"EPA, MEU FUTURO FICA A CADA DIA MAIS INCERTO": PERSPECTIVAS DE FUTURO ATRAVÉS DA TRILHA SONORA E DO DISCURSO DA CRIANÇA NAS REPRESENTAÇÕES PÓS-COLONIAIS DO FILME *OS OLHOS AZUIS DE YONTA* (1992), DE FLORA GOMES

"EPA, MY FUTURE IS BECOMING MORE AND MORE UNCERTAIN": PERSPECTIVES OF THE FUTURE THROUGH THE SOUNDTRACK AND THE CHILD'S DISCOURSE IN THE POSTCOLONIAL REPRESENTATIONS OF THE MOVIE THE BLUE EYES OF YONTA (1992), OF FLORA GOMES

"EPA, MEU FUTURO FICA A CADA DIA MAIS INCERTO ": PERSPECTIVAS DEL FUTURO A TRAVÉS DE LA BANDA SONORA Y DEL DISCURSO DEL NIÑO EN LAS REPRESENTACIONES POSTCOLONIALES DE LA PELÍCULA: OS OLHOS AZUIS DE YONTA (1992, DE FLORA GOMES

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira[1]

RESUMO:

O filme *Os olhos azuis de Yonta* (*Udju azul di Yonta* – 1992) é o segundo longa-metragem de ficção do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. O drama narra a história das diferentes gerações que viveram o colonial, o pós-colonial e o neocolonial pelas vidas das personagens Yonta, Zé, Vicente e Amilcarzinho, perpassando pela história política, econômica, social, artística e cultural da Guiné-Bissau. Analisam-se os seguintes componentes: trilha sonora, a perspectiva de futuro por meio do discurso/fala da criança Amilcarzinho e Guiné-Bissau. Para tal, foram utilizados como suporte teórico textos críticos sobre os cinemas africanos, especialmente dos países de língua oficial portuguesa, e entrevistas realizadas pelo cineasta Flora Gomes que estão elencadas nas referências.

PALAVRAS-CHAVE: Flora Gomes, *Os olhos azuis de Yonta,* Guiné-Bissau, perspectiva de futuro, trilha sonora.

---

1 Mestre pela UFBA e doutoranda no Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve - CIAC/Ualg, em Faro/Portugal. Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da CAPES. jusciele@gmail.com

> *Nha camaradas/ Nha estimado amigos/ Nha djumbaidur/ Nha segredu. Sinta bu nota/ Kuma é kana nota/ Sê kana nota/ Anôs nô na nota....mamã. /É na nota tudu/ É findji kuma é kana nota/ Bissau kila muda. /Geba rio di nha terra/ Cordon di prata di mamã Guiné/ Ora kü na bassa/ Bassanu ku kassabi./ Ora kü na intchi Geba/ Bin ku calma i sucegadu/ Suma noti di nô terra/ Osprindadi di nô povo...mamã./ É na nota tudu....*[2]

A partir da canção "*Bissau kila muda*", interpretada por Tino Trimó, juntamente com a risada de crianças, através de um *travelling*, como se estivéssemos dentro de um carro e fôssemos responsáveis pelo movimento da câmera, somos transportados para Bissau, no início dos anos 1990. A cidade de Bissau é representada e "personificada", nas cenas iniciais do filme *Os olhos azuis de Yonta* (*Udju azul di Yonta* - 1992), tal como se a película nos propusesse uma experiência sensorial, através da melodia e da letra da música e das risadas, levando-nos a sonhar, por meio da experiência fílmica, tanto quanto propõe o cineasta Flora Gomes: foi "[...] o sorriso das crianças que me levou a pensar num mundo com o qual qualquer um de nós gostaria de sonhar – um mundo de paz, sem inveja, sem intrigas" (NUNES, 2013), o que se torna possível pela diversidade de possibilidades de discutir, dialogar, filosofar, mostrar outras perspectivas que o cinema nos proporciona.

Assim, o cineasta Flora Gomes nos permite passear pela avenida Osvaldo Vieira, a principal de Bissau, que liga o aeroporto ao centro, revelando-nos os trânsitos da cidade. O espaço natural como cenário retrata "uma cidade exuberante num estado de transição, onde a incerteza mistura-se com certo grau de otimismo jovial" (ARENAS, 2017, p.20). A letra e a melodia da música em língua crioula guineense e o ritmo Gumbé[3] vão nos convidando a ouvir a história dessa vila, desse povo que deseja mudar e que mudou, que fala da sua forma de sentir o mundo, a guineeidade, os atributos naturais, ao mesmo tempo que a câmera nos mostra as pessoas, os carros, as árvores, o movimento, os sons, o trânsito, o mercado de Bandim, o asfalto e a poeira, demonstrando que o cinema e a cidade são um "[...] composto de fragmentos, de pedaços de realidade, ou melhor ainda, de recortes da realidade, que mudam conforme a luz ou a angulação" (TAVARES, 2010, p. 103). Deste modo, o cineasta, através da música com o objetivo artístico, coloca o espectador no local que ele deseja: "consciente de outra realidade [...] por intermédio da música evocativa daquela realidade" (GIORGETTI, 2008). A realidade, o cenário, a estética, a música, os sons, as crianças, os jovens, os discursos vão configurando a cultura da Guiné-Bissau.

A Guiné-Bissau é um país africano de língua oficial portuguesa, cujo idioma mais falado é o Crioulo guineense e/ou língua guineense (SCANTAMBULO, 1999), por mais de 80% da população. A língua crioula guineense, hoje em dia, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, meio de comunicação entre os falantes de origens culturais mais diversas, desde os tempos coloniais,

---

2 Meus camaradas/ Meus estimados amigos/ Meu companheiro de conversa/ Meu segredo. /Senta-te e dê conta/ Eles dizem que não notam (dão conta)/ Se não notam (dão conta)/ Nós damos conta (nós notámos)...mama. /Eles notam tudo (Eles dão conta de tudo)/ E fingem que não notam/ Bissau mudou./ Geba rio da minha terra/ Cordão (fio) de prata da mãe Guiné/ Quando esvaziares,/ Esvazia com os desgostos,/ Quando tiveres a encher como Geba/ Vem com calma e sossegado/ Como a noite da nossa terra/ Hospitalidade do nosso povo...mama/ Eles notam tudo...

(Agradeço a letra da música em língua Crioulo guineense a Ivan Barbosa, músico do grupo Super Mama Djombo, e a Karyna Gomes, cantora e ex-vocalista do Super Mama Djombo. Sou grata também ao meu amigo cineasta bissau-guineense Filipe Henriques pelas conversas sobre cinema e a tradução da letra da música para o português de Portugal. E um agradecimento muito especial ao realizador Flora Gomes pelas conversas sobre cultura, política, cinema e Guiné-Bissau.)

3 O Gumbé é um gênero musical poli-rítmico associado à música da Guiné-Bissau. O ritmo provavelmente nasceu no século XIX, nas zonas urbanas de Bissau, Cacheu, Geba e Farim. É relacionado com a música moderna que identifica a Guiné-Bissau no panorama musical mundial (BREVE, 2017).

ganhando dimensões nacionais ao longo da luta de libertação. É utilizada no cinema pelo cineasta Flora Gomes desde o início da sua filmografia, especificamente, nos filmes *Mortu Nega* (1988), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sangui* (1996), *Nha fala* (2002), *As duas faces da guerra* (2006)[4]. No seu último longa-metragem, *Republica di meninus* (2012), a língua do filme é o inglês, uma possível exigência do mercado, contudo, segundo Gomes, esta foi uma escolha, para que o ator Denny Glover não fosse dublado.

