílcar Cabral. Genericamente, estes filmes mostram como o PAIGC desenvolvia uma ação militar eficaz contra o exército colonial português, enquanto, simultaneamente, construía uma nova sociedade nas zonas libertadas, precursora da nação por vir. Estes filmes apelam também aos valores éticos e morais difundidos pelo PAIGC e aos progressos sociais que a criação de escolas, postos de saúde, tribunais populares, armazéns do povo e medidas de apoio à atividade agrícola traziam às populações das zonas libertadas. Todas estas estruturas foram determinantes para consolidar a ideia de que nas zonas libertadas estava a ser criado um Estado diferente do colonial (Dhada 1993, 73; Sousa 2011, 392). E, nesse novo Estado, às mulheres seriam atribuídos novos e mais relevantes papéis sociais.

Este artigo propõe analisar a representação histórica e política das mulheres nos filmes realizados durante a luta de libertação na Guiné-Bissau, uma das mais bem sucedidas lutas anticoloniais do continente africano. O sucesso desta luta articulou-se a nível

² France Archives data o filme em 1966 e o British Film Intitute em 1967.

³ Imagens dessa rodagem integram o filme *Homenagem a Amílcar Cabral* (1980).

local e internacional. Logo após o início dos confrontos armados, o PAIGC começou a somar sucessivas vitórias nas frentes do conflito, o que reforçou internacionalmente a imagem do partido (Dhada 1988, 575-578; Sousa 2011, 344). Paralelamente, Amílcar Cabral projetou a luta pela independência na arena internacional, englobando-a nas formas de resistência política da luta: “Conseguimos por exemplo, ir a alguns países e fazer conferências de imprensa, pôr os nossos problemas, e conseguimos, sobretudo, o apoio das forças anti-colonialistas desses países” (Cabral 1975, 29). Neste contexto, ainda que a antiga União Soviética tenha sido o maior apoiante, há que destacar a simbólica força dos países nórdicos, com especial destaque para a Suécia, cujo governo estabeleceu relações estreitas com o PAIGC. Além da antiga União Soviética, também Cuba e China, prestaram assistência militar ao PAIGC.

A participação de mulheres na luta de libertação nacional inscreveu-se na história da Guiné-Bissau como um combate contra dois colonialismos, o colonialismo europeu e o colonialismo dos homens (Urdang 1979). A emancipação feminina como parte integrante da luta foi encetada dentro da cúpula dirigente do PAIGC, em articulação com diversos movimentos e vanguardas, no continente africano e no mundo, com os quais se procurou encetar laços de solidariedade internacional, do qual estes filmes são exemplos. De facto, estes filmes tinham como objetivo primordial mobilizar os agentes e as organizações internacionais, principalmente o Comité de Descolonização das Nações Unidas (ONU), para a causa da luta de libertação. Sendo a emancipação da mulher um dos princípios políticos que integraria a luta dos povos ainda sob o domínio colonial e imperial, este foi consideravelmente destacado e teorizado pelo líder do PAIGC, Amílcar Cabral. Por este motivo, antecipa-se que a emancipação feminina seja uma das temáticas dos filmes que transportaram a luta do PAIGC para auditórios diplomáticos.

Com este artigo, procurarei debater as políticas da representação que definiram como filmar esta luta e as mulheres que nesta participavam. Reconhece-se que analisar imagens do passado, com o olhar do presente, requer uma cuidadosa análise para que não se caia num simples exercício de arrogância crítica, sobretudo porque se sabe mais no “futuro”, sobre aquele momento do passado, do que quem o registou num determinado presente. Mas, embora arriscado, este é um exercício necessário para compreender as projeções que a história realiza. Daqui advém a pertinência de analisar como as memórias da luta de libertação foram trabalhadas por aqueles que os filmes representaram. Por esse motivo, a jusante da análise fílmica, serão analisados relatos recolhidos entre algumas mulheres na tabanca de Unal que, morando então nas zonas libertadas, se viram envolvidas no esforço de guerra. Esta análise possibilitará problematizar uma diversidade de narrativas históricas, que dão a conhecer diferentes movimentos de poder e resistência experimentados por estas mulheres, e que questionam o projeto político uniforme que o PAIGC propôs implementar.

Mulheres na Luta: Cultura, Emancipação, Bloqueio e Resistência

Na Guiné-Bissau, a luta armada contra o colonialismo português foi avançada pelo PAIGC, liderado por Amílcar Cabral. Estabelecendo uma relação de dependência e reciprocidade entre Libertação Nacional e Cultura, Cabral decretou a cultura como uma arma privilegiada para a libertação, sendo concebida, simultaneamente, como expressão e personificação da História de um povo (2011, 359). Neste contexto, Amílcar Cabral salientava quão fundamental seria não subestimar a importância dos contributos positivos do opressor e de outras culturas, ao mesmo tempo que não se deveria proceder a uma excessiva valorização de todos os elementos da cultura ancestral africana, alertando para a necessidade de uma reflexão crítica sobre esta. A luta de libertação deveria ser transformadora de cultura, procurando não cristalizar a cultura tradicional, mas sim atualizar o seu potencial libertador e emancipador para a luta pela independência.

Tratava-se de descolonizar a cultura, o que significava criar uma sociedade nova na qual o melhor da cultura “indígena” seria conservado e estimulado, ao mesmo tempo que se daria uma “liquidação progressiva dos restos de mentalidade tribal, a recusa das regras e dos tabus sociais e religiosos contrários ao desenvolvimento da luta” (Cabral 2011, 372). Uma das práticas explicitamente referida como um *tabu* social e religioso, contrário ao desenvolvimento da luta, era a inferioridade social das mulheres, materializada através de práticas como a poligamia, o casamento forçado e a não existência do direito ao divórcio (Cabral 2011, 373; Urdang 1979, 150).

As mulheres que se mobilizaram para a luta de libertação na Guiné-Bissau, aderindo à estratégia militar e política do PAIGC, tomaram a sua participação na guerra como uma oportunidade histórica de desafio às estruturas tradicionais (Urdang 1979, 19; Chabal 1983, 71; Ly 2015, 363). Não sendo as primeiras a ser mobilizadas, a sua adesão foi significativa, em resposta à promessa de desempenharem papéis políticos que até então lhes haviam sido negados (Urdang 1979, 81).

