

JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA

**“PRECISAMOS VESTIRMO-NOS COM A LUZ NEGRA”:
UMA ANÁLISE AUTORAL NOS CINEMAS AFRICANOS –
O CASO FLORA GOMES**



UAlg

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO
2018**

JUSCIELE CONCEIÇÃO ALMEIDA DE OLIVEIRA

**“PRECISAMOS VESTIRMO-NOS COM A LUZ NEGRA”:
UMA ANÁLISE AUTORAL NOS CINEMAS AFRICANOS –
O CASO FLORA GOMES**

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes.

**Trabalho efetuado sob a orientação de:
Profa. Dra. Mirian Tavares
(Universidade do Algarve / Portugal)**



UAlg

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

**FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO
2018**

**“PRECISAMOS VESTIRMO-NOS COM A LUZ NEGRA”:
UMA ANÁLISE AUTORAL NOS CINEMAS AFRICANOS –
O CASO FLORA GOMES**

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

“Copyright” em nome de Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito à autora e editor respectivos.

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

À Mainha e Painho (*in memorian*).

AGRADECIMENTOS

A construção desse trabalho não seria possível se não fossem as trocas, os trânsitos e os deslocamentos entre familiares, amigos, críticos, teóricos e orientadora. Por isso, agradeço a todas e todos que passaram pela minha vida e pela minha escrita.

Agradeço especialmente a Flora Gomes, que me permitiu, por meio da sua arte cinematográfica, ver e conhecer a Guiné-Bissau. Através da sua câmera, do seu olhar, do seu discurso, passei pelas matas, águas, sabores e dissabores da Guiné-Bissau e do continente africano.

À minha orientadora professora Mirian Tavares, que, mesmo nas suas férias, aceitou me orientar e notadamente pelas sugestões e crítica a essa investigação.

Ao professor, intelectual, mestre e amigo Mohamed Bamba (agora *in memoriam*), por ter me apresentado, encaminhado e formado nos cinemas africanos.

À Martinha, minha mãe, que me ensinou a querer sempre mais nas nossas vidas.

A João (*in memoriam*), meu pai, pela sua honra, integridade e sabedoria de sertanejo; e por me fazer sonhar com suas narrativas e histórias sobre a cultura popular do Nordeste baiano.

Às minhas irmãs, Lorena e Juliane, por me mostrarem a importância da família, do amor, do companheirismo e do respeito, que mesmo separadas por um imenso oceano (Portugal, Angola e Brasil) não diminuiu nossos afetos, pelo contrário nossos laços se mantiveram e se fortaleceram ainda mais.

A João Paulo, meu irmão, pela infância querida e por juntamente com Sheila (cunhada-irmã) me darem Sofia e João Pedro, os seres que me proporcionam os momentos mais felizes da minha vida.

À Bianca (mais novinha da família), que vi crescer por dois anos pela internet, e sempre me propiciou momentos de felicidade e boas risadas.

Às minhas tias: Penha, Lourdes, Santana, Leci, Elenir; e às primas-irmãs: Naiara, Ana Júlia, Lorryne, Uágda, Júlia, Graça, Aninha, que me acompanharam e acompanham na minha jornada pessoal e acadêmica.

Aos amigos do Brasil, da Guiné-Bissau e de Portugal, em especial, Paula, Noé, Paulo, Alex, Sarah, Raul, Bruno Emanuel, Fátima, Tatiana, Miquele, Mônica, Maíra, Bia, Artemisa, Miguel, Felipe, Cléo, Priscila, Lon, Vércia, Rodrigo, Mariana, Letícia, Beth, Virginia, Sirley, Priscilla, Luzia, Marina pela amizade, companheirismo e conversas normalmente relacionadas com a tese.

Às amigas Tatiana Mota, Mônica Lopes, Beatriz Riesco e aos amigos William Pianco e Alex França pela leitura de fragmentos, textos e reflexões, que compõem essa tese.

Ao meu companheiro Júlio, pela paciência e incentivo. Em particular, pela coragem de me acompanhar nessa mudança física e de transformações acadêmicas.

Ao jornalista Musa Baldé pela tradução do resumo para o Crioulo guineense; e a minha querida e amada amiga de infância Paula, por ter traduzido o resumo para o inglês.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos concedida no âmbito do Programa de Doutorado Pleno no Exterior que proporcionou o financiamento da pesquisa, especialmente na realização da pesquisa de campo na Guiné-Bissau.

“Mas como é difícil modificar as coisas!”.
Guy Hennebelle

“Cada filme africano representa uma forma de
afirmação, uma confluência de todas as sensibilidades
e a salvaguarda da diversidade cultural”.
Mahomed Bamba

RESUMO

Os longas-metragens de ficção de Flora Gomes: *Mortu nega* (1988), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sangui* (1996), *Nha fala* (2002) e *Republica di mininus* (2012) contam histórias locais com desdobramentos globais; falam de trânsitos, de música, de mulher, de crianças, de guerra, de (neo)colonialismo, de cosmogonia, de vida, de morte, de amor, de nascimento, de migração, de tradição, de modernidade, de coletividade; retratam problemas socioeconômicos, relacionados com o ecossistema (desmatamento e escassez de água - seca). Gomes utiliza como cenário o espaço natural, ao ar livre: no meio do mato, na guerra, na cidade, no bairro, no deserto, na *tabanca*, na rua, na praia, seja na África ou na Europa; com discursos irônico, crítico e metafórico. A presente tese está centrada nas marcas autorais de Flora Gomes, as quais são perceptíveis não apenas no discurso, nos temas, na trilha sonora, na temporalidade contemporânea e/ou nas referências ao seu país e ao seu continente de nascimento e residência, mas também mediante sua estética fílmica e *mise en scène*, reveladas nos movimentos de câmera, preparação de atores, trabalho de iluminação do corpo negro e uso de cores, na cenografia, nas metáforas visuais, na montagem. A investigação partiu da discussão de algumas questões, demandas e exigências surgidas nas leituras que abarcam esta cinematografia africana, destacando as múltiplas possibilidades dos cinemas africanos contemporâneos, para tanto, contextualizaram-se os cinemas africanos, o cinema, a história e a cultura da Guiné-Bissau, a autoria e o cineasta Flora Gomes, por meio de breves historiografia, discussões teóricas e trajetória; bem como as possibilidades de classificação e inserção dos filmes no âmbito do cinema mundial, pelos vieses de produção, circulação e recepção crítica.

Palavras-chave: Cinemas africanos; História e cinema da Guiné-Bissau; Autoria; *Mise en scène*; Estilo; Marcas autorais de Flora Gomes.

ABSTRACT

The fiction feature films of Flora Gomes: *Those Whom Death Refused* (1988), *Blue eyes fo Yonta* (1992), *Tree of blond* (1996), *My voice* (2002) and *Children republic* (2012) tell us local stories with global developments; they speak of transits, music, women, children, war, (neo) colonialism, cosmogony, life, death, love, birth, migration, tradition, modernity, collectivity; portray socioeconomic problems related to the ecosystem (deforestation and water scarcity – dry). Gomes uses the natural space in the open air: middle of the forest, war, city, neighborhood, desert, *tabanca* (village or african locality), street, on the beach, Africa or Europe; with ironic, critical and metaphorical discourses. This thesis focuses on the trademarks of Flora Gomes, which are noticeable not only in discourse, themes, soundtrack, contemporary temporality and / or references to his country and his continent of birth and residence, but also through his filmic aesthetics and *mise en scène*, revealed in the camera movements, actor preparation, black body lighting work and use of colors, set design, visual metaphors, and montage. The investigation was based on the discussion of some questions, demands and requirements during the readings that cover this African cinematography, highlighting the multiple possibilities of the contemporary African Cinema, **in plural**, therefore, to contextualize the African cinemas, the cinema, the history and culture of Guinea Bissau, the authorship and the filmmaker Flora Gomes, through brief historiographies, theoretical discussions and trajectories; as well as the possibilities of classification and the insertion of films in the scope of the world cinema, the biases of production, the dynamics and the critical reception.

Keywords: African cinemas; History and cinema of Guinea-Bissau; Authorship; *Mise en scène*; Style; Trademarks of Flora Gomes.

RUZUMU

Longas metragens di cinema de ficção de Flora Gomes *Mortu Nega* (1988), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di Sanguí* (1996), *Nha Fala* (2002) ku *Republica di minunus* (2012) é ta konta histoias di um kau ma ku pudi kamba té na mundu intidu. É ta papia di kambanças, di musica, di mininu, di guerria, di neocolonialismo, di kunsada di mundu, di vida, di mortu, di amor, di nanci, di bai bias, di kussas di terra, di kussas di brankus, di kussas djuntadu, di purblemas di bindi bindi, di purblema ku korta matu di mampassada ta tici, di purblema di falta de yagu di bibi, di purblema di sekura na terra. Flora Gomes ta tarbadja si cinema na kau ku nhor deus kumpu suma na kampada limpu, na metadi di matu, na kau di guerra, na praça, na bairrus, na desertu, na tabanka, na rua, na praia, i pudi sedu na Africa, na Europa, i ta konta si historias na tchalassa, na raine ou nsomba nsombadu na palabra. És nha tese sta na kaminhu di manera ku Flora ta pensa. Kila kana odjadu so na kombessas di Flora Gomes, na kussas ki ta fassi, na musicas di si filmes, na tempo ki ta pega pa konta si storias di si terra, na kontinenti nundé ki padidu, nundé ki mora, ma na bonitasku di si filmes, na manera ki ta filma, na maneira ki ta pega camara, maneira ki ta purpara si atores, na maneira ki ta lumia curpus negrus, na si stilu, na uso de cores, na cenas, na maneira mbossa mbossadu di kussas ki ta mostra na si cinema i na montagem di cenas. Nha mpulma mpulma kunsu ku purguntas kun fassi pa manga di kussas. Na leituras di és cinema di Africa, nundé ki srugim manga di kaminhus na és cinema di gós di Africa pa mbim gora leba nha tarbadju pa história e cultura di Guiné-Bissau pa mba tchiga gora na fassidur di cimena Flora Gomes pa nkunsi kaminhu ki ianda na si cimena pa mpudi sibi kuma ku si filmes na djubidu na cinema di mundu.

Palabras-tchabi: Sinema afrikanu; Historia ku cinema guinensi; Dunu di tarbadju; Kau ku kussas facidu; Manera; Tarbadjus di Flora Gomes.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Imagens iniciais de <i>Mortu nega</i>	105
Figura 2	Imagens da destruição dos helicópteros e dos mísseis (<i>Mortu nega</i>)	108
Figura 3	Anúncio da morte de Cabral (<i>Mortu nega</i>)	109
Figura 4	Médicos cubanos operam no meio das matas da Guiné (<i>Mortu nega</i>)	110
Figura 5	Imagens do anúncio do final da guerra (<i>Mortu nega</i>)	110
Figura 6	Imagens da saga de Sako e Diminga para se deslocarem na Guiné-Bissau (<i>Mortu nega</i>)	113
Figura 7	Imagens das crianças brincando com as câmaras de pneu (<i>Udju azul di Yonta</i>)	115
Figura 8	A estátua de Cabral; o Louco e Caminho (<i>Nha fala</i>)	166
Figura 9	Imagens do encontro e posterior passagem da representação dos óculos de Cabral (<i>Republica di mininus</i>)	170
Figura 10	Imagens dos narradores da história da <i>tabanka</i> (<i>Po di sangui</i>)	176
Figura 11	Imagens das crianças nos filmes de Flora Gomes	177
Figura 12	Imagens finais de <i>Udju azul di Yonta</i>	179
Figura 13	Seleção de imagens do sonho de Diminga (<i>Mortu nega</i>)	180
Figura 14	Coletânea de imagens das cenas finais de <i>Mortu nega</i>	182
Figura 15	Cenas finais de <i>Po di sangui</i>	183
Figura 16	Estátua de Cabral (<i>Nha fala</i>)	184
Figura 17	O final do herói Amílcar Cabral (<i>Nha fala</i>)	184
Figura 18	Seleção de imagens do ritual de libertação de Mão-de-ferro e seu grupo (<i>Republica di mininus</i>)	185
Figura 19	Exemplos do uso de <i>close up</i> e primeiros planos no cinema de Flora Gomes	190
Figura 20	Imagens da preparação, exemplificação e execução da sequência de <i>Po di sangui</i> (ROCHA; ANDRINGA, 1995)	197
Figura 21	Produto final da Figura 20 (<i>Po di sangui</i>)	198
Figura 22	Imagens dos cenários de Flora Gomes	203
Figura 23	Imagens dos diversos cenários de <i>Mortu nega</i>	207
Figura 24	Imagens do cenário de <i>Po di sangui</i> (ROCHA; ANDRINGA, 1995)	208

Figura 25	Imagens da abertura de <i>Udju azul di Yonta</i>	210
Figura 26	Imagens dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes	216
Figura 27	Imagens dos cortes de energia em Bissau (<i>Udju azul di Yonta</i>)	219
Figura 28	Vita e Pierre: a metáfora da mestiçagem do mundo (<i>Nha fala</i>)	222
Figura 29	Elementos simbólicos dos filmes de Gomes	228
Figura 30	Exemplo de montagem paralela (<i>Udju azul di Yonta</i>)	230
Figura 31	Fusão em <i>Republica di mininus</i>	232
Figura 32	Vita e o cisne (<i>Nha fala</i>)	232
Figura 33	<i>Flashback</i> Mão-de-ferro (<i>Republica di mininus</i>)	233
Figura 34	Sequência do leite (<i>Po di sangui</i>)	235
Figura 35	Sequência das frutas caindo (<i>Republica di mininus</i>)	236

ÍNDICE DE MATÉRIAS

	INTRODUÇÃO: A CINEMATOGRÁFIA MÚLTIPLA DE UM REALIZADOR EM TRÂNSITO NA CONTEMPORANEIDADE	13
	<i>MORTU NEGA: A LUTA DE INDEPENDÊNCIA E O (PÓS)COLONIAL DAQUELES QUE A MORTE NEGOS</i>	21
	“OS SACOS DOS ANTIGOS COLONIZADORES PESAM O MESMO QUE OS ATUAIS”: <i>UDJU AZUL DI YONTA</i>	23
	“NA HISTÓRIA DE AMANHA LUNDJU, A TRADIÇÃO NÃO FOI RESPEITADA”: <i>PO DI SANGUI</i>	24
	<i>NHA FALA: UMA COMÉDIA MUSICAL DE MÚLTIPLOS TRÂNSITOS NA REPÚBLICA DAS CRIANÇAS TUDO É POSSÍVEL: REPUBLICA DI MININUS</i>	26 27
	CAPÍTULO I: “ENTRE O NORTE E O SUL. ENTRE O QUENTE E O FRIO. NADA É TÃO SIMPLES”: REFLEXÕES HISTÓRICAS, TÉORICAS, TEMÁTICAS E ESTÉTICAS, TALVEZ, CONTEMPORÂNEAS SOBRE CINEMAS AFRICANOS	30
1.1	PRIMEIROS OBSTÁCULOS: O INFORTÚNIO DA TERMINOLOGIA E DEMAIS DEMANDAS DE CLASSIFICAÇÃO	31
1.2	LITÍGIOS TEÓRICOS	34
1.3	ENTRE O PARADOXO DA AFRICANIDADE/AUTENTICAMENTE AFRICANO E DO EXÓTICO: ELEMENTOS DA CULTURA AFRICANA NA CINEMATOGRAFIA DO CONTINENTE	43
1.4	“PATRÃO É SEMPRE PATRÃO”: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO NOS CINEMAS AFRICANOS	59
1.5	“QUE HAVEMOS DE FAZER PARA SER AO MESMO TEMPO IGUAIS E DIFERENTES? OUSAR!”: OS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS	72
	CAPÍTULO II: DE “GUINÉ DITA PORTUGUESA” À REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU: CINEMA, HISTÓRIA, MEMÓRIA, IDENTIDADES CULTURAIS E CINEMA (TRANS)NACIONAL NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DE FLORA GOMES	77
2.1	IMAGENS DA ÁFRICA: (AINDA) É PRECISO DESCOLONIZAR!	78
2.2	DA CHEGADA DO CINEMA AO CONTINENTE À HISTORIOGRAFIA DOS CINEMAS AFRICANOS DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA	88
2.2.1	Historiografia dos cinemas africanos dos países de língua oficial portuguesa	92
2.3	CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: APROXIMAÇÕES E POSSIBILIDADES DE ENCONTROS	99

2.4	“EU ME INSPIRO NA CULTURA DO MEU PAÍS”: IDENTIDADES CULTURAIS – CRIOULO GUINEENSE, GUINEEIDADE, NAÇÃO E TRANSNACIONAL	118
	CAPÍTULO III: “EU NÃO QUERO TER UM MUNDO DE UMA COR SÓ”: TRAJETÓRIA, AUTORIA, ESTILO E MARCAS AUTORAIS NOS FILMES AFRICANOS DE FLORA GOMES	128
3.1	CINEMAS AFRICANOS: A NECESSIDADE DE UNIÃO DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS	128
3.2	QUESTÕES DE AUTOR E AUTORIA NOS CINEMAS AFRICANOS	137
3.3	TRAJETÓRIA: DA ANTIGA GUINÉ PORTUGUESA PARA O MUNDO	145
3.4	O NASCIMENTO DO AUTOR: FORTUNA CRÍTICA E ESTILO DE FLORA GOMES	150
3.5	MARCAS AUTORAIS NA TRAJETÓRIA CINEMATOGRAFICA DO REALIZADOR AFRICANO FLORA GOMES	154
	CAPÍTULO IV: “POR ESTA LUZ NEGRA QUE ME ILUMINA”: UMA ANÁLISE FÍLMICA AUTORAL SOBRE A OBRA DE FLORA GOMES (PREPARAÇÃO DE ATORES, CENÁRIO, ILUMINAÇÃO E MONTAGEM)	189
4.1	“APRENDEMOS A SER NÓS MESMOS”: A ESCOLA DE PREPARAÇÃO DE ATORES DE FLORA GOMES	191
4.2	“CINEMA, A ARTE DO ESPAÇO”: OS CENÁRIOS NATURAIS DE FLORA GOMES	202
4.3	“NÓS OS NEGROS COMÍAMOS A LUZ”: SOBRE A ILUMINAÇÃO DO CORPO NEGRO E A COR DE FLORA GOMES	211
4.3.1	A Cor de Flora Gomes	212
4.3.2	A iluminação dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes	216
4.4	UM FILME SE CONSTROÍ NA MONTAGEM?: “É A PARTE FINAL DA ESCRITA”	224
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: “CONTINUO A SONHAR AINDA...”	238
	REFERÊNCIAS	243

INTRODUÇÃO: A CINEMATOGRAFIA MÚLTIPLA DE UM REALIZADOR EM TRÂNSITO NA CONTEMPORANEIDADE

Os estudos sobre as produções culturais da Guiné-Bissau que oferecem base à presente tese de doutorado tiveram início em 2006, a partir das disciplinas de graduação em Letras, na Universidade Federal da Bahia – UFBA, em Salvador, quando a autora deste trabalho realizou os seus primeiros estudos sobre aquele país e sua literatura. Depois disso, ainda foram desempenhadas pesquisas sobre a escritora Odete Semedo entre 2007 e 2008. A partir de então, no Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado sob o título *Sonéá e Nha fala: Relações de Gênero, Tradição e modernidade na Produção Cultural da Guiné-Bissau* (2009) surgiu o interesse de ampliar a investigação conjuntamente ao cinema bissau-guineense. Trabalho que acabou por dialogar posteriormente com a dissertação de mestrado intitulada *Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala, de Flora Gomes*, defendida publicamente em agosto de 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da UFBA.

No Brasil e em Portugal, ainda há poucos estudos críticos e analíticos sobre culturas africanas, especialmente acerca do cinema de países de língua portuguesa e intelectuais e cineastas africanos e africanas, principalmente quando se aborda a Guiné-Bissau, apesar de este país ter relações próximas com Portugal desde o século XV, momento histórico das grandes navegações europeias e do período colonial; e com o Brasil desde o século XVII, época de intenso tráfico de africanos escravizados.

Com este trabalho, espera-se contribuir com o alargar de conhecimentos em torno da Guiné-Bissau, nomeadamente por meio da abordagem de obras de cineastas como Flora Gomes, que em seus filmes apresenta a sociedade, a história, memórias e tradições bissau-guineenses de maneira em nada estereotipada, embora pesem recorrentemente análises relacionadas com aspectos preconceituosos e limitados acerca dos filmes africanos. Essa foi uma situação verificada ao longo da presente pesquisa, quando, por meio da participação em diferentes eventos culturais e acadêmicos (especialmente em Portugal, Brasil e França), constatou-se o lugar dos filmes africanos de ficção: um local quase inexistente; destinado a discussões sobre o “afropessimismo” (DIAWARA, 2001) e a

“pornomisérias” (DIAS, 2012), destacando-se a trágica situação da África, isto é, a situação da mulher, as guerras “tribais”, a presença do colonialismo, a situação econômica, a AIDS/SIDA, a pobreza, a miséria, o assistencialismo, a presença do Ocidente como salvador. Por muitas vezes, em tais contextos de debate, a autora desta tese foi voz solitária no trato dos cinemas africanos de ficção. Daí a importância acadêmica e cultural e a originalidade relacionadas com as questões de autoria, bem como na atualidade sobre questões a respeito da análise fílmica e temáticas dos cinemas africanos, especificamente bissau-guineenses.

A tese que aqui se apresenta, *“Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”*: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes, é o resultado de uma pesquisa na área dos estudos cinematográficos com ênfase nos cinemas africanos, em que se parte da concepção de *autoria* e da teoria dos autores, especificamente em torno da obra do cineasta Flora Gomes. Através das análises fílmicas desenvolvidas, a fim de se destacar traços formais, estilísticos, estéticos e de conteúdo do realizador, são examinadas as estratégias de *mise en scène*, modo de construção narrativa e recorrências temáticas encontradas nos cinco longas-metragens de ficção que compõem o *corpus* desta tese: *Mortu Nega* (*Morte negada*, 1988), *Udju azul di Yonta* (*Olhos azuis de Yonta*, 1992), *Po di sangui* (*Pau de sangue*, 1996), *Nha fala* (*Minha fala*, 2002) e *Republica di mininus* (*República dos meninos*, 2012).

Evitou-se, ao longo do processo de investigação e escrita, estabelecer comparações com outros cineastas, procurando antes sempre por aproximações e distanciamentos nas películas de Flora Gomes, já que sua curta filmografia é ousada, recusa-se a ser estática e se reinventa a cada lançamento, apresentando novas temáticas e gêneros, histórias originais que remetem à sua própria cultura, suas escolhas estéticas e procedimentos que lhes são característicos: iluminação típica, preferência por personagens femininas, predileção por narrativas fragmentadas, cortes bruscos, planos longos e *close ups*. Escolheu-se como objeto de pesquisa os longas-metragens de ficção por se perceber que há poucos estudos que analisam películas ficcionais africanas – isto não quer dizer que também não se reconheçam as marcas autorais de Gomes no restante da sua filmografia: *O regresso de Cabral* (1976), o documentário *As duas faces da guerra* (2006), os curtas-metragens *A*

pegada de todos os tempos (2009) e *Bindidur di Passada/O vendedor de histórias* (2017) e o filme institucional *Uma nova cara para Guiné-Bissau* (2014).

Este trabalho partiu de uma revisão teórica da “ideia de autoria”, concepção formulada pela *Política dos Autores* proposta pelos *Cahiers du Cinéma*, tal como transposta pelas instâncias da crítica cultural, artística e cinematográfica (FOUCAULT, 1992; BERNARDET, 1994; BOURDIEU, 1996; BARTHES, 2004; COMPAGNON, 2006) e por estudiosos no campo dos cinemas africanos (VIEYRA, 1975, 1981, 2012; BAMBA, 2009, 2012, 2014; DIAWARA, 2010, 2011). Em seguida, examinou-se as características de autoria do roteirista, cenógrafo, encenador, ator e realizador africano Flora Gomes, ressaltando-se seu estilo e trajetória, bem como seus traços estilísticos e estéticos. A pesquisa em questão consolida, dessa forma, o interesse em promover mais conhecimento sobre Guiné-Bissau e sua produção fílmica, diante de multiculturalismos e interculturalidades. Por este ângulo, reivindica-se com tal investigação a relevância no sentido de seu pioneirismo e originalidade, por suscitar a interdisciplinaridade com estudos críticos nos campos do cinema, da história, da sociologia, da antropologia e da arte, procurando-se somar aos poucos trabalhos existentes sobre a Guiné-Bissau e seus cineastas, para além do destaque cinematográfico através da análise e reflexão de aspectos formais e temáticos recorrentes, contemplando a *mise en scène*.

