



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS DOS MALÊS
LICENCIATURA EM LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA**

SIMÃO TAMBA QUADÉ

**ENTRE OS IDEAIS DO PASSADO E O PRESENTE DA GUINÉ-BISSAU
NO FILME *OLHOS AZUIS DE YONTE*, DE FLORA GOMES**

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2023

SIMÃO TAMBA QUADÉ

**ENTRE OS IDEAIS DO PASSADO E O PRESENTE DA GUINÉ-BISSAU
NO FILME *OLHOS AZUIS DE YONTE*, DE FLORA GOMES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras - Língua Portuguesa do Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2023

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

Q16e

Quadé, Simão Tamba.

Entre os ideais do passado e o presente da Guiné-Bissau no filme *Olhos azuis de Yonte*, de Flora Gomes / Simão Tamba Quadé. – 2023.

50 f. : il., color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) – Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano.

1. Gomes, Flora, 1949- – Crítica e interpretação. 2. Guiné-Bissau – História – Movimentos de autonomia e independência. 3. Olhos azuis de Yonte (Filme) – Crítica e interpretação.

I. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 791.430966

SIMÃO TAMBA QUADÉ

**ENTRE OS IDEAIS DO PASSADO E O PRESENTE DA GUINÉ-BISSAU
NO FILME *OLHOS AZUIS DE YONTA*, DE FLORA GOMES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Aprovado em: 25/01/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano (Orientador)

Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense
Professor de Teoria da Literatura da UNILAB

Prof.^a Dr.^a Mirian Sumica Carneiro Reis

Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Professora de Teoria da Literatura da UNILAB

Prof.^a Dr.^a Eliane Gonçalves da Costa

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da UNILAB

Como diz a celebre frase, “Nenhum Homem é como uma ilha”. Então, eu dedico este trabalho a todos que acreditaram em mim e me deram energias e pensamentos positivos para não ter desistido.

AGRADECIMENTOS

Em primeiríssimo lugar, eu agradeço a Deus pela minha vida, saúde, paz e sabedoria agraciado a mim em todos momentos da minha vida.

Aos meus familiares por terem me dado a oportunidade de buscar importantíssimos valores de vida; pelo caminho da educação: minha mãe Npande Bulale, meu pai Tamba Quadé que já não se encontra mais entre nós, creio que estará orgulhoso de mim onde quer que esteja.

A minha tia e mãe de consideração, Zinha Gomes e por último, Guilhermina Teixeira, minha querida irmã. Gratidão imensa!

Ao meu orientador, Prof. Dr. Igor Ximenes Graciano, pela sua prezada colaboração e instrução na concretização desse trabalho. Agradeço ainda pela compreensão que teve para comigo durante a elaboração de toda a pesquisa, pois como educador, não ignorou as minhas dificuldades e limitações. A partir delas, partiu comigo em busca de resultados positivos. Muito obrigado, professor Igor!

Aos meus colegas conterrâneos da mesma entrada e turma: Mamadú Baciro Baldé, Isnaba Ano Mendes e Emilson N'dame. Foi bom ter compartilhado o espaço de aprendizagem com todos vocês e espero que Deus nos abra novas portas de oportunidades para que possamos seguir invictos nessa empreitada acadêmica!

Ao meu amigo e irmão de consideração Marcos Vinicius da Hora Silva, um excelente jovem pesquisador das temáticas artísticas guineenses. Obrigado por cada material referencial compartilhado comigo ao longo desse processo! “Fula”, valeu pelo fortalecimento! *Nô sta djunto.*

A nossa querida UNILAB pela oportunidade dada a mim, de graduar e tornar mais um sujeito capaz de prestar contributo social. Minhas orações e energias continuarão caminhando junto aos demais, para pregar e testemunhar a necessidade da sua existência! UNILAB-Malês resiste!

Uma mãe que trabalha em dois empregos ainda acha tempo para levar o filho para treinar futebol, isso é um milagre. Um adolescente que diz não as drogas e sim a educação, isso é um milagre. As pessoas querem que eu faça tudo por elas, mas não se dão conta de que elas têm o poder. Você quer um milagre, filho? Seja um milagre!

Quando você está no caminho certo, até mesmo quando o resultado não está bom, você fica em paz. As coisas não estão acontecendo, mas eu estou no caminho certo. Eu poderia estar ganhando mais, eu poderia ter estado mais longe, mas eu estou no caminho certo. E como eu sei que estou no caminho certo? Você sente o espírito falando com você. Uma vez o espírito falou para mim: não se preocupe com a velocidade, mas se preocupe em caminhar! Porque se você não parar, você vence. Se você não fugir, você vence.

Autoria desconhecida

RESUMO

A presente monografia consiste na análise da obra cinematográfica *Olhos Azuis de Yonta*, do cineasta guineense Flora Gomes. A película, segunda longa-metragem desse realizador lançada em 1992, resulta de uma extensa coprodução entre Guiné-Bissau, Portugal e França. A discussão constatada na obra por meio do discurso fílmico refere-se à situação de ruptura entre gerações antes e depois da independência, a qual se dá em torno dos ideais revolucionários anticoloniais, uma vez que os antigos combatentes de luta de libertação se sentem traídos pelas atitudes da nova geração baseadas na importação dos valores culturais do ocidente. A obra apresenta uma sequência de críticas à sociedade guineense por intermédio da misteriosa carta que contém um poema copiado de um livro europeu a partir do estilo de vida firmado pela lógica capitalista e pelo neocolonialismo. Este trabalho de conclusão de curso é elaborado mediante um levantamento do referencial bibliográfico teórico a respeito do filme e de aspectos teóricos e políticos de Guiné-Bissau. Utilizamos também figuras de diferentes trechos do filme para oferecer uma ilustração relacional entre a escrita e a imagem.

Palavras-chave: Gomes, Flora, 1949- – Crítica e interpretação; Guiné-Bissau – história – movimentos de autonomia e independência; Olhos azuis de Yonta (filme) – crítica e interpretação.

ABSTRACT

This monograph consists of the analysis of the cinematographic work *Blue Eyes of Yonta* by the Guinean filmmaker Flora Gomes. The film, the director's second feature film released in 1992, is the result of an extensive co-production between Guinea-Bissau, Portugal, and France. The discussion observed in the work through the filmic discourse refers to the situation of rupture between generations before and after independence, which takes place around the anti-colonial revolutionary ideals since the former fighters of the liberation struggle feel betrayed by the attitudes of the new generation based on the import of Western cultural values. The work presents a sequence of criticisms of Guinean society ranging from the mysterious letter containing a poem copied from a European book based on the lifestyle established by capitalist logic and neocolonialism. This course conclusion work is elaborated through a survey of the theoretical bibliographic reference regarding the film and theoretical and political aspects of Guinea-Bissau. We also used figures from different excerpts of the film to provide a relational illustration between writing and image.

Keywords: Blue eyes of Yonte (film) – criticism and interpretation; Gomes, Flora, 1949- – criticism and interpretation; Guinea-Bissau – history – autonomy and independence movements.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC – Amílcar Cabral

CG – Cinema Guineense

CV – Cabo-Verde

FG – Flora Gomes

GB – Guiné-Bissau

OAY – Olhos Azuis de Yonta

ONU – Organização das Nações Unidas

SUMÁRIO

| | | |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 | UM BREVE HISTÓRIAL SOBRE A FORMAÇÃO DO CENÁRIO CINEMATOGRAFICO GUINEENSE | 17 |
| 2.1 | AMILCAR CABRAL – MENTOR DA LUTA ARMADA PARA A INDEPENDÊNCIA DA GUINÉ E CABO-VERDE | 17 |
| 2.2 | NASCIMENTO DO CINEMA NACIONAL GUINEENSE | 21 |
| 2.3 | CINEMA GUINEENSE COMO INSTRUMENTO DE LIBERTAÇÃO | 24 |
| 3 | FLORA GOMES | 27 |
| 3.1 | AS PRINCIPAIS OBRAS | 27 |
| 3.1.1 | O regresso de Cabral | 27 |
| 3.1.2 | Mortu nega | 28 |
| 3.1.3 | Udjus azul di Yonta | 28 |
| 3.1.4 | Pó di sangui | 29 |
| 3.1.5 | Nha fala ou minha fala | 29 |
| 3.1.6 | República de mininus | 30 |
| 3.2 | UMA FILOMAGRAFIA DE PRÊMIOS E DISTINÇÕES | 30 |
| 3.3 | UM INTELECTUAL | 33 |
| 4 | ANÁLISE DA OBRA <i>UDJUS AZUL DI YONTA</i> (1992): UM RECÉM-NASCIDO ESTADO NAÇÃO OSCILANDO ENTRE O PASADO E O PRESENTE | 37 |
| 4.1 | A DESILUZÃO DO NANDO E TIO DE ZÉ | 38 |
| 4.2 | O CINTO-RELÓGIO DE YONTA E A CARTA ANONIMA | 42 |
| 4.3 | “VICENTE É UM SONHADOR, MAS NÃO QUER ACEITAR QUE AS COISAS MUDARAM” — DIZ BELANTE EM CONVERSA COM A YONTA | 45 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 48 |
| | REFERÊNCIAS | 49 |

1 INTRODUÇÃO

Guiné-Bissau é um pequeno país que se situa na costa ocidental africana – fazendo vizinhança ao norte com o Senegal, ao sul e leste com a Guiné-Conacri, e a oeste com o Oceano Atlântico. O território guineense é de 136.125 quilômetros quadrados. Segundo o último censo de 2009, realizado pelo Instituto Nacional de Pesquisa (INEP), a população da Guiné-Bissau chega a 1.449.230 habitantes – que para agora já é estimada em 2 milhões de habitantes. A língua oficial é o português, que coabita com várias outras línguas também faladas no país, nomeadamente, no caso da mais falada, o crioulo guineense, que, para o seu turno, tendo em vista o mosaico e diversidade étnica do país, serve de ponte para o estabelecimento da comunicação interétnicas – ganhando assim a fama de língua de unidade nacional “guinendade”. Por ser um país banhado pelo Oceano Atlântico, ele ostenta a exuberância e beleza de 88 ilhas que compõem o Arquipélago dos Bijagós, desanexadas do continente pelos canais do consagrado rio Geba.

A Guiné-Bissau, antes do contato no século XV com os navegadores portugueses, “terá presumivelmente integrado um dos grandes reinos sudaneses, designadamente o Império do Gana ou um dos seus muitos Estados vassalos cujo núcleo central se situava numa vasta região, mais a Leste entre Mali e a Mauritânia” (SILVA e SANTOS, 2014, p.21). Mais tarde, após a queda desse Império, entre 1076-1077, um novo Império se emerge – o do Mali – que se estabiliza e se expande para o extremo oeste, evidentemente onde se encontra atual geografia da Guiné-Bissau, que se conhecia antes como Kaabu ou Gabu, passando assim a prestar tributação ao Império do Mali, segundo complementam os autores.

Esse país também teve em sua memória lembranças amargas, mas que em outras vertentes são também gloriosas – em especial luta pela conquista da independência contra os colonialistas portugueses. Para compreendermos o contexto desse processo de embate, precisamos voltar ao século XV, compreendido como época das grandes expedições, principalmente na vertente de rotas marítimas desencadeada por Portugal, tendo entre seus objetivos, segundo Silva e Santos, “a vontade de conhecer as terras que iam para além das Canárias e do Cabo Bojador, expandir a fé cristã, razões comerciais, no afã de trocar produtos etc.” (2014, p.23). Nessa altura os territórios de onde incluía o que hoje é chamado de Guiné-Bissau, começam a sentir a influência estrangeira – logo,

Os primeiros navegadores portugueses estabeleceram contato com a Guiné-Bissau entre 1446-1447. E, em 1588, fundam, junta a costa, Cacheu localizada no norte da GB, que recebe primeiros contingentes portugueses criada como sede (local de

estadia) dos capitães, portugueses. (DJALO, 2015).

Desde esse período da instalação portuguesa na GB, o clima que se passa a viver, e que é promovido pelo choque de duas culturas distintas e interesses opostos, deixa nítida a reprovação da vinda do estrangeiro, tanto que, “para ocupação da GB, foi preciso meio século de guerra colonial, de violência e de traições para que Portugal pudesse impor o seu domínio ao povo da Guiné, dividido e debilitado pelo comércio de escravos” (DLALO,2015).

A GB permaneceu sob o domínio do colonizador por muito tempo, até que em 19 de setembro de 1956 um movimento liderado pelo então Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC) se ergue em cena com o objetivo de libertar o povo do jugo colonial português. Sob a liderança de Amílcar Cabral, o PAIGC travou uma dura e longa batalha que rendeu 11 anos de luta. Na visão desse homem a luta armada desencadeada, entre outras coisas, era uma questão totalmente prioritária para reverter a causa da ocupação e da dominação injusta territorial e da dominação do homem pelo homem. Referenciado por Cassama, (2021, p.13), Cabral salienta o seguinte:

Jurei a mim mesmo que tenho que dar a minha vida, toda a minha energia, toda a minha coragem, toda a capacidade que posso ter como Homem, até ao dia em que morrer, ao serviço do meu povo da Guiné e Cabo Verde. Ao serviço da causa da humanidade, para dar a minha contribuição na medida do possível, para a vida do homem se tornar melhor no mundo. Este é meu trabalho (CASSAMA 2014, p.13 *apud* CABRAL, 2000, p.13).