Os discursos do líder do PAIGC, Amílcar Cabral, propunham que, desde os comités de tabanca até aos comités inter-regionais, as mulheres deveriam ser integradas, em todas as estruturas do partido, no decorrer da luta (s/d, 23). A partir de 1970, pelo menos 2/5 dos membros dos comités de tabanca deveriam mulheres (Coutinho 2020, 6), cabendo-lhes tarefas relacionadas com os trabalhos agrícolas e a preparação e distribuição dos alimentos. Estes trabalhos já eram imputados, na sua grande maioria, às mulheres. Porém, a sua integração em órgãos administrativos possibilitou a sua ascensão a novas esferas de poder, de controlo e de tomada de decisão (Urdang 1979, 127). As escolas das zonas libertadas, ainda que longe de atingirem uma quantitativa equidade de género, batiam-se por esta representatividade e na escola-piloto em Conacri vigorava a representatividade de género ao nível dos comités de gestão e de representação dos estudantes. Em 1972, as mulheres passaram a integrar os tribunais populares e, desde 1966, foram integradas nas milícias populares, criadas para proteção da população das zonas libertadas (Coutinho 2020, 6). Muitas mulheres também foram comissárias

políticas, das quais se destaca Titina Sila, combatente que morreu, a 30 de janeiro de 1973, numa emboscada no Rio Farim, quando se dirigia para o funeral de Amílcar Cabral, assassinado dez dias antes.

Não obstante, as mulheres não teriam sido, formalmente, integradas nas forças armadas, poucas integraram os corpos dirigentes do PAIGC e apenas Carmen Pereira integrou o conselho superior da luta. Apesar de um número significativo de mulheres ter frequentado a escola, a sua formação profissional recaía nas áreas da saúde e da educação, o que é, por vezes, lido enquanto estratégia para as incentivar a assumir cargos remunerados, que fossem aceites pelos seus pares e pais (Urdang 1979, 185; Gomes 2015, 174). Porém, no contexto da época, na Guiné-Bissau, a educação e a saúde não eram, necessariamente, vistas como campos do feminino, correspondendo esta a uma visão moderna e ocidentalizada, partilhada por Amílcar Cabral e pelas vanguardas que o apoiavam. É emblemático um curso de enfermagem em Kiev frequentado por três grupos de 20 a 30 raparigas das zonas rurais, alguma das quais haviam fugido de situações de casamento forçado. Os conteúdos programáticos deste curso revelam como, sobre a mulher emancipada fruto da luta de libertação, recaíam condutas sociais e comportamentais regidas por um padrão normativo, que pode ser descrito como conservador. Não obstante, quando regressadas de Kiev, algumas destas mulheres ocuparam cargos políticos de maior estatuto, como o de comissárias políticas nas zonas libertadas (Galvão & Laranjeiro 2019, 98-105).

Se, em vários textos de Cabral, a emancipação feminina é prometida, em outros são denunciados bloqueios à real participação das mulheres nas esferas política, social e militar da luta. Num discurso de Amílcar Cabral é dito: “Alguns camaradas fazem o máximo para evitar que as mulheres mandem, embora por vezes haja mulheres que têm mais categoria para mandar do que eles” (s/d, 90-91). Efetivamente, a transformação dos papéis de género foi propícia à emergência de conflitos, quer dentro da cúpula militar e política do PAIGC, quer entre as várias camadas da população das zonas libertadas (Galvão & Laranjeiro 2019, 105-112). Logo, as transformações sociais que visavam a emancipação da mulher tornaram-se incompatíveis com a unidade essencial ao sucesso militar e político.⁴ Para não instigar profundos conflitos e cisões, a maioria das mulheres retomou os seus papéis tradicionais, sob o pressuposto que algo mais importante e urgente carecia do seu empenho (Ly 2015, 373). Porém, esse algo mais importante e urgente era a própria luta, em que o trabalho das mulheres, ainda que não devidamente reconhecido e valorizado, foi condição decisiva para a sua manutenção e sucesso.

⁴ Segundo Joacine Katar Moreira, a luta pela independência não só não permitiu uma efetiva transformação dos papéis de género, no interesse da emancipação feminina, como hiperbolizou a *matchundadi* (cr. cultura de masculinidade) já dominante (cf. 2000: 69-73).

As mulheres na filmografia de libertação: das zonas libertadas à deserção

A filmografia produzida no decorrer da luta de libertação na Guiné-Bissau foi objeto de pesquisa da minha tese doutoral (Laranjeiro 2019). Em termos gerais, nesta tese defendi que, ainda que marcadamente anticoloniais, estes filmes não romperam com muitos dos rótulos, demandas, padrões e imposições historicamente atribuídos pelo Ocidente ao Resto do Mundo (Hall 1992). Especificamente, ainda que rompendo com o rótulo de “indígena”, ao qual o colonialismo havia reduzido os homens e as mulheres da Guiné-Bissau, estes filmes mostram a sua transformação em “homens novos”: são homens e mulheres que aprendem a ler e a escrever em escolas, que desejam terapêuticas ocidentais, que começam a resolver conflitos legais através de sistemas jurídicos e que estavam a adotar um sistema económico formal e centralizado. Estes filmes integraram a ampla e bem-sucedida estratégia diplomática do PAIGC, destinando-se a uma audiência privilegiadamente ocidental. Logo, também denunciam como, mais do que uma representação justa de um território em luta, se procurou mostrar como esta guerra estava a ser pautada por valores sociais e princípios políticos que incorporavam padrões e modelos previamente validados pelo Ocidente. Em contraponto, diversas sonegações são notadas: nunca são mostradas vernáculas formas de organização política e social, nem como destas emergiram formas de resistência ao domínio colonial e patriarcal. E todo o projeto político que estes filmes dão a conhecer é narrado pela voz quase exclusiva do líder do partido, Amílcar Cabral.

