

**PO DI SANGUI: CALACALADO E O MUDO QUE FALA – PRÁTICA
DE DESCOLONIZAÇÃO E PRÉDICAS DO CINEMA FEITO POR
FLORA GOMES**

**PO DI SANGUI: CALACALADO AND THE MUTE THAT SPEAKS
- DECOLONIZATION PRACTICE AND CINEMA PREDICTIONS
MADE BY FLORA GOMES**

Fábio Falcão Oliveira¹

Recebimento do Texto: 05/09/2021

Data de Aceite: 01/10/2021

RESUMO: O presente artigo analisa o filme *Po di Sangui*, de Flora Gomes, com a finalidade de perceber como os personagens compreendem o mundo a sua volta. Para isso, serão tomados como suporte teórico alguns autores que discutem a descolonização, a fim de demonstrar que a proposta cinematográfica desse notável realizador reverbera historicismo e engajamento político. Desse modo, a narrativa de *Po di Sangui* constrói-se de forma empenhada, na medida em se atribui significados aos símbolos que, ao serem articulados a outros elementos, institui um espaço de debate de ideias.

PALAVRAS CHAVES: Descolonização. Cultura. Flora Gomes. *Po di Sangui*.

ABSTRACT: This article analyzes the film *Po di Sangui*, by Flora Gomes, in order to understand how the characters understand the world around them. For this, some authors who discuss decolonization will be taken as theoretical support, in order to demonstrate that the cinematographic proposal of this remarkable director reverberates historicism and political engagement. In this way, *Po di Sangui's* narrative is constructed in a committed way, as meanings are attributed to the symbols that, when articulated to other elements, establish a space for the debate of ideas.

KEYWORDS: Decolonization. Culture. Flora Gomes. *Po di Sangui*.

¹ Doutor e Professor Adjunto do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e-mail: fabiofalcao@ufrb.edu.br

Introdução

Flora Gomes tem um percurso biográfico como realizador e roteirista, cuja originalidade se identifica nos filmes produzidos. Para Oliveira (2016), o cineasta tem um estilo visual bem peculiar nas suas produções, investindo na sonoridade, no ritmo do enredo, no estilo visual e temático, adotando uma metodologia que forma múltiplas formas de conceber o mundo. Por isso, torna-se interessante estudar a produção audiovisual do realizador que, neste texto, escolheu-se *Po di Sangu* como *corpus* de investigação, pois o filme materializa estratégias para combater as narrativas colonizadoras, a partir da afirmação da cultura, memória e identidade. Flora Gomes mostra, em entrevista com Oliveira e Zenun (2016, p. 322), que nada em sua produção é sem intencionalidade: “tudo é político. Acho que não há nenhuma imagem inocente”.

Po di Sangu conta a história de Amanha Lundju, aprofundando-se na liturgia, na manifestação cultural e moral de comunidades guineenses, na expressão das crenças dos indivíduos da África, uma verdadeira demonstração folclórica religiosa. Essa maneira de construir a cultura Bissau-guineense no filme, *Po di Sangu* apresenta-se com cores vivas ou símbolos transcendentais da vida e da morte. O filme *Po di Sangu* lembra a vida e a morte quando situa a cor da terra, o verde da natureza e a robustez da pele humana, inerentes aos personagens que vivem na aldeia Amanha Lundju. Cores que invocam uma ritualidade, remontando os antepassados e, vangloriando sua herança, combate o colonialismo. O nascimento, por exemplo, de Hami e Dou, personagens principais da trama, é um evento de vida e morte que leva o ser humano a cruzar os mundos, em busca de suas identidades.

Segundo Candé Monteiro (2013, p. 77), “com o avanço do tempo, no âmbito da produção escrita, aos africanos foi restituído o protagonismo de suas histórias pelas resistências e esforços coletivos. E ‘uma identidade cultural solapada pelo colonialismo’”. E isso nos leva pensar na tradição africana, na guineense, na angolana, moçambicana, enfim, como fontes importantes que narram seus símbolos, valores, crenças, moral, a diversidade em comer, pensar, viver e isso, retoma Candé Monteiro (20013, p.77) “que tornam a África várias *áfricas*. Isso é o que torna diferente, (...) e até dentro de um mesmo país as diferenças étnicas

fazem da África um universo de pluralidades e diversidades culturais”.

A metodologia usada será análise dos personagens Calacalado e o Mudo do filme *Po di Sanguí*, onde iremos perceber as sequências fílmicas de cada personagem citado de ordem cronológica; por isso, é necessário assistir a película primeiro para o leitor não perder a ordem das descrições levantadas. Muitos elementos específicos estarão presentes neste artigo, tais como, a linguagem corporal dos personagens, as falas e os enunciados ditos por eles, os lugares e as simbologias, que são aspectos temáticos que ganham densidade e se enquadram no discurso pós-colonial.

