



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Silva, Alexsandro de Sousa e
Os esboços da nação guineense em *Madina Boé* (1968), de José Massip
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.
45, núm. 50, 2018, Julho-Dezembro, pp. 102-122
Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.141857

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765274005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



**Os esboços da nação
guineense em
Madina Boé (1968), de
José Massip**

*The drafts of the Guinean
nation in Madina Boé
(1968), by José Massip*



Alexsandro de Sousa e Silva¹

¹Bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (2011). Mestre em História Social pela mesma instituição (2015). Doutorando pelo mesmo programa de pós-graduação. Pesquisador das relações entre cinema e história na América Latina e das conexões políticas e culturais do subcontinente com a África. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com

Resumo: o texto analisa aspectos históricos em torno do média-metragem *Madina Boé* (1968), dirigido por José Massip e financiado pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas e pela Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina. O documentário retrata a organização do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e o ataque do grupo à base militar de Portugal em Madina, região do Boé, na então Guiné portuguesa (futura Guiné-Bissau). A obra fílmica, acreditamos, expressa distintas enunciações que apontam para a independência da Guiné e legitima as ações armadas do PAIGC e de seu líder, Amílcar Cabral.

Palavras-chave: Cuba; Guiné portuguesa; documentário; anticolonialismo.

Abstract: the text analyzes historical aspects of the film *Madina Boé* (1968), directed by José Massip and financed by the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry and by the Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America. The documentary describes the organization of the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde (PAIGC) and the group's attack on Portugal's military base in Madina, Boé region, in Portuguese Guinea (future Guinea-Bissau). We believe that the film expresses different enunciations that aim at the independence of Guinea and legitimize the armed actions by PAIGC and its leader, Amílcar Cabral.

Keywords: Cuba; Portuguese Guinea; documentary; anti-colonialism.

Na segunda metade da década de 1960, cineastas cubanos foram ao continente africano e registraram, pela primeira vez na filmografia nacional, a organização de uma guerrilha africana que combatia pela libertação do império português. Em 1967, Dervis Pastor Espinosa na câmera e o cineasta José Massip na direção filmaram aspectos do cotidiano em acampamentos das Forças Armadas Revolucionárias do Povo (Farp), braço militar do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), na então chamada Guiné “portuguesa”, futura Guiné-Bissau, e na vizinha Guiné-Conacri. O resultado das filmagens compõe o média-metragem *Madina Boé* (1968), produzido conjuntamente pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) e pela Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAAL)².

O documentário foi exibido em televisores cubanos, de acordo com uma nota publicada no *Boletín Tricontinental* (TESTIMONIO..., 1968), na qual se mencionam a recepção de feridos e órfãos da Guiné portuguesa em Cuba e a exibição de *Madina Boé*. A obra fora lançada, portanto, na segunda metade de 1968, em uma fase de crescente avanço do PAIGC e das zonas libertadas (CABRAL, 1969). Imagens do documentário, em especial as que mostram os tiros de canhão ao final da narrativa, foram reapropriadas em edições do cinejornal cubano *Noticiero ICAIC Latinoamericano* nos anos 1970³.

Apesar de ter sido exibido e premiado em festivais internacionais entre 1968 e 1969⁴, *Madina Boé* foi ignorado pela crítica da época e, posteriormente, pelos especialistas dos cinemas africano⁵ e cubano. A nosso ver, a obra foi ofuscada pela celebrada produção fílmica da Ilha, que ganhou projeção internacional com filmes como *Lucía* (1968), de Humberto Solás; *Hanoi, martes 13* (1967), de Santiago Álvarez; e *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez

² A parceria ICAIC/OSPAAAL produziu *La guerra olvidada* (Santiago Álvarez, 1967), *Hanoi, martes 13* (Santiago Álvarez, 1967), *Madina Boé* (José Massip, 1968) e *79 primaveras* (Santiago Álvarez, 1969).

³ Identificamos uso dos planos de *Madina Boé* nas edições 594 (exibido na semana de 09/02/1973, direção de Miguel Torres), 624 (13/09/1973, Miguel Torres), 663 (27/06/1974, Santiago Álvarez), 754 (26/03/1976, Miguel Torres) e 939 (11/10/1979, Fernando Pérez), em matérias dedicadas à Guiné-Bissau ou em homenagens a Amílcar Cabral.

⁴ *Madina Boé* foi premiado em festivais internacionais de documentários, como o de Leipzig, República Democrática Alemã, em 1968; de Cracóvia, na Polônia, em 1969; de Phnom Penh, no Camboja, em 1969; e de Barcelona, na Espanha, em 1975 (FILMOGRAFÍA..., 2012). Também foi exibido no 1º Festival Cultural Pan-africano de Argel, em 1969 (VIEYRA, 1969, p. 196).

⁵ Em nota do periódico *Libertação* (MADINA..., 1968), o PAIGC diz: “MADINA BOE: Mais um filme nosso premiado [no festival de Tashkent]” (p. 2).

Alea. Além disso, a visualidade do belicismo negro em tela pode ter contrariado os ambíguos padrões étnicos oficialmente aceitos em Cuba à época. Vale recordar que, na segunda metade dos anos 1960, o governo coibiu movimentos negros e cerceou intelectuais e artistas identificados com a causa negra durante o Congresso Cultural de Havana em janeiro de 1968 (MISKULIN, 2009), enquanto defendia grupos congêneres nos Estados Unidos.

A presença cubana na Guiné portuguesa fez parte da estratégia propagandística do governo de Fidel Castro de apoiar os movimentos revolucionários armados pelo mundo. Amílcar Cabral (1924-1973), secretário-geral e um dos fundadores do PAIGC⁶, participou da Conferência Tricontinental ocorrida em Havana, em janeiro de 1966, e, a partir disso, o regime cubano incrementou ajuda civil e militar ao PAIGC, pois acreditava na capacidade combativa do movimento (GLEIJESES, 2002).