Em 24 de setembro de 1973 o país se viu livre, tendo conquistado a sua independência – que mais tarde só foi reconhecida por Portugal em 10 de setembro do ano seguinte. Daí muitos acontecimentos têm estado ao lado desse recém Estado-Nação guineense e na vida cotidiana da sua população. É nessa base que a produção artística tem desempenhado um papel crucial na chamada de atenção para esse cenário, sobretudo na esfera política e social, através de suas representações.

Diante desse cenário de independência e sua lógica, esta monografia vai tratar de discutir a realidade sociopolítica da GB imprimida numa obra fílmica do renomado cineasta guineense Flora Gomes, que se intitula originalmente em língua guineense *Udjus Azul di Yonta*, o que equivale em língua portuguesa a “Olhos Azuis de Yonta”. O filme é do ano de 1992, lançado em 5 de fevereiro do mesmo ano em Portugal – fruto de uma coprodução com mais dois países envolvidos, Portugal e França. Essa colaboração mais uma vez traz à tona a falta de condição técnica ou talvez financeira que os cineastas guineenses e africanos se deparam na produção de seus filmes. Nesse sentido, o filme OAY é exemplar, pois mesmo

que todo o elenco seja originário do país onde foi filmado, inclusive a língua falada, e o próprio autor é africano e guineense, porém, nessa situação, tendo que se ver limitado e esgotado ao ponto de lançar a obra num país europeu, seja por retribuição de favor emprestado a esses países, merece a preocupação do cineasta em relação aos financiamentos recebidos. Nas próprias palavras de FG, numa entrevista concedida a Jusiele Conceição Almeida de Oliveira, ele enfatiza:

[...] pois até hoje não fabricamos nenhuma película africana, o próprio material para expor, que vem na lata. Não fabricamos câmeras ainda para chamar a câmera africana. Talvez seja uma tentativa de nos distanciar das boas coisas do cinema africano, do que temos, porque nunca ouvi dizer que as pessoas dizem cinema europeu. Eu sei que há filme francês, italiano, português, alemão, belga. Eu penso que ao filme é dado o nome do país pelo estilo. (OLIVEIRA, 2016, p.8).

Essa reflexão se volta mais na questão da miragem de um propósito de criação da arte cuja a produção é inteiramente africana. Assim como de não deixar também de explanar o olhar que o ocidente faz da África – essa “mágica” às vezes tão assustadora que tem no seu DNA o objetivo de inferiorizar o continente africano e a sua imensa produção cultural, dimensionando-o como um país.

A obra que propomos analisar neste trabalho faz um relato de fatos que ocorrem em tempo presente da filmagem, como uma espécie de documentário, porém, como se trata de uma nação ainda muito jovem, algo que não a pode distanciar do seu passado. Como metáfora, a obra pode ser entendida como a vida de um ser humano que está no seu presente e se desenvolve, tentando dar passos em direção ao futuro, porém a partir de algo que aconteceu no dia anterior, seja bom ou ruim, e que ainda lhe persegue. Entre as personagens temos um homem, um combatente e um herói da luta de libertação que constantemente vai tentando demonstrar a frustração que tem do presente ao reviver os ideais do seu passado revolucionário que o fez acreditar na luta de libertação.

Na narrativa, registramos também uma personagem feminina, uma jovem que vai carregar o papel de representar a juventude de uma nação recém-nascida sob o “cantar das armas”. Essa jovem vai passar a compreender a presença do resquício do colonialismo ou de neocolonialismo, quando ela exprime sua obsessão não só pela moda e a vaidade, e, sobretudo o papel da representação da mulher guineense face as “ondas” da vivência e da realidade europeia. Nessa altura que surge um terceiro personagem, um sujeito apaixonado por ela – mandando a misteriosa carta em anonimato, descrevendo-a como uma garota de olhos azuis com elementos contextuais que remetem a uma realidade muito distante da que vive.

As representações presentes nessa obra fílmica são sugestivas, sobretudo quando se toma em conta a realidade sociopolítica bissau-guineense, em especial no pós-independência, quando o país segue na tentativa de se firmar como nação enquanto que, para muitos, transparece um sentimento de perda de esperança. Foram muitos que esperaram o país que o Amílcar Cabral sonhou – além de outras coisas importantes, trata-se do valor dos heróis nacionais da luta pela libertação serem dignificados e da concretização do programa maior que é o desenvolvimento da nação. Hoje chegou-se ao ponto em que a vontade é quase sentida na flor da pele, restando perguntar e saber quantos e quem são os que ainda esperam para ver o sonho dos combatentes, que deram suas vidas pela independência, se tornar uma realidade.

Eu, como guineense, de qualquer forma ou medida sou fruto desse contexto social, por isso não é para menos que sinto-me apaixonado e inspirado por esse filme, tanto é que quando eu me sintonizo com ele tentando encontrar respostas das perguntas que a própria obra faz de um jeito simples e em forma da arte, me leva a descortinar o grau de compromisso que Flora Gomes tem para com o seu povo, sinalizando uma forma de dar o seu contributo enquanto intelectual e, sobretudo, enquanto artista guineense.

Temos procurado minuciosamente em tudo quanto é lugar para obtermos um levantamento bibliográfico que sirva de suporte para a elaboração desse trabalho de conclusão de curso de graduação. Obtamos priorizar os materiais de natureza acadêmica que versam sobre o tema, assim como também demos cuidadosamente uma especial atenção à contribuição de diversos autores – analíticos e críticos guineenses e não só, que têm certo grau do conhecimento do cenário cinematográfico bissau-guineense.

Vale ressaltar de antemão que este trabalho contém três capítulos que, ao longo do desenvolvimento dissertativo, contêm subcapítulos.

O primeiro capítulo está voltado para a discussão do cinema guineense. Destacando a personagem daquele que foi o mentor e idealizador da luta armada para independência do povo guineense e caboverdiano. Procuramos também trazer uma reflexão daquilo que foi a serventia do cinema como instrumento de luta de descolonização das mentes.

No segundo capítulo dedicamo-nos ao próprio cineasta Flora Gomes – esse importante intelectual e artista africano que se apresenta como um realizador do sonho de Amílcar Cabral – partindo da ideia de que ele, junto com mais alguns colegas, foram enviados pelo AC para estudar cinema em Cuba e voltar mais tarde para filmar a tomada da independência.

O terceiro e último capítulo é reservado à análise da obra fílmica, visando discutir as questões patentes na causa de oscilação do país entre os ideais do passado e o presente. Focaremos também, nesse capítulo, a nossa atenção na personagem Vicente, um herói de luta

armada que quase desiludido com a maneira como a história se desenvolve em Bissau e, sobretudo, no “mundo” da geração pós-independência, causando para ele um sentimento de abalo e frustração. Ainda nesse capítulo refletiremos sobre as dificuldades na vida do Vicente, tio das personagens Zé e Nando, todos ex-combatentes da luta de independência, tentando encontrar meios para sobreviver. Nesse capítulo também será feita a análise da representação da personagem feminina Yonta, considerando a fabulosa e misteriosa carta a ela enviada por Zé, dono de uma paixão secreta para com ela.

Em suma, esta monografia está municiada de questões de representação e representatividade, seja, por um lado, dos mais inerentes ao contexto cinematográfico guineense, perpassando por autores e figuras importantes da sociopolítica e da cultura, seja, do outro lado, a própria retratação ou representação artística que envolve relatos e experiências de pessoas e da própria nação em meio às oscilações em seu processo de consolidação enquanto nação, que Flora Gomes busca explicar em sua importante obra cinematográfica.

2 UM BREVE HISTÓRIAL SOBRE A FORMAÇÃO DO CENÁRIO CINEMATOGRAFICO GUINEENSE

Neste capítulo, visamos, sobretudo, traçar um horizonte contextual sobre o nascimento do cinema guineense. Por um lado – trazer reflexões sobre o nascimento do cinema dos PALOP, buscando estabelecer um panorama comparativo do Cinema de Guiné-Bissau (CmG) e de países como Moçambique e Angola, em especial. Afinal todos esses países são ex-colônias de Portugal e de certa medida têm algumas aspirações em comum sobre suas produções culturais e artísticas, não sendo somente a infelicidade das experiências difíceis e de longos anos da efetiva ocupação colonial portuguesa. Mais que isso, buscamos entender a contribuição do cinema como um meio de libertação imagética do imaginário – sob as propagandas e publicidades da máquina colonial face à realidade distorcida sobre as culturas dos povos dominados – enquanto exaltam suas culturas e façanhas nas grandes guerras da independência.

Entretanto, antes de tentarmos avançar nesses pontos, em algum lugar da historiografia cultural e cinematográfica está um herói, um filho da África, que exerceu uma notória influência para que a vida do povo da Guiné e de Cabo-Verde se tornasse livre e digna por meio de descolonização mental, firmada na representação artística.

Dada a sua importância não só política, mas também cultural, vamos falar desse homem chamado Amílcar Cabral – destacando seu empenho nos esforços da mobilização para a necessidade de luta da independência.

2.1 AMILCAR CABRAL – MENTOR DA LUTA ARMADA PARA A INDEPENDÊNCIA DA GUINÉ E CABO-VERDE

Amílcar Lopes Cabral foi um herói de luta de libertação nacional da GB e de Cabo-Verde. Nascido em 12 de setembro de 1924 em Bafatá, região leste da Guiné-Bissau. Filho do professor cabo-verdiano Juvenal Lopes Cabral e de Iva Pinhel Évora, guineense, mas com ascendência cabo-verdiana. Além de ser um líder independentista, comprometido com a causa da independência da Guiné e de Cabo-verde, foi um engenheiro agrônomo, profissão que exercia após o regresso de Portugal, onde se formou.

Após a sua passagem por Guiné e Cabo-Verde, onde experienciou o impacto da colonização portuguesa, ainda jovem, Amílcar começa a ganhar e a amadurecer a consciência política sobre a opressão e exploração que o seu povo estava sendo submetido em benefício

do agressor. Já em Portugal Cabral passa a integrar a Casa de Estudantes de Império na companhia de outros estudantes oriundos das colônias de Portugal. A convivência nesse meio ajudou-o ainda a ampliar o horizonte sobre (re)pensar o olhar do colonizador sobre o colonizado. Essa Casa foi criada pelo governo português evidentemente não só com o propósito de acolher esses estudantes que vinham das colônias para frequentar o ensino superior, mas também para promover e incutir na mente destes a mentalidade imperial. Contudo, com o decorrer do tempo esses jovens acabaram por vislumbrar outros horizontes, conforme Duarte Silva, citado por Cassama – o

de socialização anti-salazarista de (re)descoberta da cultura africana, de denúncia de colonialismo, onde se formam politicamente alguns dos futuros dirigentes dos movimentos de libertação: Amílcar Cabral, Marcelino dos Santos, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Vasco Cabral (DUARTE SILVA, 1997, p. 25 *apud* CASSAMA, 2021, p.39).

Devido à consciência crítica e política que Cabral vem somando, cada vez mais, aumenta o seu já elevado grau de engajamento para a necessidade de confrontar o colonizador. E com o surgimento de movimentos políticos, entre os quais destaca-se o Pan-Africanismo – segundo observa Muryatan Santana Barbosa – (2015, p.1), no período em que esse movimento entra em nova era em 1945, nessa altura já podendo contar com representantes e mentores das lutas de independência nacional ante os fenômenos neocolonialistas no continente Africano. Tendo como seguintes representantes: G. Padmore, C. A. Diop, L. S. Senghor, A. Césaire, F. Fanon, K. N’Krumah , N. Azikiwe, J. Nyerere - no entanto, Amícar Lopes Cabral também se fazia representar.

Após terminar os estudos de formação superior em Portugal, Amílcar Cabral regressa a Guiné como pesquisador agrônomo. Logo começa a trabalhar na estação experimental de agricultura de Pessubé em Bissau. Esse trabalho lhe deu oportunidade de ter as portas abertas para percorrer todo o território nacional e conhecer os reais problemas e necessidades do povo que está sob a dominação e opressão colonial portuguesa. Além do mais, é a oportunidade de ele começar suas primeiras ações mobilizatórias, segundo reforça Silva e Santos,

[...] foi responsável pelo recenciamento agrícola, efetuado sobretudo em 1953 e 1954. Neste último ano, Amílcar Cabral pretendeu com alguns amigos constituir uma associação desportiva e recreativa de africanos, a pretensão foi indeferida, neste mesmo ano foi criada o MING – Movimento para a Independência Nacional da Guiné (SILVA; SANTOS, 2014, p. 34-35).