Analisando a importância do filme *Po di Sanguí* e sua manifestação artística

O filme *Po di Sanguí* oferece uma interpretação de descolonização, quando nos leva a refletir como o “Outro” sobre elementos religiosos, místicos e morais, oferecendo também possibilidades de romper com a questão colonialista.

Conforme nos lembra Lima (2015, p. 2), a produção audiovisual integra, em sua maioria, novas formas de agremiação do cinema mundial e muitas vezes a “familiaridade linguística acaba servindo como estratégia de articulação entre os países, a exemplo dos cineastas provenientes de países africanos de língua portuguesa que realizam produções em parceria com Portugal”.

A utilização de uma linguagem audiovisual demonstra uma condição da fala. Fala que se (re)estrutura por metáforas, simbologia, condição da construção dos diálogos, construção pelo cenário, pela constituição do personagem, pela influência literária que se emprega na elaboração do roteiro, enfim, entendemos como Fanon (2008, p. 33): “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”.

Para Barbosa (2012, p. 228), ler Fanon e o entender nos oferece um conjunto de pensamentos, formando o que ela chama de “liberdade da dominação psicológica e cultural do colonialismo” e isso, para a autora, “formar uma nova

cultura popular, híbrida, em constante movimento”² É importante pensarmos nisso, pois, segundo as autoras Oliveira e Ribeiro (2012, p. 135), Flora Gomes sempre foi um “combatente”, “persistindo” e produzindo “cinema na Guiné-Bissau” e graças a isso, “sua vontade própria” anuncia um legado.

Aqui a análise de *Po di Sangui* se justifica e, segundo Oliveira (2012, p.5), as produções audiovisuais e artísticas do cinema africano “mostram em suas cenas os temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano”; levando a refletirmos sobre as mudanças e como se fixou uma “postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos”.

Calacalado e o Mudo: alguns elementos do filme *Po di sangui*

O filme basicamente inicia contando a estória de dois gêmeos que nascem e são obrigados a se separar. A contadora de estória revela que a aldeia de Amanha Lundju não cumpriu a tradição em abandonar as duas crianças no caminho de um lugar qualquer, para que uma das duas morresse, e assim, uma voltaria triunfante. O pai pesaroso da situação escolheu que Hami ficasse na aldeia e Dou levado para outro lugar (PO DI SANGUI, 1996).

Foram plantadas duas árvores ao invés de uma, a árvore de Dou morreu e a de Hami sobreviveu. Não se sabe porquê, nem o motivo mas Dou regressa para *Amanha Lundju* como um vagante. Na volta Dou encontra seu irmão morto e ao mesmo tempo a vila está em chamas. Algo que foi provocado por um certo Eusébio. No regresso de Dou, irmão gêmeo de Hami, surge nossos dois personagens em questão: Primeiro o Mudo e depois o falante Calacalado. Neste momento nos apropriaremos desses dois personagens para falarmos sobre o papel e tentar desenvolver um olhar cuja configuração nos mostre a necessidade da identidade do homem africano (PO DI SANGUI, 1996).

Falar sobre o personagem Mudo e o Chefe de Tabanca, Calacalado (Feiticeiro) que é uma personagem que fala é tentar perceber a dualidade do homem africano em seu muda. Interpretamos o primeiro personagem como o

²Por isso devemos lembrar que essa revolução do pensamento literário proposto por Fanon (2008) pode também nos ajudar oferecendo limiares para pensarmos como o cinema guineense e toda sua simbologia oferece bases e não disparato para construção de uma ponte para entendermos a manifestação de descolonização por via dos símbolos apresentados na obra audiovisual.

homem que sofreu na mão do colonizador e viu na sua identidade a obrigação de ficar mudo diante da opressão e para se libertar, terá que ouvir os ancestrais. O segundo, Calacalado³, interpretamos como o representa daquele que percebe o engodo, ou melhor, o processo colonizador e recorre aos ancestrais e toda cultura e sabedoria dos antigos para (re)fazer a realidade, ainda que de forma mística e poética, ele em meio a sua melancolia oferece um caminho para os homens se resignar.

O mudo e sua fala velada

No prefácio da obra de Fanon (1998), *Os Condenados da Terra*, Sartre (1998, p. 9) nos lembra que “a violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los”. A desumanização para este autor se dá de forma simples e agressiva, o colonizador deve de uma vez por todas, liquidar a tradição e substituir a língua deles pela da colônia, e além disso, embrutecê-los pela fadiga. Neste sentido, surge a desnutrição, os enfermos, o medo, a guerra e o desespero.

A personagem que representa o Mudo no filme *Po di Sangu* concede um homem que não fala, mas, consegue expressar sua força e sua humanidade por via de sua corporeidade. Aos olhos comuns, o Mudo parece um personagem embrutecido mas, revela sua docilidade e humanidade sem par quando se expressa. Ele é mudo, mas compreende a linguagem expressiva..., ele está mudo, mas se expressa bem e fala do seu jeito..., ele está mudo mas, demonstra que sente as dores e consegue no final mostrar o arcano da sua mensagem ao homem africano (*PO DI SANGUI*, 1996).