Amílcar Cabral defendia a cultura como elemento essencial de resistência anticolonial e de afirmação da nacionalidade e valorizava, com habilidade diplomática, a potencialidade propagandística do audiovisual. O periódico *Libertação*, órgão oficial do PAIGC, destaca que, desde 1964, “ano em que um jornalista e um cineasta, ambos da República Democrática Alemã, inauguraram as visitas de estrangeiros às regiões libertadas e zonas de combate da Guiné”, diversos estrangeiros visitaram o território para filmá-lo: “Cinco documentários foram já feitos na nossa terra, dois dos quais obtiveram, de resto, altos prêmios ou menções honrosas em festivais internacionais de cinema” (MAIS..., 1967, p. 3)⁷.

O título *Madina Boé* é uma menção ao ataque da Frente Leste das Farp à base militar colonial em Madina, na região de Boé, ocorrido em 10 de novembro de 1966 e comandado por Nino (João Bernardo Vieira) e Domingos Ramos. Segundo o jornalista cubano Gabriel Molina, que acompanhou o ataque, o objetivo era uma “operação de fustigamento” para “causar grandes baixas ao inimigo e destruir suas construções de superfície [...]”. Desse ponto de vista, a operação foi

⁶ Para um histórico do PAIGC e de Amílcar Cabral na tradição de lutas sociais na Guiné e em Cabo Verde, ver Hernandez (2008).

⁷ Entre as realizações dedicadas ao PAIGC dos anos 1960, mencionamos *Lala quema* (Itália, 1965), de Mario Marret, *A group of terrorists attacked* (Inglaterra, 1968), de John Sheppard, e *Labanta negro!* (Itália, 1968), de Piero Nelli. Cabe lembrar que, em 1967, Amílcar Cabral enviou a Cuba quatro jovens guineenses (José Cobumba Bolama, Josefina Crato, Sana na N'Hada e Flora Gomes) para estudarem cinema no ICAIC por quatro anos, o que evidencia um projeto de cinema nacional (CUNHA; LARANJEIRO, 2016). Atualmente, a artista Filipa César, em cooperação com cineastas de Guiné-Bissau, recupera a memória audiovisual do país em projetos como *Luta Ca Caba Inda*, iniciado em 2011.

um êxito”⁸ (MOLINA, 1967, p. 59). Outra visão traz o cientista político Piero Gleijeses (2002), quem ressalta o fracasso do PAIGC que, além de não ter tomado o quartel dos portugueses, seu objetivo principal, perdeu soldados na ação, em especial Domingos Ramos, o que fez Amílcar Cabral se referir ao evento como uma “sangrenta e amarga lição” (p. 197)⁹.

José Massip (1969) escreveu sobre as filmagens para *Madina Boé* e posteriormente voltou à Guiné portuguesa, em 1971 e 1974. Além de Guiné-Bissau, também filmou no Vietnã, Laos e Angola nos anos 1970. Apesar de pertencer à geração da Sociedade Cultural Nosso Tempo (anos 1950), ser filiado ao Partido Socialista Popular (PSP) e um dos fundadores do ICAIC, além de ter projetos nos estúdios de cinema das Forças Armadas Revolucionárias de Cuba (FAR), o diretor possui obras pouco estudadas¹⁰. O texto de José Massip descreve o processo de filmagem em 1º de abril de 1967, cinco meses após o frustrado ataque do PAIGC a Madina, e publicado dois anos depois. Acreditamos que, para a realização do documentário, tenham ocorrido duas filmagens, uma em novembro de 1966 e outra com Massip, em 1967. Voltaremos a esse desencontro de datas mais adiante.

Madina Boé é, segundo os créditos iniciais, um *film-reportaje*, realizado em 35 mm, P&B, com 330 planos e 37 minutos de duração. Dividimos sua narração em cinco sequências: abertura, preparação, convocação, marcha e ataque. Na primeira, que compreende os 27 planos iniciais, Amílcar Cabral explicita as razões para a independência da Guiné. No longo eixo narrativo da preparação (planos 28 a 139), vemos os soldados do PAIGC em diversas atividades no acampamento militar, como treinamentos físicos, alimentação e entretenimento. A seguir, na convocação (planos 140 a 203), acompanhamos a visita de Cabral aos combatentes, a apresentação do hospital em Boké (Guiné-Conacri) e a jornada dos guerrilheiros rumo a Madina, trajetória descrita, por sua vez, na marcha (planos 204 a 264). Os últimos planos do documentário (265 a 330) compõem a sequência do ataque, na qual vemos os disparos à base colonialista.

⁸A tradução das citações em línguas estrangeiras é de nossa autoria.

⁹O apoio cubano à luta do PAIGC intensificou-se até 1974, quando a Revolução dos Cravos em Portugal pôs fim à guerra de independência (GLEIJESES, 2002).

¹⁰Outros relatos de José Massip sobre Guiné-Bissau foram publicados no livro *Los días de Kankouran*, em 1984. Para conferir a produção fílmica do cineasta, ver *Filmografia*, libros publicados, premios y reconocimientos de José Massip (2012). Chama-nos a atenção a quantidade de documentários nunca exibidos, como *Guinea’71* (1971) e *Cuando los tугas regresaron a Kubukaré* (1973).

Para realizar a análise de *Madina Boé*, propomos quatro abordagens que legitimam a luta pela independência de Guiné-Bissau. Inicialmente, veremos como é construído o discurso de Amílcar Cabral, que visa legitimar as ações armadas contra o colonialismo português. A seguir, analisaremos a construção dos acampamentos do PAIGC como laboratórios sociais para a futura nação. Na sequência, faremos algumas considerações sobre as etnias e a religiosidade no documentário. Por último, analisaremos o paralelo entre o ataque a Madina e a cura de um paciente no hospital de Boké, e levantaremos algumas hipóteses sobre a origem das filmagens uma vez que o ataque ocorreu em novembro de 1966 e a viagem de José Massip à região, em março-abril de 1967.