Amílcar Cabral é a figura mais recorrente em todos os filmes⁵, tendo sido, até à data da sua morte⁶, o único dirigente entrevistado. Já em *Ein Nations Födelse* (1973) e *Homenagem a Amílcar Cabral* (1980), filmes realizados após a sua morte, outros homens dirigentes são entrevistados: Luís Cabral, Aristides Pereira (1923-2011) e João Bernardo “Nino” Vieira (1939-2009), uma escolha que sugere serem os seus herdeiros políticos. De acordo com o realizador Jorge Fuentes, Carmen Pereira, que foi uma importante aliada de Cabral no campo diplomático, teria sido entrevistada para o filme *República en Armas* (1973), quando era comissária política na frente sul das zonas libertadas. Porém, este filme permanece, até à data, inacessível, nos arquivos das Forças Armadas Revolucionárias Cubanas (Fuentes 2018). Logo, ao que foi possível apurar com os dados atuais, Carmen Pereira é apenas destacada na cerimónia de Proclamação do Estado, documentado em *Ein Nations Födelse* (1973), ao lado de outras mulheres do partido, como Amélia Araújo e Ana Maria Cabral. Mas os vários e longos discursos proferidos nesta cerimónia são exclusivos do género masculino. Fora da cúpula dirigente, entre a população das zonas libertadas, também poucas mulheres são “ouvidas”, razão pela qual merecem ser discutidas as exceções encontradas.

⁵ Salva-guarde-se a exceção do filme *Labanta Negro!* (1966), em que o líder do PAIGC é invocado, mas nunca surge.

⁶ Amílcar Cabral foi assassinado em Conacri, a 20 de janeiro de 1973.

No filme *Labanta Negro!* (1966), antecipando o discurso de uma mulher, o narrador informa que “nesta nova sociedade africana, a mulher terá os mesmos direitos que o homem”, e que a mulher que toma a palavra “diz coisas que todos sentem” (min. 28:42). Mas no seu discurso, ao invés de falar da condição de mulher, que supostamente representa, a sua preocupação primeira é dedicada aos homens que se encontram nas frentes de combate: “Queremos que os homens voltem ao trabalho nos campos” (min. 29:35); para em seguida enaltecer as estruturas de Estado que legitimaram internacionalmente a Luta: “Esta guerra deu-nos escolas, hospitais e libertou-nos. Esta é a guerra que nos devolve a terra que nos pertence” (min. 29:35). Naturalmente, o seu anseio que os homens voltem para trabalhar nos campos pode ser interpretado como uma denúncia da sobrecarga de trabalho que recaiu sobre as mulheres no decorrer da guerra.

No filme *Free People in Guiné-Bissau* (1971), uma mulher ensina uma outra, mais nova, a ler, afirmando: “Os portugueses não nos deixavam ler, nem para fazermos nada [...]. Mas agora, nós mostramos a nossa vontade, que queremos ser como outras mulheres nas outras terras [...]” (min. 39:25). E a mais nova acrescenta: “Eu, hoje, já conheço e leio. E naquele tempo, mesmo que trabalhasses para a mulher de um português, ela não aceitava ensinar-te. Porque se te ensinava, ficavas como ela, uma senhora como ela” (min. 41:35). A primeira mulher é descrita como a *mestra* da segunda, sendo esta, em sociedades poligâmicas da Guiné-Bissau, a mais velha mulher da casa, a que casou primeiro.

Já no filme *No Pintcha!* (1970), num tribunal popular, uma mulher de etnia balanta pretende divorciar-se. Ela conta que o marido a agredia e que tentou fugir várias vezes na época das chuvas, mas que o marido e os seus pares a coagiram a voltar para casa persistentemente. No final, um porta-voz comunica a sentença dos três juizes do “tribunal do nosso povo”, referindo que a mulher pode divorciar-se e não pode ser dada a casar à força.

Finalmente, em *Ein Nations Födelse* (1973), uma enfermeira, de um posto de saúde nas zonas libertadas, é entrevistada. Ela enaltece o partido, e como este contribuiu para a sua emancipação: “Eu não conhecia outras terras, mas agora o partido permitiu-me conhecer outros países. Eu estudei enfermagem para poder curar o povo e dar liberdade ao povo” (min. 26:02). Entre todas as situações fílmicas descritas, esta é a única em que a voz é legendada. Nas outras, às vozes das mulheres foram sobrepostas vozes narrativas, que as traduziam, situação que se repete em todos os discursos em línguas étnicas.

Ainda que a estas mulheres tenha sido dado espaço fílmico para tomarem a palavra, atestando os dispositivos ativados pelo PAIGC para a sua emancipação, tal não significa, que as suas vozes tenham sido ouvidas. Acresce que estes discursos tendem a ilustrar as demandas políticas do PAIGC, destacando o partido, mais do que os habitantes das zonas libertadas. De facto, na grande maioria destes filmes, apenas os discursos dos líderes (em crioulo, português ou francês) são traduzidos e legendados. Tal conduz a questionar quem teve o poder de se enunciar ao longo desta luta. É paradigmático que, numa entrevista em *Ein Nations Födelse* (1973), Cabral reforce a sua disponibilidade para estabelecer negociações com o governo português, ironizando que, como falam

a mesma língua, não será difícil entenderem-se. Porém, não ressalva que, na Guiné-Bissau, apenas uma elite muito minoritária, e sobretudo masculina, falava português.

Não obstante, fazia parte dos princípios políticos de qualquer movimento de libertação tomar como objetivo primordial a diluição das desigualdades existentes, viabilizando o acesso à educação para todos. Só assim seria possível eliminar quaisquer possibilidades de subjugação (Andrade 1998, 167). E, entre as estruturas de Estado, as escolas são as que mais surgem nos filmes. Nestas, todos os professores são homens, mas vemos muitas alunas mulheres, evidenciando a preocupação por uma política educativa que visasse a igualdade de género. Numa dessas escolas, em *Labanta Negro!* (1966), um grupo de rapazes e de raparigas, fazem exercícios de ginástica, antevendo a possibilidade de as mulheres se envolverem em treinos militares.

