



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v25n02/2018p62-82>

PO DI SANGUI: A PERSONAGEM DOU E AS PERSPECTIVAS DE IDENTIDADE EM MEIO A CONSTRUÇÃO DO SER

PO DI SANGUI: THE CHARACTER DOU AND THE PERSPECTIVES OF IDENTITY AMONG OF THE CONSTRUCTION ON THE SELF

Fábio Falcão Oliveira¹
Agnaldo Rodrigues da Silva²

Recebimento do texto: 10/08/2018

Data de aceite: 15/09/2018

RESUMO: Este artigo fará uma análise sobre o filme *Po di Sangui*, do realizador guineense Flora Gomes. Como suporte teórico, recorreremos aos estudos de Belfond (1980), Bhabha (1998), Eliade (1972, 1992, 1997), Said (1990, 2005, 2011), Spivak (2005) e Oliveira; Ribeiro (2012), entre outros autores que poderão contribuir na visão crítica a respeito do cineasta e sua produção. A construção das personagens será o fio condutor deste texto, somado ao tempo e ao espaço em que habitam, no confronto entre colonização e descolonização, colonial e pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: *Po di Sangui*; Colonização; Descolonização; Memória e identidade.

ABSTRACT: This article will analyze the film *Po di Sangui*, by the Guinean director Flora Gomes. As a theoretical support, we will use the studies of Belfond (1980), Bhabha (1998), Eliade (1972, 1992, 1997), Said (1990, 2005, 2011), Spivak (2005) e Oliveira; Ribeiro (2012), among other authors who can contribute in the critical vision regarding the filmmaker and its production. The construction of the characters will be the guiding thread of this text, added to the time and space they inhabit, in the confrontation between colonization and decolonization, colonial and postcolonial.

KEYWORDS: *Po di Sangui*; Colonization; Decolonization; Memory and identity.

¹ Doutor e docente da UNEMAT. Pós-doutorando do PPGEL. E-mail: oliveira.unemat@gmail.com

² Doutor e docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários PPGEL/ UNEMAT.





Introdução

Se percebermos, na qualidade de espectadores, a mágica forma que o filme *Po di Sangui* está construído, talvez compreendamos o fascínio da produção cinematográfica sobre o homem, ao longo desses anos. A trama do filme desenvolve-se na aldeia de *Amanha Lundju*, que significa “o amanhã está longe” e, nesse lugar, os nativos acreditam que a todo homem que nasce, uma árvore deveria ser plantada pela família, como símbolo cósmico da existência. Isso quer dizer que a cada pessoa nascida, uma alma seria depositada em uma árvore, criando uma interdependência entre o homem e a natureza.

A presença de uma contadora de estórias atribui sedução ao enredo, pois, ao mesmo tempo em que revela os mistérios da aldeia de *Amanha Lundju*, ela faz referências ao enigma de duas personagens: Hami e Dou. O tear da estória indica o mistério que envolve a vida desses homens, uma vez que esperavam o nascimento apenas de uma criança, cujo nome seria Hamidou. No entanto, ao invés de uma, nasceram duas. Naquela comunidade, quando isso acontecia, as duas crianças eram abandonadas na estrada para morrer, de modo que a mais forte, a sobrevivente, seria acolhida e uma árvore plantada como lembrança de sua vida. Mas isso não aconteceu, visto que Hami ficou na aldeia e Dou foi levado para.

Foi plantada duas árvores ao invés de uma. A árvore de Hami sobreviveu, enquanto a de Dou morreu. Não se sabe o motivo, mas Dou regressa para *Amanha Lundju* e recebe uma notícia trágica, o irmão Hami estava morto; além disso, um incêndio provocado destrói grande parte da



vila, como se aquela morte e o fogo fossem um mau agouro sobre a chegada do negado de *Amanha Lundju*.

Após a inflamada tentativa de apagar o fogo, os homens buscam o místico personagem Calacalado, para que ele saia de sua morada e fuja das chamas. Mas ao invés disso, ele levanta com autoridade seu báculo e, com um olhar forte e firme, apaga o fogo que desaparece como magia.

Todos ficar estupefatos com aquilo e, em meio disso, Dou aparece. A primeira pessoa que ele procura é a mãe que nega sua identidade, insistindo chamá-lo de Hami. Pede a ele que assuma o papel de Hami na sociedade, tome a viúva, a criança e a casa como seus. Dou se entristece, pois ele queria ser reconhecido pelo que era, na sua própria identidade. Por isso, vai até a árvore e percebe que a sua havia secado, mas a de Hami estava viva. Inicia um diálogo com a árvore de Hami, tentando entender seu papel naquela aldeia.