Ser mudo não é sinal de não poder falar, se fosse assim não existiria Libras. Exemplo: quando Dou chega a Amanha Lundju ele começa interrogar sobre a vida e a morte e neste momento, chega o Mudo, ao qual só é percebido porque ele chega rindo em alto e bom tom. Dou faz uma pergunta: “mudo onde eles estão?”. O Mudo se aproxima pega na mão Dou e seu semblante muda automaticamente. Semblante que antes era alegria agora tristeza. Tristeza pela situação de Amanha Lundju, pela situação de Hami, pela forma como estão. Mostrando ter uma

³ Cala-calado pode ser entendido na Guiné Bissau como um provérbio dito pelos antepassados que significa: é tudo que pode ser entendido mas ninguém tem coragem de falar ou apontar.

consciência incrível apenas com o olhar ou o semblante (*PO DI SANGUI*, 1996).

Sobre isso, Thiong'o (1992, p. 7) entende que a “descoberta” de si do homem da África é o início de um “processo de consciencialização que passa pela reivindicação da autenticidade cultural do seu *status* com os meios de expressão que o colonizador lhes legara: o idioma e a faculdade de se expressarem literariamente nele”. Quando o Mudo se expressa no filme, aflora sua consciência diante da situação, representa o homem africano que ora calado pela opressão mas, esperando o momento certo para mostrar sua essência.

Existe um motivo necessário e um esquema para elaboração desta reflexão no filme *Po di Sangui* (1996); O sujeito (o Mudo) é a realidade a respeito da qual se deseja saber alguma coisa, e tenta ser consciência percebida. É o universo de referência e o assunto de um tema propriamente dito; a consciência do colonizado sem voz diante da situação do mundo opressor. *Po di Sangui* apresenta isso neste personagem. Vemos a sequência: em outra passagem, quando N'te confunde o pai Hami com seu irmão Dou, que está numa intensa conversa com um habitante de Amanha Lundju (que o convida a fazer carvão para lucrar, mas ele nega); o explorador africano se afasta de Dou com os facões e um saco de carvão nas costas. Yorna chega imediatamente a pedido do homem com saco de carvão, para falar com Dou. Fala que Calacaldo não está sendo entendido por ninguém por está próximo dos ancestrais e só Dou pode entendê-lo. Yorna pede que Dou consulte a árvore sagrada, que fale com os ancestrais e fala diante da preocupação dele, pedindo para investigar a morte de Hami:

Consulte a árvore Dou. Fale com a Árvore de seu pai. Você tem que cuidar da viúva do seu irmão (...) O que posso dizer? Ele viveu (Hami) muito rápido. Hami não perdeu tempo, então os dias o pegaram. Mas você está aqui, e você é como ele (*PO DI SANGUI*, 1996).

Nesta hora, o Mudo liga o rádio e começa a dançar com um rosto de esperança diante da situação. Tenta mostrar pra Dou, que a angustia da perda pode ser substituída. Dou desliga o rádio e o Mudo caminha se afastando mas, ao andar olha para trás, três vezes com risadas altas. Dou lamenta com um canto abaixo da árvore sagrada e canta:

Dance, minha bela vaca. Dance Comigo, linda. E venha para a roda,
O amanhã nos espera, Vaca que eu amo tanto, Você é inocente,
Dance pra mim, O amanhã está longe (*PO DI SANGUI*, 1996).

Música que estará ligada intimamente ao personagem Mudo, veremos como: logo a frente, quando a casa de Hami está sendo saqueada, o Mudo, o personagem que estamos falando, está a frente da porta e escuta N'te e as mulheres clamando para os homens parem de saquear a madeira.



Fonte: *Po di Sangui*, 1996 - O Mudo interpretado por Jorge Quintino Biangue

N'te, ao avisar sobre o saque, encontra Dou com Calacalado ouvindo conselhos, que o deixa e parte em direção da casa, e assim segue... Após uma sequência de cenas, Dou é apresentado pelo filme reformando a casa de Hami, que agora lhe pertence, e neste momento, outra cena intrigante surge. O Mudo solta a vaca de Dou, que no meio é provocada pelos habitantes de Amanha Lundju.

Dou aparece, acalma a multidão pega sua vaca e vai embora. O Mudo que soltou a vaca, começa rir e brincar fingindo que é a própria vaca branca. Qual

o significado? Qual a provocação? Qual o sentido? Primeiro devemos voltar aos mitos pois, a “vaca branca” representa muitas coisas. A começar pela fundação de Tebas que, segundo os mitólogos deu-se quando Júpiter, disfarçado de touro, leva para si Europa, filha de Agenor, rei da Fenícia. Cadmo, ordenado pelo seu pai, Agenor, procura sua irmã desaparecida por todo Oriente Médio e por toda África. Cansado de procurar vai ao Oráculo de Apolo, que falou quando encontrar uma vaca branca no campo deveria segui-lá até o local que ela parasse e lá construiria uma cidade chamada Tebas (BULFINCH, 2002, p. 113).