O acesso à esfera militar foi percebido como um poderoso dispositivo de ascensão social, para as mulheres das zonas libertadas. O filme *Free People in Guiné-Bissau* (1971) abre precisamente com mulheres fardadas, marchando ao lado dos homens. Porém, estas imagens de aparente igualdade são questionadas em *Madina de Boé* (1968), quando vemos uma mulher fardada e um homem militar ao seu lado, que lhe coloca o chapéu da farda como que a autorizando a lutar. A mulher nunca encara a câmara, fugindo com o olhar para o fora de campo. Mas ao transparecer o desconforto de estar a ser filmada, desmonta o olhar masculino que a legitima.

Dos olhares e gestos que escapam ao controlo da câmara, resulta o oposto do pretendido, porque assim é denunciado a falta de controlo sobre a sua representação (Pinney 2011, 89-94). Esta situação é também notada no filme *Ein Nations Födelse* (1973), quando uma mulher com um braço amputado amamenta uma criança, por sua vez, com uma perna amputada enquanto é filmada num longo e grande plano. A mulher olha o chão, depois olha para a câmara para, em seguida, fugir rapidamente com o olhar, como que pedindo para não ser filmada. Nesta sequência, é extremamente perturbador o seu desconforto face à total ausência de controlo sobre a sua representação, situação recorrente ao longo destes filmes, sempre que são documentadas vítimas de bombardeamentos. Logo, esta imagem não permite aceder a quem aquela mulher é ou ao que sente. Evidencia apenas que quem a filmou construiu uma imagem capaz de validar o seu próprio ponto de vista.

Mais genericamente, em quase todos os filmes, as mulheres são filmadas a carregar à cabeça armas, balas, arroz, água, entre outros alimentos ou equipamento. Esta foi a principal tarefa das mulheres nesta guerra: carregar material bélico desde a fronteira até às frentes de combate e mantimentos desde as tabancas até aos aquartelamentos guerrilheiros. Apenas em *Labanta Negro!* (1966) esta situação é relevada pela voz narrativa, que refere: “a sua [das mulheres] presença alegre e gentil acompanha-nos toda a viagem” (min. 9:15; tradução minha). Ainda que reconhecido, o seu trabalho surge como acessório e adjetivado com estereótipos ocidentais do feminino. E, em toda esta filmografia, as imagens de mulheres a carregar mantimentos e material bélico são muitas vezes reduzidas a separadores filmicos.

Por estar consciente da subvalorização do trabalho das mulheres nesta guerra, e da sub-representação das mulheres, Sarah Maldoror, propôs representar a intensa, penosa e arriscada implicação das mulheres na luta de libertação da Guiné-Bissau, com *Des fusils pour Banta* (1970). Inexplicavelmente, esta obra desapareceu em circunstâncias que permanecem por esclarecer (Piçarra 2017, 19). Se todos os demais filmes são exemplos claros de cinema direto, intrínseco à prática documental, este distingue-se pelo carácter ficcional. Mais precisamente, neste filme, personagens reais recorrem a uma narrativa ficcionada para desempenharem o seu próprio papel. Concretamente, partindo da história de uma guerrilheira, a realizadora desenvolveu o guião fílmico, em colaboração com os não-atores das zonas libertadas (*Ibidem*, 21).

Este filme seria centrado na personagem de Awa, inspirada em Canhi Nantungue, uma mulher balanta, natural de Banta, que morreu às mãos das tropas colonialistas, constituindo-se no “culto mariano” do PAIGC.⁷ Sarah Maldoror pressupôs que era uma história real, mas tal foi desmentida por Amílcar Cabral, sugerindo que se tratava de uma lenda (Jacques 1971, 54).

Face aos bombardeamentos frequentes, filmar nas zonas libertadas foi extremamente difícil, razão pela qual se decidiu realizar parte da rodagem na ilha de Jabada, na Guiné-Conacri, onde um grupo de balantas que havia abandonado as zonas libertadas se encontrava. A equipa de realização compreendia a rodagem como um ato de militância, capaz de redimir aqueles que haviam “abandonado os seus irmãos na Luta” (Lipinska 1970, 48). Tendo incorporado a equipa de realização, Suzanne Lipinska descreve que não foram recebidos com entusiasmo, e o quão difícil foi envolver este grupo de balantas no filme. A população da aldeia não compareceu aos compromissos assumidos, originando algumas tensões com a equipa de rodagem, ampliadas pela protagonista que, nas palavras de Lipinska, se revelou caprichosa.

Acresce que as mulheres se recusaram a ser representadas com fardas militares, preferindo aparecer com a melhor aparência possível (Lipinska 1970, 48-49; Piçarra 2017, 22). A roupa das mulheres em *Des fusils pour Banta* (1970) é alvo de destaque no trabalho artístico *Préface à Des fusils pour Banta* (Abonnenc et al 2012), baseado numa extensa entrevista a Sarah Maldoror (Abonnenc 2018). Neste trabalho em vídeo, Matthieu Abonnenc sugere que uma das mulheres teria decidido vestir a sua melhor roupa,

⁷ Conta Lipinska: “Esta é a história de uma camponesa, Awa, que está consciente dos problemas políticos causados pela presença dos colonialistas portugueses. Ela torna-se uma activista na sua aldeia, explicando a necessidade de formar um partido que não só defenda os problemas dos camponeses como organize a resistência e prepare os primeiros actos de guerrilha. Implacável, a mulher vai dedicar a sua vida à causa que defende. Um dia, na ausência de Awa, Kurt, um oficial português chega à aldeia com os seus homens e alguns sipaios. Ele reúne a população na praça central e revista as casas dos aldeões à procura de panfletos, fotografias, símbolos, bandeiras ou qualquer outro signo que demonstrasse simpatia pela rebelião anunciada. Não encontra nada. Furioso, executa a sangue frio uma quantidade de homens escolhidos ao acaso. Nesse momento, Awa regressa à aldeia, carregando às costas a sua sobrinha doente. Ao ver o português, ela decide não fugir. Pelo contrário, avança pensando que pode parar o massacre. Mas o oficial Kurt, ao vê-la, dispara dois tiros, matando Awa e a sua sobrinha. A sua morte encoraja a aldeia a reagir, mais do que as suas anteriores palavras e apelos. Na mesma noite, os jovens da aldeia decidem juntar-se ao movimento local de resistência e de libertação” (Lipinska, 1970: 48).

antecipando que o seu filho, que havia emigrado para Lisboa, a poderia ver no cinema (min. 16.57). Uma outra confiaria que algum militar, se a visse assim vestida, lhe proporia casamento (min. 17.32). Por sua vez, a realizadora temia que roupas tão bonitas, escolhidas pelas atrizes, surgissem ao espectador como falsas (min. 16.26).

