

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DO CINEMA DE ESTADO AO CINEMA FORA DO ESTADO: GUINÉ-BISSAU
16 de maio de 2024

EN NATIONS FÖDELSE GUINEA-BISSAU, EN FÖRE DETTA PORTUGISISK KOLONI

(“O Nascimento de uma Nação – Guiné-Bissau, uma antiga colónia portuguesa”) / 1973-74

um filme de Lennart Malmer e Ingela Romare

Realização, argumento, fotografia, som, montagem e produção: Lennart Malmer e Ingela Romare, para a Sveriges Television (SVT) / *Mistura:* Anders Samuelsson / *Iluminação:* Leif Duvsjö / *Chefia de produção:* Johan Claesson, Lars Andersson / *Cópia:* 16mm (Svenska filminstitutet), colorida, falada em sueco, português, crioulo e língua nativa africana (legendadas em sueco) - legendagem eletrónica em português / *Duração:* 49 minutos / *Estreia mundial:* 15 de fevereiro de 1974, exibição no canal de televisão sueco TV1 / *Estreia portuguesa:* 2011, no âmbito do festival DocLisboa, no contexto do ciclo “Retrospectiva Movimentos de libertação em Moçambique, Angola e Guiné-Bissau (1961-1974)” / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Talvez mais do que qualquer outra das lutas de libertação dos territórios colonizados por Portugal, a luta pela independência da Guiné-Bissau revestiu-se, igualmente, de uma dimensão mediática significativa. Isto é, além da guerrilha no mato que, aos poucos, reconquistava talhões de terra ao exército e aos colonos portugueses, a guerra da libertação da Guiné-Bissau foi, também, uma guerra de imagens e sons. Como explica Catarina Laranjeiro, uma das investigadoras que de mais tem trabalhado sobre as representações cinematográficas da Guiné-Bissau, Amílcar Cabral começou logo por contactar o realizador francês Mario Marret pouco depois do Congresso de Cassacá (fevereiro de 1964), isto é, cerca de um ano depois do começo dos confrontos armados.

Daqui compreende-se, de imediato, o entendimento de Cabral sobre a necessidade de convocar um olhar estrangeiro para retratar a luta dos guerrilheiros e para construir uma contrapropaganda que respondesse à máquina de propaganda do Estado Novo. Assim, numa primeira fase, e antes da afirmação dos cineastas guineenses, a estratégia passou por abrir as portas da luta a equipas de cinema e televisão europeias que, através das suas vias de difusão e da sua autoridade “moral” enquanto países ocidentais e democráticos, pudessem produzir um discurso alternativo à comunicação oficial de Lisboa (como explica, de forma bastante clara, Aristides Pereira – que virá a ser o primeiro presidente de Cabo Verde – no presente filme).

Pois bem, se Mario Marret foi o primeiro cineasta estrangeiro a visitar as zonas libertadas da Guiné-Bissau (realizaria **Lala Quema** e **A Nossa Terra**, em 1964 e 65, respetivamente), a ele se juntariam vários outros: o italiano Piero Nelli, John Sheppard, os cubanos José Massip e Jorge Fuentes, a francesa Sarah Maldoror (sendo que o **Fuzis para Banta** nunca chegaria a ser terminado – Mathieu Kleyebe Abonnec realizou, em 2011, **Préface à des Fusils pour Banta**, um filme de elegia especulativa sobre esse projeto financiado pelo exército argelino e cujo material foi confiscado a Maldoror e, provavelmente, destruído), entre outros. Mas, de entre as várias nacionalidades que participaram no esforço de guerra guineense, a suécia foi, de longe, a mais participativa; Rudi Spee e Axel Lohman fizeram **Free People of Guiné-Bissau** (1971) e a dupla Lennart Malmer e Ingela Romare realizaram **En Nations Födelse** (“O Nascimento de uma Nação”, 1973-74) – título deliciosamente irónico. De facto, esta dupla havia-se especializado, ao longo da década de 1970, em retratos televisivos dos mais variados conflitos armados, especialmente durante a guerra do Vietname.