Em *Os olhos azuis de Yonta, as* experiências de som e imagem são apresentadas nos dois primeiros minutos do filme, enquanto também são exibidos os créditos iniciais (em azul), dos quais destaco: produção de Paulo de Souza; fotografia de Dominique Gentil; roteiro/guião e diálogos: Flora Gomes, Ina Césaire, David Lang, Manuel Rambont Barcelos[5]; som de Pierre Donnadieu; montagem de Dominique Paris; décors de Miguel Mendes; música de Adriano G Ferreira "Atchutchi"; produtores associados José Luís Vasconcelos e Nicholas Oulman; um filme de Flora Gomes; e a dedicatória: "A Lennart Flora e aos meninos do meu país". Portanto, nesse filme, Gomes tentou "transmiti[r] uma visão interior do [s]eu próprio país: todos os seus conflitos de gerações, o desespero dos jovens por partir, mas para onde?... Misturado com um desejo de ficar" (FINA, 1995, p.47), o que, de acordo com Akin Adesonkan, é de uma grande complexidade analisar: "[...] the aspirations of individuals who engage in intimate relationships but live in different worlds"[6] (ADESOKAN, 2011, p.41).

É importante destacar que, mesmo com imagens, sons e temáticas realçando aspectos da cultura, do espaço, da política e da história da Guiné-Bissau, o filme é uma realização transnacional, pois possui múltiplos financiamentos e produção que ficam mais claros nos créditos finais. É uma co-produção da Vermedia (Portugal), Arco-íris (Guiné-Bissau), *Eurocreation Production* (França) e RádioTelevisão Portuguesa – RTP (Portugal); filme assistido financeiramente pelo Instituto Português de Cinema – IPA (Portugal), em associação com *Channel Four Television* (Channel 4, com sede em Londres), com a participação financeira de *Ministere de la Coopération Française*, Ministério das Finanças da Guiné-Bissau e *Coopération Développement et Aide Humanitaire* – DDA (Suíça). Contudo, para Carolin Overhoff Ferreira,"a dependência dos recursos financeiros, materiais e humanos evidenciada pelo grande número de coproduções com o antigo colonizador Portugal não significa necessariamente uma dependência em termos de conteúdo" (2014, p.138). Pelo contrário, evidenciam "boas oportunidades, pois neles a transnacionalidade cinematográfica pós-colonial resulta em narrativas que desafiam velhos mitos sobre a relação identitária tanto na Europa quanto na África" (FERREIRA, 2014, p.138). E para Roy Armes, são filmes que "forçosamente precisam ser direcionados para um público europeu" (2014, p.28-29), já que não se consegue recuperar os recursos investidos no continente africano, ressaltando as discussões e relações do (pós)colonial com o neocolonial e com o mundo globalizado como uma nova forma de poder e controle da produção cultural.

Com relação aos retornos financeiros no continente africano citados por Armes (2014), cabe salientar que o filme como mercadoria percorre um caminho até chegar ao consumidor final, nas salas de projeção dos cinemas, para que possibilite o lucro. Logo, é necessário que o distribuidor se interesse pelo filme do produtor, que o exibidor se interesse pelo filme do distribuidor, que o espectador potencial se interesse pelo filme do exibidor (BERNARDET, 2006), o que só acontecerá na África, caso as salas de cinema nos países africanos exibam filmes do próprio continente, ao invés dos filmes hollywoodianos. Aponta-se tam-

4 No filme *Nha fala*, há também o francês como idioma, quando a personagem mora em Paris e o documentário *As duas faces da guerra* tem como idioma também o Português de Portugal.

5 Com tradução para a língua guineense da escritora e intelectual Odete Semedo.

6 "(...) as aspirações de indivíduos que se envolvem em relacionamentos íntimos, mas vivem em mundos diferentes." (tradução nossa).

bém que quem tem a palavra final é o proprietário comercial e não o proprietário intelectual, como no caso de Flora Gomes que somente o *Nha fala* foi comercializado com legendas em quatro idiomas e o *Po di sangui*, que foi comercializado com dublagem em francês. Logo, há grande dificuldade em se visualizar, acessar, quiçá adquirir comercialmente cópias dos filmes, acabando por dificultar não só o mercado, como também as pesquisas nas áreas dos cinemas africanos.

Mesmo com o prestígio nacional e internacional, artístico e acadêmico do filme *Os Olhos Azuis de Yonta* e do cineasta Flora Gomes (MURPHY, WILLIAMS, 2007; ADESOKAN, 2011; ARENAS, 2017; FERREIRA, 2014, 2015; HARROW, 2016; OLIVEIRA, 2016) – inclusive por ser a primeira película de um realizador bissau-guineense a participar na Seleção Oficial do Festival de Cannes em 1992; na secção *Un Certain Regard*, com premiações em seis festivais, em 1993: Tanit de Bronze e Prêmio OUA no Festival Internacional de Cartago; Melhor retrato da sociedade africana no Festival de Cinema Africano de Milão; Prêmio Especial do Júri, no Festival de Salônica, na Grécia; Primeiro Prêmio no Festival dos Filmes em Línguas de Difusão Restrita, organizado em Zarautz, na Espanha; e Prêmio do Público no Festival Internacional de Filmes de Wurzburg, na Alemanha; e Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1992, pela interpretação de Maysa Marta, como Yonta –, o cineasta guineense está há seis anos sem realizar um longa-metragem de ficção, pois os financiamentos estão cada vez mais escassos.

Assim, a contemporaneidade emerge como momento de negociação, no qual se busca a igualdade e a diferença, concebendo-se o conceito de pós-colonialidade, aí incrustado, não como um erro, mas um enquadramento, uma forma de superar o colonialismo. Como uma desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou no apagamento das duas maiores forças da contemporaneidade: colonialismo e globalização. Flora Gomes inscreve sua história no que entendo como pós-colonialidade; o cenário visado é o da globalização e o seu olhar centra-se em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias, uma vez que "As coisas no sul mudaram… A convivência deve ser 50 por 50, sem hierarquias!" (OLIVEIRA, ZENUN, 2016, p. 328). O vocábulo pós-colonialidade, neste texto, refere-se ao processo de descolonização que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados, como aqueles que foram considerados os colonizadores. O conceito de pós-colonial parece revelar mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais e neocoloniais, talvez, "pós-coloniais"[7].

Portanto, os sujeitos dos filmes, que poderiam ser considerados pós-coloniais, acabam sendo ampliados, abarcam não só os ex-colonizados e os ex-colonizadores, mas também as atuais minorias, cinematograficamente, deslocadas, relativamente aos conhecidos estereótipos de migrantes, marginalizados, esquecidos, diaspóricos, emergentes, periféricos e subalternizados, que constituem, em menor ou maior escala, os sujeitos envolvidos nesses contextos ou não. Flora Gomes parece apontar que se vive um momento, em que todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (CANCLINI, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura, conforme Homi Bhabha (1998). Tal momento é um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais e/ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades, para descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental e eurocêntrica; por isso Flora Gomes, por meio do Filme *Os olhos azuis deYonta,* faz:

7 Discussão aprofundada, no segundo capítulo, "Reflexões contemporâneas, talvez pós-coloniais, sobre o pós-colonial em cinemas africanos da contemporaneidade", da dissertação do mestrado, defendida em 2013 (OLIVEIRA, 2013).