Há que recordar que, ainda que partindo de uma narrativa previamente construída, estava subjacente que estas mulheres desempenhariam o seu papel “real”, abrindo-se espaço para a negociação da representação das identidades. Este grupo de balantas era de refugiados ou de autoexilados de guerra. Já Awa, a personagem central deste filme, era uma heroína disposta a dar a sua vida pela causa. Nesta contradição pode estar manifesto o conflito de identidades que levou aquelas mulheres a reclamarem o direito a agirem sobre a sua própria representação.

Pode deduzir-se que estas mulheres estavam a reclamar que a personagem que lhes havia sido atribuída não se coadunava com o que de facto eram. Pensando sobre a liberdade e responsabilidade daqueles que participam numa guerra, Jean-Paul Sartre alega que é sempre possível livrarmo-nos desta através do suicídio ou da deserção (1997, 678). Tendo decido abandonar as zonas libertadas, estas mulheres evidenciavam que esta guerra não estava feita à sua imagem, razão pela qual, possivelmente, resistiram às personagens que a realizadora havia definido. Logo, ainda que este filme fosse realizado por uma mulher e tivesse a preocupação central de valorizar o papel da mulher na luta, e a população rural à margem da estrutura partidária, também neste caso se sugere que se assumiu o direito de falar “em nome de”.

Esta situação é particularmente pertinente para pensar o modo de representação da alteridade. Porque ocupando dois lugares ao mesmo tempo — oprimidas por um regime colonial e desertoras de uma luta que se propunha libertá-las — aquelas mulheres tornaram-se num “objecto incalculável, literalmente difícil de se situar” (Bhabha 2014, 111). Em contraponto, nas situações filmicas anteriormente descritas, são notadas “estratégias complexas de identificação [...] que funcionam em nome «do povo» ou «da nação»” (*Ibidem*, 229). É que aquelas que integraram os filmes anteriormente analisados tiveram menos poder de negociar a sua representação, não sendo esta uma preocupação de base nos documentários de propaganda. E, nas zonas libertadas, havia menos espaço para discursos dissidentes do que num contexto de deserção.

A *tabanca* de Unal: dos discursos fílmicos às memórias vernaculares

Localizada no sul da Guiné-Bissau, região de Tombalí, Unal insere-se nas áreas que foram libertadas logo após o início dos primeiros confrontos. Próximo da fronteira com a Guiné-Conacri, de onde provinha armamento, era em Unal que se guardava e distribuía grande parte dos recursos bélicos, funcionando como um ponto de encontro entre os combatentes que atuavam nas diferentes frentes. Ali a população identificava-se com o grupo étnico balanta, aqueles que mais participaram na luta de libertação, e simultaneamente, os maiores produtores de arroz (Amado 2009, 253; Temudo 2009,

53). Coube à população de Unal garantir a alimentação e o transporte de material bélico a cinco aquartelamentos guerrilheiros, no mato circundante. Nenhum dos filmes anteriormente mencionados foi realizado em Unal, mas alguns realizadores estiveram nesta tabanca, nomeadamente a equipa do ICAIC que esteve sedeadada em Unal de 20 de abril a 2 de maio de 1971, aguardando um ataque ao quartel de Buba (Massip 1984,101-113). Houve também filmagens preliminares para *Des fusils pour Banta* (1970) em Banta, a apenas dez quilómetros de Unal. E *Free People of Guinea-Bissau* (1971) foi filmado em Nhácuba, a apenas três quilómetros.

A pesquisa em Unal, tabanca implicada no esforço da luta desde o início dos confrontos, permitiu transitar do cinema para outros regimes visuais de memória. Se toda a imagem endereça um convite para realizar um trabalho sobre a memória que é, acima de tudo, um trabalho com e sobre o futuro, aqueles que permaneceram nas zonas rurais à margem das estruturas partidárias, além de revelarem o futuro que o passado filmado não trouxe, desafiam a uma maior problematização sobre as projeções que a História realiza.

A análise fílmica já revelou contradições e fragilidades sobre a emancipação feminina avançada pelo PAIGC, e os testemunhos recolhidos tendem a ampliar o hiato identificado. Muitas das mulheres entrevistadas eram jovens raparigas no tempo da luta armada. E algumas delas foram viver para os aquartelamentos para garantirem comida e água aos guerrilheiros. Esta ação não resultou, necessariamente, de uma atitude voluntariosa. Contaram: “foram os agentes do partido que nos levaram, a nós, meninas desta zona. Não podíamos recusar ir, não tínhamos coragem para isso. Foi lá que ficámos até os nossos velhos celebrarem o nosso casamento” (S. Quebi, 2019). Dos seus relatos compreende-se o porquê de uma atitude não prestativa: “os agentes do partido prenderam-nos nas *barracas*. Lá obrigavam-nos a trabalhar muito, a pilar arroz, até as nossas mãos ficarem esfoladas” e ainda “havia pessoas que apanhavam como castigo ir a Canjafra [zona de fronteira] buscar as balas” (Q. Na Iogna, 2019).

Não obstante, havia quem, quando invocava a Luta, manifestasse a nostalgia de um tempo em que detinha mais poder e privilégios. Foi exemplo disso Nibló Na N’ Bum, que realizou treinos militares e integrou as milícias populares que garantiriam a segurança da tabanca. Conta que receberam fardas militares, mas que lhes foi recusado o manuseio de armas, sob o pretexto de ser perigoso ter, em simultâneo, “crianças nas costas e pistolas à cintura” (Nibló Na N’ Bum, 2019). Tanto ou mais do que integrar as milícias, o seu prestígio prendeu-se com o ser uma das esposas de Pam Na N’ Bum, um importante comandante militar da zona sul. Recebendo frequentemente quadros militares do partido em sua casa, nomeadamente Nino Vieira, ela e as outras coesposas, viam o seu papel reconhecido por serem “as mulheres de tão importante combatente”. De facto, um casamento vantajoso foi, repetidamente, descrito como um frequente mecanismo de ascensão social (Urdang 1979, 283; Galvão & Laranjeiro 2019, 111).