Dou é chamado para impedir o roubo de madeira na casa que Hami havia começado a construir. O protagonista, num momento de compaixão, aceita N'te, a filha de Hami, como sua; de certo modo, essa atitude é o consentimento em viver a vida que era do irmão. É interessante notar que uma personagem mudo sempre está com Dou, dialogando com ele muito mais do que qualquer outro. Mesmo sendo mudo, suas expressões e forma de ver as coisas impactam o protagonista.

Um desconhecido chega na aldeia, a fim de estudar as árvores, com o discurso de conservação do local. Porém, o que ele queria era viabilizar mecanismos para o corte das árvores. Calacalado ouve sons de motosserras e pede para que os habitantes de *Amanha Lundju* sigam Dou e Saly e, com



eles, façam uma caminhada iniciática em direção ao Sol, onde lá encontrariam uma terra melhor onde pudessem plantar árvores ao nascer de um homem.

Seguindo o Sol, a caminhada os leva ao deserto e, no meio do caminho, encontram a tribo de Nodjourson, os filhos do Sol. Neste encontro, eles dão água para os viajantes e os adverte dizendo que para frente só encontrariam o Sol e terra seca. Depois de alguns dias de caminhada, Saly tem um filho e os homens querem fazer festa, mas a terra é tão seca que não se podem plantar árvore – a cada nascimento de um homem planta-se uma árvore, esse era o lema de *Amanha Lundju*.

Dou decide voltar à aldeia e lá se deparam com uma cena de terror, um lastro de mortes. Os panos de sangue representam o símbolo de *Po di Sangu*, pois a ganância dos homens dificulta entender a mística cultural daquele povo. Nessa direção, a personagem Dou é a representação da busca pela identidade, o indivíduo/coletivo que tenta compreender a vida.

Oliveira; Ribeiro (2012, p. 129) entendem que “os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente”. Elas querem mostrar que a diversidade cultural dos cinemas africanos, no quadro atual, apresenta reflexões sobre as mudanças provocadas pela transição entre o colonial e o pós-colonial.

Flora Gomes apresenta uma possibilidade de mudança de postura do homem, não só guineense, mas africano. Suas personagens caminham do lado contrário da história oficial, ao mesmo tempo em que suas películas



indicam que o contato do colonizado com o colonizador forma frutos que introduziram a modernização do continente. *Po di Sangui* demonstra que Hami morto é a representação da África que ficou para trás (o passado vivo na memória); esse novo homem africano, representado por Dou - o vivente, é a África viva, que pode retornar as suas raízes e formar um princípio de identidade com seus próprios ideais.

Resistência a antropofagia colonial

Para Leite (2014, p. 101) a relação do colonizador e do colonizado pode se resumir numa “natureza ‘antropofágica’, porque “o colonialismo alimenta-se de uma necessidade: a devoração do Outro”. Pautada nos estudos de Manuel Ferreira sobre *Claridade*, a pesquisadora entende que o colonizador devora a cultura, as formas políticas, a ideologia, a religiosidade e a identidade do outro, com a finalidade de impor a sua.

Em *Po di Sangui*, Flora Gomes ressalta a necessidade de percepção da cultura guineense e também africana, de modo geral, nos seus variados aspectos, não apenas quanto a tradição, mas também na questão da identidade. Não é à toa, por exemplo, que o filme atribui vital importância a uma contadora de mitos tradicionais daquela pequena comunidade, e ela está no ofício de tear (fazedora de panos), como se a tecer narrativas. E isso é significativo, pois para Semêdo (2010, p. 95):

Começando pelo pano e pela sua definição, pode-se dizer que ele aqui é entendido do mesmo modo como é usado no linguajar guineense: como qualquer tecido que se adapta como veste, que se traz à cintura, ou ainda que possa servir para se enxugar depois do banho. O pano de pente é confeccionado no tear tradicional com o formato de bandas





ou tiras que, depois de costuradas com quatro, seis, dez, doze ou quatorze tiras ou bandas, constituem um pano.