Em outro lugar, a vaca branca aparece como representação de Hathor, deusa dos céus, da sexualidade, do amor, das jovens mulheres, do legado da feminilidade. Além disso, ela representa alegria diante da angústia, protetora dos viajantes como Dou, apoiadora da embriaguez provocada pelo vinho; representada com um disco na cabeça é uma antiga deusa que vivia entre as árvores. Ela é deusa do amor, e às vezes é apresentada como um ser que sai do papiro e surge como sol. Miquerinos filho de Quéfren, por exemplo, ao ser representado, foi posto ao lado da Deusa, Ísis ou Hathor, representado com uma mulher com chifres, do qual, a estátua está localizada no museu do Cairo (DOBERSTEIN, 2010).

Sobre o *Mudo* e a vaca, no começo do filme, ela está presa no meio das árvores. Na próxima cena, ela se encontra recriminada pelo povo que grita contra ela e Dou vem socorrê-la. Após Dou pegar sua vaca branca e ir o Mudo a imita e ri em voz alta. Primeiro o Mudo apresenta a proposta de fertilidade que Dou tinha anunciado no canto abaixo da árvore sagrada, e do qual fizemos o esforço de apresentar; Em segundo lugar o Mudo, e não Dou, colocou a vaca para dançar, no meio da roda, para provocar os moradores de Amanha Lundju, para provocar o próprio Dou que não percebe sua identidade.

Nesta cena, o Mudo fala expressivamente e corporalmente dançando, se fazendo de vaca e ao mesmo tempo, mostrando um ritual velado de anuncio a fertilidade que, está sendo perdido porque os homens queimam a floresta e a transforma em carvão, destroem a natureza do qual deveria ser conservada, que deveria dar frutos, deveria dar vida. O iniciador de tudo isso foi Hami, o defunto lembrado que provocou todas as maldições, provocou o fogo, fez a floresta desaparecer, fez as aves irem embora, etc, foi causada por sua iniciativa em adquirir carvão em degradação a natureza.

Sobre a vaca e o Mudo? Temos que entender que o simbolismo da vaca branca é muito forte. Entre os gregos, entre os egípcios e em qualquer civilização no Ocidente, na Ásia ou na África ela aparece como possibilidade de fertilidade, amor, alegria. Existe em *Po di Sangui* (1996) a necessidade de uma mudança de postura e o filme, nesta cena, mostra o Mudo com a vaca que representa o surgimento da vida, ressurreição, fertilidade e, ao novo homem da África, tem a necessidade de revigorar o que outrora foi morto pelo colonizador. Sobre isso argumenta Lima (1992, p. 49):

Em Angola, na Guiné-Bissau e em São Tomé e Príncipe detectamos uma vontade própria, uma combatividade interna, para vencer aqueles obstáculos herdados do colonialismo e da troca desigual entre países desenvolvidos e países em vias de desenvolvimento. Quer isto dizer o seguinte: o impasse não se traduziu forçosamente em desilusão

O Mudo transcende a própria vontade e oferece uma vitória interna com sua consciência. O colonialismo tentou retirar sua vontade própria, mas, ele resiste, dançando, rindo, mostrando que mesmo sem falar é forte – assim é o homem da África. Em outra cena a porta é acertada e colocada na casa que Dou reconstruiu, quem esculpiu a porta? O Mudo, pois em cena anterior ele aparece esculpindo outra casa e agora, ele desaparece e reaparece, e no final está ao lado do corpo de Calacalado. Antes de falarmos a simbologia atrás desses dois personagens vamos analisar Calacalado.

Calacalado o místico e poético visionário

Quando analisamos Calacalado, percebemos um esforço do filme *Po di Sangui* em apresentar uma superação que pretende transpor as barreiras que se enraizaram desde a colônia e agora são desmoronadas por via da produção audiovisual denunciando as lacunas existentes. Calacalado aparece em uma cena cuja representatividade ultrapassa os valores da razão. A aldeia de Amanha Lundju está em chamas e todos perguntam onde está o chefe de Tabanca. De repente, da escura cabana simples e pequena, surge uma imagem imponente, com barbas brancas e um báculo á mão. Ele sai da pequena morada, olha de forma calma para

chamas que atinge Amanha Lundju e ergue o báculo, as chamas vão diminuindo até sumir (*PO DI SANGUI*, 1996).

Calacalado é a essência dos ancestrais guerreiros e sábios guineenses, essência do antigo homem da África, aquele que com poder dos antepassados faz as chamas pararem - a iniciativa de Flora Gomes (*PO DI SANGUI*, 1996) em representar a magia no campo da cinematografia é espelho da possibilidade de apresentação e conservação da narrativa guineense, perdida no processo de colonização mas agora recuperada pelo símbolo do homem de barbas brancas. Segundo Semedo (2010, p. 26) lembranças à parte, “deve-se realçar que, na Guiné-Bissau, a oralidade ocupa um lugar muito importante; o cantar é onipresente, pois acompanha o contar – a narrativa –, o riso e o pranto, a alegria e a dor”.