Já o término ao casamento forçado foi recordado como a política de género mais aclamada pelos “grandes” do partido. Tradicionalmente, o casamento entre o grupo

étnico balanta era determinado pelos pais, muitas vezes quando a mulher era ainda criança. Foi descrito que, naquela altura, nenhum pai podia impor à sua filha casar-se com quem quer que fosse. E os noivos eram obrigados a assinar termo de responsabilidade e compromisso de aceitação voluntária.

Porém, quando Quinta Na Iogna foi confrontada com um casamento forçado, o partido não teve capacidade de protegê-la. É que, durante a guerra, os homens mais velhos tentaram reassegurar o tradicional controlo sobre o destino das mulheres, desafiando as diretrizes do PAIGC. Nas suas palavras:

Os agentes do partido vieram interrogar se nós nos queríamos casar. O meu pai obrigou-me a dizer que sim, e um agente do partido escreveu isso num caderno, onde nós pusemos a nossa impressão digital. Depois do partido escrever isso, eu já não tinha como fugir dele, porque já não era casamento forçado. Quando estavam a preparar o meu casamento, fomos bombardeados. Todos fugiram para o mato. Mas eu não quis fugir... (Q. Na Iogna, 2019).

Consequentemente, se antes interpretou a ida das jovens raparigas para os aquartelamentos guerrilheiros como recrutamento coercivo, partindo do último testemunho, este pode ser lido como uma tentativa do PAIGC, em retirar o destino das jovens raparigas do controlo exclusivo dos anciãos da tabanca (Galvão & Laranjeiro 2019, 102). Porém, nos aquartelamentos também se teriam verificado tentativas de controlo. É particularmente ilustrativo que a alguns comandantes militares, entre os quais Casimiro,⁸ responsável pela mobilização em Unal, tenham sido imputados abusos sexuais. Foi explicitamente referido: “Eles nunca levaram as raparigas para lutar, mas sim para dormir com elas” (Mbudi, 2019).

Neste ponto, importa analisar alguns boatos partilhados, de que algumas mulheres se haviam deitado, de livre vontade, com os guerrilheiros, escapando a esforços maiores, como o de carregar balas.⁹ Estes boatos permitem contraverter se as mulheres não teriam usado a seu favor os conflitos gerados entre o PAIGC e a estrutura patriarcal

⁸ No seu livro de memórias, Luís Cabral descreve que Casimiro: “Servia-se regularmente de rapariguitas muito jovens, e para isso também criou o seu cenário como chefe de barraca, tinha de estar vigiado — «controlado», como dizia. O «controlo» assim estabelecido era confiado a duas raparigas muito jovens, em geral com menos de quinze anos, que o deviam acompanhar na cama durante a noite. As moças cuja missão de «controlo» transformava em amantes do criminoso eram regularmente substituídas, segundo o seu capricho. E todos estes crimes eram cometidos sob caução do Partido, na medida em que o responsável da área era o chefe dos criminosos” (1984: 178).

⁹ Esta possibilidade é reforçada por Luís Cabral, quando relata a viagem em que acompanhou jovens raparigas até ao internato, onde iam ser integradas: “Muitas dessas jovens raparigas ou adolescentes, habituadas ao tipo de vida que lhes era imposto nas bases da guerrilha, podiam ter sido atraídas pelo interesse que a novidade sempre desperta na juventude, seja ela de que latitude for. Algumas até podiam estar tentadas pela aventura que talvez a espreitasse naquela viagem inédita com os primeiros dirigentes do Partido. Tinha mandado instalar a minha cama de campanha no convés do barco, ao lado do posto de comando e acabava de me deitar. Uma das raparigas aproximou-se, abaixou-se e pediu-me que a deixasse deitar-se ao meu lado” (1984: 188).

tradicional. Se a emancipação feminina se jogou num campo de forças, indiscutivelmente masculino, tal não significa que não se tenham gerado formas de resistência face à reverberação de formas de opressão. E como antes referido, manter uma relação amorosa com um dirigente militar poderia revelar-se muito proveitoso, como sugerem os percursos de Nharabat Mola, que é hoje enfermeira e de Sanam Quebi, que nunca saiu de Unal. Demonstrando o potencial emancipatório das escolas das zonas libertadas, a história destas duas mulheres sugere como o sistema de ensino de então, tendia a favorecer a embrionária elite militar. E, se uma relação amorosa com um quadro militar poderia significar uma hábil ascensão social já os encargos de uma mulher casada seriam vistos como, socialmente, inconciliáveis com um percurso escolar mais continuado. Nas palavras de Sanam Quebi:

Éramos nós que queríamos ir à escola. Foi pela nossa vontade que nos inscrevemos. Eu era a que mais me esforçava e deveria estar entre aqueles que continuaram a estudar. Até o falecido Buwé Na N' Bum se recordava que eu era a melhor. Houve um momento em que os dirigentes do partido escolheram os alunos mais bem classificados para irem para Bokê [para a Escola-Piloto]. O nosso professor chamou-me e disse: “Tu és a que está mais bem preparada, quando eles vierem, tu vais!” Mas depois o Pam Na N' Bum [comandante militar em Unal] indicou a Nharabat, porque pensava que iria casar-se com ela, assim que ela voltasse de Bokê. O professor *apanha raiva* [cr. ficou zangado], mas todos temiam o Pam Na N' Bum. Tinham medo dele. Ninguém o podia enfrentar. Ela agora é enfermeira em Bafatá. [...] Depois, aquando do meu casamento, o meu irmão Quegna não queria que eu abandonasse a escola. Disse-me que eu não podia deixar ir à escola, porque eu era muito boa aluna. Dizia para eu concluir o casamento, o tempo de *noivado*, e que depois teria de voltar à escola. Ele não devolveu os livros ao partido, durante muito tempo, para eu voltar à escola. Mas foi ele que me deu ao homem com o qual me casei, e fez com que eu jamais voltasse à escola. Eu recusei voltar à escola, porque todos iriam zombar de mim (S. Quebi, 2019).