Semêdo (2010) mostra-nos que esses materiais usados para formar um pano tem função simbólica, pois o indivíduo reconhece sua função na comunidade e serve como arcano para cânticos antigos presentes nas atividades do cotidiano. Além disso, tem a função de mostrar que cada indivíduo tem sua fortuna, pois, como afirma Eliade (1992, p. 66), o destino (fortuna) do homem “é preceder a criação e reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar seu próprio modo de ser”. O tear é a imagem perfeita para afirmar que cada indivíduo tem uma pré-dica a se formar.

A comunidade de *Amanha Lundju* tem também um destino que se manifestará nos fios de tear, referenciais dos mistérios ancestrais aos quais as personagens são incapazes de negar. Para Said (2011, p. 35), colonizar é “controlar as terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros. Por inúmeras razões, elas atraem algumas pessoas e muitas vezes trazem uma miséria indescritível para outras”. Esse controle leva ao assassinato da identidade daquele que é colonizado. Perde-se a cultura, a identidade, a ideologia, a tradição, a religiosidade, a forma de se ver o mundo.

Lima (2016, p. 13) nos mostra que a “a história dos colonizados começa apenas com a descoberta do território em questão, eliminando a história e a memória do povo”. Em *Po di Sangui*, as personagens recusam-se a apagar a memória ancestral, apresentando-a como um tear. O tear torna-se uma ferramenta que, por si só, organiza o pensamento da ritualidade, em meio à noção de destino discutida pelo filme. Como lembra Semêdo (2011,



p. 18), em um epígrafe poético, intitulado *Fincando Tear Urdindo Linhas Para Lançadeira de Bâ:*

Eu sou a barca do Destino,
 Passo por entre os recifes dos fios da trama
 Que representam a vida.
 Passo do lado direito para o lado esquerdo
 Desenrolando meu intestino (o fio)
 Para contribuir à construção.

A vida apresenta-se na ficção pela metáfora do tear, a exemplo de Penélope, de *Odisseia*, que tecia e destecia a própria sorte. Do mesmo modo, “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, que passando de um lado para outro os fios na lançadeira, construía e modelava o destino, pintando-o conforme o seu bel prazer. Tear, cujo mistério simbólico é dado às mulheres, conforme mostra a pesquisadora guineense: “quando o tecido é retirado do tear, são as mulheres que vão se ocupar do trabalho de corte, pesponto, costura, torcer das pontas (fazendo cadilhos ou franjas), fazendo o acabamento dos panos” (SEMÊDO, 2011, p. 98).

Calado; Fonseca (2013) apontam o ano de 1994 como decisivo para Guiné Bissau (dois anos antes do lançamento do filme); com a presidência de Nino Vieira, surge, de antemão, a denúncia de que o General Ansumane Mané estava envolvido com tráfico de armas. Nino Vieira afastou o General que contesta a acusação e deflagrou uma guerra interna no centro de Bissau. Segundo as pesquisadoras, 80% da população foram para o interior e a cidade Capital foi saqueada, destruída, abandonada, incendiada e a



hostilidade era presente. É neste contexto que surgiu a necessidade de reconstrução da Guiné-Bissau.

A literatura e a arte tornam-se ferramentas alfas para discussões sociais e culturais, pois traz à tona as feridas que se escondem embaixo das ataduras que envolvem os setores políticos. Amílcar Cabral, revolucionário e poeta da Guiné Bissau e Cabo Verde, lutou fortemente pela libertação, não só de seu país, mas do próprio Continente Africano. A guerra civil, que surgiu depois de 1994, levou à devastação da nação guineense, e, conseqüentemente, impulsionou o cultivo da construção da memória cultural, por meio de instrumentos que conseguiam tocar a alma e amenizar suas feridas.

Neste contexto, *Po di Sangui* pode ser considerada uma produção cinematográfica, cuja discussão atinge a compreensão de que “não mais se devorará o indivíduo da Guiné Bissau”, sendo o colonizador ou o corrupto que internamente tenta levar vantagem contra os seus concidadãos, reconhecidos e banidos do meio social. Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que o surgimento dessa arte e literatura engajada

expõe as feridas do longo período de exploração colonial. Sob o domínio português, a Guiné-Bissau serviu durante muito tempo, essencialmente, como centro de comércio escravo, o que negligenciava a educação e a alfabetização em língua portuguesa, na colônia. A essa motivação, soma-se também a intensa resistência empreendida pelos guineenses ao domínio português, muito mais persistente do que nas outras colônias portuguesas na África (CALADO E FONSECA, 2013, p. 146).