No entanto, dando continuidade à mobilização desses pequenos movimentos para a

causa da luta pela independência contra os colonialistas portugueses – em 19 de setembro de 1956, Amílcar Cabral, Aristides Pereira, Luís Cabral, Júlio de Almeida, Fernando Fortes e Elisée Turpin fundam o PAIGC, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde. Segundo Odete Gomes (2010, p. 70), “Cabral, ideólogo do partido, pensou a luta como um ‘ato de cultura’, como uma agressão que deveria ser respondida da mesma forma, de modo a desencorajar a ação inimiga”.

O massacre de *Pindjiguiti* é o principal acontecimento, tido por muitos como o marco inicial e irreversível da guerra de luta de libertação. No porto de *Pindjiguiti*, em Bissau, os operários instruídos pelo PAIGC realizaram uma greve para pedir o melhoramento das condições péssimas de trabalho e conseqüentemente o aumento do salário precário que recebiam em detrimento de longas horas de trabalho braçal e exploratório. Conforme observa o sociólogo guineense Carlos Lopes,

A primeira grande ação do PAIGC ao nível político, foi preparar uma greve desses operários para contestar os baixos salários. A organização era clandestina pois os sindicatos estavam reservados aos assimilados. Em julho de 1959 começa a contestação por parte dos operários e em agosto tem lugar a greve. A resposta dos policiais portugueses será o massacre de dezenas no *Pindjiguiti*. (LOPES, p.24).

Passaram-se 4 anos depois do grande massacre dos estivadores do porto, até que o PAIGC pudesse se preparar para o grande confronto armado, pois, conforme aponta a escritora Odete Gomes, (2010, p.70), “Amílcar Cabral logo entendeu que o sucesso da luta de libertação dependia da participação de todos, homens e mulheres”. Nesse sentido, juntaram-se à luta não apenas aqueles que viviam em centros urbanos e nas praças e que tinham alguma noção política a respeito dos propósitos libertadores. O chamamento para pegar em armas e lutar estendia-se e contemplava até aos produtores rurais. Segundo Lopes,

A preparação para a luta armada mostra a determinação dos militantes do PAIGC em utilizar todos os meios para destruir a dominação colonial português. O movimento decide mobilizar os camponeses através de conscientização dos problemas políticos ligados às suas necessidades políticas e interesses sociais (LOPES, p.24).

Em 23 de janeiro de 1963, começava a primeira ataque dos guerrilheiros do PAIGC a uma instalação militar portuguesa, em Títe, sul da Guiné-Bissau. É importante lembrar que a república da Guiné-Conacri, ex-colônia da França, exerceu um papel de vizinhança relevante para a independência da GB. O PAIGC, por não poder instalar uma base de recebimento de ajudas externas dentro do seu território, devido o grande controle que as tropas inimigas

tinham nessa altura da GB e, para não serem percebidos e atacados, instalaram-se nesse país vizinho. Segundo, Carlos Lopes (2010, p.70) “a luta seria desencadeada de duas formas: a clandestina, que teria como palco central a capital Bissau e em que atuariam os militantes clandestinos; a guerra de guerrilha que seria desencadeada na vizinha Guiné-Conakry”.

Assim, a guerra passou avançar e ganhar outros contornos, tanto no âmbito de mais envolvimento da população para a causa da independência quanto a nível político e diplomático internacional. Entretanto, nesse contexto, o independentista Cabral e seus guerrilheiros passavam a sentir cada vez mais encorajados a conquista da vitória de luta pela liberdade de Guiné e Cabo-Verde.

Amílcar Cabral é assassinado em 20 de janeiro de 1973 em Conacri meses antes da proclamação unilateral da independência da Guiné-Bissau. A luta se intensificou, resultando na vitória do PAIGC, a independência é proclamada em 24 de setembro do mesmo ano pelo general Nino Vieira nas matas de Madina de Boé, extremo leste do país.

Assim, a história nos leva a conhecer o pensamento e a visão desse herói da África e de como suas ideias foram determinantes na luta de independência desses dois países africanos. Sobre isso, citado por Amauri Mendes Pereira (2012, p.127), ele mesmo chega a pontificar, em Nova York – ao plenário da XXVII da sessão da ONU, o seguinte:

Eu digo a vocês francamente, embora a minha visita as Nações unidas possam ofender ou magoar alguns, cada dia eu me sinto mais identificado com vocês. Eu não penso da mesma forma que vocês sobre raça, mas cada dia eu imagino que se não tivesse que fazer a luta em meu país, talvez eu viesse cá me juntar com vocês (AIS, 1973 *apud* PEREIRA, 2012, p.127).

Esse discurso mostra a dimensão da determinação e visão que Amílcar tinha – somente por via da diplomacia talvez a independência do seu povo não teria sido alcançada ou demoraria muitos anos para chegar. Se antes mesmo de confrontar o opressor, tudo já se mostrava evidentemente a intensão do agressor em perpetuar seu regime em todo o custo na Guiné, a título de exemplo, a violência policial colonial quando da greve e reivindicação pacífica feita pelos trabalhadores do porto, que, por sua vez, foram sangrentamente reprimidos e assassinados com armas de fogo.

Portanto, esse nome ainda vai ser lembrado ao longo de todos os capítulos e seus subcapítulos subsequentes devido a sua marca deixada no âmbito cultural, artístico e cinematográfico, este último norteando o objeto desta pesquisa.

2.2 NASCIMENTO DO CINEMA NACIONAL GUINEENSE

O cinema bissau-guineense, moçambicana, angolana e num panorama mais abrangente e contextual – cinema africano – realizado pelos africanos que contam as suas histórias de experiências vividas, sejam elas sociais ou culturais. O fato é que esse fenômeno cultural classificado como a Sétima Arte, tem como fonte de inspiração as grandes lutas de libertações nacionais, ou no processo da conquista das independências sobre o opressor colonizador europeu. Na mesma linha, Paulo Kunha e Catarina Laranjeira (2016) sustentam o seguinte:

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa na construção da memória identitária das nações que lutavam pela sua autonomia, tendo-se tornado num componente essencial nas lutas que marcaram o fim do colonialismo (CUNHA, *apud* KUNHA, LARANGEIRO. 2016, p.3).

O primeiro filme produzido em África intitula-se *Borom Sarret*, equivalendo na tradução da nossa língua portuguesa a “O bom homem da charrete”, do cineasta do Senegal Ousmane Sembene. Por essa razão e outras feitura, ele é considerado o pai do cinema africano. Este filme data do ano 1964, justamente 4 anos depois da consagração da independência do seu país. Sembene traça as mesmíssimas questões do fundo que reflete a realidade de um país africano com seus problemas econômicos e sociais. Entre a luta diária de sair à procura de sustento e a estratagem da dita “sociedade elitista” senegalesa, no filme, segundo Marina O. F. de Melo Chaves (2017),

O homem chega a perder o seu emprego ao travessar numa área de tráfego proibido para carroças, localizada num bairro nobre de Dakar. Este episódio é relevante, pois capta simbolicamente a complexa transição do espaço rural para o urbano. É interessante observar que a representatividade do espaço e o impasse da urbanização são aspectos constantes nesta cinematografia (CHAVES. 2017, p.42).

Em relação ao universo dos PALOP, países africanos de língua oficial portuguesa, ocorreu algo semelhante, ou seja, compartilharam as mesmas aspirações de países ex-colônias de França e Inglaterra que são sentimentos que motivaram a formação da sua cinematografia em meio as guerras de libertação nacional - reconsideração das narrativas da máquina propagandista colonial a respeito da cultura dos povos colonizados.

A seguir, apresentamos obras cinematográficas pioneiras do núcleo dos países de expressão oficial de língua portuguesa. O primeiro filme trata-se de um curta-metragem de 17 minutos intitulado *Monangabê* (1969), que narra um conto de escritor angolano José

Luandinho Vieira, “O fato completo de Lucas Matesso”, que retrata as duras situações dos prisioneiros políticos nas instalações presidiárias sob a tutela das autoridades coloniais.

Em seguida, destacamos o premiado filme *Sambizanga*, de Sarah Maldoror, nascida em França em 1929, faleceu em 2020 por motivos de Covid-19. “Sarah Maldoror estudou cinema em 1962 e 1962 quando conheceu Ousmane Sembene, e também atuou como assistente de Gillo Pontecorvo na realização de *A Batalha de Argel*”, conforme destaca (CHAVES. 2017, p. 54). De facto sobre a sua cidadania pode pairar discussões no olhar dos mais críticos a respeito da sua belíssimas obras serem ou não “nacionais” de Angola – até que a sua natureza enquanto mulher e sua trajetória de vida sejam levadas em consideração. Enaltecendo a cineasta, Chaves, (2017, p. 54) afirma que “ela foi casada com Mario Pinto de Andrade, um dos líderes e fundadores do Movimento Popular de Libertação de Angola, (MPLA), e, por isso, acompanhou intimamente a luta de independência”. Para Piçarra, referenciado por Chaves (2017), a cineasta Maldoror foi a “matriarca do cinema africano”.

Assim chegamos ao cenário cinematográfico da Guiné-Bissau – o nascimento ou formação da cultura da arte de imagens em telas. Nas páginas anteriores suprimos a necessidade de traçar um panorama contextual numa lógica cronológica de eventos que associam ou se influenciam, isto é, histórico-cultural e político-geográfico a respeito da África e seus países no âmbito cinematográfico.

Tudo teria começado quando 4 jovens guineenses em plena luta de independência foram escolhidos por Amílcar Cabral para se formarem em cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Conforme detalha Sana Na N’hada, citado por Cunha e Laranjeiro (2016),

Eu costumo dizer que o cinema feito por nós, guineenses, começou quando nós começámos a filmar. Quando nós chegámos de Cuba, nós: a Josefina Crato, o José Bolama, o Flora e eu. Nós chegamos a Conacri a 7 de janeiro de 1972. Havia guerra. Nós tínhamos saído da guerra, ido a Cuba e voltámos para a guerra. (N’HADA 2015 *apud* KUNHA, LARANJEIRO, 2016, p.12).

Ainda segundo esses autores (2016), o ideólogo da luta da independência da Guiné e Cabo-Verde vai tratar a Sétima Arte como um instrumento capaz de gerar a revolução, uma vez que esta pode assumir o papel de revisar as narrativas distorcidas pelo colonizador. Ao mesmo tempo que trate de documentar a história da guerra da independência, para Chaves (2017), “no caso dos países dos PALOP e outros países africanos, os cinemas nasceram em berços políticos, comprometidos com a descolonização [...]”.

Contudo, apesar de N’hada e Gomes se configurarem como pioneiros no cinema

nacional bissau-guineense, Filomena Embaló (2010) argumenta o seguinte:

Foi preciso a Guiné-Bissau existir como Estado independente para que a 7ª Arte passasse a integrar o património cultural nacional. Com efeito, foi já na segunda metade da década de setenta do século XX que surgiram as primeiras produções cinematográficas nacionais pelas câmaras dos realizadores guineenses Sana Na N’Hada e Flora Gomes. As primeiras obras pioneiras foram as curtas-metragens *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976), duas co-realizações dos dois cineastas. A longa-metragem surgiu mais tarde, em 1987 com a belíssima e muito premiada obra de Flora Gomes “*Morto Nega*”.

Entretanto é importante destacar que já existiam câmeras filmando e registrando os desdobramentos da luta nas matas da Guiné. Essas câmeras eram dos cineastas e realizadores estrangeiros que buscavam contribuir no processo da luta de independência contra o colonizador. Comprometidos a filmar e contar uma história contrária com a do colonizador. Conforme Cunha e Laranjeiro (2016), “nomeadamente através da produção de imagens capazes de fornecer evidências para a legitimação da luta armada no contexto da descolonização”.

Para a consideração apresentada, esses dois autores vão mais longe ainda – no sentido de traçar um panorama e destacando os nomes dos realizadores, títulos desses filmes, datas e lugares de suas realizações:

Os primeiros filmes que davam uma perspectiva diferente da colonial portuguesa chegaram pela câmara de diversos cineastas estrangeiros: *Madina-Boé* (Cuba, 1968), de José Massip, filmado nas áreas libertadas da Guiné-Bissau, durante a guerra de libertação de Portugal, segue as atividades do Exército Popular para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde, documentando a educação política dos combatentes, as técnicas de guerrilha e o treino físico, incluindo ainda uma entrevista rara com Amílcar Cabral; *A Group of Terrorists Attacked...* (Reino Unido, 1968), de John Sheppard, acompanha o realizador durante várias semanas nas zonas libertadas pelo PAIGC na Guiné-Bissau, procurando dar a ver a organização da vida nas regiões libertadas e explicar o início da luta e a formação das tropas independentistas, e mostrando uma importante entrevista com Amílcar Cabral; *Labanta Negro!* (Itália, 1966), de Piero Nelli, pretende ser um testemunho da guerra de libertação da Guiné-Bissau, a partir das áreas já libertadas, onde a guerra e a atividade militar convivem com a criação das estruturas de uma sociedade civil que se organiza nas florestas, aldeias e savanas, incluindo ainda imagens de um comício do PAIGC, no qual intervém Luís Cabral sobre a luta de libertação; *No Pincha!* (França, 1970), de Tobias Engel, René Lefort e Gilbert Igel, foi decisivo para dar a conhecer ao mundo e às instâncias diplomáticas a realidade no terreno, documentando a sociedade organizada e participativa pelo PAIGC, com as suas instituições e instrumentos de cidadania. (CUNHA, no prelo, *apud* CUNHA, LARANJEIRO. 2016, p.10).