Também foi relatado que, nas milícias armadas, as mulheres eram zombadas, com o propósito de boicotar a sua integração na esfera militar. Especificamente, foi dito: “os tropas diziam que aquele fardamento [a farda das mulheres] servia para limpar o *sereno* [cr. orvalho] no caminho” (N' Haja, 2016). Este facto levanta outras hipóteses para justificar as mulheres que, na rodagem de *Des fusils pour Banta* (1970), não queriam usar farda militar, mas sim as suas melhores roupas. Será que o aparato fílmico lhes estava a negar a possibilidade de falar, ainda que a intenção fosse o oposto? (Spivak 2021). Atente-se no facto histórico que deu origem ao guião fílmico, contado pela dirigente Carmen Pereira:

Canhi Nantungue é que recolhia arroz para levar aos camaradas no mato [...] um dia caiu numa emboscada, foi o dia em que ela ia levar comida para os camaradas que estavam à espera dos portugueses. Ela estava grávida de sete meses, prenderam-na, torturaram-na,

por fim — é difícil dizer — amarraram-na, puseram uma fogueira por baixo até cair a criança e ela morreu. É por isso que ela é chamada heroína porque sofreu muito antes de morrer. Mas morreu a dizer o PAIGC é que vai ganhar essa guerra, eu posso morrer, mas o PAIGC vai ganhar essa guerra (C. Pereira, 2016).

Às mãos das tropas portuguesas, Canhi Nantungue morreu queimada viva. Já no célebre ensaio *Pode a subalterna tomar a palavra?* (Spivak 2021), uma mulher que se imola é o mote para uma reflexão sobre como a subalternidade pode ser reveladora das lógicas de poder que a constroem. Controverter a história de Canhi Nantungue, tal como narrada pelos discursos do PAIGC,¹⁰ permite procurar novos significados para esta morte, reconhecendo que esta também pode ser representada como agência. E também Quinta Na Iogna pensou em morrer queimada aquando do seu casamento, não fugindo de um bombardeamento aéreo da aviação militar portuguesa. Quando questionada se havia pensado fugir para a Guiné-Conacri respondeu: “Sim. E também para Bedanda [onde havia um quartel colonial]. Mas não conseguia atravessar a bolanha de Teque, que era uma bolanha sem árvores, onde não dava para esconder” (Q. Na Iogna, 2019).

A história de Quinta Na Iogna, que não conseguiu fugir das zonas libertadas, reforça a pertinência de problematizar como a emancipação da mulher durante a luta foi síncrona com a continuação de práticas que resultaram numa violência quotidiana. E convida a adivinhar o que diria a voz desertora inaudível da mulher que demonstrou subtis recusas em desempenhar o papel de Canhi Nantungue, aliás de Awa, em *Des fusils pour Banta* (1970). De facto, ela possuía poucas semelhanças com a heroína que lhe propuseram representar. E a história das mulheres que fugiram das zonas libertadas não foi (ainda) o tema de nenhum filme, carecendo também de reflexão e de investigação histórica.

Conclusão

No decorrer da luta armada, o PAIGC propôs construir uma nova sociedade nas zonas libertadas, onde às mulheres seriam atribuídos novos direitos e estatutos sociais. Porém, uma transformação efetiva dos papéis de género desencadeou fortes conflitos, quer entre os quadros do PAIGC, quer entre estes e a estrutura patriarcal tradicional. A análise dos filmes à época realizados denuncia como, num território em luta, a representação das mulheres foi trabalhada para responder a um papel que lhe havia sido previamente determinado, do qual Awa, a personagem principal de *Des Fusils por Banta* (1970), é exemplo paradigmático.

Mais do que falar da sua condição, as mulheres representadas tendiam a engrandecer o PAIGC, que, somado à independência política, lhes prometera fortes mudanças

¹⁰ Esta narrativa é manifesta na sepultura que o PAIGC lhe erigiu em Banta ou ainda numa notícia do jornal *Nô Pintcha!* em que se declara: “o nosso povo lembra ainda com respeito o nome de Canhi Nantungue, patriota da nossa terra, heroína e mártir, exemplo de grande militante do nosso Partido” (*Nô Pintcha*, 27-III-1975). Esta notícia foi originalmente escrita para o jornal *Libertação*, Órgão do PAIGC, Julho de 1968.

na estrutura social tradicional. Porém, as mulheres que viviam nas zonas libertadas não foram meras “marionetas” manobradas por ideologias ou legados históricos, isto é, não foram apenas personagens que integraram estes filmes. Todas foram atrizes sociais conscientes e os seus relatos ampliam as narrativas históricas veiculadas pelo PAIGC, deslegitimando o seu envolvimento voluntário e entusiástico na luta armada. As opressões a que foram sujeitas desenham uma complexa teia de relações entre homens, mulheres, militantes do PAIGC e a população. Desta teia, emerge uma panóplia de discursos que se opõem à uniformidade do projeto político que o PAIGC se propôs implementar. Numa posição frágil, mas nem por isso apática, as mulheres das zonas libertadas desencadearam novas conjeturas de ascensão social e de resistência, que ainda carecem de reflexão e problematização histórica.

Financiamento e Agradecimentos

A pesquisa para este artigo beneficiou do financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da bolsa de doutoramento que me foi atribuída (PD/BD/52253/2013). Beneficiou também da minha participação no projeto “Amílcar Cabral, da história política às políticas da memória” (PTDC/EPH-HIS/6964/5214). Agradeço a Inês Galvão, com quem partilhei decisivos momentos desta pesquisa na Guiné-Bissau. Com Raquel Schefer, Maria do Carmo Piçarra e Mathieu Abonnenc, mantive longas e produtivas conversas sobre o filme *Des fusils pour Banta* (1970) de Sarah Maldoror. Sílvia Roque e Teresa Amal leram versões preliminares deste artigo, contribuindo com sugestões que o enriqueceram. Por fim, agradeço a todas as mulheres que comigo partilharam as suas memórias da luta de libertação e as suas vontades para novas lutas, presentes e futuras.