A noção de *mise en scène* é múltipla em significados e possibilidades. Por essa razão, seu conceito possui muitas definições e variantes ao longo do tempo – por vezes, tornando-se mesmo um conceito, ou canal, de sentido abstrato. O conceito de encenação cinematográfica que se defende nesta tese é formado pelo procedimento crítico das várias leituras e referências que sustentam esta investigação, as quais estão relacionadas direta ou indiretamente com o cenário, a iluminação, a maquiagem, o figurino, a preparação de atores, os movimentos de câmera e montagem. “Trata-se da arte de colocar os corpos em relação ao espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que são consistência e sensação de realidade à sua vida” (OLIVEIRA Jr, 2013: 08). Especialmente por que a *mise en scène* concebe o mundo da ficção, proporciona o volume da diegese e a materialidade do espaço, “é ela que dispõe as figuras no quadro, relaciona luz aos cenários e aos figurinos, dá movimento aos corpos, e é

dela que o espectador lembra ao sair de um filme (pode ser uma roupa, uma atmosfera, um gesto...)” (OLIVEIRA Jr, 2013: 55).

Com o desenvolvimento e a ampliação da técnica e das especializações das tarefas no cinema, esse vocábulo desenvolveu-se e diversificou-se segundo dois eixos – o do ofício e o da arte. Havia, de um lado, *realizador* e *encenador*; de outro, *cinasta* e, depois, *autor*. *Cinasta* visto que o autor no filme pode ser também ele responsável pela encenação: o encenador (*metteur en scène*) (AUMONT, 2008). Neste sentido, “muitos aspectos da técnica e da visão do mundo dos cineastas permanecerão intocados. Certamente, ao examinar o modo singular de apropriação da tradição da *mise en scène*, abrimos um caminho não muito trilhado em estudos de autor” (BORDWELL, 2008: 31). Cabe notar que esse vocábulo francês encontra suas origens no teatro. Assim, *mettre en scène* significa “montar a ação no palco”. E isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino, entre outros elementos estéticos do filme. De fato, poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse (BORDWELL, 2008).

Neste sentido, o debate em torno da autoria estética central do cinema associa *estilo* com a *profundidade temática* do universo do diretor (temas recorrentes, visão de mundo) e também vincula-se à *forma* (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem, cenário, preparação de atores.), contudo, sem um desligamento estabelecido entre as partes, uma vez que a significação e a riqueza temática são inseparáveis da *mise en scène* nos filmes de Flora Gomes. “Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica” (OLIVEIRA Jr, 2013: 08). Desse modo, o que diferencia uma *mise en scène* de outra, e identifica os estilos individuais dos cineastas, são os sentimentos, as sensibilidades e as convicções diversas que cada realizador emprega nas escolhas de planos, quadramentos, ângulos ou movimentos de câmera para a composição dramática da cena ou sequência; ou no desempenho de cada uma das funções que o cineasta executa na construção do mistério, do jogo de olhar, da sua marca pessoal na produção de um filme (desde a escrita do roteiro até a montagem final).

Para a realização desta tese, utilizou-se como metodologia a pesquisa exploratória e analítica porque se considerou ser a mais indicada para o levantamento bibliográfico, para as entrevistas com pessoas que têm experiências práticas com o problema pesquisado e também para a análise de exemplos que estimulam a compreensão argumentativa em causa, proporcionando assim uma visão geral de um determinado fato, do tipo aproximativo, que tem como finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias para a formulação de problemas mais precisos, como também a análise fílmica contemplando a *mise en scène*. O trabalho procurou esquivar-se de análises descritivas dos filmes, buscando antes destacar detalhes da narrativa que vão além do conteúdo explícito nos filmes (COSTA, 2003; MARTIN, 2003; JULIER, MARIE, 2009; VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2009; BAHIANA, 2012). Neste momento, é oportuno convocar a ponderação de Antonio Costa sobre as questões estéticas no cinema: “Cada reflexão estética sobre o cinema teve de enfrentar sempre o problema da linguagem fílmica, pelo menos sob o aspecto do confronto com as linguagens e de outras expressões artísticas” (2003: 34). Principalmente, quando estas questões estão relacionadas com os cinemas africanos e com a trajetória individual de um cineasta nascido em África e suas marcas autorais.

Realizou-se ainda uma pesquisa de campo na Guiné-Bissau entre 3 de fevereiro e 1 de abril de 2016¹. Essa oportunidade foi determinante para se viver o momento cultural, político e social do país, bem como para se observar a presença desses elementos nas películas de Flora Gomes que fazem referência, entre outros elementos, à guerra de independência, à guerra civil, à língua crioula guineense, aos problemas sociais, à representação dos africanos e bissau-guineenses, tal como às características próprias das dinâmicas locais abordadas. O período do trabalho de campo foi profícuo, especialmente por proporcionar uma melhor percepção relativamente à filmografia em causa acerca de reflexões, afirmações e questionamentos apresentados nesta tese, que surgiram também na realização de entrevistas com colaboradores, apreciadores e espectadores que participaram da realização dos filmes e/ou que convivem ou conviveram com o cineasta: Bia Gomes, Dina Adão, Iapatia Silva, Edna Évora, Ângelo Torres, Filipe Henrique, Manecas dos Santos, Maysa Marta, Suleimane Biai, José Lopes, Mussá Baldé, Spenser Embalô, Miguel de

¹ O país também foi visitado em razão do desenvolvimento dessa pesquisa em duas outras ocasiões: 2015 e 2018.

Barros e Kátia Samira da Costa. Por outro lado, as conversas e entrevistas com Flora Gomes, pessoalmente e pela internet, desde maio de 2015 até hoje, possibilitaram uma maior compreensão dos temas, metáforas, métodos, estilo e escolhas do realizador.

Esta tese foi construída por meio de muitos “entres”: entre Brasil, Guiné-Bissau e Portugal; entre Salvador, Lisboa, Bissau e Faro; entre trânsitos e trocas, desde a primeira cópia de *Nha fala* (2002) com a qual a autora deste trabalho teve contato, em 2007, pelas mãos do professor Mohamed Bamba². Algo parecido aconteceu com as películas *Mortu nega* (1988) e *Udju azul di Yonta* (1992) – cópias disponibilizadas pela professora Amaranta César³. Já *Po di sangui* (1996) fora descoberto por meio de um DVD dublado em francês, mas que revelou-se em sua plenitude quando visionado com legendas em português, em Lisboa, no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento – ANIM, departamento vinculado à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, onde também foram visionados filmes e reportagens sobre a Guiné-Bissau. Por fim, *Republica di mininus* (2012), cujo o exemplar com legendas em francês fora enviado pela produtora francesa do filme (*Les Films de l'Après-Midi*), depois de contatos realizados pela internet – a cópia com legendas em português, mais bem aproveitada neste trabalho, foi oferecida pelo próprio Flora Gomes.

Nos quatro anos de pesquisa de doutorado em Portugal (2014-2018), as trocas prosseguiram e contribuíram de forma indelével para o desenvolvimento da tese em função das referências, apoio e contato com pesquisadores das artes, dos cinemas africanos e da diáspora, tais como: Beatriz Leal Riesco, Fernando Arenas, Fátima Ribeiro, Carolin

² O professor Mahomed Bamba destacou-se como intelectual, professor, investigador e crítico dos cinemas africanos, da diáspora e teorias da recepção. Nasceu na Costa do Marfim, realizou mestrado e doutorado na Universidade de São Paulo e tornou-se professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Foi um acadêmico que marcou a trajetória de inúmeros investigadores dos cinemas africanos, inclusive da autora desta tese. Sua atuação profissional não implicou positivamente apenas como referência teórica, mas também como orientador e incentivador da pesquisa que dá origem a este trabalho desde o projeto inicial do mestrado. Foi ele também quem ofereceu, uma cópia do primeiro filme de Flora Gomes visionado por esta autora: *Nha fala*. Dando início, assim, a uma longa pesquisa sobre cinemas africanos. Bamba morreu repentinamente, em 16 de novembro de 2015, aos 49 anos de idade, vítima de complicações oriundas de um câncer.

³ Professora adjunto de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) e Pós-doutorado na New York University. Foi curadora e organizadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (Ano da França no Brasil, 2009). Idealizou e coordena o Cachoeiradoc - Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Coordena também o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário. Tem apresentado trabalhos e publicado artigos com enfoque em cinema e diferença, documentário, cinema africano e da diáspora, cinema brasileiro, análise fílmica.

Ferreira, Lúcia Monteiro, Natália Christofolletti Barrenha, Marina Cavalcanti Tedesco, Daniela Giovana, Jorge Cruz, Artemisa Candé Monteiro, Janaína Oliveira, Ana Mafalda Leite, Miguel de Barros, Maria do Carmo Piçarra, Alex França, Maíra Zenun, Morgana Gama e Ana Camila Esteves, que, juntamente à orientadora Mirian Tavares, indicaram livros, artigos e filmes sobre o objeto de estudo desta investigação. Nesse processo de pesquisa, refletiu-se sobre a natureza do cinema enquanto área “transartística”, transdisciplinar e transcultural que, ao lado de outras artes (fotografia, arquitetura, música, teatro, dança) e disciplinas (antropologia, história, sociologia, educação, psicanálise), pode se revelar mais produtiva.

A história contribui para a compreensão de informações do conhecimento do passado e do presente; a antropologia e a sociologia proporcionam os significados que constroem os códigos e os valores que organizam as vivências que determinam as suas implicações ideológicas e simbólicas. As várias práticas artísticas e técnicas que confeccionam o filme (roteiro, discursos, iluminação, cenário, vestuário, montagem, trilha sonora) oferecem o suporte teórico e também a criação artística do realizador. Dessa maneira, defende-se a importância de se discutir teoricamente os cinemas africanos (Primeiro Capítulo), contextualizar o objeto da pesquisa (Segundo Capítulo) e apresentar o autor, a autoria e as marcas autorais do realizador (Terceiro e Quarto capítulos).

A presente tese está estruturada em quatro capítulos. O primeiro destes – *“Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples”*: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas (talvez contemporâneas) sobre cinemas africanos –, cujo o título, a partir do trecho da letra de uma música do *Nha fala*, busca representar as múltiplas possibilidades dos cinemas africanos contemporâneos, discute e critica algumas questões, demandas e exigências surgidas nas leituras que abarcam esta cinematografia, como é o caso do enquadramento teórico; divergências sobre nomenclatura; questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, local e global; aspectos históricos; pleitos sobre variados temas, enredos, políticas e estéticas que são comuns e muito presentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com os cinemas mundial e africano, sob o prisma da questão mercadológica (VIEYRA, 1975; DIAWARA, 1992, 2010, 2011; UKADIKE, 1994; BARLET, 1997, 2012; LEQUERET, 2003; STAM, 2003; SHORAT, STAM, 2006; MURPHY, WILLIAMS, 2007; MOURA, 2010; LEAL-RIESCO, 2011; ARENAS, 2011,

2018; ACHEBE, 2012; BAMBA, 2012, 2014, 2016; TAVARES 2013, 2015; ARMES, 2014; ROSENSTEIN, 2014; FERREIRA, 2014). Neste trabalho, pensa-se a contemporaneidade como momento de negociação, no qual se busca a igualdade e a diferença, concebendo o conceito de pós-colonialidade, aí também incrustado, não como um erro, mas um enquadramento, uma forma de superar o colonialismo. Trata-se de uma desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou no apagamento das maiores forças da contemporaneidade: (neo)colonialismo e modernidade, pois se Flora Gomes inscreve sua história no que se entende como contemporaneidade, o cenário visado é o da globalização e o seu olhar centra-se em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias (OLIVEIRA, 2013).

No Segundo Capítulo – *De “Guiné dita Portuguesa” à República da Guiné-Bissau: cinema, história, memória, identidades culturais e cinema (trans)nacional nas representações cinematográficas de Flora Gomes*, discute-se temáticas relacionadas com cinema, história, memória, construção da nação, identidades culturais, engendrando conexões entre os conceitos a partir de um breve levantamento temático sobre as relações entre Guiné-Bissau e Portugal e os continentes africano e europeu no começo do século XV, passando pela Partilha da África, colonialismo, ditadura de Salazar, luta de libertação, 25 de Abril de 1974, descolonização, neocolonialismo, presentes (ou não) na cinematografia de ficção do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Explicita-se ainda que as relações entre cinema e história, cinema e memória, cinema e nação, cinema e identidade são possibilidades de encontros vantajosos. Por esta razão, discorre-se sobre a chegada do cinema no continente africano, a produção de imagens sobre a África e o africano, historiografia dos cinemas africanos de língua oficial portuguesa, transnacionalismos, identidades culturais, cinemas nacionais, cruzando e intertextualizando com diversas áreas do conhecimento que se modifica(ra)m nas construções de seus percursos (KI-ZERBO, 1972; CABRAL, 1974; FERRO, 1975, 2010; XAVIER, 1996; BOUGHEDIR, 2007; THIONG’O, 2007; BÂ, 2010; CHAM, 2011; AMKPA, 2012; CUNHA, 2013, 2016; HARROW, 2016).

A partir de frases reflexivas do realizador Flora Gomes, no Terceiro Capítulo – *“Eu não quero ter um mundo de uma cor só”*: trajetória, autoria, estilo e marcas autorais nos filmes africanos de Flora Gomes – e Quarto Capítulo – *“Por esta luz negra que me*

ilumina”: uma análise fílmica autoral sobre a obra de Flora Gomes (preparação de atores, cenário, iluminação e montagem) – são explorados elementos analíticos das marcas discursivas dos filmes, particularmente gêneros cinematográficos, discussões sobre autor e autoria nos cinemas, trajetória e estilo, os recursos temáticos das histórias e trilhas sonoras presentes nos cinco longas-metragens de ficção de Gomes. Em especial, no Quarto Capítulo são selecionados diferentes planos com o intuito de se destacar os movimentos de câmera, iluminação e cores; o método de preparação de atores; sequências para refletir sobre a montagem, a cenografia e as metáforas visuais, realçando a dimensão autoral de Flora Gomes através do suporte de entrevistas realizadas durante a investigação (GOMES, 2015, 2016 e 2018). Esse procedimento de abordagem executa-se considerando-se a dimensão do trabalho de Gomes como autor de uma *mise en scène* própria, – critério estilístico absoluto no filme. Flora Gomes também é encenador, transformador e agente cultural, pois labora com atores amadores totalmente inexperientes.

Atravessada por deslocamentos, trânsitos e trocas, esta tese procura afinar-se com o seu objeto de estudo em termos linguísticos, constituindo o resumo com três idiomas distintos: português, inglês e crioulo –optou-se por este último relativamente à escrita dos títulos dos filmes, ressaltando-se assim a importância acadêmica, crítica, cultural e política da pesquisa na atualidade e das questões a respeito da cultura e do cinema bissau-guineenses e africanos. Procura-se por um acréscimo crítico aos trabalhos existentes sobre os cinemas africanos, sobre a Guiné-Bissau e seus cineastas, com especial ênfase a Flora Gomes. Este trabalho visa atuar por meio das críticas literária e cultural propiciadas pela formação acadêmica original em Letras de sua autora, aliada à abertura para o estudo do cinema e da indústria cultural contemporânea.

Por fim, apresenta-se, a seguir, os cinco filmes analisados, salientando-se as tramas, fichas técnicas e participações em eventos e premiações.

MORTU NEGA: A LUTA DE INDEPENDÊNCIA E O (PÓS)COLONIAL DAQUELES QUE A MORTE NEGO-OS

O filme *Mortu Nega*, que na tradução para o português pode ser entendido como “Morte negada” ou “E a morte o negou”, é o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta Flora Gomes, e da Guiné-Bissau, lançado em 1988. O filme narra a trajetória de vida de Diminga (Bia Gomes), camarada de luta e esposa de Sako (Tuno Eugênio Almada), que perderá seus filhos na guerra, já que carrega munição e vai em busca de encontrar seu companheiro no mato, na “fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em Janeiro de 1973”, conforme as informações de contextualização, no filme, do roteirista e diretor Flora Gomes. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-grandí* (mulher-grande, idosa), Lebeth (M’Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

Ao longo do filme, são contemplados crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na libertação, demonstrando que foi a luta que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo o povo, visto que no filme *Mortu nega* o protagonista é o povo guineense. Os heróis são eles, os resistentes, os que viveram a luta contra o colonialismo português e vivem a luta do dia a dia contra o neocolonialismo e os problemas políticos do pós-independência. O filme de Flora Gomes também é sobre o amor: o amor de Diminga por seu marido Sako; da população por seu país; de uns para com os outros. *Mortu nega* é um filme autocrítico 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.

Mortu nega é uma produção da Guiné-Bissau com financiamento do *Instituto Nacional de Cinema*. Alguns dos créditos de atividades são os que seguem: adaptação e diálogo: Flora Gomes e David Lang; direção de fotografia: Dominique Gentil; produtores: Jacques Zaydernann, Odete Rosa e Maria Cicilia Fonseca; montagem: Christiane Lack. O título é dedicado “a memória do meu amigo Bartolomeu Simões Pereira”, o qual foi ministro do Planejamento da Guiné-Bissau e morreu em um acidente de carro, aos 40 anos de idade, em julho de 1988. *Mortu nega* participou (e ainda participa) de muitos festivais e mostras de cinema em vários países, tais como: *Festival de Veneza* (Itália), com duas menções honrosas; *Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou – FESPACO*

(Burquina Faso), conquistando os prêmios Oumarou Ganda e Melhor Atriz para Bia Gomes; *Belgian Ciné Découvertes* (Bélgica); *London Film Festival* (Inglaterra); *Festival Internacional de Cinema de Seattle* (Estados Unidos); *Journées Cinématographiques de Carthage* (Tunísia), onde conquistou o prêmio Tanit de Bronze; *Tarifa Film Festival* (Espanha); *Africa in the Picture* (Holanda); entre outros festivais e retrospectivas sobre cinemas africanos e mundiais que ainda acontecem em ambientes acadêmicos e culturais, pela sua importância artística, cultural e histórica – como é o caso da inclusão do filme, em 2009, no 13º *Festival do Filme Documentário e Etnográfico e Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo – FORUMDOC.BH.2009*, realizado em Belo Horizonte, e também a sua recente exibição, em novembro de 2016, em São Paulo, na *Mostra África(s): cinema e revolução*.

“OS SACOS DOS ANTIGOS COLONIZADORES PESAM O MESMO QUE OS ATUAIS”: *UDJU AZUL DI YONTA*

O filme *Udju azul di Yonta (Olhos azuis de Yonta)* conta a trajetória da jovem e bela Yonta (Maysa Marta), secretamente apaixonada por Vicente (António 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, envia uma carta apaixonada e anônima para Yonta, revelando um interesse amoroso pelo qual não é correspondido. A carta copiada por Zé de um livro, possivelmente europeu, na qual consta um poema, detém lugar central da trama. Pela remissiva, destacam-se as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis, e também fatores climáticos que não condizem com os do cenário apresentado no enredo fílmico. Neste filme, Gomes destaca os problemas do momento pós-colonial vividos após a recente independência do país, como a frase reflexiva e crítica do Tio do Zé: “Os sacos dos antigos colonizadores pesam o mesmo que os atuais”.

Ao som de *Bissau kila muda*, canção do grupo guineense *Super Mama Djombo*, e de risadas de crianças, Bissau é personificada enquanto o filme apresenta suas críticas à dinâmica do sistema (neo)colonial, ao mero copiar e transpor os modelos estéticos, políticos, sociais, culturais e educacionais ocidentais por meio das gerações das personagens e também ao problematizar seus efeitos que perduram na estrutura

governamental e na dinâmica social dos estados modernos africanos. O filme é uma co-produção entre *Vermedia* (Portugal), *Arco-íris* (Guiné-Bissau), *Eurocreation Production* (França) e *Rádio e Televisão de Portugal*. *Udju azul di Yonta* foi assistido financeiramente pelo *Instituto Português de Cinema* em associação com *Channel Four Television*, com a participação financeira de *Ministere de la Coopération Française*, *Ministério das Finanças da Guiné-Bissau* e *Coopérationu développement et aide humanitaire* (DDA). Produção de Paulo de Souza; fotografia de Dominique Gentil; roteiro/guião e diálogos: Flora Gomes, Ina Césaire, David Lang e Manuel Rambont Barcelos; som de Pierre Donnadiou; montagem de Dominique Paris; *décors* de Miguel Mendes; música de Adriano G. Ferreira “Atchutchi”; produtores associados: José Luís Vasconcelos e Nicholas Oulman; por fim, o filme é dedicado: “a Lennart Flora e aos meninos do meu país”.

Assim como o primeiro longa-metragem, o filme de 1992 participou de muitos festivais e mostras de cinema (Guiné-Bissau, Brasil, Inglaterra, Cabo Verde, Portugal, Espanha, República Checa, Cuba, Angola, entre outros) e obteve muitos prêmios, dos quais se destacam: melhor atriz para Maysa Marta, no *Festival de Ouagadougou* (1993); *Tanit* de Bronze e Prêmio OUA, no *Festival Internacional de Cartago* (1992); melhor retrato da sociedade africana no *Festival de Cinema Africano de Milão* (1992); Prêmio Especial do Júri no *Festival de Salônica*, na Grécia (1992); *New Directors and New Films Festival*, New York / EUA (1992); Primeiro Prêmio no *Festival dos Filmes em Línguas de Difusão Restrita Espanha / Zarautz* (1992); Prêmio do Público no *Festival Internacional de Filmes*, Alemanha / Wurzburg (1992). Foi ainda o primeiro filme de um realizador bissau-guineense a participar na Seleção Oficial do *Festival de Cannes*, em 1992, na secção *Un Certain Regard*.

“NA HISTÓRIA DE AMANHA LUNDJU, A TRADIÇÃO NÃO FOI RESPEITADA”:
PO DI SANGUI

Quando uma criança nasce, uma árvore deve ser plantada e o espírito infantil estará ligado a esta planta e será o abrigo de sua alma após a sua morte. Ao nascerem gêmeos, somente o mais resistente deverá ser criado. Contudo, na *tabanka Amanha Lundju*, “a tradição não foi respeitada”. Duas árvores foram plantadas. Uma das crianças ficou na aldeia e a outra foi

criada longe. O pai da criança dividiu o nome original “Hamidu” em duas partes. Um filho foi chamado de “Hami”, o outro de “Du”. Estas informações são narradas pela *griot* Antonia (Bia Gomes). Hami (Ramiro Naka) começa a derrubar as árvores de sangue, para fazer carvão, e é punido com a morte, mas a árvore que morre é a de Du (também interpretado por Ramiro Naka), que retorna para assumir as responsabilidades do irmão. A trama tem como eixo central a destruição das florestas.

Flora Gomes apresenta um retrato do mundo rural, tornando os moradores da região personagens de uma pequena aldeia, construída somente para a realização do filme: *Amanha Lundju*. Para isso, 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, realizando um filme que homenageia e promove a sua cultura, a condição das mulheres e dos homens que moram em *tabankas*, refletindo sobre as suas alegrias e suas dores. O filme encerra-se de forma simbólica e esperançosa, com uma criança contando o passado da *tabanka*, através de animais/máquinas antropomorfizadas pintados em árvores, e convidando o espectador a, junto com ela, pintar o futuro.