Bhabha (1998, p. 72), quando expressa a ideia de que “os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica turbado”, ele revela um colonizador construtor de um mundo de fantasia que exclui o outro, neste caso, os nativos, que se tornam excluídos.

No contexto do filme, a contadora de história fala sobre Hamidou e, naquele momento, chegou uma criança (N'te) que lhe faz uma afirmação que merece ser pensada: “Qual estória está contando? Eu também quero ouvir!”. Isso representa a necessidade da nova geração ouvir a voz dos antepassados. Desse modo, a proposta de Flora Gomes torna-se empenha na discussão entre tradição e modernidade, uma vez que discute também esse processo de descolonização pós-independência. Said (2005) argumenta que os intelectuais são indivíduos importantes para construção de uma nação, já que

não houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contra-revolucionário sem intelectuais. Os intelectuais tem sido os pais e as mães dos movimentos e, e claro, filhos e filhas e até sobrinhos e sobrinhas (SAID, 2005, p. 25).

Quando chega à aldeia e vê seu irmão morto, um pesar toma conta da personagem Dou; ele caminha e, ao seu lado direito, aparece a casa do seu irmão que não havia sido concluída. O que está subjacente é a tarefa do homem africano que deverá reconstruir a África, não à maneira colonial, mas com valorização da própria memória. Conforme escreve Said (2011, p. 37),





criaram-se invenções semelhantes no lado oposto, ou seja, entre os ‘nativos’ insurgentes em relação a seu passado pré-colonial, como no caso da Argélia durante a Guerra da Independência (1954-62), quando a descolonização incentivou os argelinos e muçulmanos a criar imagens daquilo que julgavam ser antes da colonização francesa. Essa estratégia se faz presente nas palavras de muitos poetas literatos nacionais durante as lutas de independência ou libertação em outras partes do mundo colonial. Quero enfatizar o poder de mobilização das imagens e tradições apresentadas e seu caráter fictício ou, pelo menos, fantasiosamente tingido de cores românticas até que um homem mudo aparece

Said (2011) discute uma situação sobre os argelinos; porém, a análise desse crítico pode ser tomado como exemplo para discutir diversos contextos da colonização na África. Em *Po di Sangui*, identificamos essa discussão de Said, pois, o colonizador usa-se de estratégia semelhantes para manter sua superioridade, fortalecendo a ideia da inferioridade do negro e de sua não civilidade, com base nos conceitos europeus de civilização. No entanto, Flora Gomes vai além, já que ao passo que as cores do passado são como sangue, o presente mostra-se promissor, a ponto de propor um recomeço. Assim, pergunta Dou às Árvores Gêmeas: “Quem de nós está morto?”. O que estaria subjacente a essa indagação? O passado esmagado pela colonização? Ou o presente que luta por uma proposta de descolonização/ reconstrução? São questões norteadoras para se discutir a história e a reconstrução dessa história na Guiné-Bissau.



Personagens e mística de sangue

O discurso colonial embasa muitas de suas estratégias em uma construção histórica que individualiza e marginaliza. Esse processo acaba formando um efeito do que “pode ser a verdade” aos olhos do colonizador e predica o sujeito, formando um homem capturado pela sedução de uma escravidão da *psique*. Bhabha (1998, p. 107) salienta que “a construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença – raciais e sexuais”. Percebemos então que existe uma articulação, primeiramente no discurso, depois na prática.

O pesquisador citado mostra que, no âmbito do discurso, para dominar e colonizar, questões sobre racismo e sexualidade são patentes. Em *Po di Sanguì*, Flora Gomes rompe com esse pensamento, pois, para ele, “o cinema é tentar desmistificar essa sociedade, que pintaram com uma cor que não é a cor” (OLIVEIRA; ZENUN, 2016, p. 324). O realizador apresenta nas suas produções os aspectos da sua identidade, ora língua, outras vezes cultura e/ou mística.

Sobre esses aspectos linguísticos e culturais Oliveira (2016, p. 15) aponta

uma questão importante a considerar-se nesse processo é a seguinte: nos países colonizados, as línguas europeias foram impostas pelos colonizadores. Desse modo, em Guiné-Bissau, o português tornou-se a língua oficial, mas, em termos de representação do povo bissau-guineense, a língua crioula é a mais significativa. Torna-se relevante, desse modo, apresentar algumas considerações a respeito das línguas do país em estudo.