Concordamos com Semedo (2010) e entendemos que toda produção do conhecimento em Guiné-Bissau vai perdurar pela oralidade. O canto tem uma tradição, a narrativa é antiga e tradicional, o riso tem significado (neste aspecto impossível não pensar no Mudo), o pranto, o nascimento, o tear, o ritual de iniciação, enfim, a postura de Calacalado.



Fonte: *Po di Sangui*, 1996 - Calacalado interpretado por Adama Kouyaté

Po di Sangui é a própria vontade de identificar, de conhecer as raízes opressoras do homem que por via da ancestralidade liberta-se do colonialismo, aplaca suas chamas. A produção audiovisual, ou literatura, ou intelectual, poética, cultural é tintas mestras que definem uma nova forma da cultura guineense. Lima (1992) nos apresenta uma possibilidade de percebermos que todos podem, por via da vontade, por isto, a produção de Flora Gomes é importante pois, *Po di Sangui* pode tributar para cultura guineense construção de um mundo, agora livre do colonialismo, ou melhor, lutando contra os resquícios dele. E essa crítica parte de toda simbologia e elementos destacados na produção de Flora Gomes (*PO DI SANGUI*, 1996).

Calacalado ***não é um homem qualquer, sua ligação está com o mundo em sua volta, isso informa a matriarca de Dou***⁴: “Ele vai voltar quando Calacalado chamá-lo. Não se esqueça de que é Calacalado que decide o lugar de cada um na aldeia” (*PO DI SANGUI*, 1996). Semedo (2010, p. 80-81) entende que os contos e cantigas vem de uma tradição antiquíssima em sua total oralidade conservada pela memória. E entre a tradição dos manjacos as canções e ritos entoados pelas djamudur [carpideiras] na cerimônia fúnebre, lembram de forma poética, as pessoas que, cuja sabedoria marcou sua descendência, entre tantos, os anciões e seus feitos são lembrados enaltecendo a linhagem e os filhos presentes.

São os patriarcas, se assim posso dizer, patriarcado africano que a imagem de Calacalado, o chefe de Tambanca, representa com toda sua ancestralidade. Como Semedo (2010) aponta em toda sua pesquisa: é impossível pensar na cultura e prática ritualista guineense sem passar pelos ancestrais.

Existe uma cena no filme *Po di Sangui* que inicia com Dou dizendo que há um espinho no pé de Calacalado e é necessário tirar. A resposta é eminente: “Todos temos um espinho plantado no pé. Nós temos uma parte do nosso corpo que sofre. Um lado vivo. Um lado Morto” (*PO DI SANGUI*, 1996).

4 Isso acontece quando Dou chega na aldeia de Amanha Lundju e vai procurar sua mãe que, diante da situação não ousa romper a tradição. Pois Dou é irmão gêmeo de Hami e conforme a tradição um deles deveria morrer. Mas por capricho do destino o pai das crianças decidiu levar o mais fraco para longe da aldeia, e o levado, ao qual escapou da morte foi Dou. Depois de vários anos Dou retorna e encontra seu irmão morto, na sequência procura sua mãe que conserva a tradição e conversa com Dou como se fosse o finado Hami. E por fim sentencia: “Dou está longe. Deixe-o lá. Ele vai voltar quando Calacalado chamá-lo. Não se esqueça de que é Calacalado que decide o lugar de cada um na aldeia. Eu posso ouvir o seu irmão Dou cantando. Ouça-o, filho presunçoso! Seu pai plantou duas árvores quando você nasceu porque os Hamidou eram gêmeos. A árvore de Dou morreu. Os pássaros partiram. O campo queimou. Os ancestrais anunciaram que um de vocês, gêmeos, deve morrer” (*PO DI SANGUI*, 1996).

Neste filme *Po di Sangui* (1996), apresenta-se uma herança gravada na memória dos indivíduos que sofreram com o colonialismo. Por isso, que de forma alegórica, vemos o espinho no pé de Calacalado como os resquícios do colonialismo que ainda se torna visível em Guiné-Bissau. Assim, os países africanos sofrem com um lado morto e outro vivo. O lado morto é o colonialismo e o vivo a tradição que ainda revigora-se por via da palavra de pessoas como Calacalado que, pautado na tradição dos ancestrais fala.

Sobre a produção deste cineasta, Carelli (2012, p. 4) mostra que a “relação de Flora Gomes com as formas da tradição africana não são esquemáticas e podem às vezes causar polêmica, caso observemos seus filmes de modo ingênuo”. Isso a autora apresenta, porque Flora Gomes propõe em sua manifestação artística audiovisual, discussões bem firmes com temas sobre a constituição cultural de uma sociedade ou questões de gênero, folclóricas, enfim, não se trata de peças vazias e sim de um projeto da manifestação cultural.