Po di sangui (Pau/Árvore de sangue) mostra o dia a dia de uma comunidade da Guiné-Bissau. Os rituais exibidos estão contextualizados e fazem parte do todo, diferentemente dos filmes etnográficos ou reportagens produzidas que deslocam a cultura e o ritual do seu contexto real. O filme foi produzido pelo *Le Concours de la Commission des Communautés Europeennes* com a participação do *Ministère Français de la Coopération*, com a contribuição da *Fondation MonteCinema Verita, Locarno*. Sua equipe: Ramiro Naka (Hami e Du), Bia Gomes (Antónia), Edna Évora (Saly), Adama Kouyate (Calacalado), Dadu Cisse (Puntcha), Dulcénia Bidjanque (Luana), Djucó Bodjan (N'tem). O filme é dedicado “Ao meu amigo Saco” e conta com a produção de *Arco-íris* (Guiné-Bissau), *SP Filmes* (Portugal), *Films Sans Frontières* (França), *Cinetelfilm* (Tunísia). Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez; cenário: Flora Gomes e Anita Fernandez; imagem: Vincenzo Marano; som: Pierre Donnadiou; montagem: Christiane Lack; música: Pablo Cueco. Em 1996, o filme participou da Mostra Competitiva do *Festival de Cannes* e ganhou o prêmio *Tanit* de prata Cartago. O filme também participou de vários festivais e

mostras em diversos países, nos anos de 1996 e 1997: *World Film Festival* (Montreal, Canada); *Festival Internacional de Innsbrück* (Áustria); *Festival des Trois Continents* (França); *Académie de Créteil* (Paris/França); *Mostra em Lübeck* (Alemanha); *21º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* (Argentina); *African Cinema in Berlin, em Africa Live Online* (Alemanha); e *Panafricana em Cinemafrika* (Itália).

NHA FALA: UMA COMÉDIA MUSICAL DE MÚLTIPLOS TRÂNSITOS

Nha fala conta a história de Vita (Fatou N'Diaye), uma jovem bissau-guineense que sai de sua cidade natal, Bissau, com uma bolsa de estudos para cursar contabilidade na França. Vita carrega uma maldição familiar que proíbe as mulheres de cantarem. Caso a tradição seja descumprida, as mulheres morrem. Todavia, numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean-Christophe Dollé), um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Na capital francesa, distante da família, e após uma noite de amor, a protagonista acaba por cantar. Deixando-se convencer por Pierre e seus amigos, ela grava um disco (*O medo/ La peur*), que se torna um sucesso de vendas imediato na Europa. Mas, temendo que a mãe descubra que a promessa fora quebrada, em meio a preocupação pela morte de seus parentes, tal como com o desejo de satisfazer a tradição, Vita decide voltar à casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre, Yano (Ângelo Torres), o antigo namorado que deixara em Bissau, de seus familiares e amigos africanos e europeus, Vita encena a sua própria morte e renascimento para mostrar, à família e amigos, assim como o cineasta com relação aos possíveis receptores desse filme, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar.

O filme, cujo o título o cineasta Flora Gomes diz significar “ao mesmo tempo, «minha voz», «meu destino», «minha vida» e «meu caminho»”, recebeu múltiplos apoios e financiamento. É uma produção conjunta da *Fado Filmes* (Portugal), *Les films de mai* (França) e *Samsa film* (Luxemburgo), apoiada pela *Comissão Europeia (Fundo Europeu de Desenvolvimento)*, pelo *Fundo Eurimages do Conselho da Europa*, pelo *MC/ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia*, pelo *Fonds National de Soutien – À la Production Audiovisuelle du Luxembourg*, pelo *Ministère Français de la Culture et de la Communication – CNC*, *Ministère des Affaires Étrangères (Fond Sud Cinema)*, pelo *Fonds*

Francophone de Production Audiovisuelle du Sud (Agence Intergouvernementale de la Francophonie & Cirtef), pelo *Ministère des Affaires Étrangères (ADCSud)*, pelo *Fonds d'action et de Soutien pour L'intégration et la Lutte contre les Discriminations – F.A.S.I.L.L.D.*, pelo *Giöteborg Film Festival Filmfund*, pelo *Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal – Instituto Camões*. Com coprodução da *RTP – Rádio e Televisão Portuguesa*, *Mutante Filmes*, desenvolvida com apoio do *Programa Media da União Europeia*. Direção de Flora Gomes; música do camaronês Manu Dibango; imagem do brasileiro Edgar Moura; coreografia da portuguesa Clara Andermatt; cenários da belga Véronique Sacrez; diretor de som francês Pierre Donadieu; e montagem da francesa Dominique Paris.

Nha Fala, a primeira comédia musical da África Ocidental, foi convidado a participar no Mercado do Filme do Festival de Cannes (2002). O filme recebeu a *Bolsa Francófona de Promoção Internacional*, que recompensa obras de realizadores do Sul. Tal como os filmes precedentes do realizador, *Nha fala* foi premiado em vários outros festivais em que participou. Assim, recebeu os seguintes prêmios: Grande Prêmio *Signis Juri* e Prêmio *d'Amiens Métropole* do *Festival de Amiens* (França, 2002); Prêmio “Lanterna Mágica” e Prêmio *Città di Roma – Arco-Íris Latino*, no *Festival de Veneza* (2002); Prêmio do Júri de Melhor Filme e Prêmio do Público de Melhor Filme do *Festival Caminhos do Cinema Português X* (Coimbra, 2003); Primeiro Prêmio de Comunicação Intercultural do *Festival Vues d'Afrique* (Montreal, 2003); Prêmio da cidade de Ouagadougou e Prêmio União Económica e Monetária do Oeste Africano – UEMOA, no *FESPACO* (Ouagadougou, 2003).

NA REPÚBLICA DAS CRIANÇAS TUDO É POSSÍVEL: *REPUBLICA DI MININUS*

Em seu último longa-metragem, *Republica di mininus* (*República de meninos*), Flora Gomes narra uma história de esperança na construção de um mundo melhor, principalmente para as crianças. Logo no início do filme, ressalta-se uma história que pode acontecer em qualquer lugar no mundo, não somente em África, conforme anuncia, em *voz off*, a fala da personagem (narrador) Duben (Deny Glover): “Acontece hoje. Não é em África, mas em todo o mundo. É o fim do mundo, que exige que um mundo melhor seja

construído”. Assim, com a música de Youssou N’Dour, em língua *Wolof/Uolofe*, e a voz grave de Duben, o espectador é conduzido ao mundo da guerra, no qual crianças matam adultos e são sequestradas por eles. O enredo também propõe-se a contar o drama das histórias das crianças-soldados, como é o caso do menino Mão-de-ferro (Hedviges Mamudo) que, após seus pais serem assassinados, se torna uma criança-soldado líder do grupo de sobreviventes que, mesmo tentando fugir da guerra, não consegue – já que carrega uma cicatriz no rosto, que marca não só sua face, mas também sua vida, lembrando-o sempre da sua tragédia pessoal.

Após o desaparecimento dos adultos, há na cidade o surgimento de outro grupo, República de Crianças, liderado pela jovem médica Nuta (Melanie de Vales Rafael). Esse é o grupo de crianças que sobrevivem sozinhas, sem a orientação e o suporte de adultos. Nuta é aconselhada pelo *homi-grandí*, Duben, inclusive quando o grupo formado por cinco jovens, liderado por Mão-de-ferro, cruza o caminho da República de Crianças. Dubem orienta que Nuta aceite-o, mesmo com os problemas causados por Mão-de-ferro. O conselheiro insiste que fiquem juntos, no mínimo três e no máximo cinco dias, para que se tornem um único grupo. Embora as crianças tentem ensinar Mão-de-ferro a ser criança, o peso do passado e a cicatriz que carrega na face não conseguem deixá-lo seguir. Por isso, todos do grupo unem-se para ajudá-lo e para libertá-lo dos seus próprios medos. As crianças realizam um ritual (jogar pedras na água) para livrarem-se das mágoas do passado, para poder viver o presente e pensar no futuro.

O filme foi produzido por *Filmes do Tejo II* (Portugal) e *Les Films de l’Après-Midi* (França), com a coprodução de *Neue Mediapolis Filmproduktion* (Alemanha); *SagaFilm* (Bélgica) e *Rádio e Televisão de Portugal*; contando ainda com a participação de *Telecine Bissau Produção* e apoio financeiro do *ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual*. Uma obra produzida com o investimento do *FICA – Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual*, apoiado por *Eurimages* com o contributo da União Europeia (*European Development Fund*) e do *ACP Groups of States*; participação do *Canal + Afrique*, com o apoio de *Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud*. Sua equipe: Denny Glover; Hedviges Mamudo; Melanie de Vales Rafael; roteiro: Flora Gomes e Franck Moissnard; música original: Youssou N’Dour; coprodutores: Alexander Ris; Petra Hengge; Hubert Toint; e Jean-Jacques Neira; produtores: Maria João Mayer e François d’Artemare.

A obra é dedicada “Ao camarada Vasco Cabral e a todos aqueles a quem não foi dada voz”.

A película estreou no *Festival do Rio de Janeiro* (2012) e havia grandes expectativas sobre ele: o filme “l’un des films le plus attendus mais aussi le pouvoir dans une grande ville africaine après une guerre civile ayant provoqué la disparition des adultes” (ROCHEBRUNE, 2013), 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.

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. Gomes é um realizador que se desloca de Bissau, sua cidade de residência, para diversos continentes e países, seja para participar de eventos ou para conseguir financiamentos, ou ainda deslocando-se para gravar suas películas, como um *griot* viajante contemporâneo que leva a sabedoria e a cultura de seu país e continente pelo mundo. Assim, percebe-se o trânsito deste cineasta no mundo atual, metaforicamente representado pelos movimentos constantes da câmera ou de personagens nos seus filmes, que percorrem as várias cenas e cenários e conduzem o espectador para onde o diretor deseja. Seu estilo expressa a situação local e global, por meio de diálogos irônicos e reflexivos, apresentando na tela o discurso da memória e da história da Guiné-Bissau e da África contra o esquecimento do passado (*Mortu nega*) e do presente (*Udju azul di Yonta* e *Po di sangui*), em busca de um mundo múltiplo, colorido como o arco-íris, regado a utopia e ousadia (*Nha fala* e *Republica di mininus*), para ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem. Flora Gomes segue narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, seu país e sua história.

CAPÍTULO I: “ENTRE O NORTE E O SUL. ENTRE O QUENTE E O FRIO. NADA É TÃO SIMPLES”: REFLEXÕES HISTÓRICAS, TÉORICAS, TEMÁTICAS E ESTÉTICAS, TALVEZ, CONTEMPORÂNEAS, SOBRE CINEMAS AFRICANOS

1. Le film transmettra purement et simplement les manifestations de l’avie africaine, em les visualisant sans modification dans leur exposition et dans leurs contextures; 2. Le film transposera ces mêmes manifestations, em lesadaptant à l’expression cinématographique sans pourtant réaliser une oeuvre originale; 3. Le film sera um élément original de l’art nègre [...]. Dans le premier cas, on parlera de reproduction, dans le deuxième cas d’imitation; la valeur artistique particulière n’apparaîtra que dans le troisième cas, quand le cinéma africain créera véritablement son propre humanisme. Ces trois ordres de manifestation du film apparaissent dans tous les cinemas. Le cinéma africain ne fera donc pas exception (VIEYRA, 1975: 244).

O cinema africano não será uma exceção (VIEYRA, 1975: 244). Os cinemas africanos não deveriam se tornar uma exceção, um desvio, mas sim produzir um artefato original da arte negra, que reproduz o valor artístico da obra de arte, como desejava o cineasta e crítico Paulin Soumanou Vieyra no livro *Le cinéma africain: des origines à 1973* (1975). A obra em questão, de fato, trata-se de um clássico sobre os cinemas africanos, não só por ser o primeiro livro sobre a temática, mas também por ser escrito por um africano que se propõe a apresentar os cinemas da África numa perspectiva historiográfica de cada país do continente. Visto que o autor destaca nessa publicação os cinemas e os cineastas nacionais de 35 nações africanas, em muito pesa a qualidade didática que ao trabalho confere característica. Entretanto, passados mais de cinquenta anos do lançamento do primeiro longa-metragem de ficção realizado por um africano, em solo africano, da África Negra: *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, os filmes africanos continuam com dificuldades de classificação, permanecem diante do inconveniente de se ultrapassar temáticas e críticas limitadoras, estereotipadas e eurocêntricas; de enquadramento teórico, de consolidação de novas estéticas, justificando assim o *talvez* do título deste capítulo, em consequência de ainda exigirem-se dos cinemas africanos contemporâneos modelos, paradigmas, procedimentos e critérios que estão relacionados com as primeiras produções cinematográficas africanas.

Nesse sentido, este capítulo apresenta, discute e critica questões, demandas e exigências elencadas ao longo das leituras que abarcam os cinemas africanos, como é o caso do enquadramento teórico, que envolve: terceiro cinema, cinema emergente, cinema com sotaque/*accent*, cinema mundial e periférico; divergências sobre nomenclatura, questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, local e global; e aspectos históricos, enredos, políticos e estéticos comuns e recorrentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com diversos cinemas, tais como o mundial, aquele que se origina na África ou, em particular, o cinema da Guiné-Bissau – sob o prisma da questão mercadológica, incluindo também o auxílio financeiro para produção de filmes.

Ainda a propósito de aspectos mercadológicos, a lógica de distribuição desses filmes em outros países por via de festivais internacionais pode ser entendida como uma nova forma de colonização, ou neocolonialismo, em que se pese a interrogação das qualidades da busca pelo autenticamente africano, da africanidade, do exótico, do insólito. Salientam-se desse modo, em certa medida, dilemas paradoxais, como é o caso das relações entre modernidade e tradição e da escolha do idioma, para poder, assim, instituir novas fronteiras, novos espaços, novos discursos, novas estéticas, buscando construir e consolidar a história dos cinemas africanos por intermédio de filmes e da trajetória autoral de seus cineastas.

1.1 PRIMEIROS OBSTÁCULOS: O INFORTÚNIO DA TERMINOLOGIA E DEMAIS DEMANDAS DE CLASSIFICAÇÃO

Normalmente, a terminologia “cinema africano” aparece no singular e está relacionada com a generalização dos filmes realizados, produzidos e, muitas vezes, simplesmente filmados em África. De acordo com aquele entendimento, o termo pode ser relacionado com preocupações econômicas e políticas nacionais, mas acabam por deixar de lado questões importantes como a criação, a estética e a recepção dos filmes. À vista disso, é um termo paradoxal de inclusão e exclusão, já que pode abarcar tudo, mas é generalista e pode pôr em causa, por exemplo, questões de produção: afinal, o que se considera cinema africano? É aquele feito em África? Aquele produzido em África? Filmado no território? São estas, e outras, questões que o vocábulo suscita.

Segundo Nwachukwu Frank Ukadike, a melhor maneira de considerar o cinema no continente africano subsaariano seria como *Black African Cinema* (Cinema Negro Africano), já que sua investigação foi “Focusing this inquiry on Africa south of the Sahara and separating it from culturally Arabic-inclined North Africa, this study will cover the Atlantic (Mauritania to Nigeria and Cameroon) to the Congo, East Africa, South-East Africa, and Madagascar”. Esta separação geográfica, para o autor, é necessária para se pensar o “Cinema Negro Africano”, mas ressalta-se ainda que tal escolha não justifica a categorização do cinema africano como único: “In black Africa, cinema depicts the stories and cultures of the people it represents, just as traditional African art (sculpture, body painting, murals, and so on) portrays the area from which it comes” (UKADIKE, 1994: 06).

Mahomed Bamba (2014), ao pensar na terminologia “cinema africano”, reflete sobre as múltiplas possibilidades presentes no singular e no plural, considerando que os cinemas africanos envolvem um jogo de negociação entre os filmes, as produções, os críticos, os teóricos, os cineastas e os públicos, nos diversos contextos, já que “[...] a noção de «cinema africano» acabou se impondo mais como uma «construção» teórica e um rótulo com o qual se busca abarcar toda a pluralidade e heterogeneidade das cinematografias africanas” (BAMBA, 2014: 73).

Para Johannes Rosenstein (2014), seria leviano falar sobre “cinema africano” sem esclarecer o que se entende como tal, pois é impossível englobar as culturas cinematográficas e as condições de produção de mais de cinquenta Estados, nos quais são faladas duas mil línguas. Por isso a necessidade de se delimitar os estudos. Então, “La variété étant une richesse, le cinéma africain doit être varié en dépit des régimes, pour que s’expriment les multiples aspects de la vie d’un peuple dans ce qu’elle a de plus noble” (VIEYRA, 1975: 342).

Diante da multiplicidade de possibilidades de contextos, línguas, culturas e artes africanas, neste trabalho, os “Cinemas africanos” (no plural, para marcar a diversidade cultural implicada) consistem em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos e comprometida com temáticas e estéticas africanas, podendo

ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam a atenção os roteiros e os argumentos estreitamente ligados à figura do diretor, de diferentes formas, articulando-se com o suporte financeiro da produção que, contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas em favor de empresas transnacionais e da coparticipação internacional, como se verifica nos filmes do cineasta Flora Gomes.

A questão terminológica se desdobra quando se utiliza o critério de classificação em razão do país de nascimento do cineasta – forma utilizada nos mercados cinematográficos e festivais de cinema. “A dificuldade consiste em classificar os mais de 1253 cineastas que poderiam afirmar que produziram um filme africano. Em nossa opinião, a nacionalidade é a maneira mais simples de identifica-los” (ARMES, 2014: 24). A problemática da nacionalidade do cineasta nos cinemas africanos já era uma preocupação do primeiro crítico africano de cinema, Paulin Vieyra, quando se questionou: “Pour qu’un film soit africain, suffi-il qu’il soit réalisé par un Africain?” (1975: 244). O autor responde que ser africano é importante, mas não restritivo, e destaca que existe uma sensibilidade na forma de fazer, pensar e representar a cultura negra africana nos filmes. Isso é o que seria característico dos cinemas africanos:

Sans doute, dans la mesure où le film est remarquable par ses rapports des valeurs de la civilisation africaine, il peut être désigné comme un film africain. Ce qui veut dire qu’on peut reconnaître comme africain un film réalisé par un Africain sur l’Europe, dès lors qu’on y sent une certaine façon de penser nègre (VIEYRA, 1975: 244).

Essa generalização simplificada da classificação pela nacionalidade dos cineastas exclui as múltiplas nacionalidades e elimina também alguns filmes africanos, considerados de importância nacional, que não foram realizados por africanos, bem como muitas produções e cineastas considerados internacionalmente como africanos – como é o caso, por exemplo, de Licínio de Azevedo e Rui Guerra.

Por fim, Roy Armes (2014) defende que não se devem classificar como cinemas africanos as produções que “utilizam a África apenas como local de filmagem [...] mesmo que alguma produção local esteja envolvida (normalmente, com o fim de reduzir impostos e não para acrescentar algo à narrativa)” (ARMES, 2014: 32-33). Cabe referir que, usualmente, para a classificação de um filme, nas fichas catalográficas, não é citado o país

de nascimento do realizador, mas sim o local de produção e a língua do país correspondente.

A dúvida sobre a existência de cinema(s) africano(s) feito por africanos e com características africanas ainda persiste e é recorrente dentre os investigadores da área. A propósito do tema, afirma Flora Gomes: “Não sei direito, 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” (OLIVEIRA, 2016: 311). Esta resposta coaduna com a preocupação dos meios geridos e administrados pelo próprio país ou pelo continente e, no limite, argumenta que os cinemas africanos poderiam ser considerados inexistentes. Gomes, no entanto, acredita na consolidação dos cinemas nacionais do continente e no desenvolvimento de movimentos cinematográficos locais e regionais, mas conclui afirmando que a classificação da película é africana, mas o mais importante mesmo é a mensagem: “Não é importante o carimbo que nos dão. O mais importante é o que nós fazemos, a mensagem que deixamos passar” (OLIVEIRA, 2016: 311).

1.2 LITÍGIOS TEÓRICOS

As películas africanas muitas vezes são relacionadas com as nomenclaturas teóricas do “Terceiro Mundo”, “Teoria do Terceiro Mundo” ou “Terceiro Mundista”. Conforme destacado por Robert Stam, o termo “Pós-colonial” poderia ser substituído por “Terceiro Mundismo”. Por essa razão, em “Cinema e teoria do Terceiro Mundo”, o autor realiza um breve levantamento da Teoria do Terceiro Mundo e estabelece a relação desta principalmente com as questões econômicas, mas possuindo vínculo também com categorias “humanísticas grosseiras (‘os pobres’), desenvolvimentistas (‘os não-industrializados’), raciais (binárias) (‘os não-brancos’), culturais (‘os atrasados’) ou geográficas (‘o Leste’)” (2003: 113). Trata-se de categorias que estão carregadas de preconceitos e dicotomias, ressaltando, inicialmente, que o termo, inventado pelo jornalista francês Alfred Sauvy nos anos 1950, estaria vinculado com preocupações nacionalistas: “o termo ‘Terceiro Mundo’ postula a existência de três esferas geopolíticas: Primeiro Mundo capitalista (a nobreza) da Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo (os plebeus)” (2003: 112).

Coube ao Terceiro Mundo as classificações etnocêntricas relacionadas com o processo de colonização. Trata-se de minorias ou coletividades, hoje descolonizadas, que, conforme denuncia o autor, são descritas como “‘atrasadas’ e ‘subdesenvolvidas’, atoladas em uma ‘tradição’ supostamente estática” (STAM, 2003:112). São classificações que nos contextos contemporâneos não se adequam mais em termos de utilização, mas que remanescem resistentes em determinados discursos e instâncias de poder e saber. Tal teoria está normalmente relacionada com estratégias políticas desenvolvidas na América do Sul e na África do Norte. No cinema estabelece-se a associação do primeiro cinema com as indústrias cinematográficas comerciais hollywoodianas; o segundo cinema com os filmes europeus ou americanos vanguardistas, pessoais, de arte ou de autor; e o terceiro cinema com os filmes africanos.

No texto “O terceiro cinema revisitado”, Robert Stam continua examinando a Teoria Terceiro Mundista, destacando a grande pesquisa e produção do tema na área cinematográfica nas décadas de 1980 e 1990, quando, contudo, o termo na política entra em colapso, sendo “visto agora como uma relíquia inconveniente de um período mais militante” (2003: 309). Todavia, possivelmente pela importância dos filmes produzidos pelos chamados cineastas terceiro mundistas nos festivais de cinema e na indústria cultural, a nomenclatura continua sendo reproduzida quase sem crítica alguma, mesmo com todas as discussões e limitações do termo. Aliás, com alguma crítica, Shohat e Stam (2006), destacam que continuarão utilizando o conceito “Terceiro Mundo” como uma forma provisória e esquemática, para demonstrar que algumas problemáticas continuam a existir sem serem resolvidas ou questionadas.

Por extensão, esse vocábulo, dito econômico, foi utilizado na teoria do cinema como Teoria do Terceiro Mundo ou Teoria Terceiro Mundista cinematográfica. Em contrapartida ao termo preconceituoso, econômica e culturalmente limitador, insurgem-se autores e teorias inovadoras, como é o caso de Glauber Rocha (brasileiro), com a sua “Estética da fome”, de 1965; Fernando Solanas e Octavio Getino (argentinos), com “Para um Terceiro Cinema” – *Towards a Third Cinema*, em 1969; e Julio Garcia Espinosa (cubano), com “Por um cinema imperfeito” – *For an imperfect cinema*, de 1969 – propostas reflexivas que contestavam o vínculo exclusivo entre economia e culturas, artes e/ou estéticas.

O crítico argentino Walter D. Mignolo (2003), quando argumenta sobre os estudos subalternos nas Américas, defende a ideia da viagem ou das transculturações das teorias de um contexto investigativo para outro; a existência de autores variados, que também se deslocam ou até mesmo a movimentação física e cultural desses teóricos ao longo do tempo. Essas teorias e seus teóricos são transformados, transmutados, adaptados em seus novos e diversos contextos. Essas mudanças, deslocamentos ou viagens são acentuadas em função das diferenças coloniais pelas quais são produzidas, como também são reforçadas pela localidade onde são produzidas, ou ainda em que contextos de idiomas são escritas.