No que às ex-colónias portuguesas diz respeito, e seguindo o livro *Sweden and National Liberation in Southern Africa: Solidarity and assistance, 1970-1994*, de Tor Sellström, no início de 1969 a dupla esteve na Beira, em Moçambique, mas foi expulsa ao fim de quatro dias, regressando depois em 1971, para **Moçambique Är Vårt Land** (“Moçambique é o Nosso País”), um filme em cinco partes sobre as ações da FRELIMO – realizado paralelamente com outros documentários sobre diferentes movimentos de libertação sul-africanos que tiveram grande impacto na opinião pública sueca, nomeadamente **I Vårt Land Börjar Kulorna Blomma** (“No Nosso País as Balas Começam a Florir”, 1972), rodado na África do Sul, **Södra Afrika: Ett Nytt Vietnam?** (“Sul de África: Outro Vietname?”, 1971), rodado na Namíbia e em Moçambique.

É neste contexto que Malmer-Romare chegam às zonas libertadas da Guiné-Bissau em 1972. Além de **O Nascimento de uma Nação**, a dupla realizará na Guiné, antes da independência, **Guinea-Bissau Är Vårt Land** (“Guiné-Bissau é a Nossa Terra”, 1973), e depois da independência, **Guinea-Bissau: Ett Exempel** (“Guiné-Bissau: Um Exemplo”, 1976) e **Guinea-Bissau efter Självständigheten** (“Guiné-Bissau depois da Independência”, 1976). De qualquer modo, a importância do seu primeiro filme-reportagem é fundamental para a construção do imaginário nacional guineense, isto porque Malmer-Romare eram os únicos jornalistas estrangeiros (ou pelo menos, os únicos com câmaras de filmar) presentes na cerimónia de Proclamação Unilateral do Estado da Guiné-Bissau celebrada a 24 de setembro de 1973. Mais que isso, o acesso às várias figuras-chave do PAIGC permitiu-lhes registarem entrevistas com aquelas que seriam as personalidades fundamentais da história do emergente país: Amílcar Cabral, líder histórico do partido (que seria assinado a 20 de janeiro de 1973); o seu irmão, Luís Cabral, futuro presidente da Guiné-Bissau; o referido Aristides Pereira; e Nino Vieira que será o presidente da Assembleia Nacional Popular e, a partir de 1978, Primeiro-Ministro. De facto, em entrevista a Catarina Laranjeiro, Malmer esclarece a consciência da importância do registo: “acho que o propósito dos filmes feitos na Guiné-Bissau, que documentavam as atividades sociais ou do Estado, tudo o que foi criado nas zonas libertadas, as escolas, os hospitais, toda a organização [inaudível] e tudo mais, tudo isso era o que era necessário documentar e mostrar, porque no início, é claro, muitas vozes críticas, diziam [que] isso era falso, que eles [os guerrilheiros] eram apenas terroristas.” Sublinhe-se documentar e mostrar.

O Nascimento de uma Nação vale, acima de tudo, pelo seu valor de documento. E tem sido, precisamente por isso, usado (e abusado) por vários cineastas que se têm vindo a apropriar das suas imagens ao longo dos anos. A dupla cedeu internegativos do filme à cooperativa portuguesa Cinequipa, cujas imagens viriam a ser integradas no filme de Fernando Matos Silva **Acto dos Feitos da Guiné** (1980) – Matos Silva conheceu a dupla em Estocolmo, em junho de 1976, quando aí se organizou o primeiro Reencontre Européenne du Cinéma - e no inacabado **Memórias da Revolução**, de João Matos Silva. Antes desse, algumas das imagens aparecem em **Guiné-Bissau: Independência** (1977), do português António Escudeiro. Mais recentemente, muitas das imagens filmadas por Malmer-Romare foram apropriadas pelo sueco Hugo Göran Olsson no filme de *found footage* **Om våld** (A Respeito da Violência, 2014), que parte do extraordinário acervo de imagens africanas de cineastas suecos dos anos 1960 e 1970 para as descontextualizar à medida de *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, lido pela rapper Lauryn Hill. Filme esse que gerou um filme-ensaio-resposta da portuguesa Filipa César, **Transmission From The Liberated Zones** (2015), onde se regressa às imagens apropriadas por Göran Olsson com o intuito de as devolver aos seus autores (Malmer e Romare participam no filme) e ao povo que nelas se representa – onde o efeito de *mise en abyme* é literalizado por um sistema de *feedback* visual, qual matrioska de ecos culturais, em sucessivas desmultiplicações cada vez mais ténues.