E Calacalado é um Chefe de Tabanca ou o equivalente a um xamã, um profeta, um curandeiro, um sacerdote, um padre... Enfim, Calacalado é um símbolo que carrega em seus ombros os ancestrais. Ele é milagroso e sua ancestralidade o segue; isso percebemos na cena quando os madeiros chegam para fazer a contagem das árvores. Indo direto a casa de Hami, se admiram com a porta porque é feita da madeira de Polon, uma árvore que cresce em toda África, muito grande e forte. Os olhos admiram a porta que foi esculpida pelo Mudo. E neste instante chega Calacalado ao lado do Mudo.

Isto é, o louco representado pelo Mudo e o sábio representado pelo chefe de Tabanca. Calacalado chega bem na hora que um personagem explica para Dou que os homens que vieram na vila de Amanha Lundju só estavam ali para contar as árvores e oficializar uma pesquisa. Depois de uma longa discussão, disse Calacalado ao lado do louco (o Mudo): “Se esse homem estiver ciente de que as árvores são seres humanos, e, além disso, puder nomeá-las, eu fico feliz. Ele é sábio. Então solte a faca! E vão para casa” (*PO DI SANGUI*, 1996).

Como pode o homem que nem as árvores conseguem nomeá-las entender a identidade de outro? Isto mostra uma ligação do chefe de Tabanca com a árvore sagrada (ou Cósmica). A ligação do homem com a Árvore Cósmica é antiga, Eliade (1992) nos lembra que *Axis mundi*, ou melhor, o pilar cósmico sempre foi representado por uma árvore sagrada. A árvore tem a mística de ligar a terra

ao céu e os atributos dela perpassa a estrutura humana e revela habitação e uma simbologia arcaica porém muito forte.

Calacalado é aquele que entende o mistério da árvore cósmica, ou melhor, do poste central de sua cultura que se manifesta como pilar sagrado. A árvore é cósmica e seu papel na ritualidade é importante, pois sua base, tem como local de sacrifício a lembrança do simbolismo que ela carrega. O pesquisador no filme *Po di Sangui* pede para tirar uma foto de Calacalado que estava argumentando para que eles fossem embora mas, diz o chefe de Tabanca: “Uma imagem? Ele não vai fazer nada. Isso é uma caixa amaldiçoada⁵. A vida toda dele ... é uma imagem. Diga-lhe que aqui, em Amanha Lundju, cada um de nós é uma árvore. Cada árvore é um ser humano” (*PO DI SANGUI*, 1996). E neste momento, Calacalado vai em direção a árvore cósmica (a Polon), o pesquisador pega a câmera fotográfica e bate a foto, mas no momento que ele olha para a imagem, vê apenas a paisagem do local fotografado e a imagem de Calacalado não é capturada.

Interessante essa cena narrada, porque o colonizador, que pode ser representado pelas autoridades madeireiras, só conseguem ver os recursos naturais que podem ser explorados, neste caso, a madeira. E se esquecem que por trás da natureza existe uma ancestralidade – representada aqui pelo líder Calacalado. Cada árvore é um homem e cada homem é uma árvore e a exploração das terras, a extração da madeira só é feita pela escravidão que isso proporciona. Sangue é espalhado quando a ancestralidade é esquecida.

Amanha Lundju é uma aldeia que será explorada, o colonizador fará isso ainda que custe sangue dos moradores, ainda que a cultura desapareça ou a ancestralidade deixe de existir. A implicação da exploração nos leva olhar a obra Homi Bhabha (1998), pois, oferece uma reflexão profunda sobre a relação de identidade racial conforme registra, quando deparado com processo de colonização.

Calacalado é negro com barbas brancas, ancião bem situado e diferente de Dou que é a personagem que busca sua identidade: Calacalado sabe o que é, o que faz, sabe sua ligação com a árvore cósmica, com seus ancestrais, com sua cor, seu viver. Num monólogo, Calacalado ao fazer um exercício de reflexão sobre sua condição, dialoga com Azure (Dou), de forma enigmática:

⁵ Calacalado chama de caixa amaldiçoada a câmera fotográfica que iria tirar uma foto dele (*PO DI SANGUI*, 1996).