Todo esse vasto conjunto de obras cinematográficas apontadas, apesar de terem como contexto e remete à luta conjunta para independência da Guiné-Bissau e Cabo-verde, elas ainda não são consideradas como pioneiras do cinema guineense. Isso porque são realizações

de cineastas estrangeiros documenta a história de luta um povo em busca da sua liberdade. O que parece colaborativa com a observação de Chaves (2017, p. 27), sobre as realizações cinematográficas anteriores às independências dos PALOP: “obviamente não faria sentido adotar o critério da nacionalidade, uma vez que todos eram considerados territórios ultramarinos de Portugal e, além disso, as manifestações culturais de cada região africana eram proibidas pelo regime ditatorial”. Também não é de ignorar o fato de CV e GB participaram conjuntamente na guerra de libertação, mas com a independência proclamada unilateralmente pelos guineenses em 1973 e só 2 anos depois que a ilha consagrou a sua independência de Portugal, constata-se o fim dessa união – e que cada país agora já pode começar a firmar seu conceito de valor nacional. A partir desse momento o recorte nacional começa a fazer mais sentido sobre as culturas e identidades desses países. E isso leva à confirmação da observação da Embaló e da própria fala de Sana Na’hada destacadas anteriormente sobre o pioneirismo no cinema nacional guineense.

Acerca desse pioneirismo, indicamos os curta-metragens *O regresso de Cabral* e *Anos no oça luta* ambos do ano de 1976, do cineasta Sana N’hada em coprodução com Flora Gomes. O filme *O regresso de Cabral* é um documentário que vai filmar a transladação do corpo do líder e chefe de guerra, como muitos o designam, assassinado em Guiné-Conacri.

O primeiro longa-metragem surgiu mais tarde com o título *Mortu Nega* do cineasta Flora Gomes, que narra os últimos momentos da guerra de libertação. A personagem Diminga demonstra a personalidade de uma mulher guerreira e de elevadíssima coragem, que vai na companhia dos guerrilheiros para as zonas de combate onde está o seu marido Sacó, levando-lhe algum conforto por meio do tabaco. Assim, FG nos mostra por intermédio da personagem Diminga a importância da mulher guineense na luta pela independência do país.

2.3 CINEMA GUINEENSE COMO INSTRUMENTO DE LIBERTAÇÃO

Nas páginas anteriores da presente seção, fizemos menção a respeito da visão de Amílcar Cabral que considera o cinema como um meio revolucionário. Para fechar este capítulo, pretendemos aqui traçar um horizonte um pouco mais detalhado sobre o mencionado assunto. Levando em conta teses de outros estudiosos e autores da cinematografia bissau-guineense.

Consideramos que a luta de libertação desencadeada pelos guineenses sob a liderança do partido PAIGC, que custou sacrifício de vidas dos ambos os lados em 11 anos de combates decisivos emplacados tendo como palco as matas e vilas de quase toda a Guiné-Bissau. Há

um lado importante dessa história, que pode ser chamado de ação político-ideológica, utilizada pelos intelectuais guineenses como forma de não resumir a luta somente pela via das armas. Por essa razão, uma dessas ações é empregada no âmbito cultural, como forma de emancipar o olhar e o imaginário dos guineenses através da imagem em movimento.

Ressaltamos que, como ocorre em outros países africanos que fizeram as suas lutas de independência, os estudos sobre os filmes na Guiné-Bissau sempre vão acompanhar as realizações cinematográficas dividindo-as e classificando-as em duas fases: filmes anti-coloniais e filmes pós-coloniais. Entretanto, a nossa discussão aqui se dará em volta da cinematografia anti-opressor, ou seja, produções resultantes do período das lutas pela independência da Cinematografia Bissau-guineense.

Conforme Catarina Laranjeiro nos apresenta:

Na Guiné-Bissau, todos os filmes da Luta de Libertação foram produções estrangeiras e destinadas, primordialmente, a públicos diplomáticos e ocidentais. São estes: *Lala Quema* (1964) e *A Nossa Terra* (1965), de Mário Marret; *Labanta Negro!* (1966), de Piero Nelli; *Madina de Boé* (1968), de Jose Mas-sip; *A Group of Terrorists Attacked* (1968), de John Sheppard; *Des fusils pour Banta* (1970), de Sarah Maldoror; *Free People of Guiné-Bissau* (1971), de Rudi Spee e Axe Lohman; e *Ein Nations Födelse [O Nascimento de uma Nação]* (1973), de Lennart Malmer e Ingela Romare (LARANJEIRO, 2020).

Em relação a esses cineastas estrangeiros, essa autora, numa coprodução com Cunha (2016, p. 11), vai destacá-los como “caça-revoluções”, num artigo intitulado “Guiné-Bissau: do cinema do Estado ao cinema fora do Estado”. O fato é que, entre esses cineastas, há uns que, por iniciativa própria, registraram suas contribuições na guerra de independência da Guiné-Bissau, como forma de solidarizar com esse povo em busca da conquista da sua autonomia perante o colonizador. “Importa ainda distinguir que os cineastas europeus, mesmo que alguns a serviço de televisões nacionais, pertenciam a uma vanguarda de esquerda que não era necessariamente re-presentativa dos governos dos países de origem”, conclui Laranjeiro (2020).

Por outro lado, o colonizador, e – no que pode ser entendido como um processo de aniquilamento dos valores africanos a partir dos filmes que na altura este produzia – tendo como objetivos de doutrinar o povo Guineense, com valores imperialistas e, assim, distanciando-o sua perspectiva histórica como africano. No entanto, a possibilidade ou a chance de recontagem da história pelo colonizado que as ferramentas anticoloniais permitem, como, por exemplo, através dos filmes - devem ser realizados no sentido de colocar o africano no seu lugar de liberdade e de afirmação de seus valores. Nesse sentido, ressaltamos

Thiong'o, mencionado por Alves:

Nós somos produtos da história e vivemos na história. A colonização aparte mais evidente dessa História, foi um processo completo que invadiu o ser colonizado, de forma geográfica, econômica, cultural, política e psicológica. A resistência anticolonialista foi também, ou deveria ter sido, um processo de negação de todos os níveis da aventura colonial. O sucesso da iniciativa anticolonialista só é completado quando restituí ao colonizado sua memória. Há muito que se discutir sobre qual dos aspectos do colonialismo descritos acima era o pior. Alguns talvez considerem o aspecto econômico, outros o político, ainda há aqueles que optam pelo cultural. A questão central é, na verdade, que eles estão todos inter-relacionados. Mas, de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. (THIONG'O, 2007, p.30 *apud* ALVES, 2020, p.22).

Na luta de independência da Guiné-Bissau, a produção das imagens em movimento compõem um movimento de revisão de narrativas até então difundidas unilateralmente pelo colonizador que a todo custo tenta assumir o protagonismo da história. Isso vai despertar e inspirar a consciência do grande líder independentista. Segundo, Sílvia Roque,

Amílcar Cabral, líder do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC), considerava fundamental produzir novos olhares sobre o contexto africano e sobre a luta de libertação, usando o cinema para potenciar a emancipação do olhar para documentação da história da guerra/luta e imaginação/produção da nação a partir de olhares coincidentes com o projeto nacionalista do PAIGC (ROQUE, 2021, p. 2).

O mentor da independência da GB e CV foi um incansável militante com uma personalidade atenciosa e visionária, que cedo reconheceu que o inimigo, além de usar a força da violência física para continuar a dominar o povo que coloniza, também usava outras formas para doutrinar a mente, o gesto e o olhar do povo. Por isso mesmo viu na produção da imagem em movimento uma arma ideológica capaz de combater o colonizador e restituir o colonizado a sua memória e grandiosidade enquanto africano.

Não deixaremos de destacar, mais uma vez, o engajamento que Cabral teve para o nascimento do cinema nacional – enviando 4 jovens guineenses para estudar cinema em Cuba, os quais mais tarde filmariam a proclamação do nascimento do Estado da Guiné-Bissau. Entre esses jovens está Flora Gomes, que no capítulo subsequente iremos destacar.

3 FLORA GOMES

Conhecido no universo artístico-cinematográfico como Flora Gomes, Florentino Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949 na *tabanca* de Cadique, no sul da Guiné-Bissau. Tendo ele e mais 3 colegas sido escolhidos pelo líder independentista da Guiné e Cabo-verde para estudar cinema em Cuba – isto ainda no pleno desenrolar da guerra de libertação nacional. Em Havana – no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica – recebe orientação do grande Santiago Alvarez, e, posteriormente, passou por Senegal tendo o privilégio de poder trabalhar como estagiário com Paulino Vieira no *Jornal de Atualidades Cinematográficas Senegalesas*.

Gomes é um realizador cinematográfico guineense e um dos mais importantes cineastas do continente africano. As temáticas de seus filmes abordam realidades histórico-culturais e sociais do seu país - que não se diferencia muito com a de numerosos países africanos em busca de afirmação de suas identidades em meio ao impacto causado pelo colonialismo. As obras já realizadas por esse homem, apesar de ser um ex-combatente de luta de independência - datam dos anos posteriores à independência do seu país. Filmes como *O Regresso de Cabral* e *Anos no oça luta*, 1976, co-realizadas com Sana na N'hada, *A reconstrução*, 1977, co-realização com Sérgio Pina, *Mortu nega*, 1987, *Olhos Azuis de Yonta* 1992, *Pó di sangui*, 1996, *Nha fala*, 2002, *As duas faces da guerras*, 2007, e o último, *República di mininus* 2013.

3.1 AS PRINCIPAIS OBRAS

Propõe-se aqui apresentar ou traçar um panorama das temáticas dos principais filmes da carreira cinematográfica de Flora Gomes. Nessa ótica, separamos alguns dos filmes desse realizador bissau-guineense.

3.1.1 O regresso de Cabral

O regresso de Cabral é um curta metragem de 1976 co-produzido com Sana a N'hada, colega de estudo e também cineasta guineense. Como o título já se sugere, trata-se de um documentário que faz a cobertura da transladação do cortejo fúnebre de Amílcar Cabral de Conacri para Bissau depois de ser assassinado em 20 de janeiro de 1973 sob as balas das armas de alguns dissidentes do seu próprio partido PAIGC. O filme vai captando esses

momentos da chegada dos restos mortais do líder no Aeroporto Internacional Osvaldo Vieira até ao quartelamento de Amura onde será a sua última morada junto dos seus colegas e ex-combatentes também ali enterrados. Pelas câmeras desses dois realizadores passam imagens do povo que recebe o seu líder num sentimento de profunda tristeza e com olhos que jamais segurariam as lágrimas. Diz Cunha e Larangeiro, (2016) que “o filme *O Regresso de Cabral* é assim o regresso do líder da luta de libertação através do discurso fílmico. Cabral surge como uma figura messiânica na qual reside toda a força política e anímica da construção do novo país soberano e independente”.

3.1.2 Mortu nega

Para a língua portuguesa, numa tradução livre, “mortu nega” é o mesmo que aquele a quem a morte rejeita. O filme é de 1987, tido como a primeira longa-metragem da filmografia guineense. A obra retrata os últimos cenários da luta de libertação nacional da Guiné-Bissau contra os colonialistas portugueses. Aqui, FG nos apresenta a figura feminina de Diminga, uma heroína entre as vilas e as matas que não esquece de seu papel como mulher e tão pouco do momento da luta que se vevi. Flora demonstra através desta personagem o desempenho das mulheres lado-a-lado dos homens e crianças na luta de libertação. A personagem carrega as munições na cabeça para as zonas do intenso combate onde se encontrava também o seu marido Sacó. Passando pelas matas de caminhos minados até chegar ao acampamento dos guerrilheiros onde está seu marido. Para Jusciele Conceição Almeida de Oliveira, (2018), o filme *Mortu Nega* é uma obra que faz

[...] autocrítica sobre os ideais da luta de libertação, mas é também uma obra sobre a esperança, que reflete sobre como, no momento pós-colonial, a independência significou a continuidade da luta de diferentes maneiras: a guerra contra a corrupção, a seca, o analfabetismo; a preocupação com o futuro das crianças que eram as flores da guerra; a batalha pelo sustento diário. (OLIVEIRA, 2018, p.22).