Amílcar Cabral, o “professor” da revolução

O líder do PAIGC tem papel de destaque na abertura do filme. O plano inicial mostra uma linha com o nome de Amílcar Cabral deslizando em horizontal, no centro da tela escura, para a esquerda; em seguida, salta-se para um *travelling* que acompanha o homenageado, em close, enquanto este emerge de um cenário de sombras, causadas pelas árvores, para a luz do sol, delineando suas feições. O discurso ocorre enquanto o líder, com sua icônica *sumbia* (gorro) à cabeça, desenha o mapa da Guiné numa lousa montada em espaço aberto (Figura 1). A trilha musical dá seus primeiros acordes nesse momento. Não vemos o público para quem Cabral discursa: o didatismo introduz ou reafirma a seus interlocutores, locais ou potenciais (futuros espectadores e espectadoras), o combate entre colonizado e colonizador, em um “esboço” do que será a nação:

Esta é Guiné, nosso país, que é pequeno porque África é um gigante. País plano, cruzado por rios intermináveis e numerosos. País feito para que o arroz, o amendoim e a palmeira de azeite sejam colhidos por balantas, mandingas, manjacos, pepeules, fulas. País onde, depois que o português chegou faz quatro séculos, soou a hora em que o português haverá de partir para sempre. Esta é Boé, delimitada por dois enormes rios: Corubal e Fefine. Boé é diferente do resto do nosso país porque é semiárido e porque está povoado de pequenos serros. Um dia irrigaremos Boé e Boé possuirá uma agricultura florescente. Mas Boé já é importante porque dentro de suas pedras há bauxita, que é igual ao alumínio. As pedras de Boé estão destinadas a voar em aviões. Na aldeia de Madina, no centro de Boé, o inimigo possui uma base poderosa. Atacamos essa base para que o inimigo não respire em paz e se vá para sempre e deixe nosso país, que é só nosso. (MADINA..., 1968).



Figura 1: Amílcar Cabral, plano 14.

A longa citação justifica-se por ser o pilar em torno do qual se mobilizam as imagens e sons. A montagem acompanha o discurso e o respalda visualmente: quando Amílcar Cabral fala dos aspectos geográficos e econômicos, vemos paisagens em planos abertos; na descrição dos grupos étnicos da Guiné (fulas, mandingas...), aparecem closes de soldados conforme a origem, marcados no som por acordes dissonantes de violão; e, quando se faz referência aos portugueses, visualizamos um panfleto dos colonialistas na primeira vez, e planos distanciados da base Madina pouco depois, estes acompanhados de sons de percussão. O disparo do canhão encerra o discurso, seguido de dois planos da escola do PAIGC em Conacri cujos alunos e alunas cantam hinos em crioulo enquanto os créditos iniciais em linhas horizontais vão cortando a tela. O movimento narrativo da abertura é semelhante ao próprio documentário, pois ambos se encerram com imagens de disparo do canhão e de crianças no mesmo recinto, sob coros infantis.

Enquanto Amílcar Cabral discursa em crioulo, a voz over de Enrique Pineda Barnet traduz seu conteúdo (mais poética do que literalmente) ao espanhol, ao invés de a narrativa valer-se de legendas. Segundo Peter Mendy e Richard Lobban Junior (2013), o crioulo foi se consolidando como idioma nacional e meio de expressão cultural (canções, textos, música popular) durante a guerra de libertação de Guiné-Bissau, uma vez que os colonialistas consideravam essa língua inferior ou mero dialeto. Por outro lado, o trabalho de Pineda Barnet e José Massip recupera a parceria realizada no documentário *El maestro de El Cilantro* (1964), no qual o primeiro foi o protagonista do enredo e fez o relato em over, com a mesma postura didática perante o público. Assim sendo, o trabalho com a voz em *Madina Boé* pauta a construção de uma “visão cubana” do processo político guineense.

No discurso inicial, o líder do PAIGC refere-se constantemente às características geográficas da Guiné (rios, vegetações) e suas potencialidades

econômicas (arroz, amendoim, bauxita). A erudição que Amílcar Cabral expõe vem de sua formação como agrônomo em Portugal e de sua peregrinação pela Guiné como funcionário do governo colonialista nos anos 1950. Esse conhecimento era fundamental para o planejamento tático das ações da guerrilha pela colônia e para a projeção econômica da futura nação independente. O projeto econômico implícito no discurso é o desenvolvimento da agricultura para os povos locais – “País feito para que o arroz, o amendoim e a palmeira de azeite sejam colhidos por balantas, mandingas” (MADINA..., 1968) –, com pouco destaque à industrialização (construção de aviões).

Amílcar Cabral retorna posteriormente à narrativa para preparar os soldados para o ataque, no início da sequência convocação. Nessa oportunidade, ele interage com os homens de maneira descontraída e em momentos de disciplina. A imagem do líder arrumando a gola de um uniformizado sintetiza visualmente sua proximidade com os subordinados.

Os primeiros planos do filme são cantados em *off*, com evocações a Guiné e Cabo Verde. Encerrando a abertura, vemos jovens com média de 15 anos levantando punhos, respondendo o jogo de palavras num primeiro enquadramento e, depois, cantando um hino animado com tambores. De acordo com os créditos iniciais, os/as jovens são do “coro de crianças da escola do Partido Africano pela Independência de Guiné e Cabo Verde em Conacry, República de Guiné” (MADINA..., 1968). A combinação visual de crianças e adultos evidencia uma relação entre presente (quem organiza a luta e desenha a nação) e futuro (quem consolidará a nação).

O “rascunho da nação”: o acampamento militar como laboratório social

A luta do PAIGC enunciada por Amílcar Cabral na abertura exige de seus seguidores e seguidoras (estas em visível minoria na tela) um processo de formação ideológica e física. Na sequência da preparação, acompanhamos o treinamento físico das FARP, o planejamento de ações armadas, a preparação de alimentos, o descanso e o entretenimento. Entendemos que as atividades físicas e os momentos de descontração exibidos em tela configuram o acampamento do PAIGC como laboratório social que visava a construção de uma nova nação, isto é, as ações mostradas seriam um “rascunho” ou “esboço” da futura Guiné.