> [...] frente às imagens que ao buscarem denunciar a miséria e opressão no continente africano construíram um imaginário preponderantemente fatalista e negativo", realizando "[...] o papel histórico da geração que lutou pela descolonização - a sua própria geração - frente às gerações posteriores (TORRES *et al*, 2009, p.19),

As escolhas temáticas pós-coloniais de Flora Gomes 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; tratam de problemas socioeconômicos, relacionados com o ecossistema (desmatamento, seca, água), que, segundo David Murphy e Patrick Williams, estão relacionadas com "Cabral and his legacy; modernity and tradition; the problems faced by the nuclear couple; the journey or quest; the ideas or ideals we are to organize our lives and our society by, and how realistic or otherwise they are; children; and the question of human dignity[8]" (2007, p.134). Nesse sentido, seleciono três marcas autorais[9] presentes no filme *Os olhos azuis deYonta*, que estão diretamente relacionadas entre elas: trilha sonora, discurso de futuro e as crianças, visto que a trilha sonora apresenta-nos a Guiné-Bissau e seus desdobramentos históricos, políticos e culturais. A Guiné-Bissau nos apresenta sua perspectiva de futuro, através das crianças, que preenchem o filme, especialmente através da fala/diálogos de Amilcarzinho (Mohamed Lamine Seidi). Logo, pretende-se refletir sobre as temáticas e preocupações estéticas que são comuns no discurso do próprio cineasta:

> As crianças são mais puras. Não estão ainda contaminadas, não sei até quando... mas elas são minha esperança, todavia, como tudo passa pelo ambiente, quando este não está em condições puras, sãs, os miúdos também serão contaminados. Aí está a tragédia da humanidade. Apesar disso, ainda acredito que as crianças são o futuro da humanidade (OLIVEIRA, 2016, p.313).

A personagem Amilcarzinho é apresentada nos primeiros cinco minutos do filme, já que, no cinema, são os instantes iniciais da fita muito importantes, pois é o momento no qual o espectador estará mais atento ao que aparece na tela, especialmente às imagens e aos sons. Assim, o cineasta Flora Gomes nos transportará para dentro de um carro, no qual estamos numa estrada em Bissau, escutando risadas de crianças e, depois, uma música em crioulo, fazendo-nos escutar, dançar, pensar e refletir sobre o que vemos e ouvimos, não deixando de lado o "desejo e a fantasia [que] operam no âmago de construções ideológicas de subjetividade e ação" (ARENAS, 2017, p.18).

A película *Os olhos azuis deYonta* é o segundo longa-metragem de ficção de Flora Gomes, conta a trajetória da jovem e bela Yonta (Maysa Marta), secretamente apaixonada por Vicente (Antônio Simão Mendes), um homem mais velho, amigo dos seus pais e antigo herói da luta pela independência do país. Enquanto isso, Zé (Pedro Dias), um jovem do Porto, manda uma carta apaixonada e anônima para Yonta, retratando um triângulo amoroso, no qual não se ama, representando uma nova geração pós-colonial, que "[...] agora pass[a] sermões em seus predecessores revolucionários, como Vicente, novo beneficiário da mudança revolucionária, por não estar mais em posição de entendê-los e menos ainda de falar por eles" (HARROW, 2016, p.356). E da mesma forma narra: "[...] a story of desires that uses cinematic fantasy to articulate the uneasy existence of nationalist aspirations and the material yearnings of the young"[10](ADESOKAN, 2011, p.33-34).

---

8 "Cabral e seu legado; modernidade e tradição; os problemas enfrentados pelo casal nuclear; a jornada ou a missão; as ideias ou os ideais para os quais organizamos nossas vidas e nossa sociedade, e quão realistas ou de outra forma são; crianças; e a questão da dignidade humana". (tradução nossa)

9 Discussão mais aprofundada consta no artigo "Eu não quero ter um mundo de uma cor só": trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes (OLIVEIRA, 2016B).

10 "uma história de desejos que usa a fantasia cinematográfica para articular a existência desconfortável das aspirações

Nessa sequência, Flora Gomes, no filme, quis apresentar as várias gerações da Guiné-Bissau: a da luta de libertação que faz parte do passado, a do presente e a do futuro de seu povo, uma vez que não se pode esquecer sua procedência, o seu local de nascimento, mas, ao mesmo tempo, a vontade de buscar ir além…:

> […] falo dos filhos desses combatentes, dos nossos filhos. Hoje tenho que falar dos netos. É uma luta constante e, embora eu não esteja amarrado à luta de libertação, ela me inspira. Tenho olhos no século XXI e não quero que a Guiné fique fora do jogo desse século. De sermos africanos, sermos do mundo, ser o que somos, sem esquecer a nossa pertença" (OLIVEIRA, 2016, p.315).

A questão central da trama é a carta, na qual consta um poema; a carta foi copiada por Zé de um livro, possivelmente português/europeu, em que são destacadas as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis e também fatores climáticos, como neve, que não condizem com os do cenário apresentado. Além da problemática de dar título ao filme, a trama do roteiro dedicar-se-á a descobrir quem é o admirador de Yonta:

> 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[11]
>
> (Trecho de *Os Olhos Azuis de Yonta,* 1992)

Com as informações da carta, Flora Gomes faz uma crítica à cópia dos modelos ocidentais e justifica que a reprodução dos arquétipos é por que "também não conhecemos outro modelo, mas acho que nós temos que repensar os nossos modelos. Repensar a maneira de gerir os nossos países" (OLIVEIRA, 2016, p.314). O cineasta também responde à problemática levantava no filme, metaforicamente: "Notre problème est de savoir quelle chemise prendre car dans les pays chauds, il ne s'agit pas de porter les mêmes manteaux qu'en Europe![12]" (BARLET, 2000, p.73), insinuando que estamos acostumados a transpor ideias, conceitos, vestimentas da Europa, como se toda roupa pudesse ser utilizada em todos lugares.

De outra maneira, como destaca o professor Mohamed Bamba, o filme tenta descrever a dinâmica do sistema colonial e neocolonial, também problematizar seus efeitos que perduram na estrutura governamental e na dinâmica social dos estados modernos africanos: "Conseguiram construir discursos e narrativas em que se procura interpretar grandes acontecimentos da história colonial, bem como as consequências em alguns países africanos" (BAMBA, 2014, p.95). Uma cena que ilustra esta situação, mostrando que grande parte da sociedade bissau-guineense continua a sofrer nas costas o peso do neocolonialismo, é a conversa entre Zé e seu Tio, no Cais do Porto de Bissau, quando aquele encontra este a pescar e falam sobre o emprego de motorista que Zé acabara de conseguir e Tio constata a situação atual da Guiné-Bissau:

---

nacionalistas e os anseios materiais dos jovens" (Tradução nossa).