De acordo com Mignolo (2003), as teorias que hoje emblematicamente “viajam” podem sofrer rejeição quando produzidas em âmbitos históricos ou geográficos relacionados com diferenças coloniais ou de subalternidades, uma vez que tais espaços são ou foram desprivilegiados na produção do conhecimento ou na localização epistemológica, e os estudos aceitos foram, e ainda são, em grande parte, orientados pelo etnocentrismo e pelo eurocentrismo. Desse modo, as teorias reconhecidas no meio acadêmico e social apenas podem ser produzidas em contextos ocidentais, ou em condições que reproduzam o modelo ocidental, e por teóricos ocidentalizados; escritas em línguas categorizadas como modernas (inglês, francês ou alemão), em seus padrões cultos e normativos. Contudo, para que se possam promover os deslocamentos dessa produção teórica eurocêntrica, Mignolo propõe novas perspectivas geopolíticas do conhecimento como os novos pontos de vista do (pós)colonial.

Mesmo com a redefinição do “Terceiro Cinema” e de seu alargamento para outros contextos (inclusive no Ocidente), este, ao ser relacionado com questões de classe, gênero ou outros conflitos sociais de natureza racial e étnica, e ainda com o proveito de aspectos positivos da teoria, de forma emancipatória, ele acaba por introduzir abordagens etnocêntricas ou não ocidentais nas políticas culturais europeias, demonstrando “que é preciso criar teorias adequadas que consigam lidar com as experiências de espectadores não ocidentais, no lugar da imposição de uma teoria preexistente” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014: 48). No sentido da transposição de conceitos e teorias, deve-se evitar generalizações, já que, no mesmo território, podem existir diversas formas de colonizações. Por isso seria incerto afirmar que os cinemas da África Negra podem ser

totalmente relacionados com o “Terceiro Cinema”. Isso especialmente por duas razões: pela divergência ideológica no direcionamento dos filmes, os quais evitam didatismos, e pela rara utilização do cinema direto (HENNEBELLE, 1978).

A possibilidade do distanciamento entre a Teoria do Terceiro Cinema e os cinemas africanos é corroborada contemporaneamente por Kenneth Harrow quando este sinaliza no sentido de que os cinemas africanos desviam-se da agenda marxista mais pragmática, a qual possuía o Terceiro Cinema, “embora o trabalho mais didaticamente engajado de Haile Gerima e Med Hondo possam ser aproximados aos filmes do Terceiro Cinema” (2016: 350). Didatismo que não se percebe na obra cinematográfica de Flora Gomes, que se distancia dos fundamentos da Teoria do Terceiro Cinema quando “analisa com ceticismo as metanarrativas que governaram os processos de libertação nacional e a subsequente criação de novas nações independentes sob o amparo da ideologia marxista-leninista” (ARENAS, 2018: 18).

Ainda de acordo com Stam (2003), partindo-se de uma perspectiva eurocêntrica, os filmes do Terceiro Cinema focam na questão local e estão relacionados com aspectos políticos. Por isso, eles não poderiam fazer parte de uma historiográfica cinematográfica considerada universal. Neste sentido, há um paradoxo, visto que, como destacam Shohat e Stam, mesmo com as exclusões sofridas, o cinema do chamado Terceiro Mundo “é responsável pela maior produção cinematográfica do mundo” (2006: 60), e que a indústria do cinema insiste em continuar excluindo-o dos “livros de história cinematográfica ‘tradicionais’ e dos meios de comunicação em geral, para não falar nos conjuntos *cineplex* e nas videolocadoras” (*Idem*: 61). A partir da perspectiva cinematográfica terceiro mundista, o que seria um filme universal? Por que razão filmes estadunidenses, franceses, russos ou italianos, por exemplo, podem ser considerados universais em detrimento de filmes brasileiros, argelinos, bissau-guineenses, argentinos ou nigerianos? Quais os elementos que elegem alguns filmes como pretensamente universais? É possível sustentar que nestes não se apresentam elementos e problemas locais? Por sua vez, por que a indústria cultural escolhe uns em detrimento de outros? O problema que se apresenta como entrave ou incômodo da Teoria do Terceiro Cinema, ou Cinema Terceiro Mundista, é que seus críticos, teóricos e cineastas, em seus textos, mesmo questionando-a em alguns momentos, acabam por reproduzi-la e/ou corroborá-la. Como tentativa de superação, mais uma vez a

economia aparece mostrando seu poder e força junto à indústria cultural e cinematográfica, pois surge, nesse âmbito, um outro vocábulo: “cinemas emergentes”.

No texto “O cinema intercultural na era da globalização”, Hudson Moura enfatiza a importância dos deslocamentos humanos que aconteceram no século XX, bem como reconhece que esse período é a “era dos refugiados, das pessoas em movimento, da imigração em massa” (2010: 43). O autor suscita ainda o destaque para os termos “intercultural”, “multiculturalismo”, “transnacionalismo” e “pós-colonialismo”, ressaltando principalmente a desarticulação que sofre o termo “intercultural”, “sempre associado a uma marca da imigração e da descolonização” (*Idem*: 45). O “intercultural” hoje também está relacionado com áreas econômicas, políticas e sociais: comércio, direito e educação, entre outras. Nos filmes de Flora Gomes, tais relações aparecem sinalizadas nas trajetórias migrantes das personagens bissau-guineenses e africanas, que se deslocam em busca de trabalho e estudo (*Udju azul di Yonta; Nha fala*); em razão de problemas ambientais, a seca em especial (*Mortu nega; Po di sangui*); em busca de tratamento médico (*Mortu nega*); ou por conflitos militares (*Mortu nega, Republica di mininus*).

A interculturalidade frisada por Moura está relacionada com os cinemas africanos em razão do deslocamento da perspectiva de se vivenciar uma cultura exclusiva, uma vez que na contemporaneidade os sujeitos vivem experiências de diferentes culturas – como é o caso da trajetória experienciada pessoal e profissionalmente pelo cineasta Flora Gomes. As experiências entre várias culturas nacionais ou estrangeiras, locais e globais da contemporaneidade são explicitadas nos filmes do realizador, especialmente por meio da relação respeitosa entre os bissau-guineenses das *tabankas No djorson e Amanha lundju (Po di sangui)*; entre os bissau-guineenses e cubanos na Luta de Libertação (*Mortuta nega*); entre bissau-guineenses, cabo-verdianos e franceses (*Nha fala*), prezando sempre por direitos iguais, mas preservando as diferenças.

No momento atual, o “intercultural” acaba por se fragmentar em “transcultural” e associa-se ao “transnacional” e “transcontinental”, visto que “a transnacionalidade cinematográfica pós-colonial resulta em narrativas que desafiam velhos mitos sobre a relação identitária tanto na Europa quanto na África” (FERREIRA, 2014: 138). No contexto da discussão em torno da cultura cinematográfica transnacional, a globalização torna-se “um fenômeno que

pode, de fato, ajudar a preservar a diversidade cultural, com redes de comunicação globais permitindo que comunidades individuais chamem a atenção do mundo para as especificidades da sua cultura” (COOK, 2013: 29).

Os cinemas africanos também estão relacionados com os atuais “Cinemas do Mundo”, que podem ser definidos como cinema não hollywoodiano, por vezes vinculados com o “cinema de arte”, “que procuram mapear, definir e, finalmente, proteger a cultura audiovisual do mundo, tornando-a um polo de resistência contra a percepção de hegemonia cultural da cultura ocidental, de forma mais geral, e de Hollywood em particular” (COOK, 2013: 14-15), promovendo assim um intercâmbio global do cinema. Nos filmes do mundo, apresentam-se histórias no mundo globalizado, com personagens que transitam nesse universo, “alguns como turistas, outros como trabalhadores imigrantes e outros, ainda, como imigrantes ilegais” (*Idem*: 17). Coloca-se em questão as discussões transnacionais de produção nos cinemas mundiais que podem trazer à tona demandas dicotômicas do passado colonial de Cinema do Mundo *versus* Cinema Hollywoodiano; Cinema da Margem e Cinema do Centro.

Os cineastas africanos precisam negociar desde a ideia inicial dos seus filmes até a chegada destes aos públicos especializados ou não. Por isso, a crítica ocidental insiste na busca por sentidos a partir do olhar eurocêntrico preconcebido, prezando sempre pelo autenticamente africano, muitas vezes deixando de lado o caráter ficcional da obra e rastreando valores europeus nos filmes africanos. Esse procedimento equivale ao não reconhecimento de que os cineastas africanos são “capazes de construir narrativas e discursos que comportassem uma parcela da «magia e do sagrado» e que seus filmes podiam ser portadores de uma forma de «pensamento» e de concepção estética particular do cinema” (BAMBA, 2014: 77-78). Isto é, negociando e pluralizando as temáticas e as estéticas dos filmes, produzindo novas estratégias de *mise en scène* e sugerindo diferentes narrativas (LEQUERET, 2003; BAMBA, 2014) que, “[n]o caso do cinema, é começar uma guerra entre o cinema industrial e as cinematografias independentes, entre o cinema produzido nos EUA e o que é feito no resto do mundo” (TAVARES, 2013: 466).

É como se o Cinema do Mundo enxergasse o “Mundo” como todos os “Outros” cinemas e também “como se este cinema fosse subsidiário de um discurso tão implantado na lógica

quotidiana, que nem sequer é pensado como discurso” (TAVARES, 2015: 353). Tornando-se comum pensar um filme africano como uma categoria de festival, o que pode provocar um lapso nos debates sobre a classificação dos gêneros nos filmes africanos⁴. Por isso:

[...] deveríamos também falar de gêneros no cinema africano, caso o levássemos realmente a sério. [...] Mas há tempos existem comédias africanas, filmes policiais ou dramas. Enquanto falamos do cinema africano como um gênero próprio, único apesar de o incluirmos no chamado cinema mundial, eximimo-nos da responsabilidade de integrá-lo independentemente de sua origem ao nosso código cinematográfico centrado na Europa ou nos EUA. Será que realmente aprendemos algo com a história colonial? (ROSENSTEIN, 2014: 98).

As dicotomias limitadoras coloniais eventualmente podem ser o critério utilizado pelos festivais ocidentais na escolha e no enquadramento de categorias para os filmes chineses, iranianos e africanos, os quais tornam-se apropriados para os eventos por fornecerem uma linguagem cinematográfica que empenha-se em se desviar do imperialismo hollywoodiano: “World cinema [...] is a new invention of films from the non-Western world that comfort Europeans in their paternalistic supremacy vis-à-vis the Third World and in their struggle against Hollywood” (DIAWARA, 2010: 87). Estes cinemas podem ser considerados um cinema de alta cultura, nova categoria hierárquica, idealizada pelos festivais da Europa e da América, que incluem temáticas diversas, múltiplos gêneros, filmes que tratem de demandas árabes, negras, migrantes, diaspóricas, femininas, culturais, impondo o método do “critério único”, “qui atteint à la suprême négation de l’Autre” (BARLET, 1997: 08).

Diante desse cenário de estética do cinema mundial ou “Cinema do Mundo”, por vezes bélico, as estéticas dos filmes africanos formam-se como distintas ao promoverem uma simbiose entre a tecnologia europeia ou americana e os elementos do patrimônio imaginário, da linguagem espiritual, da música, da dança, das metáforas, dos provérbios, “the mythic components and poetic resonances of the oral traditions, when adopted to filmic codes, would produce film aesthetics that are African” (UKADIKE, 1994: 202), que constroem um legado particular: “The significance of its services to the African people is that it is persistent in highlighting images of historical experience, cultural identity, and national consciousness in past and present struggles” (*Idem*: 202-203).

⁴ Discussão aprofundada no terceiro capítulo.

Para Mbye Cham, os filmes realizados por africanos fazem parte do “Cinema do Mundo” como uma forma possível de pluralizar e expor nas telas novas realidades. Desafio esse que os cineastas africanos continuam promovendo por meio da diversidade apresentada em seus trabalhos, os quais tentam se distanciar dos estereótipos criados pelas imagens produzidas sobre a África – desde o período colonial – e também dos filmes hollywoodianos – os quais resultam repetitivos com enredos sobre guerras, heróis com superpoderes que salvam o mundo sozinhos, brigas entre gangster, violência mundializada, policiais bonzinhos *versus* sujeitos malvados, a figura da mulher que vive em buscar do amor romântico idealizado, “constructing and promoting an alternative popular cinema, one that corrects the distortions and stereotypes propagated by dominant western cinemas, and one that is more in sync with the realities, the experiences, the priorities and desires of their respective societies” (CHAM, 2011).

Os cinemas africanos, atentos à necessidade emergente de debates que prezem pela avaliação de novos objetos discursivos, lutam permanentemente contra a falácia e o fascínio de teóricos e críticos interessados em suas cinematografias. Cabe aos cinemas africanos atentar para os filmes produzidos considerando-se “as cores e as sonoridades que suas narrativas projetam; os olhares que põem sobre os homens, as mulheres, as crianças, os ritmos e a duração dos filmes, as percepções do cotidiano que oferecem” (BAMBA, 2014: 80). Interessando-se especialmente para os detalhes dos conjuntos de convicções simbólicas, culturais e ideológicas africanas, “that render them difficult for the uninformed viewer to decipher” (UKADIKE, 1994: 11). Evitando-se os métodos de análise fáceis e teorias reducionistas, que podem até prejudicar a compreensão do filme, ao simplesmente transpor os procedimentos teóricos para outros contextos e cinematografias. Com o encargo de que “Cinematic representation entails storytelling or interpretation that uses such specific cinematic conventions and codes as camera movement, lighting, editing, image and sound relationship, and *mise-en-scène*” (*Idem*: 11). Esquivando-se do olhar globalizante sobre toda a história dos cinemas africanos, mas sobretudo com um olhar específico sobre o filme ou um conjunto de filmes. Uma mirada singular, muitas vezes, desempenhada pelo próprio cineasta africano, que passa a acumular também a função de intérprete e crítico de sua própria arte e do que é fazer cinema em África, como destaca

Flora Gomes: “C'est un métier dur. Je ne sais jamais si je vais continuer le cinéma quand je termine un film!” (BARLET, 2000b: 74).

A nova vaga dos cineastas africanos não está preocupada com acusações de alienação. Esses cineastas buscam práticas cinematográficas intertextuais, nas quais experimentam apropriações e influências de outros diretores, mesmo que para isto tenham que tomar emprestado formas narrativas, composições visuais e rítmicas e temas comuns de seus antecessores – tais como Ousmane Sembène, Med Hondo, Souleymane Cissé, Oumarou Ganda, Safi Faye ou Sarah Maldoror –; ainda que tenham que revisitar gêneros cinematográficos clássicos, ou até em desuso, como o musical e o *western*, permitindo exercer a criatividade e renovar os cinemas contemporâneos africanos, vislumbrando ocupar o seu lugar no platô dos cinemas. “Si las comedias se han convertido en nuevos géneros narrativos populares, algunas de las cuestiones a responder se interrogarán sobre las circunstancias históricas, políticas y económicas que lo han hecho posible” (TCHEUYAP, 2015: 58). E ainda há a televisão:

El enorme éxito de la series de televisión, junto a las nuevas narrativas postcoloniales carentes de pesado didactismo, son sin duda el futuro de las narrativas africanas en las pantallas al tomar prestados los mitos, leyendas, ansiedades, sueños y alegrías locales para transmitir mensajes morales o filosóficos. Estas nuevas narrativas han creado un novedoso hábito cultural y construido una relación diferente con los espectadores, los cuales se han reconciliado con su propia imagen (TCHEUYAP, 2015: 75-76).

Dessa relação de experiências deslocadas, surgem os cinemas emergentes, que nascem de uma nova visão criada “nos países que acolheram os imigrantes de ex-colônias, como a França e a Inglaterra, ou de novos imigrantes, como o Canadá, os Estados Unidos e o Brasil” (MOURA, 2010: 46). Esses cinemas têm a necessidade e a relevância de deslocar os clichês e as “imagens convencionais eurocêntricas do Outro, do estrangeiro, da cultura e das novas práticas sociais dos imigrantes” (*Idem*) nos seus roteiros e nas imagens produzidas por esses cineastas. Trata-se de produções que buscam destacar práticas cinematográficas singulares, como é o caso dos filmes de Gomes, nos quais identificam-se alguns dos elementos destacados por Moura: os vários idiomas, vozes, músicas, deslocamentos, viagens – sobretudo na construção e transformação das personagens, que caminham e transitam entre culturas, línguas (crioulo, português, francês, *wolof* e inglês), países (Guiné-Bissau, França e Portugal), tradições e modernidades, rituais da cultura

bissau-guineense, celebração da vida, cosmogonia, apresentando “filmes africanos [que] unem a tradição oral africana e as formas visuais ocidentais, oferecendo assim uma ponte que une as diferenças ontológicas de diferentes grupos” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014: 62).

1.3 ENTRE O PARADOXO DA AFRICANIDADE/AUTENTICAMENTE AFRICANO E DO EXÓTICO: ELEMENTOS DA CULTURA AFRICANA NA CINEMATOGRAFIA DO CONTINENTE

No continente africano, a arte é funcional, útil, faz parte do cotidiano, tem papel cultural determinante e sua existência pode proporcionar a compreensão das sociedades africanas atuais (VIEYRA, 1975). Ela faz parte do espiritual, dos rituais de nascimento, da vida e da morte: “Nous sommes dans le domaine du spirituel don’t l’objectivation, qui est propose à nos regards, apparaît, pour les non-avertis, comme toujours insolite” (*Idem*: 248). Assim, os filmes africanos entram em cena representando seus próprios valores culturais individuais e coletivos, a diversidade de tendências culturais, estéticas e sociais e a tradição oral, que podem até parecer surreais para a realidade visível e palpável do Ocidente, quando estes elementos são apresentados de modo descontextualizado. Muitos críticos pensam ou até mesmo comentam um filme com análises superficiais, baseados em um único acontecimento cinematográfico, deixando de lado a reflexão de pensar no poder e na função da arte, do espiritual, do cultural e do simbólico, do poder das falas, das imagens e das histórias retidas na análise fílmica; ou ainda desconsiderando experimentar e experienciar ir além das aparências fílmicas para apreender o filme como produto da arte, para descobrir um novo conhecimento.

O coletivo é distintivo no cinema, pois um filme é uma arte coletiva, construída por muitas pessoas, orientada pela figura do realizador ou do produtor. Nos filmes africanos acrescenta-se a esta concepção comum a relação de comunhão entre os cineastas e a cultura do seu país e do continente africano, que nas representações constroem personagens que são orientadas pela coletividade e preocupação com o bem comum, revelando um afastamento dos cinemas hollywoodianos e comerciais, nos quais a personagem central normalmente é direcionada exclusivamente pelos seus sentimentos e

necessidades individuais. Teshome Gabriel acrescenta ainda a noção coletiva entre os próprios cineastas africanos que conhecem, assistem e divulgam filmes de seus compatriotas: “African cinema, like African culture, is based in the social and political experience of Africa’s peoples. [...] filmmaking in Africa is generally a highly collective endeavor. There is, moreover, a strong sense of community among the quite varied filmmakers” (GABRIEL, 2002: xi). Desse modo, percebe-se nos filmes africanos certo distanciamento dos conflitos entre grupos sociais e culturais, de maneira a não restringir o enredo ao binarismo “herói e vilão”; evitando-se intrigas simplistas; explorando diferentes concepções de mundo. Via de regra, a personagem principal pode representar o grupo, entretanto, acentua-se mais como conciliadora do que como líder centralizadora, visto que o enfoque fílmico é voltado para as relações sociais e não sobre o indivíduo (ROSENSTEIN, 2014).

Os cinemas africanos se apropriam da tradição oral para constituir a estrutura da narrativa fílmica africana, a qual se torna uma característica comum nos filmes, demonstrando conhecimento e maturidade do cineasta na construção da obra: “Oral tradition and the aesthetics of African cinema are becoming the subject of exploration by African film historians and critics whose studies are pertinent to the understanding of African film practice” (UKADIKE, 1994: 203). Estas narrativas cinematográficas orais são “caracterizadas por una revalorización de lo rural, las tradiciones a recuperar y una lentitud en la narración ligada a la oralidad, donde la palabra y el silencio dirigían la narración” (LEAL-RIESCO, 2011: 34), posto que a união entre o homem e a palavra pode ser vista como uma coexistência, pois, nas sociedades africanas, esses dois elementos são indissociáveis: “Nas sociedades orais [...] a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. [...] Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (BÂ, 2010: 168).

Uma figura comum da tradição oral da África Ocidental é o Griô (no português do Brasil), normalmente descrito como *Griot* (no francês): “On peut donc dire, d’une manière générale, que les griots sont souvent cultivés en ce qui concerne la culture africaine” (VIEYRA, 1975: 284). O qual, para Valérie Thiers-Thiam (2001; 2004), possui papel fundamental nas sociedades africanas como guardião da memória individual e coletiva de um povo, local ou região. Uma figura que possui a dupla função de assegurar a veracidade e a legitimidade do texto e, ao mesmo tempo, prestar contas da tradição, servindo como

suporte para um discurso, por vezes, de reabilitação da tradição oral. O vocábulo possui várias designações, relacionando-se a uma categoria tradicional contemporânea socioprofissional nas culturas mandingas, do poder de contar as histórias e narrar os acontecimentos dos povos. O verbete também é associado a uma construção literária e cinematográfica ficcional, que Thiers-Thiam denomina de “Le griot-narrateur” (“O griot-narrador”).

Com relação a origem da palavra *Griot*, segundo Valérie Thiers-Thiam, há muita discussão e polêmica nos estudos do termo, visto que alguns defendem que a gênese da palavra é africana – *Wolof Gewel, Fulbe (Fulani) Gawlo, Malinké Geli* – ou árabe – *Qawwal*; outros sustentam que o vocábulo tem origem no idioma português – criado ou gritar; e, por fim, existe a suposição que indica uma origem *berbere/berberesa* da palavra: *agenaou*, que significa “pessoas da África negra” e poderia vir do nome do império de Gana, no século XVI, que em contato com o espanhol e o português, tornou-se *guinea*, e por fim teria originado *Griot* em francês. O que se pode afirmar é que a expressão é “le résultat d'un mélange culturel complexe reflétant les échanges entre différents peuples d'Afrique et d'Europe durant plusieurs siècles. À cette origine inextricable du mot correspondent un statut, une identité et un rôle ambigus” (THIERS-THIAM, 2004: 13-14).

Na continuidade, Valérie Thiers-Thiam (2001; 2004) destaca a adaptabilidade do termo e do conceito diante da multiplicidade de utilização e abordagens teóricas, inicialmente nos estudos literários, contemporaneamente nos estudos fílmicos. A figura ou personificação do *griot*, nestes estudos, é apresentada como historiador da cultura oral, músico, cantor, contador de histórias genealógicas, coreógrafo e até negociador da África Ocidental. Tudo isso, frisando, não obstante, suas mais importantes funções: preservar a tradição, honrar o presente e zelar pelo futuro da cultura e tradição oral africana; – conforme os cineastas africanos, que podem ser detentores e depositários de um conhecimento cultural e histórico; tal como os griot-narradores, que personificam os complexos e múltiplos papéis dos contadores de histórias em seus contextos tradicionais nacionais e continentais.

Para Ukadike (1994), alguns dos principais constituintes da tradição oral são a organização, o exame e a interpretação do passado e do presente da sociedade. Um procedimento possível somente através da junção da arte oral e da arte cinematográfica

africanas, imprimindo os elementos da oralidade na escrita fílmica, promovendo assim novas remodelações em novos contextos. Os cinemas africanos proporcionam essas novas experiências e interpretações estéticas por meio de uma prática cinematográfica que não é conformista nem estática, mas por vezes transgressora, para materializar “the Herculean task” (1994: 288) de finalizar um filme, e, mais herculeamente, conseguir que este seja comercializado. Como acrescenta Flora Gomes: “Aos africanos não é permitido errar, porque não há tempo para isso. E nós temos que ir sempre para frente” (GOMES, 2018).