A primeira atividade que acompanhamos após a abertura é a preparação física dos soldados. O movimento parte de homens descamisados e chega aos uniformizados: em filas, os homens fazem exercícios físicos, como alongamentos, corridas e marchas. A seguir, um grupo se reúne em uma tenda para organizar a emboscada a um comboio militar dos portugueses. Assim como na abertura com

Amílcar Cabral, a lousa volta à cena e atua como a pré-visualização, ou o “rascunho”, do ataque, e a voz *over* traduz as ordens do instrutor que organiza a “aula”: “O inimigo abastece sua base em Madina mediante caravanas de caminhões. Temos que emboscar essas caravanas e destruir os caminhões com os alimentos, as armas e os homens que eles transportam”, diz Pineda Barnet em *over*. Arrematando o discurso, ouvimos: “Na emboscada, cada combatente deve conhecer sua missão como a palma de sua mão” (MADINA..., 1968). Isto é: não basta o corpo, a mente também deve estar preparada para a destruição do antigo e construção do novo.

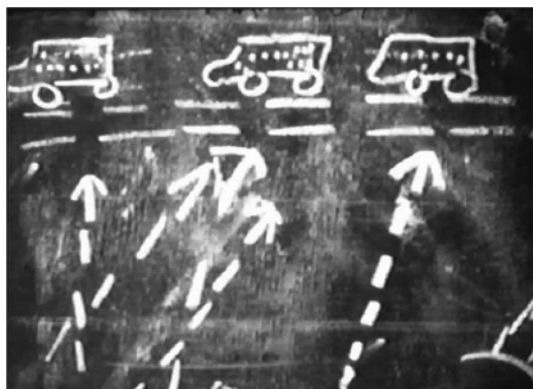


Figura 2: Rascunho da emboscada, plano 44.

A montagem intercala os desenhos da lousa (Figura 2) com imagens de um jeep destruído, resultado do ataque do PAIGC a um comboio, expondo um “antes” e um “depois” mediados pela lousa: o planejamento do ataque foi pré-visualizado no quadro negro e o resultado da “aula” confirmou-se materialmente. Acreditamos que a narrativa busca, da mesma forma, compor uma visualidade do porvir. Assim, as imagens do documentário *Madina Boé* seriam uma versão fílmica da futura nação, tal como os desenhos sobre a lousa; assim como os rabiscos, elas procuram “esboçar” visualmente uma nação a ser construída. Dessa forma, ao vermos as crianças na escola cantando em coro e os guerrilheiros se alimentando e festejando coletivamente, para citarmos alguns exemplos, visualizamos na tela “rascunhos” do que deveriam ser a futura nação guineense, assim que fosse conquistada sua emancipação política do império português: coletivizada e sem identificação com grupos étnicos¹¹.

¹¹ A ideia de um “rascunho” da futura nação é algo que propomos com base nos paralelos visuais entre rabiscos da lousa e aspectos da vida organizada pelo PAIGC nos acampamentos exibidos em tela, que aspiram a uma ordem social distinta do regime colonialista. Essa forma de organização por parte dos grupos de libertação africanos é um tema pouco explorado na academia.

A espera pela autorização do ataque a Madina dá ensejo ao passeio da câmera pelo acampamento e à descrição de algumas atividades. Um rápido jogo de planos alterna dois homens e duas mulheres amassando alimentos em um pilão, de modo a sinalizar a ideia de igualdade de gênero, o que pouco se confirma ao longo da narração. Alguns combatentes estudam: alguém em *off* lê literatura em língua portuguesa. Os demais fumam, escovam o cabelo, fazem a barba, lavam uniformes, cantam, banham-se no rio, lavam panelas, caçam (destaque ao jovem Braima), alimentam-se, navegam (o construtor de barcos Indrissa), tocam instrumentos, vestem-se (uma mulher veste uma camisa com dificuldades), jogam futebol (em especial, Kuluma D'Acosta, com direito a gritos de torcida em *off*, provenientes de rádio), escrevem (poeta Fodé) e dançam à noite sob a luz de fogueira. Uma miríade de atividades evidencia o dinamismo social do acampamento e expõe uma vida com traços modernos.

A representação da mulher guineense é pautada pela tutela e por atividades domésticas. Vemos poucas delas uniformizadas, nenhuma carregando armas. Uma está ao lado de um soldado, que a abraça enquanto permanece cabisbaixa diante da câmera (Figura 3). Outras, semidespidas, amamentam bebês, trabalham com pilão e carregam lenha (Figura 4). Elas não têm o mesmo destaque que o caçador Braima ou o jogador Kuluma. Dentro do “esboço da nação” que o documentário projeta para o futuro de Guiné-Bissau, as mulheres negras não têm nome, cantam coletivamente em *off* e ocupam as bordas da imagem/lousa¹².



Figura 3: Casal de combatentes, plano 137.



Figura 4: Jovem trabalhando, plano 110.

¹² Na produção audiovisual cubana do final dos anos 1960, a questão feminina é tema central em filmes como *Manuela* (1966) e *Lucía* (1968), de Humberto Solás, porém a perspectiva feminina esteve a cargo da filmografia de Sara Gómez, primeira cineasta negra de Cuba, em curtas como *Guanabacoa*, crônica de mi familia (1966) e no longa *De cierta manera* (1974). Na Guiné-Bissau, que após a independência teve um limitado desenvolvimento da cinematografia nacional, o protagonismo feminino torna-se mais evidente em *Mortu Nega* (1988), de Flora Gomes, com a personagem Diminga (Bia Gomes).

Apesar da ajuda do governo de Cuba à luta armada na Guiné portuguesa, não identificamos cubanos em tela. Como o PAIGC em sua propaganda negava contar com estrangeiros em suas tropas, a ausência é perceptível no filme e se manteve de forma relativamente constante na filmografia do país, mesmo depois da independência, contribuindo para o silenciamento da presença cubana na guerra de libertação do país (GLEIJESES, 2002). Ao longo dos quase dez anos de cooperação, a Guiné enviou dezenas de estudantes a Cuba e recebeu da Ilha civis (médicos, principalmente) e militares, a maioria homens de pele escura (GLEIJESES, 2002)¹³. Como saldo negativo da ajuda, foram nove cubanos mortos e um capturado pelos portugueses, solto após a Revolução de 1974. Vale lembrar o nome de Concepción Dubois (Conchita), primeira cubana a lutar na Guiné portuguesa, em 1967.