3.1.3 Udjus azul di Yonta

Udjus Azul di Yonta é o segunda longa-metragem desse realizador, que aborda temáticas de uma nação pós-independência em busca da afirmação da sua identidade. Além do sentimento amoroso apresentado, que se configura num triangulo amoroso, e as questões referentes ao neocolonialismo, o passado heroico da Guiné-Bissau é frequentemente revisitado através do discurso fílmico. Contudo, não vamos nos deter muito no

aprofundamento dessa obra nesta sessão, pois reserva-se o capítulo posterior para sua análise mais alargada.

3.1.4 Pó di sangui

Este filme é de 1996 – terceiro longa-metragem realizado por FG. Ele narra a história da tradição do povoado da *tabanca* de *amanhã lundju* – que tem como a crença, quando nasce na aldeia um bebê, uma árvore é plantada e o espírito da árvore e da pessoa se tornarão um só. Mesmo quando a pessoa morre o seu espírito continua vivo nessa árvore, podendo ser consultado por parentes e familiares do falecido. Nessa tradição, também quando nascem gêmeos eles são levados para um lugar fora da aldeia para ver quem resistirá, de maneira que aquele que sobreviver é trazido para a *tabanca*. Mas nessa aldeia essa tradição não foi cumprida do jeito correto. Um dos gêmeos (Hami) foi devolvido para a *tabanca* e o outro (Du) foi levado para outro lugar. No entanto, como nessa tradição uma pessoa é uma árvore – Hami, corta as árvores de pó de sangue para extração de carvão vegetal e é repreendido, tendo como sacrifício a sua própria vida. Contudo, a árvore que morre é do Du, do irmão gêmeo.

Nessa obra Flora nos apresenta um cenário de desmatamento florestal causado pelas demandas do capitalismo sem levar em conta as questões ambientais e da sobrevivência do próprio ser humano. O realizador nos sinaliza que a vida de ser humano está ligada às árvores que nos dão a garantia de existir – quando não se tem mais plantas para oferecer a esse planeta Terra todos os requisitos de sobrevivência, obviamente a vida não existirá. Oliveira observa que “o cineasta se serve de histórias locais como estratégia narrativa para falar da preocupação com o meio ambiente, sobre problemas climáticos, ecológicos e econômicos que a Guiné-Bissau e o mundo enfrentam, através da captura da ligação ontológica do homem com a natureza (2018).

3.1.5 Nha fala ou minha fala

A película foi lançada em 2002 e é considerado como a primeira comédia musical da África Ocidental. Ele conta a história de uma jovem de cidade de Bissau chamada Vita que viaja para a França após ter conseguido uma bolsa de estudo. Antes de partir para Paris, a mãe lhe lembra da tradição familiar que proíbe as mulheres de cantar e, caso isso fosse desrespeitado, a pessoa deveria morrer. Mas em Paris ela conhece e apaixona-se por Pierre, um talentoso músico francês que a influencia a cantar e gravar um disco de sucesso na

Europa. Ao descumprir a promessa feita a mãe que nunca cantaria – entretanto, consciente da maldição que está por vir – volta para a Bissau para morrer, encenando a própria morte e renascimento como forma de mostrar a seus parentes que, apesar de tudo, é preciso ousar. Aliás “Ousar” está na letra da trilha sonora dessa comédia musical.

3.1.6 República de mininus

Até agora, este é último trabalho publicado desse diretor bissau-guineense. Trata-se de um longa-metragem de ficção lançado em 2013. *República di mininus ou República de crianças* traça um panorama de um país em estado de guerra. Os adultos são mortos pela guerra e as crianças tomam a frente e traçam novos horizontes de esperança de uma nação tomado pela destruição. O filme destaca a história da criança soldado Mãos-de-ferro na companhia de seus quatro colegas que resistiram à guerra. Esses pequenos soldados cruzam o caminho da república de meninos com uma nova liderança na cidade representada pela Natu, uma jovem médica. Ela e suas companheiras cresceram sozinhas e sem a influência de adultos, mas que agora têm um conselheiro, um velho chamado Dubem, que vai instruir Natu a permitir a integração de Mãos-de-ferro e seus companheiros à nova república recém-criada por essas crianças, tentando ajudar a esquecer seu passado. Contudo, Mãos-de-ferro carrega em seu rosto uma cicatriz que vai se tornar um difícil problema para a realização desse desejo.

3.2 UMA FILOMAGRAFIA DE PRÊMIOS E DISTINÇÕES

Atualmente, Flora Gomes tem se apresentado, sem dúvida, como um dos mais prestigiados, influentes e respeitados realizadores do continente africano. Tal fato se relaciona muito a sua longa jornada como cineasta, tendo insistido em abordar nas suas criações cinematográficas temáticas africanas, as quais envolvem, de modo geral, desde a guerra de libertação nacional do seu país africano em busca da consolidação da independência até a era pós-independência, que representa uma fase em que se busca afirmar a identidade nacional em meio aos difíceis acontecimentos socioculturais que o país já viveu, vive e ainda pode experimentar em cada jornada pela frente. São justamente esses assuntos que permeiam os temas de seus filmes, e, por intermédio destes, que ele é distinguido e premiado por diferentes identidades no mundo afora, principalmente na arena cinematográfica.

As obras que compõem a sua grande e rica filmografia são amplamente classificadas em dois grandes gêneros: documentário e ficção. Entretanto, importa frisar que nos interessa

aqui fazer um recorte, de modo que destacamos seus filmes de ficção e suas distinções enquanto criador ou realizador de imagens em movimento classificadas como a sétima arte.

Nessa ótica, para uma melhor objetividade com o que pretendemos tratar nesta sessão, visando amadurecer o nosso argumento sobre a vida e obra de FG, resolvemos nos basear, em grande parte, no trabalho apresentado em um documento do panorama geral sobre a cinematografia da Guiné-Bissau da renomada escritora guineense Filomena Embaló, intitulado *Cinema da Guiné-Bissau* (2022).

Segundo essa autora, o filme *Mortu Nega* é considerado como a primeiro longa-metragem de ficção da Guiné-Bissau. Trata-se de um dos primeiros e importantes passos para o realizador conseguir chamar atenção dos holofotes do mundo. Em 1987 o filme foi digno de quatro premiações: obtendo duas indicações especiais no festival internacional de Veneza, na Itália; conquistando o Prémio Oumarou Ganda para o melhor primeiro trabalho cinematográfico do Festival de Ouagadougou em Burkina Faso e para atriz a Bia Gomes, que interpreta a personagem Diminga. Bia Gomes recebe ainda a Menção Especial para Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago na Tunísia. O filme consagra o Tanit de Bronze e mais uma vez Bia é galardoada com o Prémio de Melhor Atriz e, por último, o filme ganha Premiação Especial em Marrocos no Festival de Khouribga.

O principal filme a ser analisado nesta monografia, *Olhos Azuis de Yonta*, é o segundo longa-metragem do realizador FG, que também conta com grandes premiações, com a atriz principal obtendo prêmio. Conforme Embaló (2022), esse filme tornou-se o primogênito de um cineasta guineense a entrar para a Seleção Oficial de Cannes no ano do seu lançamento, na seção *Um Certain*. Surpreendentemente, obteve uma vasta premiação em mais de seis festivais, a se destacar, por exemplo: o Festival Internacional de Cartago; mereceu Tanit de Bronze e Prémio Organização da União Africana; no Festival de Cinema Africano realizado em Milão foi considerado como Melhor Retrato da Sociedade Africana; no Festival de Salónica, Grécia, consagra o Prémio Especial do Júri; no Festival dos Filmes em Línguas de Difusão Restrita organizado em Zaraut, Espanha, arrebatando o Primeiro Prémio, e o Prémio do Público no Festival Internacional de Filmes de *Wurzburg*, Alemanha. Para finalizar, Maysa Marta, atriz intérprete de Yonta é destacada com o Prémio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou.

O terceiro longa-metragem, *Pó di sangui*, um dos grandes filmes desse realizador, Flora Gomes olha para o que se passa em sua volta e reconhece a necessidade de chamar atenção a respeito da agressão humana ao meio ambiente. Essa obra traz no seu pano de fundo a gestão imprudente do Homem sobre a floresta, não só em seu país, em seu continente, mas

em todo mundo. Portanto esse filme não poderia passar despercebido aos olhos do mundo e, no que nos diz aos dados da Filomena Embaló (2022), o filme *Pó di sangui*, em semelhança ao seu filme anterior, foi exibido no Festival de Cannes no mesmo ano de seu lançamento, sendo exibido ainda no mesmo ano no Festival de Cartago, onde recebeu a premiação de Tanit de Prata. Ademais, foi distinguido com o Grande Prémio do Festival de Filmes da Família de Créteil em França; além do reconhecimento com o Prémio da Melhor Ficção no Festival do Filme do Ambiente, ainda nesse país. Por último, foi agradecido com a Medalha de Mérito Paulino Vieira – M-Net Awards, sul-africana.

O filme *Fala Nha* permitiu a Flora Gomes mostrar o seu outro talento criativo para os amantes do cinema, principalmente os dos filmes de comédia musical. O filme encanta e chama atenção com quase todos os seus aspectos contextuais e visuais. Segundo Embaló (2022), esse filme é reconhecido como primeiro filme da comédia musical realizado por um cineasta africano. Essa autora ainda destaca o convite feito para esse filme tomar parte no Mercado do Filme do Festival de Cannes, tendo merecido a Bolsa Francófona de Promoção Internacional, que retribui os trabalhos dos cineastas do sul global. Conforme aponto Embaló, esse filme de 2002 é alvo das seguintes premiações: Prémio do Júri de Melhor Filme e do Prémio do Público de Melhor Filme do Festival “Caminhos do Cinema Português X” Coimbra 2003; ganhou o Primeiro Prémio (Comunicação Intercultural) do Festival “Vues d’Afrique”, 2003, realizado em Montreal; vence o Prémio da Cidade de Ouagadougou e Prémio UEMOA no Festival Fespaço Ouagadougou, em 2003; premiado como Grande Prémio Signis Juri 2002 e também com o Prémio d’Amiesnns Métropole, do Festival de Amiens de 2002, realizado em França; Consagrou o Prémio “Lanterna Mágica” no Festival de Veneza de 2002, e, por último, foi destacado com o Prémio Citta di Roma, Arco-Iris Latino, no Festival de 2002 em Veneza.

Em sua última obra de ficção, intitulada *República di mininus*, parece que as coisas não andaram tão bem assim quanto aos outros filmes já destacados anteriormente. O problema da divulgação constituiu um entrave para sua exibição e, conseqüentemente, indicações e premiações nos grandes festivais internacionais e amostras de cinema. Conforme evoca Oliveira:

A película estreou no *Festival do Rio de Janeiro* (2012) e havia grandes expectativas sobre ele: [...] “[...] não só pela história, mas também porque Flora Gomes já se encontrava há dez anos sem lançar uma nova produção ficcional. Entretanto, alguns impasses com as produtoras não permitiram maior divulgação do filme, mesmo sendo um dos vinte selecionados para a competição do prêmio *l’Etalon de Yennenga* - *FESPACO* de 2013, a película não foi enviada no formato solicitado pelo evento e

por isso não foi exibida. Ainda assim participou de festivais e mostras de cinema acadêmicas e culturais em países como: Angola, Brasil, Portugal, França, Moçambique e Cabo Verde (OLIVEIRA, 2018, p. 29).

Essas cinco obras de ficção e os demais trabalhos já lançados por Flora Gomes não só colocam esse realizador num lugar de destaque nacional e internacional do cenário cinematográfico, mas também o nome do seu país e do seu continente, pela rica cultura e pelas experiências reais da África independente em busca da realização do desejo de desenvolvimento que o cineasta aborda em seus filmes. Conforme sublinha Oliveira (2018, p. 29), “com a sua obra cinematográfica, Flora Gomes tornou-se um realizador de referência na cinematografia africana e mundial, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais”. Ainda nesse ponto, Embaló conclui o seguinte:

Flora Gomes tornou-se no realizador de referência da cinematografia nacional, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais como testemunham as diversas distinções de que foi alvo. Assim, em 1996 foi condecorado com o grau de **Chevalier des Arts et des Lettres da França**, em 1994 com a **Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia**. Em 1994 foi **Membro do Júri do Festival de Cartago** e em 2000 integrou a manifestação “**6 Cineastas africanos**” organizada, no quadro do Festival de Cannes, pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês. Nesse mesmo ano participou na Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA). (EMBALO, s.d, np).

O mais recente reconhecimento prestado a Flora Gomes aconteceu em 2021. Segundo noticiado pela RFI (Rádio França Internacional), trata-se do Prémio Mc Millan-Stewart de Distinção em Cinema pelo conjunto de sua obra – uma distinção feita pela Universidade estadunidense de Harvard.