11 A leitura completa da carta, em língua portuguesa, é realizada na discoteca Tropicana para o público presente, pela personagem Mana (Dina Vaz, atualmente Dina Adão), amiga de Yonta, depois que faltou energia.

12 Nosso problema é saber qual camisa levar, porque em países quentes, não se trata de usar os mesmos casacos que na Europa! (Tradução nossa)

> Tio: Como é que ocorreu o dia?
> Zé: Correu muito bem. Consegui arranjar trabalho.
> Tio: Vai continuar a carregar caixotes?
> Zé: Não, vou ser motorista.
> Tio: Motorista? Estás cheio de sorte!
> Zé: Para já, não é mal.
> Tio: Acho que sim. Olha para mim. Durante anos carreguei os sacos e os caixotes dos portugueses. Bem pesados, por sinal. Veio a independência, fiquei doido de alegria. Pensei logo que minha vida iria mudar. Mas para te dizer a verdade, os sacos, caixotes pesam o mesmo que no tempo dos portugueses. Estás a entender? Às vezes até pesam mais
>
> (Trecho de *Os Olhos Azuis deYonta,* 1992)

Ainda refletindo sobre a crítica e implicações presentes no título do filme, Kenneth Harrow acrescenta que o título do filme é também uma ironia e uma forma de se posicionar criticamente do cineasta, diante do imaginário, dos modelos e das várias formas de preconceitos instituídos pelo olhar do Ocidente e da Europa para com a África e os Africanos:

> 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)

Já em entrevista ao professor e pesquisador de cinema africano Nwachukwu Frank Ukadike, Flora Gomes acrescenta que o debate e as questões sobre os olhos azuis deYonta e a carta, que percorre a história do filme, vão além da questão do mero copiar. A preocupação também é com como se estabeleceram e instituíram os critérios canônicos do que é belo e bom. E nesse momento pós-colonial, esses parâmetros (estéticos, culturais e políticos) devem ser questionados, modificados, ultrapassados e/ou desconstruídos, para marcar a diversidade política, cultural, artística e estética que contempla o continente africano:

> Why, for example, did they say that blue is good? This young boy recopied a letter from a book, which might be as much as a century old. I wanted to point out how, back in his subconscious, this boy might believe it from having been told that blue is better than brown. That might go back very deep in his subconscious. This is central to the concept of aesthetic. Why are black or brown eyes not considered beautiful? Why blue eyes of Yonta? Are black eyes not beautiful? Probably because we have always been told that the snow is more beautiful than the sun. I think this is where our problem lies in Africa, and we should go back to the very first steps and question what our goals of development should be, what we want, how we want to develop ourselves and our countries. These are the questions; I do not propose the alternatives[13].
>
> (UKADIKE, 2002, p. 104)

Pensando sobre a trilha sonora, preocupação constante nos filmes do cineasta, e, no seu último filme *República de meninos,* "uma personagem [que] serve para ilustrar o filme" (NUNES, 2013). Destaca-se, aí,

13 Por que, por exemplo, eles disseram que o azul é bom? Este jovem recicla uma carta de um livro. Eu queria apontar como, em seu subconsciente, esse garoto pode acreditar nisso, ter dito que o azul é melhor do que o marrom. Isso pode estar muito profundamente gravado em seu subconsciente. Isso é fundamental para o conceito de estética. Por que os olhos negros ou castanhos não são considerados bonitos? Por que olhos azuis de Yonta? Os olhos negros não são lindos? Provavelmente, porque sempre nos disseram que a neve é mais bonita que o sol. Penso que é aqui que reside nosso problema em relação à África; devemos retornar aos primeiros passos e questionar quais são os nossos objetivos de desenvolvimento, o que queremos, como queremos desenvolver-nos e como queremos o desenvolvimento dos nossos países. Estas são questões; não proponho alternativas. (Tradução livre)

que a música faz parte da vida social e cultural do bissau-guineense "em todas as etapas da vida: nascimento, iniciação, casamento, trabalho, lazer, relação com Deus ou com o mundo dos espíritos e morte" (MONTEIRO, 2016) e tem papel central na trama como protagonista cultural rítmica, permitindo pluralidade nas abordagens de análise, por isso sua importância na película ganha uma força maior, visto que da trilha sonora fazem parte: a música, os efeitos sonoros, os diálogos, os comentários, isto é, todos os sons presentes no filme, inclusive a falta de som: o silêncio. Este, para Gomes, faz parte dos sons; é uma escolha sonora no filme e ainda é uma fonte de inspiração:

> Uma das coisas em que insisto muito nos meus filmes é o silêncio. O silêncio. Embora ainda não tenha conseguido fazer um trabalho, em que o silêncio deixe de ser o silêncio para ser um boom. Eu sinto essa falta. Nos próximos trabalhos, vou insistir no silêncio, nos olhares, nos gestos e na trilha sonora, dos quais eu gosto muito [...] Preciso escolher mais, ver mais, para pensar mais sobre... e faço isso no silêncio. Preciso estar só no momento em que produzo [...] (OLIVEIRA, 2016a, p. 312)

Dessa maneira, a trilha sonora é uma marca e grande preocupação do cineasta Flora Gomes, porque, de acordo com crítico brasileiro Ismail Xavier, a trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos, como o diálogo e os enquadramentos, têm um enorme efeito no espectador sendo capaz de provocar emoções como a alegria, a tristeza, o medo (2008, p.25) e até liberdade "a broader personal liberty[14]" (LEAL-RIESCO, 2011). A trilha do filme *Os olhos azuis de Yonta*, gravada por Adriano Atchutchi e outros membros do grupo original guineense Super Mama Djombo, representa, em resumo, para a professora Carolin Overhorr Ferreira, também as identidades culturais e perspectivas de futuro das personagens do filme:

> A percussão agitada da trilha sonora é tanto reminiscente da percussão mais lenta associada em diferentes momentos do filme aos combatentes Nando e Vicente e seus valores comunitários, como da música *gumbe* que reflete o sonho de um estilo moderno pelos jovens na década de oitenta, quando o país experimentava o liberalismo económico. É uma síntese de ambos, indicando a possiblidade de lembrar e manter os valores próprios e de integrá-los em ritmo mais dinâmico da contemporaneidade. Fundamental, é, novamente, que os interesses de todos sejam respeitados, em detrimento dos desejos individualistas de alguns." (FERREIRA, 2015, p. 34-35)

Adriano Gomes Ferreira Atchutchi é o líder do Super Mama Djombo. O grupo foi criado nos anos de 1960, com o nome de *Mama Djombo*, que é o nome de um Iran (espírito) muito poderoso na Guiné-Bissau, muito invocado como proteção durante a luta pela independência. O conjunto musical está diretamente relacionado com a cultura musical e a história bissau-guineense, visto que suas letras, na época da luta, incentivavam o movimento de libertação, inclusive com músicas que narram a história de confrontos e de Amílcar Cabral. As composições, entre as quais a *Bissau kila muda,* refletem também sobre a situação pós-colonial da Guiné-Bissau e falam das características dos bissau-guineenses.