Por sua vez, as crianças guineenses reaparecem em cena em imagens fixas com legendas que pautam as temáticas da narração. São 14 planos ao longo do filme, da preparação até o ataque, com distintos enquadramentos na mesma escola em Conacri. Seu coro abre o documentário, tematiza os créditos iniciais e fecha a narrativa após a exibição do ataque militar a Madina. A educação de jovens no exterior, como em Cuba e Guiné-Conacri para mencionar dois exemplos, é parte da estratégia do PAIGC para a construção da nova nação (segurança, formação técnica e política de quadros), figurando no documentário como um novo “esboço iconográfico” do pós-independência.

Na sequência da marcha, muitas das imagens de lazer e danças voltam à tela, em *flashes*, durante a peregrinação dos soldados, como visualizações de suas memórias e, ao mesmo tempo, antevisões do país que buscavam. Assim, o acampamento seria o laboratório social que projeta como seria a vida no pós-independência. Da mesma forma que o PAIGC, durante a Revolução Cubana a difusão de imagens audiovisuais da vida no acampamento do Exército Rebelde na Sierra Maestra, como visto em *De la tiranía a la libertad*, de Eduardo Hernández, Noticuba, (1959), também tinha como objetivo propagar um ideal “revolucionário” de vida que seria posto em prática com a derrocada de Fulgencio Batista: soldados preparando alimentos, educando, construindo habitações, fazendo a reforma agrária. Um mundo sem espaço para religiosidade.

O ritualismo anticolonialista e o banquete da (futura) vitória

Na preparação para a marcha rumo a Madina, alguns soldados fazem rituais religiosos. A legenda sobre uma fotografia das crianças no acampamento

¹³ Piero Gleijeses (2002) não apresenta dados quantitativos sobre a presença cubana na Guiné, apesar do acesso que teve a fontes oficiais do regime de Fidel Castro.

em Conacri diz: “antes de iniciar a marcha para o combate” (MADINA..., 1968) enquanto em *off* escutamos uma voz masculina iniciando reza; no plano seguinte, um homem cobre o corpo com amuleto e cinturões, sob a escrita impressa na tela: “os guerrilheiros rodeiam seus corpos com amuletos mágicos que deverão protegê-los das balas e da metralhadora dos inimigos” (MADINA..., 1968). A frase tem um tom irônico, uma vez que a “mágica” por si só não seria suficiente contra a tecnologia destruidora do rival. Os planos do personagem com seus objetos são contrapostos com os de outros soldados carregando um canhão e aguardando, armados, as novas instruções. Outro grupo professa o Islão; em diversas passagens do filme, ouve-se acordes de violão em “escalas árabes”. A voz masculina que conduz a reza coincide com a imagem dos homens agachados orando coletivamente. Ao final, todos se apresentam enfileirados aos superiores. Dessa forma, vemos que há três formas de preparação para a marcha: a de quem se vale de “amuletos mágicos”, de quem reza coletivamente e a de quem prepara as armas, que possui maior legitimidade perante a narrativa.

De maneira ambígua, não há uma condenação explícita das cenas de oração por parte da narrativa, mas tampouco a valorização. Na filmografia de José Massip há menções à religião com a mesma postura: em *El maestro de El Cilantro* (1964), o povoado mantinha rituais “espíritos” na chegada do professor, atestando certo “atraso intelectual” dos moradores; e em *Historia de un ballet* (1962), cultos religiosos de matriz africana são considerados “matéria bruta” para que as vanguardas culturais façam uma “nova” leitura daquelas tradições. A diversidade étnica e religiosa não é explorada em *Madina Boé*, que opta por destacar a coletividade com tintas nacionalistas, em consonância com sua filmografia em Cuba.

A diversidade étnica é representada na abertura por meio de acordes dissonantes de violão, que interrompem momentaneamente a harmonia musical durante discurso do líder do PAIGC. A interrupção musical é mais perceptível com a percussão que tematiza o colonialista português. Os coros infantis são, por sua vez, o contraponto sonoro para o aparente “tribalismo” por suas performances coletivas, enquanto as atividades no acampamento fazem o contraponto visual.

Em relação aos aspectos religiosos, Amílcar Cabral (1969) defendeu, de maneira ambígua, a liberdade de culto: “Nós deixamos que nossa gente se desse conta por si mesma, através da luta, que seus fetiches não servem para nada. Hoje, *felizmente*, podemos dizer que a maioria já se deu conta disso” (p. 11, grifo nosso). Para além da estratégia de não afastar possíveis aliados, tal postura também encontra sua razão como resposta à estratégia de difamação dos colonialistas em afirmar que

o PAIGC acabaria com a religião (CABRAL, 1969). Da mesma maneira, o texto de José Massip (1969) mostra uma relação dúbia com a religiosidade, considerada “transitória”, destinada a desaparecer com o tempo:

O filme deve mostrar o anacronismo da magia e a guerra moderna. [...] a magia não anulará a condição revolucionária do combatente. Pelo contrário, será um *aliado transitório* composto por uma tradição cultural que serviu ao colonizado de base de resistência à cultura que o colonizador tratou de impor-lhe. (p. 77, grifo nosso).

A “magia” como “aliada transitória” do anticolonialismo também se faz presente em uma cena carregada de simbologia: a de Braima, o caçador, na sequência da preparação. A voz *over* de Pineda Barnet se coloca novamente como tradutora para o espectador: “Um dia, escapei de Madina, a aldeia de onde nasci e nasceu meu pai, e nasceu o pai de meu pai. Agora, além de caçador, sou combatente” (MADINA..., 1968). Enquanto isso, em tela, o jovem Braima interage com a câmera ao fazer uma encenação de ritual sobre seu corpo e sua arma. Ao adentrar a mata, a voz de Pineda segue em *over* remetendo aos anseios do rapaz: expulsar os portugueses e voltar à vida na aldeia. Enquadrado à distância, Braima atira em algum alvo em *off*. A montagem mostra-nos uma imagem da base de Madina e, a seguir, surgem planos da cabeça de um cervídeo pendurado numa árvore, um jovem assando carne, um coro de vozes de mulheres adultas dando o tom celebrativo da cena em *off* e um combatente sentando-se com seu prato de comida. O banquete da vitória pode ser visto como um “esboço figurativo” do que seria a celebração da independência.