Flora Gomes, ao afirmar que a sua realidade é também a sua inspiração, oferece uma valiosa chave de leitura para a compreensão da presença da tradição cultural e da cosmovisão bissau-guineense em seus filmes – especialmente em *Po di sangui*, visto que Gomes entende a sociedade moderna africana a partir das suas bases culturais tradicionais, como na relação com a morte e a ligação com os espíritos dos antepassados. “Le retour au village que j’opère est une recherche d’inspiration. [...] Les morts restent proches de nous. L’aller-retour est permanent. L’interrogation des ancêtres est possible” (BARLET, 2000b:73). Nessa acepção, o retorno à tradição não deve ser visto como impossibilidade para o progresso na Guiné-Bissau, no continente ou em qualquer parte do mundo, mas antes como inspiração aos aspectos positivos das sociedades, segundo os ideais de Amílcar Cabral.

Os elementos estruturais da tradição oral são identificados nos filmes de Gomes, por exemplo, quando as crianças participam de rituais a fim de promoverem a sua manutenção (*Po di sangui*, *Nha fala* e *Republica di mininus*); através da não linearidade dos filmes, que contam pequenas histórias de personagens que vão sendo esclarecidas por uma metáfora ou via narração de uma história; com a encenação de rituais de morte espiritual, transformação e posterior renascimento social (*Po di sangui*), de pedido de casamento (*Udju azul di Yonta*), ritos fúnebres *tchur* e *toka tchur* (*Nha fala*) e ritual de libertação do passado (*Republica di mininus*) e do carnaval cultural (*Mortu nega*); por meio de interpretações de sonhos pelos mais velhos, que podem estar relacionados com o passado, presente ou futuro (*Mortu nega*); em proveito da utilização de um tempo mítico (*Po di sangui*, *Republica di mininus*); com o emprego de expressões, ditados populares ou estórias (em crioulo, “passada”) que explicam as vivências das personagens – conforme acontece nas várias estórias encenadas no filme *Po di sangui*, do qual destaca-se a *passada* da cena inicial,

narrada pela personagem Antonia (Bia Gomes) para as crianças da Aldeia, quando se explica a história do nascimento dos gêmeos e se demonstra a conciliação e momentos de “negociação” da tradição por uma modernidade africana. Veja-se:

Segundo nossos costumes, quando nascem gêmeos, eles ficam em um cruzamento para ver qual é mais resistente. Aquele que melhor resiste à prova é recuperado. Mas na história de *Amanha Lundju*, a tradição não foi respeitada. Um dos filhos foi mandado para outro lugar, o outro permaneceu na aldeia. O pai dessas crianças, quando a mulher estava grávida, disse: «Se for menino, chamará Hamidu». Sua mulher teve gêmeos, e o nome foi cortado pela metade. Um foi chamado de «Hami», o outro de «Du» (Excerto do filme *Po di sangui*).

Nos filmes de Flora Gomes, o tempo. O delimitador de uma ordem cronológica na narrativa, é por vezes indeterminado. Tal característica pode proporcionar dada perturbação no espectador, potencialmente compreendendo tal fluxo enquanto ciclo simbólico: por exemplo, de vida e morte ou de passagens da vida – conforme ocorre no filme *Republica di mininus*, sobre o qual um espectador desavisado poderá não perceber que o tempo das crianças já não é o dos vivos, mas sim o dos mortos; ou ainda vida-morte-vida – tal como se observa em *Po di sangui* e *Nha fala*. O período de tempo também pode ser representado por um corte ou um movimento de câmera brusco – *Udju azul di Yonta*. O tempo dos mortos também é característico de outro filme luso-guineense, *O espinho da rosa* (2013), de Filipe Henriques, no qual, quando o relógio deixa de funcionar, é o momento em que a personagem morta retorna para buscar a sua vingança.

A cosmovisão é elemento central e fulcral focal não só para se entender a forma como alguns sujeitos pensam o mundo, mas também porque é a cosmovisão que engendra significados e (des)constrói discursos lógicos racionais dos mais difíceis de se desmontar ou deslocar, principalmente por estes serem apresentados como modelos estrangeiros prestigiados. “Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros” (RAMA, 2004: 48). No entanto, a cinematografia africana construiu e promoveu reflexões sobre diferentes aspectos do local, do regional e do global, quebrando-se um sistema lógico em que se discute as culturas e as artes locais e nacionais dos cinemas africanos. As realidades africanas devem também se preocupar em reproduzir essa visão de mundo, como observa-se, por exemplo, com os

rituais de pedido de casamento, com as viagens iniciáticas ou com o carnaval e contextos funerários presentes nos filmes de Flora Gomes.

Nesses espaços, lida-se com a associação de elementos e instituições em que se “envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (BÂ, 2010: 169, grifo do autor). Para o escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o, essa visão de mundo africana demonstra não só a relação entre os mundos espiritual e material, bem como a sua projeção nas diferentes práticas envolvendo a economia e a política nacionais e internacionais:

A visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos, os vivos e os ainda por nascer. Os três elementos personificam a realidade das interconexões entre o passado, o presente e o futuro, e essa visão de mundo conecta a vida espiritual com a existência material. O domínio do espiritual não está divorciado da materialidade da economia e da política das nações e entre as nações (2007: 30).

Cabe enfatizar que a união entre os vivos, os mortos e os por nascer faz parte da cosmovisão bissau-guineense, e africana, pensada como aquilo que cada pessoa é e pelo que defende e vive, o que permeia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias. Já a cosmovisão ocidental cristã e cartesiana prevalente difere da primeira ao separar as coisas e os mundos em categorias antinômicas. Assim, aquele imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, em termos de construção, destacada por Hampaté Bâ (2010) enquanto “tradição viva”. A diferença no contraste com a razão ocidental cindida e contraposta, que ressalta os sentidos da continuidade e da contiguidade de elementos, dimensões e momentos, está destacada nos cinemas africanos por Teshome Gabriel, quando este afirma que: “In making this connection, it often employs a nonlinear structure, moving from one time frame to another, so that sometimes the past resides in the present, and sometimes the future is in the present” (2002: ix). Acentuando-se assim que a cosmogonia africana, e sua relação com passado, presente e futuro, pode ser representada no tempo e no espaço dos filmes, tal como percebe-se em *Republica di mininus*, no qual Flora Gomes revela o presente das crianças que não crescem em consequência do passado bélico, e por isso não poderão criar perspectivas de futuro.

Os componentes da cultura tradicional africana e as características dos cinemas interculturais (MOURA, 2010), que nos contextos africanos são interpretados como realidade, para os espectadores ocidentais podem ser ainda interpretados como “absurdo”, “fantástico”, “ilógico” ou “insólito”. Por que elementos culturais do Outro devem ser considerados como pertencentes da ordem do exótico ou do absurdo? A relação entre os vivos, os mortos e os por nascer em algumas culturas africanas não são insólitos, mas sim naturais e normais para esses sujeitos, porque fazem parte das suas formas de ver e conceber o mundo. Os filmes do realizador Flora Gomes, especialmente *Po di sangui* e *Nha fala*, também são alvos de interpretações que tratam os rituais presentes como exóticos ou insólitos, o que é paradoxal, visto que a representação da realidade e a sua posterior exotização fílmica são as bases para os fundamentos de obrigação do “*certificat d’africanité*” (VIEYRA, 1975). Um certificado de africanidade, uma autenticidade africana calcada na originalidade e na genuinidade da produção cultural africana, que subsequentemente poderá ser exotizada e sofrer problemas de recepção pelo público, que potencialmente pensaria sobre o filme a partir de fundamentos etnocêntricos e discriminatórios:

les films des cinéastes d’origine africaine doivent intrinsèquement prouver leur «africanité». Ils recebront alors la sainte onction, en general la reconnaissance de leur «authenticité». Deux critères contradictoires s’entremêlent: (1) une exigence d’exotisme; (2) une exigence de réalité (BARLET, 2001: 69).

Para Ndongo M’Baye (2001), a “africanidade” pode ser pensada como uma ideia inventiva sobre a identidade do Outro; uma conveniência lexical ou uma possível representação da realidade do africano, marcada por aspectos negativos, mas que na contemporaneidade o conceito subverteu-se e consolidou-se por estar relacionado com a luta dos artistas contra as imposições culturais, pela necessidade de pluralizar as interpretações reducionistas, pela batalha diária contra a violência e o preconceito mundializado, pela construção de uma diversidade de imagens do continente africano, pela descolonização das mentes e das representações.

Na apresentação denominada “O perigo de uma única história”, na qual se debate acerca dos riscos de qualquer abordagem unilateral sobre a África e seus escritores, Chimamanda Adichie também destaca a preocupação devida relativamente ao tema da autenticidade, calcada na originalidade e genuinidade da produção cultural africana, bem como sobre

problemas de recepção calcados em etnocentrismo e discriminação. Ainda de acordo com a autora, concebe-se uma busca desesperada sobre o que é ser “autenticamente africano”. Busca essa que converte-se em reprodução de estereótipos sobre o continente africano, tal como experienciada por Adichie em uma situação pessoal com um professor: “O professor me disse que minhas personagens pareciam-se muito com ele, um homem educado de classe média. Minhas personagens dirigiam carros, elas não estavam famintas. Por isso elas não eram ou seriam autenticamente africanas” (ADICHIE, 2012).

Assim, o autenticamente africano revela-se contraditório na literatura e no cinema, pois, ao mesmo tempo em que os filmes, por serem exóticos e ressaltarem as diferenças, são mais populares e reconhecidos pelo público europeu, por outro lado estes filmes também são rejeitados, excluídos e estereotipados por serem relacionados com a incapacidade do africano de ultrapassar valores tradicionais retrógrados e selvagem para o olhar ocidental, como sublinha Olivier Barlet:

Les films d’Afrique qui rencontrent du succès auprès du public européen sont ainsi ceux qui si prêtent le mieux (et soubent bien malgré eux) à la projection, à la folklorisation, à la exotisme, à l’exacerbation de la difference. Plus l’Autre est different, plus il est clair qu’il est moins intégrable, incapable d’évoluer et d’intégrer les precepts de la civilization (BARLET, 1997: 06).

Os cinemas africanos implicam no surgimento de novos filmes em que se retratam diferentes reflexões de estudiosos ocidentais, que pesquisam cinemas africanos não apenas por serem “exóticos” ou pelas diferenças estéticas e ideológicas face ao hegemônico, mas por representarem o futuro do “cinema mundial”. Portanto, são nos novos contextos que os estudos começam a pensar as diferenças e detalhes dos cinemas africanos, podendo deixar de lado as análises uniformizadas, generalizadas, estereotipadas e reducionistas, levando em consideração em suas investigações os espaços e características individuais e coletivas de cada filme dos países africanos (BAMBA, 2014).

Por este ângulo, a exotização do Outro na contemporaneidade parece sinalizar uma continuidade do pensamento sobre o “exótico” do período colonial, visto que ainda há uma busca pelo desconhecido, pelo intocável ou tradicional nos povos filmados – hoje já não mais tão desconhecidos (ARAÚJO, 2013). Isso acontece talvez porque a concepção de originalidade dos cinemas africanos surge com a recuperação de histórias que se encaixam

nos contextos africanos contemporâneos, independentemente do gênero e estilo (DIAWARA, 2010). Assim, os cineastas procedem com as revisões de suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois estes mesmos realizadores passam a ser intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações que envolvem os espectadores, já que estes desejam “dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2014: 91). Em seus filmes, o realizador Flora Gomes exhibe detalhes da sociedade, da história, da memória, da cultura e da arte bissau-guineense evitando apresentar suas representações como verdade única e absoluta sobre a multiplicidade do povo, atuando no sentido de escapar do perigo da “história única sobre a África” (para a qual adverte a nigeriana Chimamanda Adichie), buscando promover imagens positivas sobre a África e a Guiné-Bissau.

Segundo o cineasta brasileiro Glauber Rocha, as artes dos “Terceiros Mundos” somente possuem relevância ao espectador europeu “na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista” (2004: 63-64). Assim, a sensação construída é a de que os filmes africanos mudaram suas temáticas, transformaram seu estilo e estética, mas a crítica e os espectadores ocidentais continuam querendo reproduzir e pensar os cinemas africanos com os olhos da ignorância, do desconhecimento, do colonialismo, do primitivismo, do irreal, do ilusório, do fantasmagórico:

La méconnaissance crise l'ignorance absolue. Les critiques qui s'attachent à bien connaître la cinématographie du plus grand continent du monde se comptent sur les doigts d'une main. Et lorsque les Cahiers du Cinéma s'y risquent (n.557), c'est pour développer une vision misérabiliste, sous le titre «L'Afrique fantôme». Leiris, auteur du livre éponyme, se référerait à tout autre chose: la difficulté de l'appréhender (BARLET, 2002: 05).

Provavelmente, a crítica com olhar etnológico seja uma decorrência da atitude neocolonialista do Ocidente em direção às criações dos artistas, produtores e agentes culturais de vários campos de atuação (como o da ciência e do trabalho, por exemplo) dos países do sul. Essa é uma atitude que impõe aos cineastas a exigência da autenticidade, do verdadeiro, do genuíno. Certamente, um fator que acaba por se revelar algo problemático face às implícitas seleções e sugestões de temática realizadas pelos países europeus

financiadores, que podem se associar às exigências de autenticidade a que se reporta Mia Couto: “Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana” (2005: 62-63).

A partir da reflexão de Mia Couto sobre a questão da autenticidade africana, ou da necessidade de uma marca/carimbo de genuinidade nos “passaportes culturais”, pretendida pela crítica “eurocêntrica, brilhante e erudita, mas desinformada e paternalista” (SOLANAS, 1978: 16), percebem-se maiores exigências aos escritores, cineastas e artistas africanos. Exigências tais pautadas em padrões estéticos que aceitam inclusive “imperfeições estéticas, possivelmente isso até aumentasse o «bônus exótico» que esses filmes com certeza possuíam” (ROSENSTEIN, 2014: 85), revelando-se paternalista “nos elogios europeus e americanos a vídeos africanos que não teriam qualquer valor artístico se tivessem sido feitos por cineastas ocidentais” (DIAWARA, 2012: 22).

Para Manthia Diawara, alguns filmes africanos incorrem naquilo que o autor denomina “afropessimismo”, uma vez que tratam de temas como os de crianças na África, disseminação da AIDS, desvalorização da moeda corrente da CFA, mutilação genital feminina e outras formas de opressão à mulher na África, corrupção e alienação dos africanos nas suas próprias tradições, racismo e danos ao meio ambiente (DIAWARA, 2001; 2007; 2010; 2011; 2012). São temas recorrentes ao imaginário dos espectadores ocidentais e ocidentalizados. Trata-se de uma situação verificada em alguns eventos e estudos sobre cultura, arte e cinema africanos, nos quais destacam-se exposições de documentários voltados para discussão antropológica e sociológica da situação da mulher, da criança e das guerras, resultando displicente com o também importante e necessário debate acerca da produção, realização e crítica de filmes de ficção em África.

Por isso, a crítica europeia/ocidental construída sobre ideias, ideais e estereótipos em torno dos temas e da estética dos filmes africanos liga-se à etnografia (TAVARES, 2015), reforçando-se a compreensão de que a “leitura ideológica da crítica eurocêntrica ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades dos cinemas africanos” (BAMBA, 2007b: 84), mantendo-se “obsoleta e defasada” (*Idem*, 2009: 183). A crítica

ocidental ainda reduz 55 países a um só: “África”; sem se preocupar com as particularidades e diversidades estéticas “em termos de estilo, gênero e temática” (*Idem*, 2007b: 85) de cada país e de cada cultura.

Nesses filmes, os cineastas escolhem retratar realidades possíveis de seus países (que vivenciam momentos históricos, necessidades e sentimentos diferentes) na esteira prevalecente de construções narrativas que enfocam elementos da cultura local e que também podem apresentar elementos globais. De acordo com Guy Hennebelle, essa é uma atitude extremamente positiva, uma vez que os realizadores “não se contentam, porém, em refletir passivamente uma situação. Sentimos na maioria dos autores, ao contrário, uma vontade de atuar sobre a realidade descrita, com a intensão de modificá-la” (1978: 157); desviando-se, assim, de críticas pessoais, dicotômicas, antropológicas e afropessimistas pautadas em impressões individuais que não deixam claro os critérios teóricos, críticos e estéticos para a “falta de qualidade” eventualmente referida.

A visão crítica reducionista sobre os cinemas africanos é mundialmente divulgada e difundida via meios de comunicação tradicional e novas mídias. É importante destacar ainda que, paradoxalmente, “foram os críticos ocidentais que começaram a abrir o caminho para uma apreensão e releitura mais fragmentada e setorizada da práxis cinematográfica na África” (BAMBA, 2014: 81-82), em razão de que a crítica africana (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994), com exceção de Vieyra (1975)⁵, só aparece tardiamente no cenário internacional, “mas foi decisiva na redefinição teórica dos cinemas africanos, seguindo e aproveitando algumas brechas abertas pelos Estudos Culturais” (BAMBA, 2014: 83-84). Isso tudo em consequência da crítica e do cinema ocidental ainda estarem presos à lógica de pensar/exibir o continente africano como algo estático, enquanto os cineastas e críticos africanos, contrariamente aos primeiros, mostram o movimento cotidiano e a modernidade dos países africanos. Assim, a modernidade dos cineastas africanos avança “pelo uso inteligente dos particularismos culturais e étnicos, mas sem se mostrar refém deles. Os jovens cineastas contemporâneos, quando revisitam o passado colonial, é sem

⁵ “Vieyra is the only African author who has published books on African cinema. As an experienced filmmaker who is also regarded as one of the «fathers» of African cinema, his in-depth knowledge of African cinema separe his work from that foreigners who have written about African cinema. He asserts an authoritative voice that divorces him from the pedestrian view characterizing other works” (UKADIKE, 1994: 166).

maniqueísmo e sem espírito de revanche” (*Idem*, 2009: 189), conforme observa-se nos filmes de Flora Gomes.

Os princípios do fantástico, exótico ou insólito são muito utilizados nas críticas ocidentais às literaturas, cinematografias e culturas africanas, e podem ser tomados como distintivos na contemporaneidade. Para os públicos africanos, tais princípios podem representar outro tipo de autenticidade, isto é, a representação positiva deles mesmos (BARLET, 2005). Nos filmes de Flora Gomes, os rituais, a cosmogonia, o tempo, os cenários, a língua, a iluminação podem ser vistos facilmente como exóticos por plateias ocidentais, pois para muitos espectadores, afinados com seus universos culturais e estéticos, interpretar características como essas não faz parte de uma realidade possível. Contudo, os aspectos culturais representados na tela são realidades concretas nas sociedades locais africanas. Não obstante, este amplo conjunto de referências culturais, sobre o qual pode se basear as práticas cinematográficas africanas, clarifica a riqueza da estética do cinema africano negro e sustenta a base para as divergências na compreensão ou para a falta de entendimento do cinema africano quando comparado com a tradição cinematográfica ocidental (UKADIKE, 1994). “Daí a importância de examinar as lógicas plurais (culturais, transculturais, diaspóricas, simbólicas, estéticas e «acadêmicas») que sustentam, acompanham e determinam os modos de recepção nas cinematografias africanas” (BAMBA, 2016: 73).

Manthia Diawara sublinha que os cinemas africanos apresentam a diversidade do continente africano. Para isto, o autor analisa filmes apresentados e premiados no 11º FESPACO, em 1989 – no qual o filme *Mortu nega* ganhou os prêmios “Oumarou Ganda”,⁶ para Melhor Filme, e “Melhor Atriz” para Bia Gomes –, informando que identifica nos cinemas africanos três movimentos comuns: (1) narrativas de realismo social, as quais levantam questões relacionadas com as experiências atuais e tratam da oposição tradição e modernidade, evitando romantizar os valores tradicionais, ressaltando as formas de modernidade, o neocolonialismo e o imperialismo cultural – “The heroes are women, children, and other marginalized groups that are pushed into the shadows by the elites of tradition and modernity” (DIAWARA, 1992: 141); (2) o confronto colonial está associado

⁶ Oumarou Ganda, diretor e ator nigeriano morto em 1981, ganhador do maior prêmio do FESPACO (*Étalon d'or de Yennenga*) e homenageado pelo FESPACO, em sua sétima edição (Fevereiro de 1981), com a instituição do prêmio que carrega o seu nome e contempla o primeiro melhor longa-metragem de ficção realizado pelo cineasta.

aos filmes que contrapõem o colonialismo e os colonizadores europeus. São filmes que geram controvérsias entre espectadores africanos e europeus. Os africanos contemplam essas obras com satisfação, pois elas apresentam um ponto de vista comprometido com o factual, já os observadores europeus “characterize them as polemical, poorly constructed, and belonging to the 1960s rhetoric of violence” (*Idem*: 152); por fim, (3) o “retorno à fonte”, evidenciando que há três motivos, pelos quais os cineastas retomam este conteúdo: “(1) to be less overt with the political message in order to avoid censorship, (2) to search for precolonial African traditions that can contribute to the solution of contemporary problems, and (3) to search for a new film language” (*Idem*: 160). Idealizando a necessidade de na criação mostrar a existência da história e cultura africanas antes da chegada dos europeus ao continente africano.

Os segmentos elencados acima são interessantes e a descrição daqueles resulta importante. Contudo, enquadrar cada filme em um item ou temática específica é corroborar o discurso ocidental maniqueísta de que os cinemas africanos precisam ser enquadrados e delimitados, ressaltando questões dicotômicas que, para a contemporaneidade e modernidade africana⁷, são difíceis de definir ou balizar, pois os critérios são distintos e as vivências múltiplas. Trata-se de se ter em consideração as vicissitudes do tempo corrente, de se respeitar novos modelos de análise que contemplam as experiências dos cineastas e o fazer cinematográfico autoral. Ou, como propõe Manthia Diawara, trata-se de defender a noção de cineastas com ideias plurais e múltiplas, evitando assim julgamentos e rejeições sumárias pelo desconhecimento dos assuntos das películas.

Nas críticas aos cinemas africanos há a constante referência ao binarismo tradição e modernidade como particularidade comum dessa cinematografia. Normalmente apresentado como oposição, o que dificulta sua ultrapassagem e modernização do conceito. Uma relação que não faz sentido nenhum em grande parte dos cenários africanos (ROSENSTEIN, 2014), mas que ainda encontra “persistência (e a vontade supérflua) [...] na base da recepção dos cinemas africanos” (BAMBA, 2009: 184). A polarização entre tradição e modernidade, para Olivier Barlet, faz parte do passado, de um momento

⁷ A “modernidade africana” é concebida nesta tese como um momento estético, cultural, social e econômico vivido pelos países africanos, em especial pela Guiné-Bissau pós-colonial, que busca a conciliação e, em alguns momentos de “negociação”, com as tradições africanas, os trânsitos e as migrações em contextos de pós-colonialidade, de globalização e de diáspora.

histórico antigo e mimético, de uma África simbólica, imemorial, atemporal, que não contempla a ideia de mistura das formas nos cinemas africanos contemporâneos: “L’heure n’est plus à une opposition à une tradition obsolete: elle est au métissage, au syncrétisme bien géré, au tri des influences pour rejeter ce qui s’oppose à ce qu’on perçoit comme essential” (1997: 08-09).

Segundo David Murphy e Patrick Williams, no livro *Postcolonial african cinema: ten directors* (2007), dentre os dez cineastas africanos pós-coloniais, destaca-se Flora Gomes. No capítulo específico sobre Gomes, os autores elegem como elemento primordial na obra do realizador o “retorno à origem”. Os dois autores assinalam o foco que relaciona tradição e modernidade em sintonia com os ideais de Amílcar Cabral, elencando autores que criticam o retorno às origens como um movimento totalmente positivo, como forma de mudar a visão de selvageria que é construída e divulgada sobre a África, ao lado de críticas negativas sobre o cinema de origem dos cineastas, displicentes aos problemas contemporâneos do continente, idealizando uma África inicial, berço da humanidade, primordial, mítica, tradicional e distante. Já para Akin Adesokan (2011), o retorno à fonte foi mal interpretado por alguns críticos e teóricos, que pensam sobre o tema como um regresso a um passado pré-colonial, idealizado como autêntico e imaculado. Entretanto, retornar à fonte é também reingressar na história de homens e mulheres que devem ser libertos de toda forma de servidão (física, psicológica e cultural) que restrinja as suas vidas.