3.3 UM INTELECTUAL

Flora Gomes é muito mais que um cineasta, diretor e realizador, ou seja, o orquestrador por detrás das câmeras, é também um veterano de luta de libertação nacional da Guiné e Cabo-Verde. Obviamente, isto tem sido sempre a grande motivação de não faltar algo que remetesse a esse acontecimento em quase todos os temas da maior parte de películas já lançadas. Com isso, esse diretor já nos demonstrou a impossibilidade indissociável do seu pensamento imaginário e criativo com a história, a cultura e a experiência social e pós-colonial dos bissau-guineenses. Por várias ocasiões e pela forma como essas questões são representadas em suas obras, elas acabam por coincidir ou ocasionar um desdobramento em

outros espaços e ambientes africanos. Ou seja, com a história de alguns países africanos que também lutaram por sua independência do colonialismo, acabam compartilhando esse acontecimento na memória coletiva da Nação. Por isso esses são casos de possíveis observações nos filmes *O regresso de Cabral*, *As duas fazes da guerra*, *Motu nega*, *Olhos Azuis de Yonta* e *Nha fala*. A figura de Amílcar Cabral sempre é lembrada como um herói e chefe de guerra de libertação, e é, sem dúvida, uma representação do imaginário coletivo do seu povo e outros povos africanos.

Refletindo a respeito do que já vimos neste capítulo sobre Flora Gomes e a representação imprimida em seus filmes, despertou-se a curiosidade de procurar compreender seu papel como um intelectual no cenário cinematográfico. Para isso, levaremos em consideração os fatores supracitados que conduzirão nossas reflexões mais adiante.

O intelectual naturalmente será identificado pela representação de seus pensamentos e ideias que refletem e influenciam o curso de um determinado grupo, seja este majoritário ou minoritário. Através do seu campo de atuação, ou seja, literário, cultural, artístico e, no caso aqui em particular, cinematográfico, responderá a um certo propósito de melhoria de condição de vida daqueles a quem ele dedica suas lutas.

Cito Goldman (2010, p. 161), em “Representações Sobre o Intelectual na Obra de Said”: “Um dos principais papéis do intelectual na esfera pública, segundo a lógica Saidiana, é funcionar como uma espécie de memória coletiva: lembrar o que foi esquecido, ou ignorado, fazer conexões, contextualizar, generalizar, ligar os fragmentos a processos mais amplos”.

Quem também vale considerar diante dessa questão é Oliveira, a respeito do cineasta bissau-guineense:

Nos filmes de Flora Gomes, especificamente ao que corresponde a escrita do roteiro, verificam-se que as ideias originais das películas estão diretamente relacionadas com a memória coletiva, com a cultura, a história da Guiné-Bissau, da África e do Mundo, demonstrando a capacidade e a habilidade do realizador em transformar as experiências de sua vida, do seu espaço, de sua memória individual e coletiva, em arte, em imagem, em filme. A película, cujo título “*Mortu nega*” (1988) significa, em crioulo bissau-guineense, não só “aquele que a morte negou, rejeitou”, mas também algo que está relacionado com a cultura, a história e oralidade da Guiné-Bissau, (OLIVEIRA, 2012, p. 9).

No entanto, relacionando a primeira observação com as representações de Gomes a respeito de um passado coletivo que sempre está em seus temas, chegamos ao ponto exato que dá a compreensão do porque ele tem insistido em lembrar a coletiva memória da Guiné-Bissau em seus filmes para as sucessivas gerações. Anoto ainda Said citado pela Goldman:

Quanto ao consenso de uma identidade de grupo ou nacional, o dever do intelectual não é mostrar uma entidade natural ou divina e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado e que algumas vezes é importante representar (GOLDMAND *Apud* SAID, 2010, p.161).

Pode-se depreender que Flora Gomes ocupa-se de construir uma representação sobre a experiência de seu povo – inspirado não somente por ser um veterano de guerra como já enaltecemos anteriormente, mas também por este ter a sorte de testemunhar as três principais fazes da história do seu país, isto é: nascido e crescido na era colonial, testemunhando a luta pela descolonização, e, por último, enxergar a realização do grande sonho de uma nação independente que agora é capaz de marchar livre com seus próprios pés como outros países do mundo.

Para o papel de intelectual que esse cineasta exerce não basta terminar a luta, quando os colonizadores voltam para suas terras, e pensar que tudo agora vai ser fácil, antes, pelo contrário, algumas coisas parecem mais difíceis agora do que antes. No entanto, em momentos como esse, esse diretor (intelectual) precisa, através de suas obras, chamar atenção, como aconteceu exatamente no filme OAY, demonstrando que os novos rumos da sociedade bissau-guineense já não responde aos ideais da luta de libertação nacional. Contudo, não se trata de somente chamar atenção, mas também, em meio aos acontecimentos que minam a paz e ocasionam entraves para uma vida saudável em coletivo, ele procura trazer a esperança, isto se observa bem patente no caso do filme *República di mininus*. Em um estado de guerra, caos e destruição, ele faz nascer a esperança, representado por um novo horizonte que dará em uma nova República dirigida somente pelas crianças.

Flora Gomes é o tipo de intelectual do cinema que não exerce esse papel tendo em conta somente o contexto em que está inserido, ou seja, através de informações que a ele chegam. Verifica-se muito em seus filmes a ousadia de uma proposta de buscar representar temáticas globais, às vezes até precisando sair da sua zona de conforto para procurar outros ares, de maneira que acaba por instaurar um profundo reflexo localmente. Nos filmes *Nha fala* e *República di mininus*, ambos filmados internacionalmente em países como Cabo-Verde e França, que diz respeito ao primeiro e em Moçambique, no caso do segundo. Entretanto, constata-se nessas obras que há uma mudança de espaço, mas não totalmente do ambiente representado e, muito menos, do contexto africano bissau-guineense. Segundo, Oliveira

Os filmes do realizador bissau-guineense Flora Gomes contam histórias locais com desdobramentos globais, já que falam de trânsitos, de música, de mulher, de crianças, de guerra, de neocolonialismo, de cosmogonia, de vida, de morte, de amor,

de nascimento, de migração, de tradição, de modernidade, de coletividade, de política. Seus filmes também tratam de problemas socioeconômicos relacionados com o ecossistema (desmatamento, seca, água). Gomes parece escolher temas concatenados com uma realidade social e cultural local e mundial, mas que se encontram em conflito, em desequilíbrio. Quando expostos ao público, estes temas podem fomentar uma revolução na consciência da mudança individual e coletiva do real. Os títulos de Flora Gomes utilizam como cenário o espaço natural, o ar livre: no meio do mato, na guerra, na cidade, no bairro, no deserto, na *tabanka*, na rua, na praia, seja na África ou na Europa; com discursos irônico, crítico e metafórico, através de diálogos sem muito confronto entre as personagens, mas que possibilitam uma liberdade maior na exploração do texto discursivo, interpretativo e reflexivo, (OLIVEIRA, 2012, p.18-19).

Assim, Flora Gomes, como um intelectual do cinema, está em constante procura desde o nada, o básico e o possível, algo que realmente dê sentido à história, à cultura, às inspirações e à identidade de sua nação e de seu povo bissau-guineense por meio de discursos fílmicos que provocam um impacto positivo na consciência de toda sociedade.

Vale ainda finalizar dizendo que o conjunto de suas cinco obras de ficção, muito bem recompensadas por grandes festivais internacionais de cinema, realmente suscita o interesse do espectador por suas temáticas que se desdobram além do território da Guiné-Bissau. Flora Gomes situa e conduz o espectador a rever-se ou emocionar-se por meio das narrativas imprimidas nas películas do grande intelectual e realizador que ele é.

4 ANÁLISE DA OBRA *UDJUS AZUL DI YONTA* (1992): UM RECÉM-NASCIDO ESTADO NAÇÃO OSCILANDO ENTRE O PASADO E O PRESENTE

O filme *Olhos Azuis de Yonta*, de 1992, é o segundo longa-metragem de ficção do realizador bissau-guineense Flora Gomes. A película possui duração de 90 minutos e foi produzida mediante uma extensa parceria tanto no aspecto técnico (filmagem, montagem etc.) quanto no âmbito de financiamento, conforme os créditos explícitos na sessão final da obra. A título de exemplo, trata-se de uma co-produção do Arco-íris (Guiné-Bissau), Vermedia (Portugal), *Eurocreation Production* (França), Rádio e Televisão Portuguesa – RTP (Portugal), financiado pelo Instituto Português de Cinema – IPA, em associação com *Channel Four Television* (Channel IV, com sede em Londres), contribuição financeira feita pelo *Ministere de la Coopération Française*, Ministério das Finanças da Guiné-Bissau e *Coopération Développement et Aide Humanitaire*, DDA (sedeada na Suíça). A obra é especialmente dedicada a seu filho Lennart Flora e a todas as crianças do seu país, conforme a dedicatória expressa na tela inicial do filme.

Antes da análise da obra é importante considerar algo importante a respeito da película anterior de Flora Gomes, *Mortu nega*, de 1987, que revela um cenário no contexto da luta para independência colonial portuguesa. Por outro lado, o filme OAY nos convida para observar a era pós-colonial, precisamente num contexto político e social extremamente agitado por motivo do país se ver na necessidade de afirmar sua identidade nacional e assim, por extensão, estruturar-se socialmente e politicamente como uma jovem nação africana.

No entanto, ao se fazer a leitura dessas duas obras, automaticamente é possível compreender a existência de um plano que se forma na sequência criada pelo autor entre a trama anterior e a que se apresenta em OAY. Ou seja, se ambos os filmes conseguem distinguir-se, (um é mais recente do que o outro), em termos de contexto de produção, ambos oferecem uma única concepção e linha de abordagem centrada na questão histórica e de luta de independência da Guiné-Bissau. Os dois filmes trazem também a questão da difícil situação em que viviam os antigos combatentes de luta de libertação.

Tal situação que pode ser constatada no filme *Mortu nega* através do personagem Sako (Tunu Eugênio Almada), marido de Diminga (Bia Gomes). Quando a luta de libertação terminou, ele teve que viajar para Bissau na companhia da esposa para fazer o tratamento de uma ferida no pé que voltou a abrir depois da guerra. Contudo, na capital do país (Bissau), ele não teve a sorte de ser tratado condignamente como um ex-combatente que lutou a favor da libertação da nação, tendo que voltar para a sua vida de miséria na sua aldeia sem amparo do

Estado o qual o mobilizou a lutar. Da mesma forma, no filme OAY, o autor nos confronta com uma realidade semelhante através da condição de vida precária de dois combatentes, Nando (Adão Malam Nanque), que vive como lavrador no interior do país, Tio de Zé, estivador no porto de Bissau. É nessa altura que, através da fala desses dois combatentes, constatamos o sentimento de desilusão que paira no cotidiano desses homens, assunto que retomaremos mais adiante com mais desenvolvimento e ilustração.

Em se tratando de uma nação recém-nascida, obviamente frágil e alvo fácil a ser vítima das estratégias do neocolonialismo que se apresenta em total vapor nessa altura na sociedade guineense, o realizador, ao dar conta disso, resolve-se em forma de discurso fílmico a traçar a crítica para chamar à consciência dos guineenses a respeito do modelo que a sociedade tem como exemplo - nada combinatório com a tradição africana-guineense. Isso certamente passa a ser a questão central do filme e também desta monografia, isto é, desvendar o mistério da carta anônima enviada por um desconhecido apaixonado pela personagem principal Yonta (Maysa Marta).

4.1 A DESILUZÃO DO NANDO E TIO DE ZÉ

Nando é um herói de luta de libertação nacional que vive em sua aldeia no interior do país e que por vezes precisa ir para a Bissau (cidade-capital) a fim de tratar da pensão que recebe devido ao seu estatuto de ex-combatente de liberdade da pátria. Ele reencontra o seu camarada de longa data, Vicente (António Simão Mendes), este também herói de luta de libertação, que precisou apelar por um comunicado na rádio: “Vicente morador de Bissau, está à procura do seu companheiro de luta Nando, mais conhecido por Cutulado, natural de Catió. Em Bissau está sendo aguardando seu comparecimento na rua Francisco Mendes Tchico Té, número 32”. (Trecho do comunicado, *Os Olhos Azuis de Yonta*, 1992).

O comunicado é ouvido em voz *off* pela rádio, seguido por um som de percussão que anuncia a aparição do procurado na câmara e segue acompanhando seus passos enquanto caminha a partir de um ambiente rural de árvores grandes em direção à casa (FIGURA 01).

Conforme destaca (FERREIRA, 2015, p. 34-35 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 168): “A percussão agitada da trilha sonora é tanto remanescente da percussão mais lenta associada em diferentes momentos do filme aos combatentes Nando e Vicente e seus valores comunitários”.