O jogo de imagens faz um paralelo entre o ritual da caça e o ataque à base de Madina quando nos exhibe o “alvo” de Braima: o colonialismo, expresso na imagem da base militar e, em seguida, na figura da cabeça do animal abatido. Adiante, encontramos outra relação entre caça e ataque anticolonialista: quando a marcha do PAIGC alcança a área em litígio, um explorador visualiza a situação da base e, enquanto avança, um plano com Braima rastejando para iniciar sua caça aparece para logo voltar ao primeiro soldado. Assim, o documentário busca aproximar o “tradicional” (aliado transitório) e o “moderno”, com clara preferência pelo segundo, como meio de combater o colonialismo. O moderno será melhor representado em tela por meio da figuração da violência anticolonialista.

O canhão e a seringa: a violência política como fator higienista

Durante a preparação para o ataque em Boé, vemos paralelamente as instalações de um hospital em Boké, na Guiné-Conacri, construído para socorrer vítimas de bombardeios na Guiné portuguesa e cuidar de ferimentos graves que exigiam intervenção médica especializada longe das frentes de combate. O hospital aparece em cena quando Amílcar Cabral visita o acampamento na região do Boé, dando início aos preparativos para o ataque à base de Madina. O paralelo entre o trabalho de um médico português em Boké e o cerco ao posto colonialista será a base das últimas sequências do documentário.

Piero Gleijeses (2002) afirma que havia apenas médicos cubanos em Boké nos anos 1960, mas o filme apresenta um português “anticolonialista e antifascista”, provavelmente de sobrenome Noronha, como atesta um relatório no qual constam diversos nomes cubanos das frentes de combate nos documentos do Arquivo Amílcar Cabral (RELATÓRIOS..., 1967)¹⁴. Esse médico faz duas aparições na narrativa: a primeira em um paralelo entre imagens da projeção (vemos tratores revirando terras, maquinários e espaços urbanos) e de pacientes em leitos do hospital. Nas dependências internas do hospital em Boké, fora da Guiné portuguesa, portanto, o público local vê um cinejornal ou um documentário não identificado. Trata-se de um novo contraponto entre o “hoje” (os doentes) e o porvir (imagens projetadas). Nessa passagem do filme, o médico afirma sua identidade: “eu sou um médico antifascista e anticolonialista” (MADINA..., 1968) a serviço das vítimas do regime colonial lusitano.

A segunda aparição do médico ocorre em novo paralelo: quando a tropa do PAIGC chega à base de Madina, um paciente é retirado de dentro do hospital de Boké e medicado no pátio pelo especialista. Segundo o texto de Massip que apresenta *Madina Boé*, trata-se de “um ancião, vítima da aviação portuguesa” (MADINA..., 1968). O corpo enfermo do paciente é, na lógica discursiva do documentário, o corpo da nação guineense, doente com os ataques do colonialismo português. A presença sugestiva da seringa, que abre a sequência do ataque, vem a fazer o contraponto com a “vedete” da marcha: o canhão é exibido diversas vezes sendo carregado pelos fadigados soldados até o bombardeio ao final do documentário. O texto de José Massip (1969) afirma que as Farp deslocavam três canhões de 75 mm, dois chineses e um soviético. É a aparição da seringa

¹⁴Na página 3, consta como “Jefe” do Hospital de Campaña em Boké o médico ortopédico “Noronha”.

em tela que demarca visualmente o início da ação higienista sobre o enfermo e do ataque a Madina, no momento em que escutamos em *off* repetidas vezes a frase do combatente: “eu sou um médico português antifascista e anticolonialista” (MADINA..., 1968). A frequência das repetições mescla-se com o início dos sons de tiros e bombardeios, iniciando-se, assim, o ataque a Madina.

O núcleo da sequência ataque, que mostra o bombardeamento a Madina, é composto por planos fragmentados de homens negros atirando mísseis por um canhão, enquadrados a média distância. O plano de um dos tiros é mostrado na abertura e possui três segundos de duração. A sequência do ataque, por sua vez, repete as imagens de tiros em planos curtíssimos (*flashes*) de diferentes maneiras: ora disparando à esquerda, ora à direita (inversão da imagem), às vezes com planos mais aproximados à esquerda superior, ora mais abaixo, ora mais ao centro. Tal repetição assemelha-se à estratégia realizada na montagem de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, quando o personagem Antônio das Mortes, “multiplicado” em *flashes*, massacra os seguidores do padre Sebastião, estratégia que se configura como uma forma de dar dinamicidade narrativa diante dos limitados meios de produção fílmica.

As imagens que ilustram a reportagem de Gabriel Molina (1967), publicada na revista *Tricontinental* (Figuras 5, 7 e 9), foram do ataque do PAIGC à base de Madina que o jornalista acompanhou. Os créditos das fotografias não aparecem na publicação. Comparando-as com as imagens em movimento do documentário (Figuras 6, 8, 10 e 11 são *frames* dessas cenas), evidenciamos que as fotos vieram dos registros fílmicos. Essa coincidência visual entre imagens estáticas (fotos da reportagem) e em movimento (cenas do filme) dá margem a dúvidas sobre a origem das filmagens, uma vez que o ataque a Madina ocorreu em novembro de 1966 e a ida de José Massip à região, em abril de 1967.



Figura 5: Molina (1967, p. 62).



Figura 6: Final da marcha, plano 264.



Figura 7: Molina (1967, p. 63).



Figura 8: Base de Madina, plano 278.



Figura 9: Molina (1967, p. 64).



Figura 10: Preparação do canhão, plano 286.



Figura 11: O primeiro tiro, plano 24.