Shohat; Stam (s.d, p. 81) afirmam que para os povos “oprimidos, mesmo o sincretismo artístico não é um jogo, mas uma forma de dor histórica”. Dor que se manifesta politicamente e é, neste momento, que as modalidades de imposição colonial podem ser questionadas. Sobre isso, Flora Gomes argumenta sobre sua produção, dizendo que “no cinema tudo é político. Acho que não há nenhuma imagem inocente” (OLIVEIRA; ZENUN, 2016, p. 322). Em meio à lembrança da dor dos embates entre colonizadores e colonizados, a resposta do realizador surge no momento em que ele faz a arte.

A personagem Dou e a árvore sagrada

Oliveira; Ribeiro (2012) lembram que os filmes africanos, além de ficarem restritos a um público seletivo e acadêmico, muitas vezes foram afro-pessimista, por conta da mensagem de desolação, doenças e sofrimentos. Desde 1970, com as primeiras produções – *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976) – Flora Gomes rompe com a ideologia eurocentrica de colonização, estética que tomou fôlego na sua arte gradativamente. Ele constrói uma tendência que incentiva a reflexão sobre o sistema europeu e uma postura de recuperação/conservação da memória guineense.

Isso quer dizer que os cinemas africanos mostram em suas cenas os temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano, como também a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos (OLIVEIRA; TAVARES, 2016, p. 151)





Em uma das cenas, um morador da aldeia de *Amanha* Lundju dialoga com o protagonista: “Dou, você não pode ficar aqui (...) em dez dias vou fazer uma viagem de negócios. Nos dois podemos fazer um bom carvão e lucrar” (GOMES, 1996). Neste contexto, podemos perceber Dou como um vagante que retorna para sua origem em busca de sua identidade, ao mesmo tempo em que tenta entender como seu irmão gêmeo havia morrido: “Ele morreu de que?”. O vendedor de carvão o responde: “quer dizer a sua árvore?”. “Não, meu irmão gêmeo”, diz Dou (Ibidem).

A árvore sagrada, ou árvore cósmica, é um símbolo de vida em várias civilizações. Bulfond (1980), ao entrevistar Mircea Eliade, descobriu que os povos antigos entendiam que o princípio da vida é conservar-se constante e, para isso, tomavam a árvore como símbolo e mística para viver bem e sabiamente.

Mais tarde em Calcutá, ouvi dizer que, com efeito, um professor de matemática trabalhava em posição *asana* impondo um ritmo a sua respiração, e com vantagem. Por outro lado, já sabe que quando Nehru se sentia fatigado, adotava durante alguns minutos a «posição da árvore». São exemplos, aparentemente anedóticos, mas, o certo é que essa ciência, essa arte do domínio do corpo e os pensamentos, são muito importantes para a história da cultura e da filosofia indianas, da criatividade hindu em uma palavra (BULFOND, 1980, p. 32).

Tomando o exemplo de Dou, percebemos que existia uma dificuldade dele em ter domínio sobre si mesmo, de distinguir o tempo sagrado e o tempo profano, de perceber a árvore cósmica e sua mensagem aos homens. Eliade (1997, p. 481) lembra que a “experiência do tempo



como tal nos povos primitivos não equivale sempre à experiência do tempo ocidental”.

Dou é chamado por N'te, filha de Hami, para salvar a casa dos saqueadores de madeira, pois o coração dela está além da ânsia moderna do lucro. O tempo moderno não se afeiçoa com a tradição dos antepassados, pois pouco antes de N'te chegar, o protagonista está com a personagem Calacalado, tirando um espinho. Na cena, Calacalado afirma: “todos nós temos um espinho plantado no pé. Nós temos uma parte do nosso corpo que sofre. Um lado vivo. Um lado morto” (GOMES, 1996).

Um lado vivo e um lado morto, essa é a possibilidade de (re) significar a vida, o costume, a vivência e a prática do ser. É também um modo de entender que os espinhos são lembranças que impulsionam a vida presente e futura. O lado vivo é a construção do presente; o lado morto, esse deveria constituir a colonização, exploração, lutas internas e práticas ilícitas. Sobre isso, Oliveira (2012, p. 7) escreve:

Não há como negar que os componentes culturais — o tradicional africano guineense e o ocidental europeu — atualmente fazem parte do guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. A lembrança das raízes desse processo, o qual os guineenses enfrentaram e continuam enfrentando, embora com feições diferentes, para além da globalização, pode ser configurada como um desafio de lidar com heranças coloniais junto a comunidades tradicionais, que se pretendam integradas a contemporaneidade, contando para tanto com manifestações culturais de fôlego e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo.