Azul azure, a cor da morte. Pobre criança azul. O que você fez? O sangue dessas árvores é vermelho. Uma púrpura resplandecente. Púrpura como o destino. (...). Quem sou eu para não obedecer as palavras dos antigos? Eu fiquei louco? Ajudem-me, ancestrais. Deem-me um sinal. (*PO DI SANGUI*, 1996)

O cupinzeiro começa ruir e algo ficou, foi sua auto pergunta, se assim podemos dizer: “Quem sou eu para não obedecer as palavras dos antigos? Eu fiquei louco?” (*PO DI SANGUI*, 1996). Recorrer à lembrança da sabedoria ancestral diante da proposta colonizadora é valorizar a identidade. A identidade revestida no folclore de cultura ancestral, que se aproxima do que é sagrado. E o folclore, conforme destaca Eliade (1992), pode ser ferramenta para separarmos o indivíduo que luta para conservar suas raízes e se justifica na medida em que estipulamos todo o processo do folclore guineense. Em Calacalado vemos a sua reflexão, de quem é? Qual presunção tem de não obedecer à tradição? De não reconhecer os ancestrais? O leva entender que é loucura (*PO DI SANGUI*, 1996). E isso percebemos no batismo, quando as criança se preparam para receber a iniciação da vida. Ele argumenta:

Estão ouvindo? Eles estão vindo? (...) Estou ouvindo. Eles estão se aproximando (...) Nada vai acontecer. Nam vela, nem árvores. Eu os ouvi chegando (...) Eles estão vindo. Estou ouvindo. O barulho é terrível! (...) Eles estão bem perto agora. Não haverá batizado hoje. Ninguém pode nascer hoje, nem homens, nem árvores. A raiva deles é forte. Eles estão furiosos! Vão embora! (*PO DI SANGUI*, 1996)

Uma alegoria sobre o passado? Com o obscuro Calacaldo podemos entender que a exploração dos recursos naturais é o que move a ânsia do colonizador, e pode ser visto nesta reflexão citada. As motosserras, o barulho, as árvores caindo, o povo em extrema atenção. E neste momento, a confusão se instaura na aldeia de Amanha Lundju e, Calacalado novamente aparece com sua figura ancestral e mística pedindo paciência e como um arauto profético, preocupado com o caminho que se pode tomar diante da situação colonizadora.

Said (2005) nos alerta que “os intelectuais africanos ou árabes, por

exemplo, fazem parte de um contexto histórico muito particular; com seus próprios problemas, desvios, limitações, triunfos e peculiaridades”. Essa particularidade percebemos em Calacalado na obra áudio visual de Flora Gomes quando a personagem diz:

Sejam pacientes. Eu sou seu manto sagrado. Amanha Lundju... será ouvida. Eu vou proteger vocês, por bem ou por mal. A raiva gera mais raiva. Eles partirão para serem perdoados (...) Eu tenho que acalmar a ira do fogo antes que seja tarde. É por isso que eu fico. Sally. Mostre o caminho a eles. Cuide dessa jóia. Graças a ela você não vai se perder. Isso te trará de volta pra cá. (*PO DI SANGUI*, 1996)

Neste momento os habitantes de Amanha Lundju partem para o deserto representando uma viagem iniciática. Interessante notar que Oliveira e Ribeiro (2012) nos mostram que os guineenses que vivem fora do país, e como todo africano, tem a necessidade de se identificar com sua cultura. Em meio à simbologia analisar o Chefe de Tabanca, Calacalado é interessante, pois, em um país que tem mais de 25 grupos culturais e várias etnias fica claro perceber que a tradição ainda está viva.

O final de *Po di Sangui* (1996) é místico e mostra como o madeireiro entra em conflito com a tradição ancestral, e por outro lado, a imagem do Mudo ao lado do corpo de Calacalado é muito significativo - O Mudo que não fala é o falante e conseguiu entender a realidade e manifestou isso por via da arte. Enquanto o chefe de Tabanca morre porque a ancestralidade foi esquecida e a exploração atingiu Amanha Lundju.

O dilema entre a vida e a morte está não apenas em Hami e Dou mas também na prática de vida de Calacalado e do Mudo. Calacalado é o homem que conhece os mistérios do mundo transcendental, da morte, da ancestralidade, ele morreu para viver por via da luta para conservar a tradição. O Mudo é aquele que vive para tentar não morrer e sua força está na manifestação artística. *Po di Sangui* é um filme cujo símbolo central é uma árvore, cuja maneira de ver, se destaca entre os personagens guineenses pois, seu arcano é forte e sua identificação é poderosa.

Considerações Finais

O final é surpreendente, pois, Calacalado está morto e ao lado do Mudo; vejo neste final um drama, o sagrado é a forma transcendental de interpretar o mundo representado. Mundo que foi colonizado, explorado, destruído de forma contínua pelo homem europeu resiste por meio a arte. O Chefe de Tabanca Calacalado é o profetismo, a transcendência, a forma mística de representatividade cultural do homem africano. O homem mudo é a representação da vida, e ao mesmo tempo a maneira louca de se comportar é o jeito como a manifestação da linguagem expressiva corporal que atende e se insere no mundo vivente.

Calacalado é o homem que conhece o caminho após vida e o homem mudo vive em meio ao seu simbolismo e expressões corporais. Apenas uma criança entende o homem mudo: N'te é a pessoa que o entende, ela fala com ele, percebe o interior falante deste ser que manifesta todo profetismo de Calacalado por via da arte. Ele conserva a arte, a cultura, a vida. A proposta de *Po di Sangui* (1996), por meio destes personagens é mostrar que o colonialismo não venceu, isso fica claro porque os indivíduos conseguem se conectar com seu interior cultural. Sendo pela religião, como Calacalado, ou pela arte, como o Mudo, a África fala e clama pela nova forma de luta contra os princípios colonizadores.