Murphy e Williams concluem que, para Gomes, “modernity and tradition are inseparable” (2007: 141). E esta relação estará presente principalmente em filmes como *Mortu nega*, *Po di sangui* e *Nha fala* – sendo que neste último destacam-se elementos das relações entre tradição e modernidade na África do século XXI. Assim, a relação entre modernidade e tradição nos filmes de Flora Gomes apresenta certa convivência aceita, sendo que os elementos da modernidade, inseparáveis da vida presente, são deliberadamente inseridos na tradição pelos mais jovens, conforme observa-se nos filmes *Udju azul di Yonta*, *Nha fala* e *Republica di mininus*. Estes filmes não reproduzem aspectos da tradição de forma cega, mas os respeitam e transgridem ao mesmo tempo em que os questionam como um

“gesto de deslocamento da tradição”⁸ (SPIVAK, 2010: 123), sem de certa forma abandonar as regras do jogo, sem a negação da tradição. Logo, aos mais velhos cabe respeitar e defender as tradições (*Mortu nega*, *Udju azul di Yonta*, *Po di sangui*); ou reproduzir, como nos filmes mais recentes, *Nha fala* e *Republica de mininus*, e até transgredir, como a mãe dos gêmeos do filme *Po di sangui*. Está em causa um jogo entre obediência e transgressão, em face das regras do tradicional e do moderno.

Por sua vez, em se tratando da produção cinematográfica africana, outras cartas parecem deliberadamente jogadas como lances de grande impacto pelo questionamento das relações entre modernidades e tradições (necessariamente pluralizadas). Se, para Ferid Boughedir, esse é o questionamento central nas temáticas dos cinemas africanos, equacionada em termos de confronto – “[t]odos os filmes africanos são herdeiros dessas reviravoltas: os cineastas vivenciam essas mudanças de tal modo que escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes” (2007: 37) –, em Flora Gomes, ainda como “reviravolta”, leem-se os signos de relações de intercorrência, coexistência e mão dupla entre a suposta polaridade.

Na esteira da propensão dicotômica dominante na razão ocidental que dissemina confrontos entre campos, de acordo com Ferid Boughedir (2007), existiriam quatro tipos de conflitos que são ressaltados nos filmes africanos: (1) o conflito entre a cidade e a aldeia; (2) o da mulher ocidentalizada em contraste com a mulher que respeita as tradições; (3) o da medicina moderna *versus* a tradicional; e (4) o da arte endógena como mantenedora da identidade cultural contrariamente à arte que se tornou *commodity* e objeto de consumo. Com relação à temática nos filmes de Gomes, esses conflitos não se apresentam explicitamente, pois as personagens (note-se como exemplo: Diminga/*Mortu nega*; Mana/*Udju azul di Yonta*; Puntcha/*Po di sangui*; Vita/*Nha fala*; e Nuta e Fátima/*Republica di mininus*) não se deixam aprisionar no conflito entre tradição e modernidade, mas mostram-se, desde o início de cada enredo, presentes nos dois campos encenados – não como embate ou dicotomia, mas como elementos que coexistem em ambos os lados.

⁸ Expressão utilizada pela indiana Gayatri Spivak quando narra a história do suicídio de *Sati*, relacionado com a queima de noivas. “O gesto de deslocamento é, inicialmente, uma inversão da interdição contra o direito de uma viúva menstruada de se imolar” (2010: 123-124).

Com relação às personagens femininas, observa-se que estas empreendem a negociação no sentido de adaptação da tradição aos seus interesses imediatos. Por exemplo, Vita (*Nha fala*), para poder cantar, promove uma união entre o tradicional e o moderno, na qual, conforme pensava Amílcar Cabral (1974), o homem novo africano não será a negação total da *tradição*, mas haverá uma reabilitação dos valores das civilizações negro-africanas. Tal leitura adquire especial força relativamente à aparente proposição de uma nova sociabilidade, tanto local como mundial, marcada pelos trânsitos e trocas culturais de diferentes contornos e procedências, conforme destacado na frase final da última música do filme, “Ousar”: “Que havemos de fazer/ Para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?/ Atrave-te!”. Seguindo a trilha da ponderação de Murphy e Williams acerca do pensamento do realizador – “If, for Flora Gomes, the answer to the opposition (apparent or actual) between modernity and tradition is neither one nor the other but both, then that syncretic resolution is for him only the sign of a larger reality” (2007: 147) –, impõe-se, aqui, a hipótese de um “homem novo” a reabilitar o mundo globalizado mediante novas relações de sociabilidade e valores.

Diante desse cenário, destaca-se a conexão, já exposta por Boughedir (2007), do cinema africano com um mutável contexto de produção que lê como confronto as possíveis relações entre “modernidade e tradição” – geralmente apresentadas nesta ordem, na cinematografia de Flora Gomes parece fazer sentido inverter os termos e pluralizar. Tradições e modernidades tornam-se hoje um tema quase único, já que os cineastas contemporâneos vivenciam as mudanças ocorridas em seus países e por todo o continente africano. Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação(ões) entre tradições e modernidades africana e bissau-guineense, Flora Gomes parece acreditar que a África tem duas faces (uma virada para o passado, a outra para o futuro) inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização nos sentidos de conjunção e de simultaneidade. Afinal, fala-se aqui acerca de um continente constantemente dividido entre o peso das origens e a força dos desejos, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidades, como se as personagens procurassem a conciliação e a compatibilização dos dois lados, com elementos das duas partes.

1.4 “PATRÃO É SEMPRE PATRÃO”: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO NOS CINEMAS AFRICANOS

Inicialmente, “em que língua escrever?” Depois, “em que língua falar?” Estas questões constituem uma reflexão nuclear para produtores culturais, escritores, críticos e cineastas, visto que a escolha de um idioma para um filme é de fundamental importância e nunca aleatória. Durante muito tempo, nos cinemas africanos imperou o uso de idiomas europeus, a título de prática dominante, hegemônica e canônica – o que pode estar diretamente ligado às condições de produção, coprodução e financiamento. Este foi um processo encabeçado pela França⁹, que, através de produções e coproduções, instituiu a língua francesa como idioma oficial dos seus investimentos cinematográficos, continuando assim a promover as identidades linguísticas dos antigos colonizadores:

Os antigos países colonizadores têm a sua carta a jogar, sobretudo através da língua, que tem um impacto econômico, político e geoestratégico. A língua é um veículo poderoso e um apoio estrutural importante nas negociações, no comércio e nos tratados com caráter econômico (KI-ZERBO, 2009: 47).

Tal quadro perdura até 1968, quando o cineasta Ousmane Sembène quebra a regra de utilização das línguas europeias e realiza o primeiro longa-metragem da África Ocidental em uma língua nativa africana, a língua *Wolof*¹⁰, no filme *Mandabi*. Segundo Diawara, o cineasta senegalês “usou assim *Mandabi* para mostrar não só os limites da francofonia em África, como também da noção de que apenas as línguas europeias são universais e capazes de ter uma história além das fronteiras e dos limites étnicos e culturais” (2011: 35). As línguas de matriz europeia, uma vez impostas em outros continentes, foram recriadas, transfiguradas e apropriadas pelos sujeitos dos territórios antes colonizados, ainda que parcialmente. Sujeitos esses que hoje são formalmente assumidos em seus direitos de legitimidade intelectual linguística, em termos oficiais e culturais. No continente africano, as línguas oficiais tornaram-se, por fato e direito, línguas nacionais africanas, contemporâneas, ao lado das línguas tradicionais.

⁹ “Independentemente da língua utilizada, qualquer filme que recebe financiamento francês é considerado «francófono» e contribuiu, desse modo, para o *status* da França como protagonista da cena cinematográfica internacional” (ARMES, 2014: 29).

¹⁰ Antes de Sembène, Vieyra realizou o curta-metragem *Sindiély*, em 1964, inteiramente falado em *Wolof*; Mustapha Alassane dirigiu *Le retour de l'aventurier*, falado em francês e hauça (VIEYRA, 1975).

Para Ngugi wa Thiong’o (2007), escrever ou contar nos idiomas europeus e dos ex-colonizadores é uma forma de neocolonialismo e exaltação das culturas europeias. Entretanto, o escritor angolano Manuel Rui Monteiro (1985) opõe-se a Thiong’o, já que, mesmo sendo em uma situação de oral (línguas nativas) e escrito (línguas europeias), torna-se diversa e de luta, pois, para Monteiro, deve-se apropriar da arma do outro (a escrita) e adaptá-la a situação angolana e africana, incluindo na escrita elementos constitutivos das identidades culturais das comunidades ou países africanos, acabando por transformar a escrita e, por consequência, o idioma.

Para Ngugi wa Thiong’o (2007), escrever ou contar algo nos idiomas europeus e dos ex-colonizadores é uma forma de neocolonialismo e exaltação das culturas europeias. Esta perspectiva, contudo, não é compartilhada pelo escritor angolano Manuel Rui Monteiro (1985), para quem, seja pelo uso oral (línguas nativas) ou escrito (línguas europeias), trata-se de um embate em que os ex-colonizados devem se apropriar da arma do ex-colonizador (a escrita) e adaptá-la à situação angolana e africana, incluindo na escrita elementos constitutivos das identidades culturais das comunidades ou dos países africanos, acabando por transformar a escrita e, por consequência, o idioma.

Já o escritor nigeriano Chinua Achebe, no texto “Política e políticos da língua na literatura” – uma resposta explícita a Ngugi Wa Thiong’o, a quem Achebe acusa de ser cúmplice do imperialismo mediante a predileção do idioma em que escreve, o inglês –, afirma que não existe a necessidade de escolha de uma língua (europeia) em detrimento de outra (nativa), podendo-se utilizar as duas: “a diferença entre mim e Ngugi na questão do uso de uma língua nativa ou europeia por escritores africanos é que, enquanto Ngugi acredita que se trata de escolher entre *uma ou outra*, eu sempre considerei *as duas*” (2012: 101, “Grifos do original”) – o que pode ser diretamente relacionado com as identidades múltiplas e diaspóricas (HALL, 2006) e interculturais (MOURA, 2010).

Assim, Achebe considera que a escolha do idioma dos ex-colonizadores guarda relação direta com a pluralidade e com o multiculturalismo linguístico que existe na Nigéria e em muitos outros países africanos que escolheram o inglês, o francês ou o português como idioma oficial, ou ainda que a escolha do idioma mantém associação com a constituição da nação, que deve possuir um idioma oficial que contemple, ou agregue por abstração, as

diversidades nacionais. Na visão de Thiong'o, a escolha dos idiomas nacionais africanos é relevante e associada à necessária descolonização na qualidade de “uma das mais positivas contribuições do cinema africano aos nossos esforços pela descolonização: a relação entre cinema e as línguas africanas” (2007: 31). A afirmação ganha desdobramento no sentido em que o filme apresenta uma situação imaginária, mas “Uma vez que é produzido num ambiente de língua local, o filme cria um efeito de naturalidade e verossimilhança; vemos as personagens agir, a pensar e a falar na sua língua materna” (DIAWARA, 2011: 35), promovendo um ambiente de possibilidade de “verdade” para o público.

Diante da polêmica entre Ngugi Thiong'o e Chinua Achebe deve-se considerar ainda as ponderações de Nwachukwu Ukadike (1994), quando este propõe a africanização dos meios, especificamente do idioma, como resolução para o impasse, acentuando que se deve evitar a rejeição sumária como forma de resolução da questão. A africanização dos meios adquire continuidade como sugestão quando considerados também outros aparatos técnicos cinematográficos, tais como a iluminação, que durante muito tempo privilegiou a cor branca nas telas do cinema (temática que será aprofundada no quarto capítulo deste trabalho).

Retornando para a discussão em torno do uso das línguas nas produções, o escritor moçambicano Mia Couto defende a ideia de um homem múltiplo e a diversidade de línguas, e afirma ainda que isso o fez sobreviver e continuar existindo. Contudo, na contemporaneidade a língua literária é escolhida em função da indústria cultural que não se preocupa com a diversidade, mas sim com a padronização de tudo, inclusive do idioma. Como parte da globalização, a língua inglesa tornou-se a língua de acesso: “Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio” (2011: 13). A língua inglesa revela seu poder global não somente por dominar o espaço da literatura, da academia e do turismo, mas também por predominar sobre o mercado e a indústria cultural, instituindo-se como o idioma oficial de muitos filmes – inclusive do último longa-metragem de Flora Gomes, *Republica di mininus*. A escolha da língua inglesa no filme *Republica di mininus*, para Carolin Ferreira, foi uma opção “mais comercial” (2014: 134); já para Fernando Arenas foi “devido ao elenco multinacional de atores e o seu caráter pan-africano” (2018: 57).

Diante dessas múltiplas possibilidades linguísticas, Flora Gomes, ao optar por uma narrativa marcada por uma indeterminação geocultural, geográfica ou histórica, falada em inglês em detrimento da língua crioula guineense, o idioma de seus filmes anteriores, pode estar permitindo novos e diferentes imperativos para os cinemas africanos, sonhando em deixar de ser marginalizado pela indústria cultural, deixando-se seduzir pelo eterno desejo de ver seus filmes comercializados, já que a língua da economia é o inglês. Não se pode deixar ainda de ressaltar que há uma tentativa de atingir o público mais amplo, evitando assim os custos, os incômodos e as dificuldades de legenda e dublagem que não contemplam os aspectos culturais da língua oficial do filme. “The multiplicity of African languages and dialects, together with the high cost of dubbing in various languages, has resulted in the breakdown of this language barrier, allowing films across borders” (UKADIKE, 1994: 310).

Nos três primeiros filmes de Gomes, a língua oficial é o crioulo guineense, e nos dois últimos há uma variedade linguística. No filme *Nha fala*, identificam-se três idiomas: o crioulo, o francês e o português; no *Republica di mininus*, o idioma é o inglês, com nomes de personagens (Fátima, Mão-de-ferro) e referências vocabulares e sotaque que remontam à língua portuguesa e ao crioulo (como o próprio título do filme), bem como a língua *Wolof* presente na trilha sonora, o que ressalta mais um trânsito entre as línguas nacionais, tradicionais e modernas, e as línguas europeias, ou de matriz europeia, que comungam com as ideias de Mia Couto; ou seja, as de homens e línguas múltiplas, reforçando-se assim, e promovendo, a descolonização das telas por exibir a diversidade linguística africana, europeia, portuguesa, francesa e bissau-guineense mediante a articulação entre a fala, a música e as imagens nos seus filmes.

Nessa perspectiva, Fabiana Carelli destaca que nos cinemas africanos de língua portuguesa a seleção do idioma é “uma clara questão de escolha política e cultural” (CARELLI, 2014: 206), posto que o idioma português já não é considerado *língua portuguesa de Portugal*, diante «dos falares regionais e nacionais (português falado em Angola ou em Moçambique)» (CARELLI, 2014: 206, “grifos do original”) – tal como observa-se na Guiné-Bissau, onde a língua crioula é o idioma materno de mais de 90% da população. Mesmo que esses idiomas tenham relação com os antigos colonizadores, já não são mais os

mesmos idiomas, pois neles constam caracteres e elementos locais e globais que fazem com que não sejam somente dos “outros”, antigos senhores, mas também desses novos senhores antigos, “nossos”, em sentido largo. Consequentemente, “Las lenguas son propiedad de todos los que las emplean, sin privilegios de autoridad basados en conceptos raciales o de autenticidad” (LEAL-RIESCO, 2014: 176).

As formas de resistência quanto às apropriações africanas dessas línguas contemporâneas levam a questionar, quando assiste-se a um filme argelino ou senegalês, por exemplo, se a língua falada é de fato o francês (idealizado nas escolas de idiomas), bem como se é “inglês britânico mesmo”, quando visiona-se a um filme da África do Sul, da Nigéria; ou ainda a utilização de legendas por brasileiros, quando assistem aos filmes de Manoel de Oliveira, que já não é mais tão compreensível para os brasileiros. Isso em decorrência de esses idiomas crioulos africanos e/ou europeus carregarem, em suas constituições, prosódias, léxicos, elementos linguísticos e neologismos dos cineastas e atores, dos contextos que os transformaram e em que se transculturaram, com valor de interferência e intervenção desestabilizadoras sobre o horizonte de referências familiares ou dominantes.

Mesmo com a aclamação internacional dos cineastas africanos Paulin Vieyra, Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Ola Balogun, Gaston Kaboré e Flora Gomes, para Diawara (1992), ainda há uma atitude paternalista e neocolonial no desenvolvimento daquela indústria cinematográfica, especialmente por parte do governo francês, com o apoio dos governos locais africanos, que não instituíram legislação para a criação de fundos e também não controlam a distribuição e exploração estrangeira nos seus países. Neste sentido, não se assistem a filmes africanos no continente africano, mas sim filmes estadunidenses que mantêm uma relação ainda tortuosa com a África, associada com um passado que culminou num confronto armado que deixou feridas até então não ultrapassadas, as quais percebem-se nas considerações que se destinam aos cineastas oriundos das ex-colônias (tema que será mais bem explorado no segundo capítulo desta tese). Atente-se aqui ao exemplo de Flora Gomes, que mesmo premiado em Veneza,

houve pessoas que olharam para a obra mais como uma curiosidade, «despromovendo» o facto de haver ali um cineasta muito promissor. Não poderei falar de despeito, mas de desclassificação subconsciente, de um conceito cultural que não valoriza o que é oriundo dos africanos com quem a sociedade portuguesa conviveu e se habituou a ver como personagens

de segunda, pouco capazes. Foi difícil para alguns críticos cinematográficos apresentar a obra de Flora como algo de válido e interessante (FINA; FINA; NEVES; 1995: 12).

O neocolonial, destacado por Appiah (1997), Shohat e Stam (2006) e Diawara (2010), apresenta-se mascarado e com novas formas de controle características da colonialidade que podem ser vistas em muitos países que vivenciaram o colonialismo e, agora, por meio das organizações não governamentais, educação, investimentos e financiamentos econômicos, culturais e sociais, indústria cultural, mídia trans ou multinacionais, são associadas à ação de fluxos de neocolonialismo que fortalece a ideia de que o Ocidente normalmente olha para o continente africano pensando em resolver seus problemas de saúde e corrupção e especialmente salvá-los da ignorância. Neste momento de relações (neo)coloniais complexas, Ella Shohat e Robert Stam destacam que o neocolonial na contemporaneidade não representa um controle somente cultural, político, econômico, técnico, militar, histórico, artístico e territorial, mas também um controle abstrato e sutil, que em algumas instâncias não é entendido como uma forma de controle e sim de “ajuda”: “A dominação neocolonial é reforçada por meio de termos de contrato degradantes e «programas de austeridade»” (2006: 42).

Este modelo neocolonial de solidariedade aos irmãos africanos é tratado por Manthia Diawara como “*Tarzanismo* humanitário em África” (2010: 76). Isto é, caracterizado por instituições filantrópicas que assumem responsabilidades dos governos africanos e acabam por reforçar estereótipos, inclusive mediante a exibição “by Afropessimist films from Hollywood, with white men and women as directors or main characters who come to the rescue of helpless Africans” (DIAWARA, 2010: 77). Representações também exploradas pelo telejornalismo ocidental exibem em suas veiculações diárias os problemas políticos, econômicos, financeiros, sociais, “tribais”, convencendo o público mundial de que os africanos são incapazes de resolver seus próprios problemas, como se a crise humanitária, o genocídio, as crianças-soldados, as mudanças climáticas e a migração de populações fossem problemas exclusivos do continente africano.

Muitos cineastas ao discutirem o papel das ONGs, da filantropia, da solidariedade mascarada do afropessimismo tiveram seus filmes classificados como “social e politicamente engajado, resulta[do] de um olhar pessoal e subjetivo sobre a realidade em questão” (BAMBA, 2014: 93). Por isso, qualquer película africana pode ser um modo “de

pensamento estruturado como um conhecimento produzido sobre a realidade que o sujeito cineasta procura explicar e representar ao seu modo; às vezes, se valendo ou não de um conceito previamente elaborado” (*Idem*: 94). Assim sendo, realizadores como Djibril Diop Mambéty, Souleymane Cissé, Abderrahmane Sissako, Jean-Marie Teno, Flora Gomes e Mahamat-Saleh Haroun possuem preocupações estéticas e buscam uma ruptura com o discurso do passado, apresentando narrativas nas quais “as temáticas da alteridade, da imigração, da modernidade, das tradições recebem um novo tratamento em narrativas em que se opera um novo tipo de «pensamento em ato»” (*Idem*). Estas transgressões podem ser provocadas também pelo longo período entre um filme e outro, que muitos cineastas vivenciam, como no caso de Flora Gomes, que já vivenciou um intervalo de 10 anos (*Nha fala*, 2002, e *Republica di mininus*, 2012) entre o lançamento de um filme e outro – o que pode permitir uma maior reflexão sobre o fazer cinematográfico; ou ainda pelas questões de múltiplos financiamentos e (co)produções que exigem muita negociação e diálogo dos cineastas, os quais se veem no dilema: “That was African cinema’s first real problem. Even before money became an issue, the problem was one of legitimacy” (AKOMFRAH, 2006; 280).

Segundo Mahomed Bamba (2007b), os financiamentos estrangeiros passam a participar da construção da imagem africana, a partir dos anos 1970, quando os cinemas africanos tornaram-se filhos da cooperação cultural que a França mantém com as suas ex-colônias. Cabe destacar que “Não foi um ato de caridade: a França queria manter relações culturais e econômicas para não perder sua influência. Ou seja, procurou manter as políticas coloniais, mas por outros meios” (ROSENSTEIN, 2014: 84). Assim, a França criou uma estrutura, na qual permanece no controle do financiamento, produção, pós-produção e distribuição dos filmes, visto que a película é revelada, montada, mixada e distribuída em território francês. Convém destacar ainda que, pelo fato de não ter criado uma estrutura para a formação de novos técnicos, produtores e cineastas em África no período colonial, o país também possui o poder e o controle da formação acadêmica e crítica dos envolvidos na concepção fílmica.

Esse patrocínio europeu acaba causando, mais uma vez, uma dependência, agora cultural, que pode influenciar na escolha dos temas dos filmes africanos, reativando as discussões e relações do (pós)colonial com o neocolonial e com o globalizado, como uma nova forma

de poder e controle da produção cultural. Situação que poderia apontar uma mudança pela “Era digital”, que permite maior diversidade de produções, especificamente, “Avec le numérique, il deviant possible de multiplier sa créativité, de produire davantage sans sacrifier la qualité, de réinterroger et d’enrichir la mémoire africaine. Un nouveau monde du film s’ouvre” (BAKUPA-KANYINDA, 2005: 55). Mas que, por outro lado, aumentam os custos de montagem em virtude da necessidade de aluguel de equipamentos de edição de alto custo.

Para o cineasta Balufu Bakupa-Kanyinda, nascido em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, os cinemas africanos podem ser financiadores e produtores dos seus próprios filmes. O realizador cita países que já realizam esse feito por meio da instituição de leis de apoio e financiamento ao cinema, como é o caso de Marrocos e Tunísia, que organizaram suas respectivas indústrias do cinema, sendo a Tunísia um país que faz jus a uma das tradições cinematográficas mais antigas em África (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011). Com relação à Argélia, o cineasta destaca que é um país que já tem uma regulamentação cinematográfica, como também um engajamento político, que se iniciou ainda no período da guerra pela independência da França (1954-1963).