A personagem Dou, diante dessa fronteira tênue, a vida e a morte, é conduzido à uma viagem interna de auto reflexão. Oliveira (2016) lembra que existe um esforço para descaracterizar a imagem do colonizador em relação ao colonizado e, por isso, *Po di Sangui* traz essa proposta, sob o ponto de vista da descolonização pelo olhar do africano, particularmente guineense.

As personagens Hami e Dou se encontram num grau místico. Hami é o homem que viveu bem, a ponto de seus dias acabarem breves. Por isso, foi-lhe concedido os mistérios da morte; esse continuou vivo pela presença da sua árvore cósmica. Por outro lado, Dou obteve uma morte tradicional, porque a sua árvore morreu; mas tornou-se conhecedor da vida, um guardião da ancestralidade.

Temos duas gerações guineenses, uma que sofreu com a colonização (Hami) e outra que está pronta para (re) significar a identidade (Dou). Dou é a contestação da narrativa conceitual do discurso colonizador, pois, de acordo com Bhabha (1998, p. 72):

De dentro da metáfora da visão que compactua com uma metafísica ocidental do Homem, emerge o deslocamento da relação colonial. A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o *Socius*; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica turbado.



A representação mística do processo de descolonização em *Po de Sangui* emerge na prática ancestral, ou seja, da relação de Dou com a árvore cósmica. E não é de se estranhar porque nos tempos antigos os homens se relacionavam com a madeira de forma íntima. Ki-Zerbo (2010, p. 270) lembra que “os Vai da Libéria utilizaram, durante muito tempo, uma escrita pictográfica em tiras de casca de árvores”. E ainda encontramos nos tempos antigos “de acordo com os informes de Momolu, para expressar a vitória sobre o inimigo, os Vai desenham, numa casca de árvore que lhes serve de papiro, a silhueta de um homem correndo com as mãos na cabeça” (Ibidem, 2010, p. 280). Além de escrita e material de desenvolvimento da arte, que para muitos é conservação da vida, é interessante lembrar que “nos locais em que a caça de grande porte era insuficiente para garantir o suprimento de peles – nas regiões arborizadas, por exemplo – usava-se a casca das árvores como vestimenta” (Ibidem, 2010, p. 372).

A relação de Dou com Hami está no âmbito da imagem mística do admirável. Dou admira Hami e pergunta porque todos gostam dele, até os estrangeiros gostam dele. E resolve-se o mistério, pois o nome da vila é *Amanha Lundju* que significa “o amanhã está longe”, isto é, se não perceberem a árvore de sangue, ou o sofrimento que o colonizador impôs sobre o colonizado, não poderiam compreender o amanhã.

Leite (2014), baseada em Patrick Chabal, indica que os escritores africanos sempre vão optar por africanizar os temas comuns à cultura africana, porém ao estilo literário europeu. Desse modo, há um processo de apropriação da língua para, enfim, remodelá-la e exprimir uma nova forma de ver o mundo. Nessas possibilidades de reconstrução do mundo, as



personagens Dou, Saly e *Amanha Lundju* partem em uma caminhada mística que representa uma diáspora em direção a si mesmos, com o objetivo de reviver a tradição e possibilitar um retorno ao que era o homem sem cor, quer dizer, nem negro, nem branco, apenas um participante da cultura.

Dou é, portanto, uma personagem que representa a fronteira tênue entre a vida e a morte, manifestada nas práticas de uma cultura que luta pela recuperação de suas memórias. *Po di Sanguì* apresenta um contexto de ruptura com o pensamento europeu (talvez ocidental), de maneira agressiva e nostálgica, pois, o protagonista (épico) tende a realizar uma viagem que não é solitária, mas de pessoas que acreditam na construção de uma nação, que, antes imaginada, poderia se tornar real.

Referências

BELFOND, Pierre. **Mircea Eliade/A prova do Labirinto**. Madri: Edições Cristandade, S.L., 1980.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. ÁVILA, Myriam; REIS, Eliana L. de Lima e GONÇALVES, Glauca R. Belo Horizonte: Editora EFMG, 1998.