O reconhecimento do homem é sua forma de viver, de prática e prédica cultural; O filme *Po di Sangui* (1996) trabalha essas formas de ser e muitas outras - A prática colonizadora perde com esta forma de produção documental de manifestação audiovisual que está inserido nesta película. No filme, a resposta é imediata ao colonizador, não deixamos de falar só porque estamos calados e não abandonamos nossos ancestrais. O filme é uma tentativa de conscientização e movimento do clamor do homem que uma vez foi explorado e agora luta para viver com sua cultura. Muitos elementos aparecem no filme mas, iremos trabalhar em outro momento, por hora, Calacalado e o Mudo alcançam a prática dualista de homens e formas transcendentais exposto neste filme. Pois, vemos sempre duas árvores cruzadas, dois irmãos, duas esposas, duas cerimônias de nascimento, duas formas de vida, a vida e a morte... enfim, *Po di Sangui*.

Referências

BARBOSA, Muryatan Santana. “Bhabha Leitor De Frantz Fanon: Acerca Da Prerrogativa Pós-Colonial”. In_: **Revista Crítica Histórica**. Ano III, Nº 5, Julho/2012.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. ÁVILA, Myriam; REIS, Eliana L. de Lima e GONÇALVES, Gláucia Renate. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/bhabha/bhabha.pdf>. Consultado dia 20 de março de 2016.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) : histórias de deuses e heróis**. 26a ed. Trad. JÚNIOR JARDIM, David. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CANDÉ MONTEIRO, Artemisa Odila. **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional: conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)**. Tese de doutoramento apresentado na Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais. Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <http://www.ppgcs.ufba.br/main.asp?view=Detalha.dissertacao&id=744>. Consultado dia 20 de Março de 2015.

CARELLI, Fabiana. “Cantam pretos, dançam brancos: Coreografia da colonização em *Nha Fala*, de Flora Gomes”. In_: **Revista Literartes**. v.1 - n.1. São Paulo: **Literartes USP**, 2012, p. 4 – 21. Disponível em: <http://revistas.usp.br/literartes/article/view/47168>. Consultado dia 20 de março de 2015.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **O Egito antigo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. FERNANDES, Rogério. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANON, Frantz. **Pele Negra Mascaras Brancas**. Trad. SILVEIRA, Renato da. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os Condenados da Terra**. Trad. MELO, José Laurênio de. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Conceição. “O impasse: A vivência parcial da utopia e a multiplicidade do presente”. In_: (org) VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África**

Lusófona. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 43 - 61.

LIMA, Morgana Gama de. “Flora Gomes e o uso de alegorias no cinema de Guiné-Bissau”. In_: **SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de cinema audiovisual.** Campinas: Unicamp, 2015. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2015>. Consultado dia 20 de março de 2016.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição A de. “Dilemas Da Pós-Colonialidade nos Filmes Olhos Azuis de Yonta (1991) e Nha Fala (2002) do Cineasta Flora Gomes” In_: **VIII ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura.** Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/40253.pdf>. Consultado dia 20 de março de 2016.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de e ZENUN, Maíra. “A Poesia Universal no Cinema de um Homem Africano: Entrevista Com Flora Gomes”. In_: **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura: Áfricas em movimento.** n. 41. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2016, p. 320 – 329. Disponível em: <file:///C:/Users/Fabio/Downloads/19795-63237-1-SM.pdf>. Consultado dia 13 setembro de 2016.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de e RIBEIRO, Maria de F. M. “O Filme *NHA FALA* musical guineense de múltiplos trânsitos”. In_: (Org.) BAMBÁ, Mahomed e MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos.* Salvador: EDUFBA, 2012, p. 129-153.

PO DE SANGUI. Flora Gomes. Produção: Arco Íris (Guiné Bissau), SP Filmes (Portugal), Films Sans Frontières (França), Cinetelfim (Tunísia). Produtor: Jean Pierre Gallepe; Michael Mauros; Maria Cecília Fonseca. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Português: Les Films Sans Frontières, 1996 (1.34 min), 1 DVD.

SAID, Edwardw. **Representações do intelectual - As Conferências Reith de 1993.** Trad. HATOUM, Milton. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean Paul. “Prefácio”. In_: FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra.** Trad. MELO, José Laurênio de. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. **As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**/Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte, 2010.

SILÁ, Abdulai, **Mistida, Praia-Mindelo**: Centro Cultural Português, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. ALMEIDA, Sandra R. G. *et al.* Belo Horizonte, 2010.

_____. **A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present.** Nova York: HavardCollege, 1999.

THIONG'O, Ngugiwa. "Introdução: Colonialismo e Criação Literária em África". In_: (org) VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África Lusófona.** Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 6 -9.

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África Lusófona.** Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.