Já a África do Sul reorganizou sua cinematografia após o *apartheid* (1994). Enquanto a Nigéria é um importante país para a Sétima Arte em razão da sua indústria de vídeos conhecida mundialmente como Nollywood: “A Nigéria é outro país importante, pois produz mais de 2000 vídeos de cinema por ano no âmbito da denominada Nollywood – a maior indústria de vídeo/DVD do mundo, à frente de Bollywood e Hollywood” (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2009: 159). Com relação aos cinemas do Quênia, Burkina Faso e outros países africanos, Bakupa-Kanyinda destaca oscilações:

No Quênia temos a *Film Corporation*, mas o cinema queniano foi absorvido pelo cinema das ONG, que o criticavam e conseguiram dar mais «conforto» aos cineastas locais. Quanto à restante África, penso que existe alguma coerência no cinema do Burkina Faso, apesar da incoerência da sua Comissão Nacional, que, como noutros países, segue o modelo francês do CNC [*Centre National du Cinéma*] – modelo que, aliás, também me parece ter sido seguido em Portugal e em Espanha. E há países, como o meu, que não têm qualquer enquadramento nacional de financiamento para o cinema (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2009: 159).

A ideia de um financiamento continental pan-africano é apontada por Flora Gomes como uma possível solução para as questões de subsídio financeiro, tal como os retornos

financeiros seriam possíveis se os filmes da Guiné-Bissau fossem exibidos na Nigéria, no Senegal, na África do Sul, na Argélia, paralelamente com os filmes hollywoodianos. Enquanto isso não acontecer, os cineastas africanos precisam buscar financiamento na América e na Europa, normalmente recorrendo à “ajuda” francesa para que depois se possa pensar o financiamento de cada país africano, para que se consiga exibir nas telas a cultura local e os estilos individuais dos cineastas (UKADIKE, 2002).

Outra questão relacionada à edição e produção dos filmes africanos é a dificuldade de distribuição, não só no continente africano mas também em outros países, onde é recorrente que os poucos, ou únicos, locais de exibição sejam os festivais e instituições acadêmicas – fator causador de vários problemas, dentre os quais a dependência europeia e americana. Segundo Ferid Boughedir (2007), no que se refere à cinematografia africana, existe uma dependência da Europa particularmente da França. Neste âmbito, um agravante está no fato de que os vínculos detectados podem levar cineastas, conscientemente ou não, a modelar seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais americanos e europeus, bem como do público em questão, pois não raro os financiadores ditam o que deve ou não ser realizado na cinematografia africana, podendo até censurar temas e estéticas.

Essa relação controversa de dependência relativamente aos festivais acentua-se, pois normalmente trata-se de um dos poucos locais onde os filmes africanos são exibidos (ou em raras projeções nas instituições de ensino superior). Espaços em que, muitas vezes, os espectadores querem vislumbrar os estereótipos que impregnam suas mentes. Espaços também de desconstrução de estereótipos, mas que não impedem que o espectador crie a rejeição sumária, desqualifique o produto ou continue reproduzindo seus dogmas e cosmovisão.

Exemplo do que aqui se debate pôde ser verificado em maio de 2010, na 63ª edição do Festival de Cannes, durante a exibição de *Hors la loi (Foras da lei)*, do diretor franco-argelino Rachid Bouchareb, filme em que se discute os fatos que culminaram com a independência da Argélia frente a França, em 1962, bem como a tensão nas relações políticas entre os dois países. Este filme traz à cena o passado colonial francês, reabrindo feridas que são necessárias para se avançar nas discussões sobre o período colonial – por essa razão, o edifício em que se deu a exibição do filme teve a sua segurança redobrada e

as pessoas ali presentes foram revistadas, dado o temor de manifestações contra o filme. Outro exemplo verifica-se quando os espectadores dos filmes de Flora Gomes, em Portugal, incomodaram-se com a forma como o “homem branco” era exposto na tela e o estranhamento experimentado pelo mesmo público com relação à representação das crianças com poucas roupas, o que dificultaria a identificação do gênero (masculino ou feminino). Parece, assim, que a rejeição do espectador ocidental pode ser atribuída à falta de conhecimento do Outro, ao deslocamento dos seus modelos e padrões etnocêntricos.

É importante destacar que, mesmo com imagens, sons e temáticas realçando aspectos da cultura, do espaço, da política e da história da Guiné-Bissau e da África, nos filmes de Flora Gomes, suas produções são caracterizadas por serem realizações transnacionais, pois possuem múltiplos financiamentos e produções. Para Carolin Ferreira, “a dependência dos recursos financeiros¹¹, materiais e humanos evidenciada pelo grande número de coproduções com o antigo colonizador Portugal não significa necessariamente uma dependência em termos de conteúdo” (2014: 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” (*Idem*). E para Roy Armes, são filmes que “forçosamente precisam ser direcionados para um público europeu” (2014: 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.

No caso da Guiné-Bissau, as coproduções representam 67% de toda a produção, sendo 50% de coproduções luso-guineenses (três em seis filmes) (CUNHA, 2013; FERREIRA, 2014). Apesar do financiamento português dos filmes bissau-guineense, esses não chegam ao público português, as salas raramente exibem tais filmes, e quando exibem são por pouco tempo e “continuam a ser vistos pela crítica e pelo público como filmes «estrangeiros»” (CUNHA, 2013: 88). As coproduções guineenses foram todas realizadas por um diretor local, Flora Gomes – exceção feita a *Mortu nega*, que foi produzido com financiamento local; e a língua dos filmes é o crioulo guineense. Carolin Ferreira destaca

¹¹ Segundo Ferreira (2014), dos 31 filmes realizados após as independências nos PALOP, entre 1980 e 2010, 76% (23 filmes) foram produzidos de forma transnacional, com a forte presença de Portugal (20 filmes), seguido pela França (7 filmes), entre outros países da Europa, África e da América.

ainda que Flora Gomes desenvolve abordagens em diversas perspectivas, “desde a discussão da identidade anticolonial e da ameaça contra a identidade tradicional africana até a celebração de uma interidentidade tradicional africana até a celebração de uma interidentidade euro-africana” (2014: 134).

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 se possibilite o lucro. Assim, é necessário que o distribuidor se interesse pelo filme do produtor, que o exibidor se interesse pelo filme do distribuidor e que o espectador potencial se interesse pelo filme do exibidor (BERNARDET, 2006), o que só acontecerá na África caso as salas de cinema exibam filmes do próprio continente, ao invés de filmes hollywoodianos. Aponta-se também que a palavra final sobre essa escala de relacionamentos fica a cargo do proprietário comercial e não do proprietário intelectual lembre-se dos casos de Flora Gomes em que somente o filme *Nha fala* foi comercializado com legendas em quatro idiomas e *Po di sangui* fora comercializado com dublagem em francês. Logo, há grande dificuldade em se visualizar, acessar, quiçá adquirir comercialmente cópias dos filmes, acabando por se dificultar não só o mercado como também “el discurso de los especialistas se ha ido adaptando al ritmo de las modas dictadas por la Academia. Esto ha afectado de manera perversa a la recepción de las películas africanas” (LEAL-RIESCO, 2014: 173).

Exigências de ordem similar parecem interferir na questão da limitada distribuição de filmes africanos. Segundo Mahomed Bamba, o que falta ao continente é “uma política de acompanhamento dos filmes no plano da distribuição”. Por causa disso, toda a produção do continente tem se configurado como “um cinema de evento, um cinema para festivais” (2007b, p.80). Além disso, a distribuição dos filmes, assim como dos livros, está diretamente relacionada com a venda: “Os livros publicados pouco vendiam e, por isso, eram pouco lidos. O seu nome era ignorado” (SANTIAGO, 2004: 119), visto que é o mercado publicitário na contemporaneidade que institui o valor de reconhecimento, um fator que influencia diretamente nas escolhas do público e na qualidade artística do escritor e do cineasta. Diante desse obstáculo restritivo sobre os filmes africanos, surge o mercado, que tenta – e normalmente consegue – rotular o cinema africano “de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos leva longe, em

uma viagem escapista e sem culpa” (BOUGHEDIR, 2007: 55). Estas agências de viagem, que veiculam propagandas com imagens da África exótica, pitoresca, tribal e primitiva, com os seus passeios-safáris ao ar livre, buscam atenuar a culpa do branco com o que fizeram da África e dos povos africanos.

A distribuição de filmes africanos e dos cinemas do mundo ainda é restrita (para não dizer mínima) no Brasil e em Portugal quando comparada com a produção de filmes norte-americanos, que são vendidos a preços menores e sua tiragem ultrapassa em muito os filmes africanos. Ademais, as estratégias de *marketing* são constantes. É comum que autores, cineastas, atrizes e atores norte-americanos deem entrevistas em televisões, rádios, revistas e sites para promover o filme, que em pouco tempo torna-se um “fenômeno mercadológico” e as editoras ganham com lucro e prestígio. Já com os autores e diretores africanos, a visibilidade não é a mesma. Trata-se de um verdadeiro culto da personalidade associado a estratégias de *marketing* cultural. A contribuição da comunicação de massa articula-se a dispositivos acadêmicos. Nos últimos anos, as novas formas de suporte e transferência de dados facilitou e facilita as pesquisas, investigações e organização dos festivais e mostras de cinemas africanos espalhados pelo mundo.

É interessante ressaltar que, a par de estratégias de lançamento similares, filmes que se tornam fenômeno de vendas, muitas vezes, não têm sua qualidade questionada. Algo diferente se passa com os filmes africanos, que em toda a produção têm a qualidade posta à prova (desde o roteiro até a pós-produção) por mentes que ainda vivem a colonização, que assistem a filmes com uma visão eurocêntrica e reducionista ou que a endossam por outras maneiras. No que se refere à qualidade dos cinemas africanos, para Ngugi Wa Thiong’o (2007), ela está diretamente relacionada com a questão da “descolonização da mente”¹², a qual, para o autor, é tão importante quanto a descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia; não podendo esperar até que estes últimos estejam disponíveis para ser levada em consideração a atribuição de valor da obra. Logo, os cineastas africanos devem utilizar as tecnologias, mesmo que procedentes do Ocidente, “aplicando-as ao contexto temático, histórico, da oralidade e das expressões culturais africanas” (TOMASELLI;

¹² A ideia da descolonização das mentes foi pensada inicialmente por Thiong’o no texto “Descolonização da mente: a política da linguagem na literatura africana” (1986). Esse trabalho teve um desdobramento posterior no texto “Is the Decolonisation of the mind a prerequisite for the Independence of thought and the creative practice of African Cinema?” (2001).

SHEPPERSON; EKE, 2014: 53) para que se possam construir novas gramáticas visuais e cinematográficas.

O ritmo cinematográfico ditado na contemporaneidade é o do modelo hollywoodiano, o qual possui uma linguagem, um imaginário, um discurso, um tempo, uma iluminação, uma vivência, um espaço que se impõem a nível mundial – o que não necessariamente está de acordo com os ritmos dos cinemas africanos e dos cinemas mundiais. Características que, quando confrontadas com um público menos receptivo ao diverso, habituado à linguagem cinematográfica hegemônica, levam à rejeição do filme sumariamente, como se o filme africano fosse uma mercadoria com a qual o público do Ocidente não está acostumado a lidar (VIEYRA, 1975). Assim sendo, o papel dos filmes africanos é também o de deslocar o espectador do seu lugar comum (FINA; FINA; NEVES; 1995).

O impasse da circulação dos filmes africanos, segundo Mahomed Bamba, poderia ser amenizado através dos festivais que perseguem os desafios de “contornar o insolúvel problema de distribuição e circulação dos filmes africanos e promovê-los junto às populações ocidentais” (2007b: 83). Festivais tais como: *African Film Festival* (EUA), *African Diaspora Film Festival* (EUA), *Afrika film festival* (Bélgica) e *Festival de Cannes* (França). Apesar disso, nos festivais de filmes africanos existe o grande obstáculo paradoxal do critério de diversidade, que não parece ser aplicado a essa produção, pois tudo acontece como se os cineastas africanos participassem de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo país, compartilhassem das mesmas preocupações políticas, estéticas e temáticas (2007b: 86).

Mesmo assim, os filmes africanos ficam restritos a um público intelectual e acadêmico europeu ou americano¹³, o que pode acarretar também na limitação dos temas, para se evitar o estranhamento dos espectadores. Tal prática também exclui os espectadores africanos, pois estes não assistem filmes produzidos e/ou realizados por africanos, já que as poucas salas de cinema¹⁴ existentes exibem filmes estadunidenses, muitas vezes

¹³ A maior circulação e recepção dos cinemas africanos está no Canadá e nos Estados Unidos, pelos Festivais e Mostras de cinemas, circuitos de exibição acadêmicos e mais estudos e pesquisas sobre os cinemas africanos (BAMBA, 2016).

¹⁴ O fechamento sistemático das salas de cinema nas principais cidades do continente africano demonstra como o problema da relação entre os filmes africanos e o público africano é também uma questão de política

selecionados em função da sua grande publicidade e quantidade de espectadores. Na Guiné-Bissau não existe sala comercial de cinema. As autorizações para exibição de filmes são expedidas pelo Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual. Com relação aos filmes de Flora Gomes, mesmo não existindo salas comerciais de cinema, os espectadores bissau-guineenses conhecem e já assistiram os seus filmes, em razão destes terem sido exibidos na televisão local. Acerca disso, há uma preferência dos espectadores bissau-guineenses por *Mortu nega*, uma vez que este narra a trajetória do povo bissau-guineense pela sua independência, como também pela representatividade, identificação e reconhecimento relativamente aos sujeitos representados no filme.

1.5 “QUE HAVEMOS DE FAZER PARA SER AO MESMO TEMPO IGUAIS E DIFERENTES? OUSAR!”: OS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS

Os cineastas africanos contemporâneos estão preocupados com o fazer cinema. Eles questionam e subvertem o modelo paradigmático tradicional em busca de novas e revolucionárias estéticas para poderem estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica (UKADIKE, 2002). Esses realizadores marcam posição ao demonstrarem preocupação com o público africano, ao construir personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade e o amor; personagens que questionam a tradição, quando esta limita a liberdade individual (DIAWARA, 2010). Mas ao mesmo tempo, eles aproximam-se dos cineastas antecessores quando enaltecem o pan-africanismo, um aspecto político e cultural crucial para a construção e compreensão do que são os cinemas africanos, mesmo que, por algumas vezes, sua concepção tenha sido corrompida ou mal interpretada pela busca do autenticamente africano (ADESOKAN, 2011). Compreende-se esse processo como uma reviravolta necessária em virtude da transformação pela qual muitos territórios africanos viveram (e vivem), propondo novos contextos e temáticas, conforme apontado por Flora Gomes – “The future of African cinema cannot be very far from our own reality, the economic situation in Africa” (UKADIKE, 2002: 105). Por esse ponto de vista, cabe

e economia mundial (CÉSAR, 2013b: 150). Cabe destacar que na Guiné-Bissau não há salas de cinemas. Só os Centros Culturais, ligados às embaixadas de Brasil, França e Portugal exibem filmes, mas relacionados com a cultura dos seus países. Existem também as vendas de filmes no mercado de rua, mas que demonstram interesse pelos filmes estadunidenses.

ressaltar que os cinemas africanos “do not simply follow a single path [...] there are many strands, many threads within it” (GABRIEL, 2002: x).

Com o objetivo de desestabilizar e subverter a cultuada racionalização científica dos homens da modernidade e de uma estética canônica, que mais exclui do que inclui as minorias, além de várias novas possibilidades críticas sobre assuntos antes proibidos, os cinemas africanos desagregam fronteiras sociais, econômicas, culturais e estéticas no mundo e constituem novos cânones locais e globais, propondo articular cultura com a arte e com a política, que se tornam vitais e necessárias para transformação do espaço e para a emergência de novas fronteiras, culturas, pensamentos e discursos. Esses novos discursos estão presentes nos filmes de Flora Gomes através de imagens de um continente construído por personagens felizes, apesar dos problemas obliterados ou escamoteados (talvez uma tentativa de desconstrução de estereótipos ocidentais e eurocêtricos), que insistem em retratar um continente miserável, aidético, tribal, sempre em guerra contra os seus conterrâneos, que não respeita os direitos das mulheres e das crianças, que necessita ser salvo. Todos estes, objeto contumaz dos cinemas, mídia e literatura etnocêntricos produzidos e circulantes no Ocidente e adjacências. Todavia, Flora Gomes não deixa de mostrar também os problemas sociais, econômicos, educacionais e culturais do pós-independência na Guiné-Bissau, da África e do Mundo.

Em função da abertura desses novos cenários na contemporaneidade, que permitiram e permitem discussões, debates e reflexões que incluem temas, contextos locais, globais e transculturais; línguas europeias (Português, Francês e Inglês) e nativas (Crioulo Guineense e *Wolof*), conforme encenado nos filmes de ficção de Gomes, também permitiram que pesquisadores brasileiros tivessem acesso, mesmo com algumas dificuldades, aos filmes do cineasta bissau-guineense Flora Gomes para realizarem uma investigação sobre filmes gravados e financiados pela África e pela Europa. Assim, o cineasta parece apontar que se vive um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (CANCLINI, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura (BHABHA, 1998) e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades para se descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental eurocêntrica e pelo padrão hollywoodiano.

Os filmes do cineasta Flora Gomes são representativos dessa contemporaneidade africana em termos transcontinentais, marcados por elementos característicos do local e do nacional. Das instâncias de concepção às de produção, desfilam os múltiplos financiamentos e contextos, dilemas entre tradições e modernidades, fluxos de transculturação, questionamentos sobre em que língua escrever ou dialogar, elementos nacionais (línguas crioula, *Wolof*, portuguesa, francesa e inglesa; rituais fúnebres, casamento, renascimento e pedidos de chuva; a figura de Amílcar Cabral) e globais (trânsitos, migrações e deslocamentos) agregados, aglutinados pelo peso de como responder às forças da globalização que se mostram atingindo os espaços aparentemente contrapostos por resolverem-se em justaposição aos elementos implicados. Portanto, o que é local pode tornar-se global e vice-versa. Em diferença, os dois elementos podem ser encontrados numa mesma obra literária ou cinematográfica sem hierarquias minimizantes, redutoras e excludentes, porque na contemporaneidade o “ou” dá lugar ao “e” constitutivo de multiplicidades e variadas possibilidades que estão diretamente ligadas com as questões dos cinemas africanos, que “comme tous les autres cinemas, sera appelé, dans sa relation avec le contexte socio-culturel spécifique dans lequel il se développe, à des manifestations de tous ordres” (VIEYRA, 1975: 244).

Os cinemas africanos contemporâneos já demonstram mudanças técnicas e temáticas, dentre as quais, a necessidade de falar sobre as modernidades. Entretanto, eles continuam limitados pela prevalência de questões históricas e de memórias comuns, pois podem parecer mais fáceis de pensar e relacionar com o passado partilhado, comum nas relações de predominância das teorias, dos teóricos e dos críticos dos cinemas ocidentais e norte-americano. Isso ainda diante de um Ocidente nostálgico, que precisa identificar seus valores perdidos no continente africano, constantemente representado em crise (a qual também perturba a Europa); e de uma África, que continua sendo excluída da modernidade pela teoria, produção e crítica, que buscam nas filmografias africanas características (o exótico, o insólito, o etnográfico, o tradicional *versus* o moderno, a pornomiséria, o afropessimismo) que retomam, por vezes, às temáticas, aos métodos, às estéticas dos primeiros filmes realizados por africanos. Constatando-se que, no começo do século XXI, os cinemas africanos têm pela frente o desafio da consolidação e da transformação dessa intensa historiografia, pois, mesmo em face da multiplicidade, amplitude e abertura

contemporânea, enfrentam ainda antigos anseios do modelo hegemônico através de uma crítica que explora questões históricas, políticas e estéticas preconcebidas e coloniais.

Assim, tornou-se comum dizer que os cinemas africanos seguem procurando seu espaço, seu lugar de fala e de estética, mesmo depois de mais de 60 anos de história. Essas questões estão sobretudo ligadas à questão econômica e estrutural, mas a procura dos cineastas africanos está relacionada com “a forma fílmica adequada à proposta poética de cada cineasta e às exigências do momento e do contexto mundial em que estes cineastas africanos transitam e recebem outras influências” (BAMBA, 2014: 94). Nesse sentido é que, mesmo destacando-se sempre a questão das múltiplas possibilidades de filmes e cineastas, o pensamento de cada sujeito é único. Os cineastas africanos estão em busca de sua(s) forma(s) fílmica(s), não apenas de financiamento ou estrutura de equipamentos.

Os cinemas africanos promovem ou provocam reflexões sobre os conceitos, temas, problemas, modelos instituídos; sobre produções que fazem com que a criação do “Outro” seja inferior à “Deles” (ou “Nossa”), iniciando um novo período na sua história. “Uma nova modernidade dos cinemas africanos contemporâneos começou a se revelar lá onde menos se esperava: está no uso mais do que criativo e engenhoso da tecnologia do vídeo na Nigéria, em Gana e, daqui a pouco, em toda a África” (BAMBA, 2009: 189). Sempre lidando com paradigmas que ressaltam características que elegem uns em detrimento de outros, confrontando antigos e novos modelos, aproveitando-se das discussões da contemporaneidade para repensar políticas, estratégias, estéticas, fomentando multiplicidades de possibilidades de contatos, de trânsitos e visões de mundo. Nesse âmbito, há lugar para todos, “Eles”, “Nós” e “Outros”. “En explorant ainsi les differences et les interactions culturelles, ce nouveau cinema ne cherche pas à résoudre les tensions mais à leur donner un sens. C’est ainsi qu’il contribue à déconstruire les antinomies et trouve sa modernité” (BARLET, 2003: 46). Reafirma-se o compromisso desse cinema com a diversidade, sem censura de temas ou preferência por gênero cinematográfico. Todavia, sem deixar de lado a preocupação com a questão plural dos cinemas africanos, deve-se pensar especialmente a preciosa experiência dos cineastas:

Today, the movement is toward a multiplicity of voices and cinematic styles that are influenced and inflected by the filmmakers’ geographic locations in Africa, Europe or America; the politics of productions, intended audiences, festivals and distributions; and the filmmakers’ individual approaches to film language (DIAWARA, 2010: 97).

Diante da complexidade dos cinemas africanos contemporâneos, há a necessidade de uma análise da temática, da estética, da linguagem cinematográfica peculiar, por vezes autoral dos cineastas, com suas criações marcadas pelo selo dos homens e mulheres que são os autores; pensando suas escolhas individuais, plurais, preferências, inclusive preocupados com novas formas cinematográficas que podem deixar de lado a questão do projeto inicial da construção da nação, em busca de revelar a complexidade do continente, às vezes, até contraditória, autêntica, radical, alienada, moderna, (pré; pós; neo)colonial. “Car ce cinéma n’est pas didactique. Il n’a pas la prétention de résoudre les problèmes de l’heure” (BARLET, 2003: 46). É o momento oportuno para a emergência de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, voltados para um espectador contemporâneo, sedento por novidade, que ainda convive com problemas antigos de financiamento, distribuição e crítica dos filmes africanos.

CAPÍTULO II: DE “GUINÉ DITA PORTUGUESA” À REPÚBLICA DA GUINÉ-BISSAU: CINEMA, HISTÓRIA, MEMÓRIA, IDENTIDADES CULTURAIS E CINEMA (TRANS)NACIONAL NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DE FLORA GOMES

A Guiné e Cabo Verde estão entre as primeiras colónias estabelecidas em África pelos Europeus. Pode dizer-se que a Guiné é a primeira de todas. Após a Conferência de Berlim, onde se fez a partilha da África entre as potências de então, passou-se o que se chamava a ocupação efectiva dos territórios africanos. Portugal estava já presente nos nossos países, tanto em Cabo Verde como na Guiné. Em Cabo Verde, a sua presença manifestava-se através dos chamados «donatários», que tinham ocupado as ilhas e que tentaram explorá-las utilizando sobretudo pessoas vindas de Portugal ou da Guiné; e nesta última, através dos entrepostos comerciais da costa e das tentativas de penetração para o interior (CABRAL, 1974: 81)¹⁵.