Acreditamos que ocorreram duas filmagens: uma em novembro de 1966, de autoria desconhecida, e a segunda em 1967, por José Massip e Dervis Pastor Espinosa. Listaremos as evidências que reforçam a diferença nas datas. O ataque a Madina e a consequente morte do dirigente Domingos Ramos ocorreram em novembro de 1966, como atestam a edição dedicada ao combatente em *Libertação* (LEVANTEMOS..., 1966), a reportagem de Gabriel Molina (1967), o texto de José Massip (1969) e o estudo de Piero Gleijeses (2002). As fotografias, portanto, vieram de registros fílmicos feitos nessa ocasião que foram apropriados pela narrativa de *Madina Boé*.

Por sua vez, a edição de março de 1967 nos informa a chegada de José Massip e de sua equipe à região:

No decurso do mês de Março, mais dois grupos de amigos estrangeiros visitaram a Guiné.

Na Frente Leste, que pela primeira vez acolhia um grupo de visitantes estrangeiros, esteve a equipa de cineastas cubanos, encabeçados pelo realizador MASSIP, um dos mais brilhantes nomes da [sic] cinema cubano, laureado de diversos concursos internacionais de cinema.

Tendo – como era o seu desejo – “mergulhado” no seio dos nossos camaradas, Massip e os seus dois companheiros¹⁵ viveram durante o tempo que estiveram no Boé a vida do combatente, fixando na película o dia-a-dia da unidade que os acolheu. (UM GRUPO..., 1967, p. 3).

O excerto ratifica o marco temporal da equipe de José Massip na Guiné portuguesa (março-abril de 1967). A afirmação de que na frente leste “pela primeira vez acolhia um grupo de visitantes estrangeiros” (UM GRUPO..., 1967, p. 3) faz parte da já referida estratégia do PAIGC em negar publicamente a ajuda exterior, uma vez que o relato do cubano Gabriel Molina (1967) oferece detalhes do ataque a Madina em novembro de 1966¹⁶. Conferindo as edições posteriores de *Libertação*, encontramos menção sobre outro ataque à mesma base apenas na edição 80 (DAS FRENTEES..., 1967), o que nos faz sugerir que José Massip tenha acompanhado um novo ataque frustrado do PAIGC em abril de 1967, registrando apenas o acampamento e a marcha.

Um outro testemunho vem a confirmar a distância temporal entre as duas filmagens. Jorge Pucheux (2009) relata como realizou a trucagem da cena do ataque a Madina:

Todo o material editado [...] estava muito bem feito, mas o problema é que [José Massip e Dervis Pastor] *não puderam filmar, por questões de segurança entre os guias que os acompanhavam, [...] justamente a famosa e necessária batalha*. [...] Peguei com minhas mãos três planos e vendo-os simplesmente me dei conta que um deles era o disparo do canhão, o seguinte outro disparo com enquadramento diferente e, o último, se bem me lembro, uma explosão. [...] Em 3 ou

¹⁵ Acreditamos que o texto se refira ao câmara Dervis Pastor Espinosa e ao jovem guineense M'Bali que, de acordo com o relato de José Massip (1969), “foi designado, ao azar, na escola, para que nos ajudasse a transportar nossa preciosa lente de 270 mm e os magazines de reposição” (p. 78).

¹⁶ A edição 72 do periódico *Libertação* (LEVANTEMOS..., 1966) não menciona a presença do jornalista Gabriel Molina; a única menção ao cubano no período é encontrada na edição 78 (DELEGAÇÃO..., 1967), de que ele estaria acompanhando um representante da OSPAAAL à Guiné portuguesa. Entretanto, os arquivos da Fundação Mário Soares guardam duas correspondências de Molina (1961) para Amílcar Cabral datadas de 11 de setembro e 24 de outubro de 1961, evidenciando o longo contato entre ambos.

4 horas já estava terminada e no laboratório para ser revelado. Pepe [José Massip] teve sua batalha, e o documentário seu grande final. (grifos nossos)

De acordo com o relato, José Massip apresentou a Jorge Pucheux os “três planos” do ataque a Madina como creditados a ele e Dervis Pastor Espinosa. Acreditamos que ele o fez seguindo instruções “superiores”, pois o registro fílmico em questão ocorreu em novembro de 1966, e a presença cubana na Guiné estava em segredo de Estado. Com isso, podemos pensar que o fato de não se ter filmado um novo (e talvez espetaculoso) ataque em 1967 tenha feito Massip recorrer às imagens de 1966. De qualquer forma, a fatura audiovisual do arranjo produzido por Jorge Pucheux conferiu mais força dramática à narrativa em detrimento do zelo à autenticidade dos registros.

Por fim, a marcha inexorável ao ataque seguiu, no documentário, o rumo apontado por Amílcar Cabral: “Atacamos essa base para que o inimigo não respire em paz e se vá para sempre” (MADINA..., 1968). Após o bombardeio, a tela embranquece e uma nova imagem das crianças no acampamento do PAIGC em Guiné-Conacri encerra a narrativa, com duas faixas na horizontal central na tela com a palavra “fim” em sequência. A narrativa reverbera a ideia do angolano Mário Pinto de Andrade sobre o “processo de destruição criadora” (WICK, 2012, p. 95) e um futuro promissor, com o canto do coral escolar unindo a jovem nação.

Considerações finais

O documentário *Madina Boé* (1968) apresenta diferentes enunciações que apontam para a libertação da Guiné-Bissau e a legitimação do PAIGC e de Amílcar Cabral. A primeira delas reside na centralidade do discurso do líder do movimento anticolonial na sequência inicial do filme e na própria narrativa fílmica como um todo, justificando o ataque à base colonialista de Madina para que, no plano do porvir, seja alcançada a independência. A tensão entre o “hoje” e o “amanhã” dá a tônica do relato, mediada por representações de novas formas de organização social que aqui chamamos de “rascunhos da nação”, uma vez que o viés nacionalista justificou a necessidade de romper com a lógica das divisões. As exposições em tela da preparação física dos combatentes, da alimentação conjunta, dos momentos de descanso e dos coros infantis inserem-se nesse campo visual dos ideais de sociedade que o fim do colonialismo prometia.