Figura 1 – Nando e o comunicado na rádio (*Olhos Azuis de Yonta*, 1992)



Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

Figura 2 – Nando e o Vicente



Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

Em outro momento já podemos ver Nando em Bissau chegando no endereço do Vicente e sendo recepcionado por este com um olhar que não esconde a reflexão de como o fruto da independência não chegou para seu camarada (FIGURA 02).

Assim como Nando, tio de Zé é também um ex-combatente de liberdade da pátria que trabalha como estivador no porto de pinjiguiti em Bissau. É um homem solteiro que vive numa casa precária de cobertura de chapas de zingo já todas enferrujadas e sem instalação da rede elétrica como as outras restantes casas de seus vizinhos. É nesse desconforto que vive com o seu sobrinho Zé, um jovem de Bolama que vem para Bissau a fim de continuar os seus estudos e o tio consegue lhe arrumar um emprego no mesmo lugar onde trabalha carregando os sacos e caixotes no porto (FIGURA 03).

É através desses dois combatentes que FG nos apresenta a crítica que faz à nação guineense, destacando as condições de vida precária desses homens guardiões da liberdade. Os verdadeiros fundadores do Estado guineense que se viram na obrigação de enfrentar a

tropa colonial portuguesa muito bem armada e instruída, numa batalha que durou 11 longos e terríveis anos de luta armada para independência para que os próprios nativos (guineenses) tivessem o destino de suas vidas em suas mãos. No entanto, depois dessa luta, certos ideais declinaram, segundo pontua Barros (1997, p. 24 *apud* FICÇÃO, 2021, p. 77-78): “a ilusão da independência durou muito pouco. O desejo de servir o seu novo país nascido no fulgor da luta esfumou-se nos discursos repetitivos dos novos senhores que tudo prometiam, mas nada de concreto acontecia”.

Figura 3 – Zé à esquerda e tio à direita, no porto de pinjiquiti



Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

Figura 4 – Zé e o tio conversando



Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

A inexistência de uma governação exemplar por parte de sucessivos governantes e governos que lideraram o destino do país após a independência é o suficiente para que o próprio Flora Gomes, na qualidade de antigo combatente e de alguém que já teve a

oportunidade de ser instruído e orientado pelo partido libertador PAIGC, com base no pensamento político do líder imortal Amílcar Cabral sobre os ideais da luta – tomar uma posição, (uma voz que representa a coletividade desses combatentes), para dizer à sociedade e à elite governamental, por meio da arte de imagem em movimento, que, infelizmente, de lá para cá, nada mudou. Em vista disso, segue a transcrição dos dois momentos ilustrativos: a conversa do Nando com Vicente (FIGURA 02) e de Zé e seu tio (FIGURA 04).

Conversa 01

Vicente: Me conte o que faz no Sul, você faz lavoura?

Nando: É isso sim! Está como antes da guerra, nada mudou.

Vicente: Nando, independência é aqui em Bissau que ela está. Você tem que vir atrás dela.

Nando: Bissau? Só o assunto da minha pensão que me traz aqui.

Vicente: Viu o meu negócio? É lá que está a sua parte da independência. Não fique na *tabanca* esperando aquilo pelo qual falávamos dele no mato. Boas estradas, luz, boas casas.

Nando: A nossa terra, o que imaginávamos para ela, o progresso.

Vicente: Nando, agora não é mais hora de sonhar, realidade é esta, não é para todos, mas o progresso existe.

(Trecho de *Udju azul di Yonta*, 1992, tradução do autor)

Conversa 02

Tio: Como foi o seu dia?

Zé: Foi muito bem. Consegui arrumar um trabalho.

Tio: Vai continuar a carregar caixotes?

Zé: Não, vou ser motorista.

Tio: Motorista? Está cheio de sorte!

Zé: Desde logo, não é mal.

Tio: Acho que sim. Olha para mim. Durante anos carreguei os sacos e os caixotes dos tugas. Bem pesados, por sinal. Veio a independência, fiquei doido de alegria. Pensei logo que minha vida iria mudar. Mas para ser sincero, os sacos, caixotes pesam o mesmo que no tempo dos colonizadores. Está entendendo? Às vezes até pesam mais.

(Trecho de *Udju azul di Yonta*, 1992, tradução nossa)

Nando e Tio de Zé representam aqueles combatentes que após a independência não foram saudados da melhor maneira possível. Tudo que era sonhado: boas casas, boas estradas, luz e tantas outras coisas boas que um dia já passaram na cabeça desses combatentes, mesmo com a independência conquistada em 24 de setembro 1973 e o país vivendo independente da ocupação colonial, esses sonhos tornam-se irrealizáveis para muitos desses heróis, ao ponto de se constatar, perante essa situação, que os caixotes de agora pós-independência pesam o mesmo que os do tempo do colonizador, “mostrando que grande parte da sociedade bissauguineense continua a sofrer com o peso do colonialismo” (OLIVEIRA, 2018, p. 144), e que na verdade nada mudou, como diz o ex-combatente Nando.

4.2 O CINTO-RELÓGIO DE YONTA E A CARTA ANONIMA

O título do filme em questão já revela a personagem principal da obra e conseqüentemente o assunto traçado para esta sessão. É possível considerar que o realizador Flora Gomes apostou e, com êxito, respondeu à necessidade de tornar realizável e concreta uma narração fílmica de cunho intergeracional de pessoas ativas que compõem a sociedade bissauense. Isto é, a geração do passado, (pessoas que viveram a colonização e a luta de independência), representados na trama por Vicente, Nando, e Tio de Zé; a geração de futuro, representado por Amílcar (Mohamed Seidi), irmão mais novo de Yonta que se mostrou importantíssimo no filme, e, em um lugar entre as duas, encontra-se a geração do presente, representada por Zé e Yonta (Maysa Marta). Isso nos leva a absoluta compreensão de que Gomes não teve a opção de abordar o estado e o caminhar da sociedade guineense sem, no entanto, levar em conta o passado histórico que reflete no presente e que nos sinaliza o futuro.

Yonta é uma linda jovem que mora com os pais em Bissau, Ambrus (Henrique Silva) e Belante (Bia Gomes), e que não conseguiu concluir os estudos, precisando empregar-se para manter em dia a sua vida de famosa. Na observação de Alves,

Metaforicamente podemos pensar que o tempo está à frente da personagem, sendo Yonta uma representação da “jovem nação”. A “jovem nação/Yonta” segue as modas do momento (maquiagem, boate e etc) sem ter o conhecimento (Yonta não termina os estudos) e ainda sem dar valor ao passado, à memória da luta de independência (ALVES, 2020, p. 50).

Refletindo sobre a consideração de Alves, pode-se compreender a proposta do realizador depositada em torno da personagem principal Yonta, que, além de assumir o papel de mulher africana-guineense trabalhadora e financeiramente independente, também é a personificação da recém-nascida nação guineense que por sua vez tenta acompanhar os ritmos da modernidade e, sem dar conta, acaba deixando de lado os valores anticoloniais.

Figura 5 – O cinto relógio de Yonta



Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

Se antes a jovem Yonta chamava atenção de todos por onde passasse, agora que está usando um cinto-relógio (FIGURA 05), um presente que Vicente, amigo de seus pais, lhe trouxe da sua viagem na Europa, chama ainda mais. Nota-se que esse tipo de acessório para a sociedade guineense era, no mínimo, incomum, mesmo sendo moda à época em contextos europeus, o que não muda o fato de que cada lugar vive à mercê de sua própria cultura. A reação das pessoas ao virem Yonta com o cinto-relógio vai de mera curiosidade à admiração por ser um acessório diferenciado, a ponto de se tornar moda em Bissau. Sobre isso afirma Alves (2020, p. 47) que “podemos observar na película marcadores ou representações da ocidentalização ou modernidade. Estes expressam a lógica teleológica de progresso, ou a diferenciação a partir de dualidades entre tradicional e moderno, ocidental e africano”.

Ainda segundo a mesma autora,

Os marcadores são elementos da narrativa que implicam em uma representação da modernidade enquanto “novidades” eurocêntricas e como elas se inserem na sociedade guineense. Eles são evidenciados pelos automóveis, a energia elétrica, o cartão de crédito, a novas “modas” e costumes da juventude (roupas, maquiagem, boate) (ALVES, 2020, p. 47).

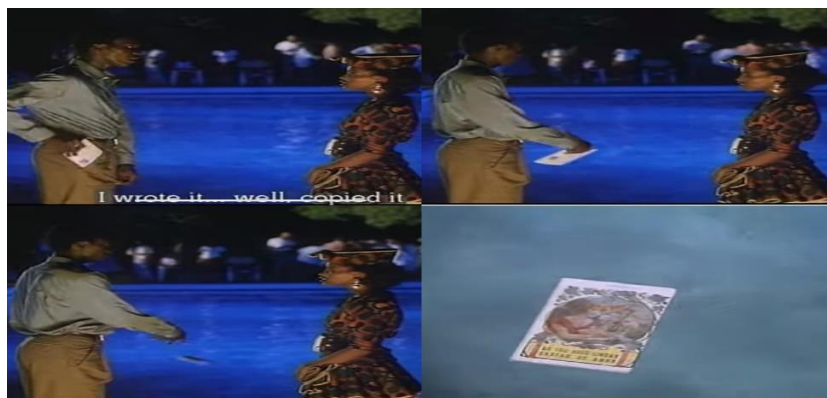
Se até então observamos como apropriação a acessórios ocidentalizados podem influenciar a juventude guineense e os valores culturais locais, Flora Gomes também nos convida à reflexão sobre como as ideias e pensamentos europeus estão cada vez mais atraindo essa mesma geração. O facto se dá através da carta na qual consta um poema de amor que Zé envia para sua apaixonada Yonta – onde nela descreve elementos da beleza que não condizem com a aparência da jovem. Conforme a ilustração, segue a transcrição do texto:

Estimada menina, a ousadia triunfou sobre o receio e o meu coração encheu-se de felicidade ao escrever-lhe esta missiva. No frio destas longas noites em que a neve acaricia suavemente o vidro da minha janela, a face linda da menina substitui meu sonho e os seus encantadores olhos azuis tornaram-se o farol que guia o meu caminho, tal como a lua guia os navegantes perdidos no meio do oceano. O azul dos seus olhos, menina, é a imensidão ... O azul dos teus olhos, menina, é a imensidão do céu que cobre a minha vida. Se este meu amor profundo tem a felicidade de ser correspondido, peço-lhe, menina, que coloque no próximo domingo, à sua janela, um vaso com manjericos. E esse será o dia mais feliz da minha vida. (Trecho de *Os Olhos Azuis de Yonta*, 1992)

A carta chega a Yonta por intermédio de Amílcar. O autor não assinou a carta, por isso a trama dedica-se a desvendar a identidade do dono da carta. No entanto, depois que o irmão lhe deu uma pista da pessoa que entregou a ele a carta, ela sai à sua procura no porto, mas, somente no final do filme, Zé a encara e assume a autoria, ou melhor, como ele mesmo diz, que copiou “desse livro”, sinalizando para o livro que ele tira do bolso e depois atira-o para água (FIGURA 07), durante a festa de casamento da amiga de Yonta. O livro no qual o poema foi tirado, ao que tudo indica, é de um escritor europeu, os elementos climáticos destacados e a caracterização físicas e da beleza remetem a uma mulher branca do continente europeu.

Flora Gomes pretende demonstrar, através do comportamento do personagem Zé, como os africanos estão a importar as realidades de outros países e forçando suas adaptações em contextos totalmente diferentes um do outro, que no final acaba não dando certo. Isso se evidencia quando o Zé joga o livro na piscina – afinal se o poema que consta nesse livro era necessário para conquistar o coração da jovem, por qual razão agora “não faz mais sentido”, como o próprio personagem observou. O realizador, com esse comportamento de Zé, ao jogar o livro fora, está dizendo que o africano tem que se livrar e libertar do que não lhe pertence e não pertence à sua tradição.

Figura 6 – Zé mostra o livro de onde copiou o poema para Yonta



Fonte: *Olhos Azuis de Yonta* (1992).

Em entrevista concedida ao estudioso do cinema africano Nwachukwu Frank Ukadike (2002), referenciado por Jusciele C. A. de Oliveira (2019),

Flora Gomes acrescenta que a preocupação também é como se estabeleceram e instituíram os critérios canônicos do que é belo e bom. Nesse momento, esses parâmetros devem ser questionados, modificados, ultrapassados e/ou desconstruídos, para marcar a diversidade política, cultural, artística e estética que contempla o continente africano (UKADIK, 2002 *apud* OLIVEIRA, 2019, p.19).