A graça de toda este tráfico (*traffic*) de imagens é que ele é já o ponto de partida do filme “original”. **O Nascimento de uma Nação** contém, além das imagens filmadas pela dupla de realizadores, outras imagens “emprestadas”. Aliás, o filme começa logo com um conjunto de planos aéreos que só poderiam ter sido filmados a partir de um helicóptero da força aérea portuguesa. Adiante, essa suspeita confirma-se com a inclusão das perturbadoras imagens do batalhão de soldados portugueses que sofre uma emboscada e tenta, em vão, salvar o colega estropeado. Tanto o plano aéreo como essas imagens do

“lado português” e a entrevista a António Spínola – cuja tonalidade na cópia é visivelmente distinta das restantes – proveem da reportagem **Guerre en Guinée** rodada por Jean Baronnet (com o jornalista Jean-François Chauvel) para a o canal de televisão francês ORTF e aí emitida pela primeira vez em novembro de 1969. Os créditos finais confirmam tudo isto (referem “fraskt team”, *uma equipa francesa*) e acrescentam ainda um dado: as imagens do ataque à base militar portuguesa de Guidamiel foram feitas pelo “fotógrafo do PAIGC, Florentino Gomez (sic)”. “Florentino Gomez” é, pois, Flora Gomes, que acabara de chegar de Cuba onde tinha estudado no ICAIC e que se tornaria num dos mais destacados cineastas guineenses.

O que se conclui desta fluidez audiovisual, onde o cinema se constrói em regime da troca e circulação, descreve bem os pressupostos ideológicos do cinema militante internacionalista dos anos 1970: um cinema onde a autoria e a propriedade eram desconsideradas face à necessidade de promoção de um “outro olhar” sobre as guerras de libertação. Malmer-Romare entenderam que aquelas imagens não lhes pertenciam. A pertencerem a alguém, eram do povo da Guiné-Bissau. Como tal, a sua difusão só beneficiaria a causa da libertação e futura construção do estado guineense. Quanto maior a sua propagação, melhor se concretizava o seu propósito revolucionário. Porém, esta crença revela um entendimento algo *naïf* sobre as particularidades do cinema. Uma imagem não vale por si, vale pelo seu contexto. Se a causas políticas de Escudeiro e Matos Silva estavam de acordo com o processo de descolonização português, e havia, portanto, uma certa deferência para com as imagens, o mesmo já não se pode dizer de Göran Olsson, cuja apropriação desvirtua em grande parte o sentido da luta do PAIGC e do povo guineense (as imagens são usadas como ícones de luta revolucionária, sem qualquer fundo histórico – resultando por isso num uso quase pornográfico da violência como fim em si mesmo e numa descontextualização geográfica a e cultural).

Por fim, atente-se num pormenor. Na referida cerimónia de Proclamação, os presentes escutam, em certo momento, uma gravação do discurso de Amílcar Cabral (gravado em janeiro de 1973). Esse momento traduz uma relação de assombração com a memória. A voz do ideólogo político do PAIGC, recém assassinado, faz-se presente, mas sem corpo, na fundação do novo país. Esta espécie de evocação sonora do fantasma de Amílcar Cabral será, de certo modo, trabalhada por Filipa César e Marinho de Pina no seu mais recente filme, **Resonance Spiral** (2024), onde a relação com o aquivo (visual e sonoro) se transforma num método de reanimação histórica. O regresso do passado como um espectro do presente.

Ricardo Vieira Lisboa