Com o fim das divisões entre grupos em Guiné-Bissau, a religião se torna algo residual porque representa um passado indesejado dentro dos propósitos

políticos planejados pelo PAIGC. O paralelo higienista entre o canhão e a seringa, nos momentos que antecedem o ataque à base militar inimiga, coloca a ciência e a tecnologia como saberes essenciais para a organização do ataque. Assim sendo, os “amuletos mágicos” são mostrados como “aliados transitórios”, nas palavras de José Massip, uma vez que a participação na luta armada faria com que os combatentes “se dessem conta” da ineficácia de suas crenças, como afirmava Amílcar Cabral em suas entrevistas.

Além dessas enunciações que discutimos ao longo da análise, verificamos alguns paralelos entre a Revolução Cubana e a ação do PAIGC sugeridos pela narrativa de *Madina Boé*. Uma delas se refere ao trabalho da voz *over* por Enrique Pineda Barret, que se coloca como tradutor “oficial” dos anseios sociais e políticos do PAIGC para o público de língua espanhola, recuperando a parceria com José Massip no filme *El maestro de El Cilantro* (1964). Identificamos também a postura reticente frente à religião mostrada em *Historia de un ballet* (1962), que exibía a religião de matriz africana em Cuba como “matéria bruta” para o trabalho da “nova” vanguarda artística que “nasceu” com a Revolução de 1959. Por fim, a vida nos acampamentos do PAIGC remete aos do Exército Rebelde organizado por Fidel Castro entre 1956 e 1959 cujas imagens foram difundidas por produções audiovisuais da época, dentre os quais destacamos *De la tiranía a la libertad* (1959).

No texto, também nos debruçamos sobre o desencontro de datas referentes ao registro dos eventos na Guiné portuguesa, uma vez que se pressupunha que fossem de José Massip e David Pastor Espinosa todas as imagens de *Madina Boé*. Como resultado das análises, acreditamos que tenham ocorrido duas filmagens: uma em novembro de 1966, quando o PAIGC atacou efetivamente a base de Madina e o dirigente Domingos Ramos perdeu sua vida, e a segunda com os cubanos entre março e abril de 1967. Nessa segunda ocasião não ocorreu um novo ataque à base militar, e a dupla registrou os acampamentos de uma marcha militar. Tal complexidade na estrutura interna do documentário evidencia os desafios que os pesquisadores e as pesquisadoras em história do audiovisual lidam ao reconstituir o passado das imagens em movimento.

Referências

CABRAL, A. Guinea: el poder de las armas. *Tricontinental*, Habana, n. 12, p. 5-16, 1969.

CUNHA, P.; LARANJEIRO, C. Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. *Rebeca*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 1-23, 2016.

DAS FRENTES de combate. *Libertação*, Conacry, n. 80, p. 3, 1967.

DELEGAÇÃO da OSPAAAL. *Libertação*, Conacry, n. 78, p. 4, 1967.

FILMOGRAFÍA, libros publicados, premios y reconocimientos de José Massip. *Cine Cubano*, La Habana, n. 24, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/MjSHkB>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

GLEIJESES, P. Guerrillas in Guinea-Bissau. In: *Conflicting Missions: Havana, Washington, and Africa, 1959-1976*. Chapel Hill: University of North Caroline, 2002, p. 185-213.

HERNANDEZ, L. L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

LEVANTEMOS bem alto a memória do camarada Domingos Ramos herói nacional e grande dirigente do Partido. *Libertação*, Conacry, n. 72, p. 1-5, 1966.

MADINA Boe: Mais um filme nosso premiado. *Libertação*, Conacry, n. 97, p. 2, 1968.

MAIS amigos estrangeiros visitam a nossa terra. *Libertação*, Conacry, n. 76, p. 3, 1967.

MASSIP, J. Memórias de un viaje a África, fragmentos. *Cine Cubano*, Habana, n. 54-55, p. 76-81, 1969.

MENDY, P. M. K.; LOBBAN JUNIOR, R. A. *Historical dictionary of the Republic of Guinea-Bissau*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.

MISKULIN, S. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução, 1961-1975*. São Paulo: Alameda, 2009.

MOLINA, G. Correspondencia a Amílcar Cabral, 11 sept. 1961; Correspondencia a Amílcar Cabral, 24 oct. 1961. *Fundação Mário Soares*, Fundo DAC – Documentos Amílcar Cabral, 1961. Disponíveis em: <<https://bit.ly/2jjXqos>>, <<https://bit.ly/2vVeyds>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

_____. Guinea Bissau: selva guerrillera. *Tricontinental*, Habana, n. 3, p. 54-64, 1967.

PUCHEUX, J. Sobre el documental *Madina Boe* (1968), de José Massip. *Cine Cubano*, *La Pupila Insomne*, Camagüey, 2 jun. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/NqvN5g>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

RELATÓRIOS da missão dos internacionalistas cubanos na Guiné-Bissau. *Fundação Mário Soares*, Fundo DAC – Documentos Amílcar Cabral, 1967. Disponível em: <<https://bit.ly/2HK0lBw>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

TESTIMONIO del pueblo de Güinea. *Boletín Tricontinental*, Habana, n. 30, p. 60, 1968.

UM GRUPO de cineastas cubanos no Boé. *Libertação*, Conacry, n. 76, p. 3, 1967.

VIEYRA, P. Le cinema au 1er Festival culturel panafricain d'Alger. *Présence Africaine*, Paris, n. 72, p. 190-201, 1969.

WICK, A. A nação no pensamento de Amílcar Cabral. In: LOPES, C. (Org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Tradução Roberto Leal, Fundação Amílcar Cabral. São Paulo: Unesp, 2012. p. 69-106.

Referências audiovisuais

DE LA TIRANÍA a la libertad. Eduardo Hernández, Cuba, 1959.

DEUS e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha, Brasil, 1964.

EL MAESTRO de El Cilantro. José Massip, Cuba, 1964.

HISTORIA de un ballet. José Massip, Cuba, 1962.

MADINA Boé. José Massip, Cuba, 1968.

submetido em: 20 dez. 2017 | aprovado em: 20 mar. 2018