Bibliografia

- Abonnenc, Mathieu Kleyebe, Filipe Abranches & Teresa Câmara Pestana. 2012. *To Whom Who Keeps a Record*. Porto: Empresa Diário do Porto
- Abonnenc, Mathieu Kleyebe. 2018. “‘Sonne und Staub’: Ein Interview mit Sarah Maldoror.” *kolik film*, April 29, 2018. <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=201829&content=inhalt>.
- Amado, Leopoldo. 2009. *Guerra Colonial e Guerra de Libertação Nacional. O caso da Guiné-Bissau*. Lisboa: IPAD.
- Andrade, Mário Pinto. 1998. *Origens do Nacionalismo Africano. Continuidade e Ruptura nos Movimentos Unitários Emergentes da Luta Contra a Dominação Colonial Portuguesa: 1911-1961*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Bhabha, Homi. 2014. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cabral, Amílcar. 2011. “Libertação nacional e cultura.” In *Malhas que os Impérios tecem*, edited by Manuela Ribeiro Sanches, 355-375. Lisboa: Edições 70.
- Cabral, Amílcar. s/d. *Princípios Políticos*. Bissau: PAIGC/Secretariado Geral.
- Cabral, Luís. 1984. *Crónica da libertação*. Lisboa: O Jornal.
- Chabal, Patrick. 1983. *Amílcar Cabral: revolutionary leadership and people’s war*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coutinho, Â. S. B. 2020. “Militantes invisíveis: as cabo-verdianas e o movimento independentista (1956-1974).” *Revista Estudos Feministas* 28(1). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n168316>.
- Dhada, Mustafah. 1993. *Warriors at work: how Guinea was really set free*. Niwot: University Press of Colorado.
- Fanon, Frantz. 1968. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Galvão, Inês & Catarina Laranjeiro. 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 N. Domingos, M.B. Jerónimo & R. Roque, 85-122. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Gomes, Patrícia Godinho. 2015. “O estado da arte dos estudos de gênero na Guiné-Bissau: uma abordagem preliminar”. *Outros Tempos — Pesquisa em Foco-História* 12(19), 168-189. <https://doi.org/10.18817/ot.v12i19.458>.
- Hall, Stuart. 1992. “The West and the Rest: Discourse and Power.” In *Formations of modernity*, edited by Stuart Hall & Bram Gieben, 275-332. Polity Press: The Open University.
- Handem, Diana Lima. 1986. *Nature et Fonctionnement du Pouvoir chez les Balanta Brassa*. Bissau: INEP.
- Jacques, Paula. 1971. “Guinee-Bissau: Le Mythe et la Realite.” *Jeune Afrique* 566, 53-55.
- Laranjeiro, Catarina. 2019. “Entre as Imagens e os Espíritos: Encontros com a Memória da Guerra de Libertação na Guiné-Bissau”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra: Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/87465>.
- Lipinska, Suzanne. 1970. “Cinéma chez les Balantes”. *AfricAsiA* 19, 46-49. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04320.005.020#!3>.
- Ly, Aliou. 2015. “Revisiting the Guinea-Bissau liberation war: PAIGC, UDEMU and the question of women’s emancipation, 1963-74”. *Portuguese Journal of Social Science*, 14(3), 361-377. https://doi.org/10.1386/pjss.14.3.361_1.
- Mbembe, Achille. 2014. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2017. “Os Cantos de Maldoror: cinema de libertação da Realizadora-Romancista.” *Revista Mulemba* 9(17), 14-29. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2017.v9n17a14579>.
- Pinney, Christopher. 2011. *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books.
- Sartre, Jean-Paul. 1997. *O Ser e o Nada. Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Scott, James C. 2013. *A Dominação e a Arte da Resistência. Discursos Ocultos*. Lisboa: Letra Livre.
- Sousa, Julião Soares de. 2011. *Amílcar Cabral. Vida e morte de um revolucionário africano*. Lisboa: Nova Vega.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2021. *Pode a subalterna tomar a palavra?* Lisboa: Orfeu Nefro.
- Temudo, Marina Padrão. 2009. "From the Margins of the State to the Presidential Palace: The Balanta Case in Guinea-Bissau." *African Studies Review* 52, 47-67. <https://doi.org/10.1353/arw.0.0203>.
- Urdang, Stephanie. 1979. *Fighting two colonialisms: women in Guinea-Bissau*. New York: Monthly Review Press.

Filmografia

- Engel, Tobias; Lefort, René & Igel, Gilbert, dir. 1970. *No Pintcha!*. França.
- Maldoror, Sarah, dir. 1970. *Des fusils pour Banta [Armas para Banta]*. Prod. FLN. Argélia.
- Malmer, Lennart & Romare, Ingela, dir. 1973. *Ein Nations Födelse [O Nascimento de uma Nação]*. Suécia.
- Marret, Mario, dir. 1964. *Lala Quema*. França.
- Marret, Mario, dir. 1965. *A Nossa Terra*. França.
- Massip, Jose, dir. 1968. *Madina de Boé*. Prod. ICAIC. Cuba.
- Nelli, Piero, dir. 1966, *Labanta Negro!*. Prod. REIAC. Itália. Acedido em: <https://www.youtube.com/watch?v=BYwgTYSy6ac>.
- Spee, Rudi, & Lohman, Axel, dir. 1971. *Free people in Guiné Bissau*. Suécia.

Nota biográfica

Investigadora do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve uma investigação sobre cinema vernacular em Cabo Verde e Guiné-Bissau. É doutora em Pós-Colonialismos e Cidadania Global pela Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, tendo na sua dissertação se debruçado sobre o papel do cinema e da cosmologia política no decorrer da Luta de Libertação guineense. Realizou o filme *Pabia di Aos* (2013) e encontra-se a co-realizar, com Daniel Barroca, o filme *Fogo no Lodo*.

ORCID iD

[0000-0003-4614-5048](https://orcid.org/0000-0003-4614-5048)

Morada institucional

Instituto de História Contemporânea
Colégio Almada Negreiros
Rua Vasco da Gama Fernandes Alta de Lisboa
Ler, 1750-443 Lisboa

Recebido Received: 2020-12-15

Aceite Accepted: 2021-02-10

DOI <https://doi.org/10.34619/wgXu-byve>