A música, por ser um componente ajustável do filme, dado que é provavelmente um dos elementos incluídos depois das filmagens, permite uma adaptabilidade à constituição fílmica. Assim, a música no filme coabita com os ruídos, vozes e o silêncio. O silêncio, como referido, é a marca de Gomes e, por mais absurdo que pareça, é muito expressivo e proporciona ao espectador uma carga dramática. Além disso, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos recorrentes. Por essa razão, pode-se também "[a] partir da música, conhecer realidades africanas há tanto silenciadas; [a música] se apresenta como uma tarefa fundamental, porque reveladora." (LEAL-RIESCO, 2012, p. 109)

14 "uma ampla liberdade pessoal (Tradução nossa).

A personagem principal Yonta é o símbolo da beleza africana, que trabalha e luta pelos seus ideais no dia a dia; portanto, terá um som/ruído característico ao aparecer na tela. Como a protagonista chama "os malucos da buzina", será sempre seguida e/ou anunciada pelo barulho das buzinas dos carros. Vicente é anunciado por um som de instrumento de percussão, sublinhando a dramaticidade da personagem que, para Arenas, "representa simultaneamente um combatente da libertação e um "neocolono", um dilema moral que o atormenta profundamente" (ARENAS, 2017, p.20). O som de chocalho anuncia a tragédia e o medo constante de Santa (Jacqueline Camara) de perder a sua casa e também a visita à vidente, como desfecho do seu destino na trama.

As crianças e os jovens são igualmente temas comuns e constantes nos filmes de Flora Gomes. Nesse, em especial, elas iniciam e terminam o filme e também estarão presentes no desenvolver do filme brincando na rua, correndo, indo para escola, proporcionando mais movimento ao filme e ao espaço cinematográfico. A personagem Amilcarzinho, filho de Belante (Bia Gomes) e Ambros (Henrique Silva) e irmão de Yonta, tEm grande destaque na trama, não só por carregar o peso do nome do líder da luta pela Independência da Guiné e de Cabo Verde, Amílcar Cabral, mas também por suas falas, por vezes, serem representativas dos ideais coletivos do revolucionário que mudou o futuro não só dos dois países, como de muitas crianças e jovens da Guiné, principalmente, o de Florentino Gomes, através do projeto educacional "Escola Piloto", em Conacri (já independente), idealizado por Cabral, que concluíra o ensino secundário (1965-1967), e, em 1967, com 17 anos de idade, fora escolhido por Amílcar Cabral, juntamente com José Cobumba Bolama, Josefina Crato e Sana Na N'hada, para estudar cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). Assim, a questão educacional e a preocupação com o futuro das crianças e jovens, bem com o da consciência dos bissau-guineenses e africanos sobre os desafios diante da nova realidade cultural, social, política e estética, estão presentes não só no filme, assim como no seu discurso pessoal, como uma possiblidade de mudança e esperança no porvir. As crianças e jovens, contudo, precisam estar conscientes de sua beleza e de seu poder de transformação do mundo:

> This generation is the hope, it is the future. It will mature with our way of thinking, with our dynamic, but with one more important thing, their being aware of African realities and African culture. As long as this awareness is not fully accomplished, things will not change. As in all countries of the world, our countries too, the challenges we are seeing are ones of transition, of mutation, and it takes people to understand those challenges and new realities. As long as we in Africa don't understand that black is as beautiful as blue and the sun as beautiful as the snow, we will not move forward.[15] (UKADIKE, 2002, p. 105-106).

Mesmo com todo esforço do povo bissau-guineense na luta para que as crianças e jovens tenham mais acesso aos direitos básicos de educação, saúde e moradia, ainda há muita batalha para ser vencida na contemporaneidade. A situação da criança e do jovem na Guiné-Bissau, entre 6-17 anos, é uma guerra diária e constante, já que muitos destes não têm condições de se manterem na escola, por questões econômicas, de saúde; e ainda há a ideia de que a escola não muda o futuro e desistir será sempre uma opção. "Segundo ILPA (2010) 23,6% de crianças que abandonaram os estudos testemunharam não terem condições financeiras e econômicas para continuarem; 19,2% diziam que não serve ir para escola; 21,6% desistiram

15 Esta geração é a esperança, é o futuro. Vai amadurecer com a nossa maneira de pensar, com a nossa dinâmica, mas com uma coisa mais importante: estar consciente das realidades africanas e das culturas africanas. Enquanto essa consciência não for totalmente realizada, as coisas não mudarão. Como em todos os países do mundo, nos nossos também, os desafios que estamos vendo são de transição, de mutação e levam as pessoas a entenderem esses desafios e as novas realidades. Enquanto nós, na África, não entendermos que o preto é tão bonito como o azul e o sol tão bonito como a neve, não iremos avançar. (Tradução nossa)

por causa de doenças e gravidez precoce; 8,2% consideraram a desistência devido à distância" (CÓ *et al*, 2015, p.236). O que faz com que "51,1% de crianças de 5-17 anos estejam envolvidas em atividades de trabalho infantil, como uma das estratégias de vivência pessoal e familiar" (CÓ *et al*, 2015, p.236). Mas, mesmo assim, Flora Gomes não desiste da esperança, visto que "são as crianças e os jovens quem pagam a fatura dos problemas sociais e econômicos, pois seus futuros são comprometidos" (NUNES, 2013).

As crianças, juntamente com suas risadas, são presença constante nos filmes do realizador, e normalmente são exibidas no ecrã brincando e felizes, ou indo para a escola, demonstrando que a educação formal seria a possiblidade de mudança da própria situação da criança e do jovem, já que estas representariam o futuro do país, da nação, do mundo. A partir da perspectiva das crianças, o cineasta permite-se fantasiar a realidade e inventar o mundo, como nas proezas de Amilcarzinho. Talvez por isso o filme seja dedicado às crianças de seu país e a seu filho.

Amilcarzinho é o líder de um grupo de crianças, logo nas cenas iniciais do filme, e demonstra conhecimento do passado histórico da Guiné-Bissau, citando a data de reconhecimento da independência; inclusive, é na câmera de ar dele que consta o ano de 2000; por isso a fala dele: "Vicente, a minha câmera de ar. Epa, meu futuro está cada dia mais incerto!", quando esquece o brinquedo no carro de Vicente, seu esquecimento simboliza a preocupação do cineasta com o futuro das crianças e dos jovens do seu país, através do questionamento do professor: "2000 – Que futuro para a Guiné-Bissau?", já que a política e a economia estão mudando, mas os modelos continuam sendo simplesmente transpostos. O multipartidarismo também aparece sarcasticamente na fala de Amilcarzinho, quando chega em casa com a mãe. A personagem ironiza a ideia da não existência da oposição, mesmo com o multipartidarismo:

> Amilcarzinho: Sabem quem eu vi? Adivinhem!
> Belante: Não me digas que foi uma manifestação da oposição?
> Amilcarzinho: Qual oposição? Essa não conheço!
>
> (Trecho de *Os olhos azuis de Yonta,* 1992)

A ironia em relação à possibilidade de futuro da criança também aparece no discurso fílmico de Gomes, quando, por conta da falta de luz, que é comum no dia a dia do bissau-guineense. O problema é retratado com naturalidade e com adaptabilidade pelo cineasta. A carta foi lida por Mana, após o corte de energia e também falta luz no momento da aula noturna. Amilcarzinho e Yonta conversam sobre a possiblidade de futuro da criança, por conta da sagacidade do irmão:

> Amilcarzinho: E o raio da luz que nunca mais volta. Disseram-me que os *Djilas*[16] da feira fizeram cerimônias para haver cortes.
> Yonta: Se as mentiras se vendessem também podias montar mesa na feira. [A luz volta].
> Amilcarzinho: Eu é que trouxe a luz! O meu amuleto não falha.
> Yonta: Ainda hás de ser um grande mouro [muru][17]. E com a abertura política, vais virar milionário. Se agora já é o que é…
> Amilcarzinho: Olha, se quiseres posso adivinhar quem é a tua grande paixão! [O pai acaba com a discussão e convida todos para jantar, enquanto ainda há luz].
>
> (Trecho de *Os olhos azuis de Yonta,* 1992)

A representação de Amilcarzinho, como líder e vivência da coletividade e unidade dos ideais de Amílcar Cabral, torna-se evidente no momento que Santa é despejada de sua residência e sua mobília vai parar

16 Comerciante tradicional.
17 Em Bissau, o termo muru quer dizer vidente.

no meio da rua. Como numa cena tragicômica, Santa passa a viver sua rotina entre as crianças brincando de bola, as pessoas e os animais transitando na estrada. O cineasta induzirá o espectador a pensar que haverá alguma coisa na vida de Santa e Amilcarzinho e seus amigos, quando constrói uma montagem paralela, na qual intercala planos de sequências simultaneamente, em espaços diferentes, de Santa e Belante na cartomante e Amilcarzinho e seus amigos, que irão desenrolar o desenlace final de Santa, com a resolução do conflito habitacional vivido pela personagem.

A câmera, então, oscila entre Santa e Belante, que irão visitar uma cartomante, e os meninos. Santa e Belante tomam informações e Amilcazinho diz: "Parem, tenho uma ideia". Este sai correndo e vai até sua casa, pega alguma coisa na serralheria do pai. Volta-se para Santa e Belante que parecem ter chegado ao seu destino. O som do chocalho traz dramaticidade e tensão à cena. As duas são convidadas a entrar, entram e a porta se fecha. As cartas são colocadas na mesa e o destino revelado pela cartomante: "Há uma casa, sim, uma casa...". Continua: "Com pássaros que voam por cima do teto. Vejo pássaros grandes, são abutres [*djugudê*]. Vejo vários... vejo muitos. Eles dizem que deves sair da sua casa. Dizem que brevemente, talvez amanhã, tudo mudará para ti... Para nós todos. Tudo irá mudar... Tudo. Estás satisfeita. Respondi à tua pergunta?". Belante questiona sobre os *djugudê*, que são comuns na Guiné-Bissau: "Falastes de abutres. O que isto quer dizer?". Santa se assusta: "Isso quer dizer que devo sair da minha casa. Abutres são aves de morte". A vidente esclarece: "De morte e de vida, também. Quando eles aparecem é para nos desembaraçar dos cadáveres. Eles não nos tiram nada, a nós, a não ser o que está morto". Santa: "Então, é isso... Eu, o que sou? Vou morrer!". A amiga conforta-a: "Não, Santa! Os mortos serão os que estão contra ti. Tu vais salvar-te. Não é isso?" O filme vai revelando-nos mais um elemento da cultura da Guiné-Bissau: a relação entre os vivos e os mortos. A salvação é anunciada por Amilcarzinho, que abre a porta da casa e coloca todos os móveis dentro.

As crianças jogam bola, no espaço, onde, antes, estavam as coisas de Santa. Quando os miúdos avistam Santa, saem correndo e esta também. Santa corre chamando por Amílcar e entra no local que era sua antiga/nova casa. Todas as crianças estavam escondidas na varanda e aparecem dando risada. Santa resmunga: "Amílcar, os meus móveis?" Amílcar responde: "Talvez estejam em sua casa. Vá ver". Santa entra correndo, desesperada, na casa. Belante e Amilcarzinho se abraçam pelo feito do filho em ajudar a amiga da mãe, bem como mostrando que a profecia da vidente se concretizava. Dentro da casa, Santa mostra-se assustada com o acontecido e, em um *travelling* para trás, a câmera mostra-nos que está tudo no seu devido lugar.

É também através de uma brincadeira de criança que Flora Gomes destaca no filme algumas datas que são importantes para a história da Guiné-Bissau e da África. Os anos de 1973, 1974, 1980 e 2000 estão presentes nas câmaras de pneus das crianças, que brincam em Bissau no início do filme, e representam os feitos históricos da Guiné-Bissau: 1973 (Assassinato de Amílcar Cabral e Titiná Silá e Declaração da independência unilateral da Guiné-Bissau), 1974 (Reconhecimento da independência por Portugal) e 1980 (Golpe político-militar do Movimento Reajustador). Há também um ano recorrente "2000", representando as preocupações com o futuro. Como se fosse constante a pergunta, já citada, feita pela personagem do professor: "Qual o futuro para Guiné-Bissau?". Como se Flora Gomes já vislumbrasse ou pressentisse as cenas históricas que estavam por vir; em 1994, o presidente Nino Vieira convocará "eleições pluralistas", as quais ele vencerá, contudo não terminará o mandato, pois, entre 1998 e 1999, promoverá um conflito político-militar, que durará 11 meses, e pelo qual será destituído do cargo de presidente. Ou ainda fosse a preocupação com o futuro das crianças do seu país – incluindo aí o futuro de seu próprio filho, Lenart Flora –, às quais o filme é dedicado.

As datas de 1973 e 1974 estão diretamente relacionadas com a luta de independência, conseguida após mais de dez anos de guerra, em 24 de setembro de 1973, na Madinado Boé[18]. A República da Guiné-Bissau declarava, numa Assembleia Nacional Popular, unilateralmente sua independência, através da escrita da Constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de 80 países, por Estados africanos, asiáticos, árabes e países do bloco comunista. Entretanto, foi recebida pelo governo português como "um mero acto de propaganda" (SILVA, 2010, p. 22). A independência da Guiné-Bissau só será reconhecida por Portugal depois do 25 de abril de 1974, com a celebração do Acordo de Argel entre Portugal e o PAIGC, pelo qual se reconhece oficialmente a República da Guiné-Bissau e se inicia o processo de retirada dos militares portugueses do território bissau-guineense. Logo, a Guiné-Bissau consagrou-se como "o único país na região a alcançar a independência pela força das armas" (SILVA, 2010, p. 22).

Após a independência, as dificuldades são imensas e Luís Cabral é destituído do cargo de Presidente da Guiné-Bissau pelo "Movimento Reajustador" de 14 de novembro de 1980, constituído por um grupo de bissau-guineenses do PAIGC[19], que, liderados pelo general e ministro Nino Vieira, argumentam que era necessária a ruptura da unidade entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, pondo em causa o legado de unificação dos dois países defendida por Amílcar Cabral. (CANDE-MONTEIRO, 2013, p. 225). O líder do "Movimento reajustador", Nino Vieira, justifica o golpe político-militar destacando os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, com ênfase na questão de Luís Cabral possuir ascendência familiar cabo-verdiana e o cargo de chefe supremo da nação dever ser ocupado por um bissau-guineense "da terra", a fim de evitar questionamentos de cunho nacionalista, especificamente a questão da "unidade Guiné-Cabo Verde". O golpe ocorreu rapidamente na noite de sexta para sábado. O primeiro e imediato reconhecimento do novo governo proveio da República da Guiné-Conacri. Mesmo com o fim da unidade Guiné-Cabo Verde, os revoltosos argumentavam que não estavam contrariando o pensamento de Amílcar Cabral, já que estavam fazendo o golpe para melhorar a situação política dos bissau-guineenses.