CALADO, Karina de A. & FONSECA, Maria N. Soares. Identidade, Subjetividade e Nação Guineense na Poesia de Odete Semedo. In_: **Grau Zero: Revista de Configurações da Crítica Cultural/Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia**. Alagoinhas-BA: Universidade do Estado da Bahia, v.1, n.1, Jan./Jun. 2013, p. 145-160. Disponível em:





http://www.poscritica.uneb.br/revistagrauzero/edicoes/VOLUME-1_NUMERO-1/11.VOLUME-1_NUMERO-1.pdf. Consultado dia 20 de Março de 2018.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1972.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Trad. FERNANDES, Rogério. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Tratado de História das Religiões**. 3ª ed. Trad. TOMAZ, Fernando & NUNES, Natália. Portugal: Edições ASA, 1997.

LEITE, J. E. B. da Costa. **A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação**/Tese de Doutorado em Letras. Portugal: Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/26316/1/A%20Literatura%20Guineense.pdf>. Consultado dia 20 de março de 2018

LIMA, Ellen C. Oliveira. **Contos Bissau-Guineenses Contemporâneos: Sentidos de identidades e Resistência**/dissertação de Mestrado em Linguagens e Representações. Ilhéus – BA: UESC, 2016. Disponível em: <http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201460095D.pdf>. Consultado dia 20 de março de 2018.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. Dilemas da pós-colonialidade nos filmes *Olhos azuis de Yonta* (1991) e *Nha Fala* (2002) do cineasta Flora Gomes. In: **CULT. PÓS-CULT IHAC/VIII ENECULT encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador-BA: UFBA, 8-10 de Agos, 2012. Disponível em: _____ em:



<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/40253.pdf>.

Consultado dia 20 de Março de 2018.

_____. “Epa, Meu Futuro Fica a Cada Dia Mais Incerto”: Perspectivas de Futuro Através da Trilha Sonora e do Discurso da Criança Nas Representações Pós-Coloniais Do Filme *Os Olhos Azuis De Yonta* (1992), De Flora Gomes. In_: **MULEMBA**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17. jul/dez, 2017, p. 160-176. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/14614-31596-1-SM.pdf>.

Consultado dia 20 de março de 2018.

_____. “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: *trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes*. In: **Rebeca/Revista Brasileira de Estudos Cinema Audiovisual**. Mimeo: v.5, n.2. dez, 2016, p. 01-29. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/viewFile/377/231> Consultado dia 20 de março de 2018.

OLIVEIRA, Jusciele C. A & RIBEIRO, Maria de F. Maia. O FILME *NHA FALA* musical guineense de múltiplos trânsitos. In: BAMBÁ, Mahomed & MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da diáspora/objetos de discursos**. Salvador, EDUFBA, 2012, p. 129-156. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>.

Consultado dia 20 de Março de 2018.

OLIVEIRA, Jusciele C A de & ZENUN, Maíra. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. In_: **Revista Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura** – n.



41. 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/19795-63237-1-SM.pdf>. Consultado em 20 de março de 2018.

OLIVEIRA, Jusiele C. A. de & TAVARES, Mirian. De “Guiné dita portuguesa” à República da Guiné-Bissau: cinema e história nas representações cinematográficas no filme *Mortu nega* (1988) de Flora Gomes. In_: CARREGA, Jorge Manuel N. & FERNANDEZ, Sara Vitorino. **A Europa e os Impérios Coloniais na Literatura e no Cinema**. Portugal: CIAC/FCHS/CLEPUL/FLUL, v.1. 2016. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/10400/1> . Consultado dia 20 de março de 2018.

GOMES, Flora. **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. Portugal: Les Films Sans Frontières, 1996 (1.34 min), 1 DVD.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. BOTTMANN, Denise. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. BUENO, Tomás R. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Representações do Intelectual: Conferência de Reith de 1993**. Trad. HATOUM, Milto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica – multiculturalismo e representação**. Trad. SOARES, Marcos. Editora Cosacnaify,



SPIVAK. Gayatri C. **Tradução como Cultura**. In_: **ILHA DO DESTERRO**. Florianópolis nº 48 p.041-064 jan./jun. 2005. Disponível em: https://claudiadiassampaiblog.files.wordpress.com/2017/03/spivak_e2809ctraduc3a7c3a3o-como-culturae2809d.pdf. Consultado dia 20 de março de 2018.

_____. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. ALMEIDA, Sandra R. G; FEITOSA, Marcos P. & FEITOSA, André P. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2010.

KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

Este texto é de responsabilidade de seu (s) autor (es).