No que diz respeito a título dessa obra, percebe-se que o cineasta, com sua ousadia, planeja ir um pouco mais que traçar uma simples retratação da sociedade guineense perante o mundo europeu através da narração fílmica, mas também instaurar o seu posicionamento por intermédio da crítica sutilmente camuflada que faz em relação a esse universo ocidentalizado, conforme Kenneth Harrow, (2016), citado por Oliveira (2017),

Muito embora o título “olhos azuis” indique a zombaria que o filme faz, como uma adaptação irrefletida dos valores europeus de beleza [...]. Afinal, não é possível encontrar uma maneira de se pretender considerar-se africano no mundo sem se posicionar criticamente com relação ao imaginário ocidental que tem sido marcado por racismos passados e presentes. (HARROW, 2016, p.356-357 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 166).

Flora Gomes realmente apresentou uma crítica bastante expressiva nunca encontrada em todos os seus outros filmes já lançados no que diz respeito ao imaginário africano para com o europeu. Há também a importação do ocidente e do europeu pelo africano, o que tem implicações no racismo. Contudo, as críticas que esse realizador traça à sociedade africana não o impediram de se posicionar como africano, segundo a contribuição de Kenneth Harrow.

4.3 “VICENTE É UM SONHADOR, MAS NÃO QUER ACEITAR QUE AS COISAS MUDARAM” — DIZ BELANTE EM CONVERSA COM A YONTA

A fala expressa de Belante (Bia Gomes) expressa acima é bastante significativa e contributiva para tentarmos analisar e compreender de facto o que provoca a contradição dos ideais do passado (dos antigos combatentes de luta pela independência) e o presente da Guiné-Bissau pós independência. Essa contrariedade que no papel do personagem Vicente é muitas vezes evidenciada através de desabafo, indignação e até de tristeza que reflete na vida desse herói de independência.

Diferentemente de Nando e Tio de Zé, Vicente é um empresário de sucesso em Bissau. Vicente emigrou para Europa e voltou para Guiné-Bissau onde montou sua empresa

de conserva de pescado. Por se envolver profundamente no seu negócio (sair de casa cedo e voltar tarde) constituiu o motivo de sua mulher lhe deixar por conta da falta de atenção para com ela – levando junto seus dois filhos. Assim, solteiro, mas mesmo assim não consegue reparar na beleza de Yonta, que por sua vez está apaixonada por ele. Em uma conversa, Yonta pergunta à mãe sobre a vida pessoal do empresário, por este apresentar um comportamento estranho, principalmente para com ela. No entanto, Belante responde dizendo que Vicente passa por muitos problemas – ele é uma pessoa com muitos sonhos, mas não aceita encarar a realidade da mudança das coisas.

Aqui FG nos apresenta um sujeito que permanece muito preso aos seus velhos ideais convertidos num dos desígnios traçados para a luta armada de libertação, objetivos esses, segundo Semedo (2009, p.82), enumerados a seguir, “o primeiro, conhecido como programa menor, acentuava apenas em conquista do poder político; o segundo caracterizado como o programa maior, visava o processo de reconstrução nacional, ou seja, de criação de estruturas e condições necessário para desenvolver o país”. Entretanto, com a independência conquistada, automaticamente implica a conquista do poder político, restando a execução do programa maior que passa pelo desenvolvimento do país. O realizador apresenta-nos o reflexo dessas questões através da arte cinematográfica em diferentes momentos de reflexão e reação do personagem Vicente com propósito de questionar e lembrar que a nação que hoje se vê independente foi alicerçado nos princípios e ideais revolucionários que resultaram na motivação de guerra dos combatentes.

Figura 7 – Yonta e Vicente envolvidos em discussão



Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

Hoje em dia, considerando o estado político, econômico e social do país, fica nítido que não houve a aplicação ou implementação dos ideais revolucionários, por extensão, o que se constata é a inversão desses valores. Tornando possível de observação desse fato a

conversa a seguir, quando Yonta vai à casa de Vicente (FIGURA 07) para pedir satisfação por este ter combinado com ela ir para a festa de casamento de Mana, amiga de Yonta, mas ele não compareceu pois estava muito triste de tudo que via em relação aos novos hábitos e influências em que Yonta estava mergulhada.

Yonta: O que está acontecendo com você, Vicente?

Vicente: Saia daqui!

Yonta: Não vou sair até saber o que está acontecendo.

Vicente: Yonta, você é criança, cresceu rápido e acha que já é mulher.

Yonta: Criança, eu?

Vicente: Sim, só porque te escrevem cartas de amor. Trocaram os ideais por vestido, carro e boates.

Yonta: Olha Vicente se as coisas que tinha em seu pensamento (seus ideais) forem como uma mão de sal na água, eu não tenho culpa. Só que uma coisa é certa, respeitamos o passado, mas ninguém quer voltar a vivê-lo.

Vicente: Como nasceu essa terra? Você não sabe.

Yonta: Te digo: eu gosto de você por aquilo que você se tornou hoje. E tenho admiração pelas as coisas que você fez ontem, mas eu quero ser livre no meu jeito de gostar. Não foi para isso que fizeram a luta?

Vicente: Por favor Yonta, vá! E não complique a minha vida mais do que já está.

Yonta: Afinal quem é criança, Vicente?

(Trecho de *Udju azul di Yonta*, 1992)

No diálogo ilustrativo, nota-se que, apesar de Yonta ser constantemente criticada por Vicente em função de seu comportamento e desejos (modas, carros, boates e a carta de olhos azuis), dizendo até que Yonta não sabe como foi fundado o país e a nação que hoje ela é parte. Por seu turno, Yonta tenta rebater dizendo que ela só quer ser livre em seu jeito de gostar, porque é isso que foi o grande propósito da luta. E que criança não era ela, mas sim o próprio Vicente – que não entende que precisa aceitar a nova era de mudanças e liberdades. Segundo a observação de Alves (2020), ao citar dois autores:

compreende a tentação do narcisismo cultural e fetichização do passado” que representa a fala de Vicente, entretanto, são justamente os “desejos” individuais, que Adesokan se refere, que não dialogam, são individualistas e perdem a lógica comunitária quando se voltam para as “modernidades” importadas, se afastam do ideal nacional revolucionário. (OGUNFOLABI, 2008, p. 152; ADESOKAN, 2008 *apud* ALVES 2020 p. 50).

As críticas feitas por Vicente a Yonta, sendo a representação da jovem nação, automaticamente são direcionadas ao próprio país que insiste em experimentar novos gostos, (a moda, a curtição, o luxo e a ostentação), condições que a modernidade e o ocidente proporcionam só para um número reduzido de indivíduos da elite e dos senhores do poder que infelizmente escolhem permanecer indiferentes à necessidade de um bem-estar comum.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da elaboração dos três capítulos que compõem este trabalho de conclusão de curso, apresentamos um pouco da formação do cenário cinematográfico guineense, que, apesar de operadores de câmeras estrangeiros já se encontrarem nas matas filmando as batalhas, somente na pós-independência foi possível estabelecer um contexto de cinema nacional, ou seja, produções dos próprios guineenses que retratassem a história e a identidade cultural dos bissau-guineenses.

A obra fílmica aqui analisada nos apresenta um contexto de desencontro de valores revolucionários ou anticoloniais com os valores modernos. No entanto, vimos como a sociedade guineense vive importando a cultura do ocidente, tentando adaptá-la ao seu contexto, às vezes de forma acrítica. Por exemplo: nessa obra, o assunto central é a “carta sobre os olhos azuis” enviada para uma menina de olhos castanhos e de um contexto climático de neves descrito na carta que contraria novamente o contexto climático de sol em que vive a jovem. Portanto, isso é só uma demonstração de muitas formas que os africanos vivem reproduzindo a cultura europeia - muitas vezes sem se dar conta.

Vimos como o Flora Gomes tornou-se um poderoso e importante realizador da Guiné-Bissau – como também do continente africano e do mundo. Com poucos recursos e quase sem apoio do próprio Estado da Guiné-Bissau, mesmo assim o cineasta consegue produzir seus filmes contando com o apoio técnico e financeiro que recebe dos parceiros que o admiram e gostam de seu trabalho.

O nosso levantamento do referencial bibliográfico contribuiu bastante na elaboração deste TCC, muito embora constatamos dificuldades em termos de recolha e seleção de maior número de matérias que esperávamos para lidar com a complexidade que a obra apresenta, haja visto os pouquíssimos escritos que versam sobre o cinema da Guiné-Bissau. Portanto, esperamos que este trabalho possa interessar principalmente aos acadêmicos que gostam do cinema e que se sintam desafiados a contribuir com suas ideias nas discussões voltadas para o cinema guineense. Quem sabe assim um dia haverá muito potencial para explorar e proporcionar referências bibliográficas para futuros pesquisadores e pesquisadoras no cinema desse pequeno país africano.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Daniel Félix. “Narrativas fílmicas como documentos de história e memória: a Guiné Bissau pós colonial n´os olhos azuis de Yonta” (1922). 2020.
- BARBOSA, Muryatan Santana. “Pan-africanismo: unidade e diversidade de um ideal na Présence Africaine (1956-63)”. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Florianópolis-SC, 27 a 31 de julho, 2015.
- CASSAMA, Daniel Júlio Lopes Soares. *Amílcar Cabral e a independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde*: Araraquara, 2014.
- CHAVES, Marina Oliveira Felix de Melo. *O cinema e os países africanos de língua oficial portuguesa*. São Paulo, 2017.
- DJALO, M. “Processo de ocupação da Guiné-Bissau: um olhar sociológico pela dominação”. **Revista Mosaico Social**, v. 3, n. 3, 2006.
- EMBALÓ, Filomena. *O cinema da Guiné-Bissau*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/OCINEMANAGUINEBISSAU.htm>>. Acesso em: 07 novembro. 2022.
- FICÇÃO, Na Casa da. *Textos sobre culturas literárias africanas e afro-brasileiras*. Volume II / organização Sebastião Marques Cardoso, Ana Maria Carneiro Almeida Diniz, Will Wanderkelly De Freitas Ribeiro. - Mossoró, RN: Editora Podes, São Paulo, 2021.
- Flora Gomes recompensado com o Prémio Mc Millan-Stewart de Distinção em Cinema. Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/guin%C3%A9-bissau/20210608-flora-gomes-recompensado-com-pr%C3%A9mio-mcmillan-stewart-de-distin%C3%A7%C3%A3o-em-cinema>. RFI. 2021. Consultado em 2022.
- GOLDMAN, Elisa. “O Potentado e o Viajante: Representações Sobre o Intelectual na Obra de Edward W. Said”. *Revista de Teoria da História*. Ano 2, Número 4, dezembro/ 2010.
- LOPES, Carlos. “Etnia estado e relação de poder na Guiné-Bissau”. Edições 70 - av. Duque de Ávila, 69, r c – esq – 1000 LISBOA Telef. 55 6898 – 57 2001.
- OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. “O filme será um elemento original da arte negra”: sobre os finais metafóricos dos filmes africanos de flora gomes”. *Revista da ABPN* • v. 11, n. 27 • nov 2018 – fev 2019.
- OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. “Precisamos Vestirmo-nos com a Luz Negra”: Entrevista com Flora Gomes.vol. 5.N.2 – REBACA, 10 – junho – dezembro, 2016.
- OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. “Aprecisamos vestirmon-nos com a luz”: uma análise autoral nos cinemas africanos – O caso Flora Gomes. Algarve. 2018.
- PEREIRA, Amauri Mendes. Falar de Amílcar Cabral é falar das lutas dos povos. *Revista Espaço Acadêmico* – n 139 – dezembro de 2012.

OLIVEIRA, Juscielle Conceição Almeida de. “Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto”: Perspectivas de futuro através da trilha sonora e o discurso da criança nas representações pós-coloniais do filme *Os Olhos Azuis de Ynta* (1992), de Flora Gomes. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17. p. 160-176, jul/dez 2017.

PEREIRA, Amauri Mendes. Falar de Amílcar Cabral é falar das lutas dos povos. Revista Espaço Acadêmico – n 139 – dezembro de 2012.

RFI. “Flora Gomes recompensado com Prémio McMillan-Stewart de Distinção em Cinema”. RFI. Disponível em: <<https://www.rfi.fr/pt/guin%C3%A9-bissau/20210608-flora-gomes-recompensado-com-pr%C3%A9mio-mcmillan-stewart-de-distin%C3%A7%C3%A3o-em-cinema>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

ROQUE, Silvia. Mulheres, nação e lutas no cinema anti/pós-colonial da Guiné-Bissau. RCL — Revista de Comunicação e Linguagens Journal of Communication and Languages N.54 (2021).

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. *AS MANDJUANDADI - CANTIGAS DE MULHER NA GUINÉ-BISSAU: da tradição oral à literatura* Belo Horizonte 2010.
SEMEDO, Rui Jorge de Conceição Gomes. “PAIGC: A face do monopartidaríssimo na Guiné-Bissau (1974 a 1990)”. São Carlos- SP, 2009.

SILVA, Francisco Henriques da; SANTOS, Mário Beija. *Da Guiné-Portuguesa a Guiné-Bissau: Um Roteiro*. Lith.C.N. 1. Edição. PORTO – março 2014.