A questão histórica, quase documental, é muito presente nos filmes do cineasta, talvez por ter estudado cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (1967-1972), sob a orientação do documentarista cubano Santiago Álvarez Román, e no Senegal (1972-1974), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou-Vieyra; também por ter trabalhado como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1975-1977), e ainda por ter convivido pessoalmente e politicamente com Amílcar Cabral, o que deve ter influenciado sua produção cinematográfica, principalmente a relacionada com o fator histórico e a luta pela independência da Guiné-Bissau, ambos são assumidos por Flora Gomes como de extrema relevância e inspiração.

O desfecho da história e a sequência final do filme é destaque nas análises dos textos sobre Flora Gomes e os cinemas africanos. Depois de mais de 85 minutos de filme, chegamos ao final do casamento de Mana (Helena) e Manecas (Manuel), quando são saudados pelos amigos com panos de pente e acontece um corte brusco da cena, que, segundo o cineasta, recebeu muitas críticas (OLIVEIRA, 2016). E já estamos na festa de casamento. Duas mesas rodantes servem os convidados, em volta de uma piscina. Os sons dos ruídos e o sussurrar das conversas dos convidados será interrompido por um poeta, fissurado por olhos azuis, recitando o poema:

18 Zona Sudeste da Guiné-Bissau, ao Sul de Gabu. Uma das regiões mais pobres da Guiné-Bissau.

19 Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

> Azul, azul do céu, azul do mar, azul do fogo que queima.
> Azul dos teus olhos que me impedem de pensar.
> Abandonaste-me no mar alto, partiste feliz.
> Partiste no dia em que a lua acariciou
> o meu sofrimento com as suas mãos de veludo.
> E na Suécia distante, esqueceste a minha ternura.
>
> (trecho de *Os olhos azuis de Yonta,* 1992)

Os versos citados levam-nos a perceber que o poeta não seria o admirador de Yonta. Esta fica desapontada, mas Zé aproxima-se e esclarece a trama do enredo:

> Zé: Yonta! Tens aquela carta?
> Yonta: Que carta?
> Zé: Aquela carta de amor que foi lida na Tropicana. A carta dos olhos azuis.
> Yonta: Tenho. O que tens a ver com isso?
> Zé: Fui eu o autor da carta, Yonta. Ou melhor, copiei-a daqui. [Joga o livro na piscina]. Dá-me essa carta. Yonta, ela já não faz sentido.
> Yonta: Zé, ouve, Zé.
> Zé: Adeus, Yonta do olho azul. O teu relógio parou, Yonta.
> [Yonta fica parada sem ação... e amanhece]
>
> (Trecho de *Os olhos azuis de Yonta,* 1992)

O livro boia na piscina. As crianças boiam na boia onde está escrito 2000. Algumas pessoas dormem nas cadeiras. Pescadores pescam na piscina. Vicente está sentado na borda da piscina e olhando profundamente para a água. A mesa girante derruba comida dentro da piscina. As crianças saem de debaixo da mesa e começam a dançar. Yonta também já com o relógio[20] nas mãos dança. Um casal (Belante e Ambros) dança sozinho. A dança dos dois não faz muito sentido com o ritmo da música que é tocada, um som de tambor dançante. O filme termina bruscamente, como se não tivesse terminado. Para Akin Adesokan, o gesto de Zé e o final do filme representam uma crítica ao momento pós-colonial de problemas sociais vividos pela Guiné-Bissau; o filme, para tal, utiliza-se da estética e da fantasia do cinema:

> This gesture, like the film's ending itself, is aestheticized: in a film so invested in the sociopersonal dimensions of a failing, postcolonial state, Gomes takes pains to pay homage to cinema, to register a set of gestures that transcend the misery of the moment and recover the illusions of spectacular cinema, a lá *La Dolce Vita*[21]
>
> (ADESOKAN, 2011, p.44-45)

David Murphy e Patrick Williams destacam que a cena final é surrealista, mesmo o filme sendo uma "[...] broadly realist narrative framed by moments which are both symbolic and, particularly in the case of the closing scene, quite surrealist. Its brighter colours and use of both pattern and fabric reflect its interest in both youth culture and African culture more broadly[22]" (2007, p.134). É uma narrativa realista e crítica, mas, através da música, das crianças, dos jovens, do cinema, apresenta uma nesga de esperança, desejando que o futuro destes possa ser transformado, sempre em busca de uma Guiné-Bissau consciente, descolonizada e pronta para (re)construir seus modelos.

---

20 O cinto-relógio é um presente de Vicente para Yonta, que trouxe da sua viagem a Portugal, e é mais uma crítica sarcástica à transposição dos modelos, no caso em questão da moda, do acessório, que está destoante das vestimentas e acessórios da moda local.

21 Este gesto, como o próprio final do filme, é estético: em um filme tão investido nas dimensões sociopessoais de um estado pós-colonial falido, Gomes se esforça para homenagear o cinema, registrar um conjunto de gestos que transcendem a miséria do momento e recupera as ilusões do cinema espetacular, a la *La Dolce Vita.* (tradução nossa)

22 "[...] narrativa amplamente realista, enquadrada por momentos simbólicos e, particularmente no caso da cena final, bastante surrealista. Suas cores mais brilhantes e o uso de padrões e tecido refletem seu interesse tanto pela cultura juvenil como pela cultura africana de forma mais ampla" (tradução nossa)

Por este ângulo, Flora Gomes conclui os seus filmes que, por meio de seus finais metafóricos, proporcionam múltiplas leituras e interpretações, abrindo possibilidades de idealizar e até fantasiar a realidade, através de uma festa de casamento, pois, segundo o próprio autor: "[...] Poderia dizer mesmo que nunca termino os meus filmes. É como a sequência final do *Os Olhos azuis de Yonta*. Tratava-se de um sonho, como quando saímos de um casamento, de uma grande festa... sonha-se muito" (FINA, 1995, p.49). E para concretizar seu discurso, seu sonho, seu cinema, Flora Gomes acredita no futuro do seu país, do continente africano, das crianças e dos jovens, na transformação do mundo, na coletividade, na esperança: "Il faut garder espoir!"[23] (BARLET, 2000, p.75). Narra histórias que (des)construam preconceitos e modelos estereotipados sobre o Outro e luta pelo futuro das crianças e dos jovens da Guiné-Bissau, da África e do Mundo, através de sua arte. Ou como destaca o próprio cineasta, refletindo sobre o seu país de nascimento: "com as cores de esperança e não com as lágrimas das nossas crianças. Nem com os olhos tristes das nossas corajosas mulheres! Tudo na vida tem duas caras. Temos o dia e preparamo-nos para a noite, mesmo que com seu silêncio e as incertezas! *No sta djuntu*!" (GOMES, 2017).

Referências:

ADESOKAN Akin. *Flora Gomes, filmmaker in search of a nation*. **Black camera, an international film journal**, v. 3, n. 1, 2011, p. 31-53.

ARENAS, Fernando. África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança. In: **África lusófona:** além da independência. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2017, p.1-63. (No prelo).

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.19-35.

BAMBA, Mahomed. A 'irrupção do Outro' no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício dos Santos; CARRASCOSA, Denise (orgs.). **Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul.** Salvador: EDUFBA, 2014, p.77-97.

BARLET, Olivier. *"Nous coupons une partie de nous-mêmes pour la vendre": entretien avec Flora Gomes, cinéaste*. **Africultures: "Afriques lusophones"**. Paris: Edtions L'Hamattan, n.26, mars 2000, p.73-75.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. 16.reimpr. São Paulo: Brasilense, 20026.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trads. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade.** Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CANDÉ-MONTEIRO, Artemisa. **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional**: **conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994).** Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

23 É preciso guardar esperança! (tradução nossa)

CÓ, João Ribeiro Butiam; CAMARÁ, Samba Tenen; JANDI, Zeca; SAMBU, Malam Gomes (2015). As diferentes formas de tráfico de crianças na Guiné-Bissau. In. **Desafios**: ***ora di diritu***. Lisboa: Acep; Casa dos Direitos: Guiné-Bissau, p. 231-308.

FERREIRA, Carolin Overhoff. A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes. In. BARROS, Miguel de (Cood). **Flora Gomes**: **o cineasta visionário.** Bissau: Corubal, 2015, p.27-40.

FERREIRA, Carolin Overhoff. As produções transnacionais luso-africanas. In.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org). **África**: **um continente no cinema.** São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.107-141.

FINA, Cristina. "Entrevista com Flora Gomes". In: **Cinemas de África – Catálogo**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, 1995, p.44-49.

GIORGETTE, Mauro. **Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema**. Publicado em 04 de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema>. Acessado em: 31 jul 2017.

GOMES, Flora (dir.); SOUSA, Paulo de (prod.). ***Udju azul di Yonta*** **(Os olhos azuis de Yonta)**. [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção executiva de Paulo de Sousa. Bissau, Vermedia, com co-produção de Arco-Íris (Guiné-Bissau), Euro Creation Production (Paris), 1992, DVD.

GOMES, Flora. Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2017.

HARROW, Kenneth W. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). trad. Lúcia Ramos Monteiro. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine**. v.5, n.2, Jul. /Dez. 2016, p. 339-367.

HISTÓRIA DE GUMBÉ. Disponível em: < http://www.gumbe.com/category/historia-de-gumbe/>. Acessado em: 05 jul 2017.

LEAL-RIESCO, Beatriz. *The Role of Music in African Cinema*. **Afroscreen**. 16 May 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema>. Acessado em 30 abr 2017.

LEAL-RIESCO, Beatriz. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos.** Salvador: EDUFBa, 2012, p. 101-128.

MAIA, Guilherme; SEFARIM, José Francisco (orgs). **Ouvir o documentário: vozes, músicas, ruídos**. Salvador: EDUFBA, 2015.

MONTEIRO, Vladimir. **A música na Guiné-Bissau (em toda a sua diversidade)**. Publicado em 24 junho 2016. Disponível em: <http://vozdaguine.com/musica-guine-bissau/>. Acessado em: 30 abr 2017.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial african cinema: ten directors**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

NUNES, Roni. **Entrevista a Flora Gomes, o realizador de «República di Mininus»**. Publicada em 16 de maio de 2013. Disponível em: http://www.c7nema.net/entrevista/item/38976-entrevista-a-flora-gomes,-o-realizador-de-republica-di-mininus-estreia-maio.html. Acessado em: 10 mar 2015.

OLIVEIRA, Jusciele C A de. **Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha fala* de Flora Gomes**. Dissertação. Salvador: ILUFBA/UFBA, 2013.

OLIVEIRA, Jusciele. "Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": entrevista com Florentino Flora Gomes. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, p. 304-318, 2016a.

OLIVEIRA, Jusciele. "Eu não quero ter um mundo de uma cor só": trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, p. 152-180, 2016b.

OLIVEIRA, Jusciele C A de; ZENUN, Maíra. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. **Cerrados – Revista do programa de pós-graduação em literatura**, n. 41, 2016, p.320-329. Áfricas em movimento.

PEREIRA, Fernando Jorge. A arte de contar histórias (entrevista). In. BARROS, Miguel de (Cood). **Flora Gomes: o cineasta visionário**. Bissau: Corubal, 2015, p.103-107.

SCANTAMBULO, Luigi. **Dicionário do guineense. Introdução e notas gramaticais.** Lisboa/PT: Edições Colibri, 1999. Volume I.

SILVA, António E. Duarte. **A invenção e construção da Guiné-Bissau** (Administração colonial/Nacionalismo/Constitucionalismo). Coimbra/PT: Edições Almedina, 2010.

TAVARES, Mirian. Cartografias do desejo: a cidade como o espaço do outro (e alguns apontamentos sobre a cidade no cinema moçambicano). **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 23, 2010, p.101-106.

TORRES, Junia; VASCONCELOS, Bruno; CANGUÇU, Carolina; COSTA, Denise. Cineastas africanos: África subsaariana-norte. **Catálogo do FórumDoc.BH 2009**. 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009, p.17-20.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. ***Questioning african cinema: conversations with filmmakers.*** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ABSTRACT:

The film The blue eyes by Yonta (Udju azul di Yonta - 1992) is the second fiction feature-length made by the Bissau-Guinean filmmaker Flora Gomes. The drama narrates the history of the different generations that lived colonial, postcolonial and neocolonial, through the lives of the characters Yonta, Zé, Vicente and Amilcarzinho, passing through the political, economic, social, artistic and cultural history of Guinea Bissau. Components of the soundtrack, the perspective of the future from the discourse / speech of the child Amilcarzinho, and Guinea-Bissau are highlighted for this article. For this purpose, critical texts on African cinemas, especially from Portuguese-speaking countries, are used as theoretical support, and interviews conducted by the filmmaker, that are listed in the references.

KEYWORDS: *Flora Gomes, The blue eyes by Yonta, Guinea-Bissau, perspective of the future, soundtrack.*

RESUMEN:

La película Os olhos azuis de Yonta (Udju azul de Yonta - 1992) es el segundo largometraje de ficción de la cineasta guineana Flora Gomes. El drama narra la historia de las diferentes generaciones que vivieron lo colonial, lo postcolonial y lo neocolonial, a través de las vidas de los personajes Yonta, Zé, Vicente y Amilcarzinho, pasando por la historia política, económica, social, artística y cultural de Guinea Bissau. Se analizan los siguientes componentes: banda sonora, la perspectiva de futuro a través del discurso del niño Amilcarzinho, y Guinea-Bissau. Para ello, se utilizó como soporte teórico textos críticos sobre los cines africanos, especialmente de los países de lengua oficial portuguesa, y entrevistas realizadas por la cineasta Flora Gomes, que están listadas en las referencias.

PALABRAS-CLAVE: *Flora Gomes, Os olhos azuis de Yonta, Guinea-Bissau, perspectiva de futuro, banda sonora.*