Eu sou Diminga, da geração do sofrimento, mãe e irmã de combatentes. Sou eu a companheira de todas as horas que amamentou as pedras sagradas de Boé. Com as minhas lágrimas, com o calor do meu sofrimento, reguei palmeiras, poilões, bissilons e pau-sangui que dão sombras às almas dos que partiram. Não se zanguem por só agora recorrer a vós. Não reparem na minha cara enrugada pelo vento que sopra contra mim¹⁶.

A partir das palavras de Amílcar Cabral (1924-1973) – líder da revolução contra o colonialismo português e da luta pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde – e do cineasta Flora Gomes – por meio da personagem Diminga em uma das cenas finais do filme *Mortu nega*, quando a personagem clama por chuva aos seus ancestrais – estabelecem-se alguns marcos históricos nos quais se cruzam história, cinema, memória, política e cultura da África, da Guiné-Bissau e de Portugal. Assim, este capítulo tratará de algumas demandas relacionadas com cinema, história, memória, construção da nação e identidades culturais.

Normalmente, os teóricos buscam definir a colonização como algo unilateral, como se os africanos, asiáticos e americanos em nada tivessem mudado os contextos culturais, políticos e econômicos europeus, ou como se tivessem aceitado pacificamente a vida, os costumes, a posse dos espaços e de seus corpos pelos europeus. De acordo com Walter

¹⁵ Texto “Guiné: o poder das armas” originalmente publicado na revista Tricontinental, n.03, 1969.

¹⁶ Interlocução da personagem Diminga, interpretada por Bia Gomes, no filme *Mortu nega*.

Mignolo (2003), as teorias que hoje tão emblematicamente “viajam” podem sofrer rejeição quando são produzidas em contextos históricos em que as localizações geográficas estão relacionadas com as diferenças coloniais ou de subalternidades, uma vez que estes espaços são ou foram desprivilegiados na produção do conhecimento ou na localização epistemológica, e os estudos aceitos foram, e até hoje o são, em grande parte, orientados pelo etnocentrismo e pelo eurocentrismo. Daí a importância de se compreender a devastação do eurocentrismo nas construções das imagens sobre a África, o africano e o bissau-guineense, como também a valorização da concepção das identidades culturais, das nações, das memórias e das histórias.

2.1 IMAGENS DA ÁFRICA: (AINDA) É PRECISO DESCOLONIZAR!

Os primórdios do nascimento daquilo que contemporaneamente se chama cinema, no final do século XIX, geraram muitas reflexões ao longo do século XX sobre essa prática artística, que então se distanciava das artes tradicionais. Os realizadores, teóricos e críticos inquietaram-se em responder ao questionamento do que seria o cinema, na busca pela legitimação dessa expressão enquanto arte. Houve também a preocupação em atrelar o cinema ao discurso filosófico e a outras áreas das ciências humanas e ao entendimento direto com a teoria da arte como um retorno da Estética. Nesse sentido, a reiteração das discussões sobre cinema, história, memória e identidades enaltecem questões contemporâneas: “Com o que dialoga o cinema? Que práticas ou tradições incorpora e, ao mesmo tempo, desloca, redefine?” (XAVIER, 1996: 12-13).

Assim, o cinema é linguagem, com suas regras e convenções. Ele é técnica, indústria, arte, espetáculo, divertimento e cultura. Dependendo do ponto de vista que se considera, também é prazer e fascínio (COSTA, 2003). O cinema contemporâneo pode se expressar como uma forma de denunciar o que está oculto na história oficial ocidental, como “um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 2006: 20). Neste contexto, os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos, históricos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados sobre o continente, visto que “La

télévision et le cinéma sont les meilleurs canaux de transmission de la mémoire et de la «culture» populaires” (BAKUPA-KANYINDA, 2005: 51). Com isso demonstra-se que o cinema, assim como qualquer outro documento, não é politicamente neutro nem objetivo e não está fora da história, a qual narrou (e ainda narra) a história dos vencedores.

Para Ferid Boughedir (2007), os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas que afligem constantemente o continente. Isso quer dizer que os cinemas africanos mostram em suas cenas temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente, como também revelam a mudança de postura dos investidores que passaram a investir em cinema produzido por africanos, visto que “o cinema dispõe de uma linguagem ao mesmo tempo sutil e complexa, capaz de transcrever com agilidade e precisão não só os acontecimentos e os comportamentos, mas também os sentimentos e idéias” (MARTIN, 2003: 238).

Desse modo, a questão central e inicial dos temas dos cinemas africanos parece ser o que Ngũgi Wa Thiong’o (2007) chama de “descolonizar a imagem” construída pelo espectador e, por vezes, também por quem produz os filmes. Essas imagens (pré)concebidas podem ser distanciadas, quando não distorcidas da representatividade das sociedades, das culturas e dos filmes produzidos e realizados por africanos comprometidos com temáticas africanas, que apresentem as novas estruturas de poder pós-independência, que incluem os sujeitos locais, que por vezes acabam por reproduzir o discurso colonial e neocolonial, já que o filme tem papel fundamental na idealização, construção e na difusão de modelos comportamentais e ideológicos, como destaca Antônio Costa:

O cinema na história: como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão ideológica, frequentemente se estabelecem relações muito íntimas entre o cinema e o contexto sócio-político em que se afirma e sobre o qual pode exercer uma influência importante (2003: 30).

Talvez por isso Flora Gomes, ao conceber seus filmes, pense em realizar películas “definitivamente positivas”, em detrimento dos temas de filmes sobre a África, tais como *Hotel Ruanda* (2004), *O jardineiro fiel* (2005), *Diamante de sangue* (2006) ou *O último rei da Escócia* (2006), que normalmente estão relacionados com guerras, mortandades étnicas, pessoas morrendo de fome ou por doenças, a exemplo de epidemias vinculadas ao

continente, como a AIDS/SIDA, a malária e a cólera. Estes infortúnios são identificados desde os primórdios da fotografia e do cinema ocidental que se preocuparam em retratar o continente africano, especialmente seus habitantes e suas paisagens, por duas linhas de olhares exteriores: um do estranhamento, que explora a representação do outro como exótico, selvagem, espetacularizando o espaço e o Outro, no seu próprio território; e o outro olhar do “afropessimismo” e da “pornomiséria” (DIAS, 2012). Perspectivas ainda exploradas pelos meios de comunicações e pelas agências de turismo, que edificaram também as imagens idílicas e paradisíacas da África para vender safaris e pacotes turísticos.

Essas imagens [fotografias coloniais] acabam em postais e pôsteres que vinculavam as aventuras dos exploradores e administradores coloniais, arriscando as vidas pelos projetos europeus de civilização de África. Os olhares eurocêtricos de inúmeros «narradores experientes» e instituições contemporâneas sustentaram as estruturas epistemológicas que continuam a fazer de África um lugar pré-moderno ou um objeto das interpretações ocidentais e imperialistas do progresso (AMKPA, 2012: 15).

O poder da imagem e do cinema foi explorado pelo colonizador, inicialmente através das fotografias das viagens dos colonizadores, depois pela realização de reportagens e filmes de cunho etnográfico, como também pela exibição de filmes com os quais se constituíram modelos distantes da realidade africana e imagens estereotipadas sobre a África e o africano que até hoje se relacionam com o continente. Daí a relevância de se:

Compreender que a imagem cinematográfica não é inocente e que é fonte inesgotável de significações é uma arma eficaz contra o embotamento dos sentidos e contra a absorção cega dos significados, engendrada por um dispositivo que se transforma e se adequa a novas realidades, mas que mantém intacta a sua capacidade de sedução pela imagem (TAVARES, 2015: 351).

Mesmo depois de décadas do fim do colonialismo, há uma persistência na imagem da África primitiva e selvagem, construída no período colonial pelo Ocidente, que insiste em retratar a África, com seus 8.000 quilômetros de norte a sul¹⁷, como única, condenada, pobre, pessimista, destruída, desanimada e ao mesmo tempo idílica, primitiva, bucólica: “L’Afrique semble représenter pour l’Occident l’Apocalypse (pour ses catastrophes et ses

¹⁷ A África pode ser definida somente em termos geográficos: um espaço enorme, que se estende por mais de 7200 quilômetros na sua parte mais larga e por aproximadamente 8000 quilômetros de norte a sul, do qual ainda faz parte um grande número de ilhas bem diversas e dispersas, desde Madagáscar e Seychelles, no oceano Índico, de Santa Helena, no Atlântico Sul, até Cabo Verde, no Atlântico Norte (ARMES, 2014: 19).

images de fin du monde), mais aussi le jardin d'Eden (pour son caractère primitif, naturel, zoologique et pré-moderne)” (MOUMOUMI, 2003: 151). A África é ainda uma fértil fonte de inspiração¹⁸ para escritores, artistas e antropólogos que, mesmo diante da diversidade cultural, artística e econômica que o continente está a produzir, também vivenciam novas imagens contemporâneas sobre si e seus habitantes.

Pelas explorações dessas imagens, consolidaram-se padrões estéticos e os heróis da África: os estrangeiros, homens (raras mulheres) de deus (missionários), fisicamente diferentes dos africanos, com cor da pele e dos olhos distintos. Estabeleceram-se modelos de beleza, os quais não condiziam com os fenótipos africanos. Possivelmente por isso, Flora Gomes, no filme *Udju azul di Yonta*, nas informações da carta enviada para a protagonista, faz uma crítica à reprodução dos modelos ocidentais, justificando 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, 2016b: 14). 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!” (BARLET, 2000: 73), insinuando que os africanos foram acostumados a transpor ideias, conceitos e até vestimentas da Europa, como se toda roupa pudesse ser utilizada em todos lugares.

Refletindo sobre a crítica e as implicações presentes no filme de 1992, Kenneth Harrow acrescenta que o título do filme é também uma ironia e uma forma de posicionamento crítico do cineasta diante do imaginário, dos modelos e das várias formas de preconceitos instituídos pelo olhar do Ocidente e da Europa sobre 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: 356-357).

¹⁸ “Let us not forget that Africa and Africans have always been considered fertile grounds for experimenting with modernist and modernizing projects. Africa has always served as the muse to writers, benevolent colonial administrators, architects, missionaries and anthropologists. Lest we forget, Joseph Conrad used it to boost the style of the modern novel and Picasso to revolutionize primitivism in modern art. In 1978 it was Godard’s turn to visit the Dark Continent in search of fresh ideas to rescue cinema” (DIAWARA, 2010: 119).

Já em entrevista ao professor e pesquisador de cinema africano Nwachukwu Ukadike, Flora Gomes acrescenta que o debate e as questões sobre *os olhos azuis de Yonta* e a carta que percorre a história do filme vão além da questão do mero copiar. A preocupação também é 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 (UKADIKE, 2002: 104).

A reflexão provocada por Thiong'o acerca da “imagem do mundo [...] ela própria colonizada” (2007: 29-30) alarga-se também para latino-americanos e brasileiros, para pensar sobre as imagens que se reproduzem e se constroem sobre o continente africano, tanto uma imagem idealizada do continente, em função da diáspora dos milhões de africanos escravizados, quanto uma imagem arraigada de preconceito de um continente-irmão-bastardo que precisa ser ajudado ou explorado, sob as máscaras de novas formas de colonialismo e/ou neocolonialismo – ou ainda do imaginário que o europeu constrói sobre o africano, como explorador dos subsídios do governo, “migrante de segunda” e usurpador dos empregos.

De certa forma, percebe-se a necessidade de retirar o público do lugar de recepção pasteurizado por hábitos excludentes hegemônicos e maniqueístas e aproximá-lo da preocupação contemporânea dos cinemas africanos em retratar também a África com seus dilemas e dinâmicas sociais, estéticas, políticas e culturais atuais que proporcionam a constatação de que “os cinemas da África negra estão próximos da realidade concreta que vive a grande massa dos espectadores” (HENNEBELLE, 1978: 156). Em razão disso, com raras exceções, os cineastas africanos não poderiam se distanciar ou ser indiferentes à questão da consciência negra, de mostrar o povo negro na tela, discutir temáticas

relacionadas com a questão racial, sem recusar ou ignorar os preconceitos do passado e do presente, como destaca Thiong'o (2007).

Nesse sentido, as informações sobre a África, produzidas pelas mídias ocidentais, ainda reforçam a ideologia neocolonial, corroborando preconceitos construídos durante o período colonial que fortificam as ideias dos afropessimismos e das pornomisérias. No cinema, isso é apresentado e acentuado com a produção de ficções e até de documentários etnográficos que revigoram essas características, os quais se preocupam predominantemente com a questão dos direitos das mulheres, das guerras civis, da AIDS/SIDA, da malária e outras doenças, da miséria, da censura, dos direitos humanos, promovendo um olhar, uma história única sobre a África. Situação constatada também nos eventos sobre cinema, em virtude do lugar reservado aos “cinemas africanos” ser mais uma vez o lugar do documentário, do verdadeiro, do autenticamente africano, com destaque para análises antropológicas, sociológicas, etnográficas e políticas, as quais acabam por corroborar estereótipos e preconceitos com análises problemáticas, eurocêntricas e pautadas nos modelos europeus.

Por muito tempo no cinema, a África foi (ou ainda é) representada como um cenário exótico, selvagem, natural, inerte e intocável, confirmando a imagem estereotipada do continente africano nas mídias ocidentais, acabando por criar um ambiente negativo em vários setores, inclusive no cultural, que inviabiliza a promoção da cultura, das artes, da política, da economia, o que culmina com a naturalização da representação negativa do continente, como se esta fosse única e exclusiva, como se a África necessitasse a todo custo ser salva, adaptada, preenchida com a cultura, a arte e os produtos do Ocidente:

Ainsi, malgré les efforts déployés ici et là, la question de la représentation des pays en développement dans les médias occidentaux reste plus que jamais d'actualité. En tout cas, il existe encore aujourd'hui deux «Afriques», qui ont peut-être peu de choses à voir ensemble: celle qui est construite et représentée par les hard news des médias occidentaux (l'Afrique des chaos) et celle qui est réelle, mais ignorée même par les soft news (l'autre Afrique) (MOUMOUMI, 2003: 154-155).

Percebem-se mudanças nos olhares sobre a África quando os africanos começam a produzir suas próprias imagens, isto é, “usar a sua arte para resistir aos enquadramentos antropológicos coloniais de subalternidade” (AMKPA, 2012: 10). Isso ocorre quando são fornecidas imagens endógenas que questionam esses olhares exteriores limitadores e ao

mesmo tempo compõem novas perspectivas, contextos, sentidos e interpretações sobre as Áfricas antigas e contemporâneas. Os cinemas africanos devem realizar muitas narrativas, com novas imagens, com temáticas variadas, com inúmeras realidades históricas, sociais e culturais sobre a África e os africanos, chamando o espectador para a diversidade multicultural e multirracial do continente, evitando métodos de comparações fáceis, dicotômicos e valorativos, os quais idealizam que cineastas de diferentes países e gerações elaborem as mesmas narrativas sobre a África:

In one sense, the films reveal the complexity of Africa by borrowing from multiple sources: some content here, a form there: a radical point of view here, a wallowing in alienation there. And these seemingly contradictory voices and forms are what people are not used to seeing in Africa, where they customarily project an either/or situation: bourgeois versus Marxist, authentic versus corrupt, modern versus post-colonial, etc. (DIAWARA, 2010: 97-98).

Com a urgência de apresentar novas imagens da África, visto que os povos africanos foram subjugados à imagem do cinema ocidental, à sua estética e ao seu movimento rítmico, Ousmane Sembène, nos seus filmes e livros, trata da história da África, mesmo quando discute questões ficcionais, por meio da reconfiguração da história africana, narrando histórias de africanos que viveram sob o domínio colonial francês, das lutas de resistências destes povos e de esforços para narrar novas histórias, com possibilidade de construção de um futuro diferente (CHAM, 2011). Dessa maneira, desde o início da inquietação dos cinemas africanos sobre as implicações históricas do passado, presente e futuro da África e dos africanos, houve a preocupação com a representatividade e a auto-representação. Por muito tempo exibiu-se nas telas da África Negra histórias desagradáveis sobre a África e os africanos, apresentando o negro como figurante ou em papéis menores. A sétima arte agiu unilateralmente com a África durante longo tempo, pois veiculou apenas um retrato do continente (VIEYRA, 2012).

Esta mudança executada por Sembène somente seria percebida depois das independências, quando os cineastas substituíram o olhar exterior – antropológico, etnológico, estranho, afropessimista e pornomiserável – pelas suas próprias visões locais e continentais, reivindicando o seu espaço cinematográfico e, especialmente, a descolonização da imagem e do pensamento, exibindo na tela o continente africano não só como decoração ou espaço de filmagem, mas também como retrato de um lugar de atividade humana, um lugar de conflito, um espaço moderno. Os filmes dirigidos por africanos diferenciam-se tanto na

temática como no modo pelo qual tratam ou representam a África, na forma como esta é abordada, evitando-se formas estereotipadas e estigmatizadas, não apenas como espaço cinematográfico, mas também como protagonista. Mesmo com fontes de financiamento estrangeiras, “essas produções diferem claramente das produções estrangeiras de grande orçamento que utilizam a África como pano de fundo para narrativas que nada têm a ver com o continente” (ARMES, 2014: 22).

Afirmam-se, assim, possibilidades de oposição à imagem africana de preconceito eurocêntrico para com os africanos, representados como infantis, primitivos, sem cultura ou civilização, segundo os modelos ocidentais que Sembène combateu ao longo de sua carreira cinematográfica ao realizar filmes que representavam o que é ser um africano comum, e afirmando sua linguagem para representar, nos cinemas africanos, os africanos. Trata-se da interminável luta pela auto-representação; contra a representação estereotipada que também persegue e estigmatiza o cineasta africano, que nasce, estuda e reside não necessariamente nos mesmos locais; que tem como obrigação agradar aos produtores e públicos europeus, mas também se sente com o dever de que seu filme seja representativo para o público africano. Esse cineasta busca ainda proporcionar a conscientização do espectador, o que pode parecer que o filme tenha “o intento didático, apesar da preocupação com o entretenimento. Nisso consiste também o desafio, tanto para o cineasta quanto para o espectador” (ROSENSTEIN, 2014: 101).

Depois do questionamento do colonialismo dos primeiros filmes produzidos por africanos e da responsabilidade de criar novas imagens, atribuir novos sentidos e constituir novas identidades, conforme observa-se nas produções de Ousmane Sembène e Med Hondo, a mensagem passa a ser mais suave, uma vez que os cineastas africanos não precisam mais *matar* o patriarcado colonial, mas sim os presidentes ditadores africanos. Assim, demonstra-se uma mudança de perspectiva quando, além do discurso colonialista ainda presente, precisa-se debater, representar e discutir as ditaduras e os problemas locais e continentais, evitando-se sempre dicotomias hierarquizantes com filmes ficcionais mais reflexivos, com narrativas e imagens mais ambíguas, e até contraditórias, sobre as responsabilidades na construção da nova história, por vezes neocolonial, comum entre ex-colonizador e ex-colonizado (DIAWARA, 1992, 2011; BAMBA, 2014). Essa é a geração da qual Flora Gomes faz parte.

Thiong'o (2007) também discute a importância da tecnologia, as possibilidades dos temas de filmes africanos e o cuidado que o cineasta deve ter para não acabar reproduzindo a ideia de uma África mística, de pessoas de idade e de feitiçarias. O autor sustenta que os cineastas devem combater a reprodução de estereótipos associados a elementos da cultura africana, bem como à relação diferente que os africanos têm com seus mortos – pois a vida é passageira, mas contínua, e seus mortos, muitas vezes, estão mais presentes na sociedade do que muitos vivos, como se pode perceber em obras de Gomes, tais como *Mortu nega*, *Po di sangui* e *Nha fala*, inclusive com realização de rituais fúnebres¹⁹. Assim, a tecnologia deve ser utilizada pelo cineasta para provocar e incomodar o espectador, para deslocá-lo do seu lugar de senso comum, condicionado à linguagem cinematográfica canônica e hegemônica, proporcionando a construção de conhecimentos novos e antigos sobre o nacional e o continental, o local e o global, que narrem suas próprias histórias, seu legado, sua cultura, seu povo:

Como utilizar para um dado discurso, esse saber tecnológico que vem ditando leis esmagadoras e subverter os dados todos. Não é algo de dramático ou desesperante, é dialético. Não é mais uma questão individual respeitando cada criador, trata-se de um direito dos povos de ter acesso a escrever a sua história, e desenhar o presente e o futuro, a construir pelas suas próprias mãos o seu arquivo de imagens, que é o utensílio por excelência da memória do nosso século (FINA; FINA; NEVES, 1995: 21).

As experiências pessoais devem, igualmente, ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. “Escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes insuperáveis da realidade africana”, que não podem ser suprimidas da produção cinematográfica africana a pretexto de se apresentar, por exemplo, uma imagem unívoca da África, em que anciãos aparecem “sentados sob um baobá exsudando sabedoria” (THIONG’O, 2007: 29), algo aparentemente muito sedutor para os financiadores europeus. Os cineastas, ao exibirem temas e questionamentos para públicos culturalmente diferentes, que já parecem “habitados aos códigos do cinema hollywoodiano, alguns espectadores negro-americanos [e também negro-brasileiros e negro-portugueses] não conseguem assimilar toda a dimensão semântica, simbólica e cultural dos filmes dos cineastas de África” (BAMBA, 2016: 75).

¹⁹ Para mais informações sobre os rituais fúnebres *Tchur* e *Tchoka tchur* realizados no filme *Nha fala*, ver OLIVEIRA; RIBEIRO (2012) e OLIVEIRA (2013).

Nesse sentido, há novamente a necessidade de construir novas imagens da África, para as quais se implicam no questionamento da oposição binária que existia entre um cinema político e comprometido e um cinema estético de vanguarda e apolítico, já que os cineastas africanos pensam seus filmes com possibilidades de imagens políticas e poéticas: “In short, we are talking about an image that is open to interpretation, an image that refuses colonization and absolutist definitions” (DIAWARA, 2010: 130). Inclusive pensar a construção de novas imagens como luta e subversão, promovendo a “africanização dos meios” (UKADIKE, 1994), pelo qual se conceberam a produção das primeiras imagens sobre o continente e os seus habitantes, utilizada como ferramenta de conscientização educacional e política. “In Africa’s desperate struggle for freedom, cinema has proven to be as valuable an asset as other communication media, and in countries with high illiteracy rates, it is even more valuable as a powerful of ideological education” (UKADIKE, 1994: 222-223).

Os movimentos de libertação realizaram programas massivos de política e políticas educacionais nos países africanos de colonização portuguesa, tais como Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Esses programas foram inspirados no formato cubano, um modelo para ajudar a traçar o futuro, especificamente na construção de um novo homem, uma nova sociedade, na qual se concebia que o cinema era um poderoso meio de informação pelo qual as mensagens ideológicas poderiam ser transmitidas ao povo, que em sua maioria não eram letrados. Por isso, o cinema nesses países adota inicialmente a forma e a estrutura didáticas, conscientemente imbuídas pela ideologia revolucionária, com a produção de documentários deliberadamente inclinados para a descolonização e que contribuem para o desenvolvimento de uma nova consciência ideológica, humana, social, coletiva e revolucionária que permita ao nativo compreender as realidades contemporâneas nacionais e continentais, e também que estes respondam positivamente à convocação para participar da luta pela liberdade total (UKADIKE, 1994).

Na Guiné, o projeto político e cultural do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC foi delineado pelo seu secretário geral, Amílcar Cabral, através da utilização da cultura, da história e da educação para a construção de um discurso

ideológico²⁰ no qual “a luta de libertação é, sobretudo, um acto de cultura” (CABRAL, 1974: 135). Com relação à questão educacional, o PAIGC investiu na instrução básica mediante o “Projeto da Escola Piloto”. Nesse projeto, escolhiam-se os melhores alunos para estudarem nos países que apoiavam a luta, inclusive com financiamento de bolsas de estudo por parte do governo de Cuba, do qual o jovem Florentino Gomes foi um dos contemplados. O cinema torna-se uma arma da revolução e são os bissau-guineenses que produzem imagens sobre si e seu país, como concebeu Amílcar Cabral. Igualmente, o próprio Gomes assume o papel de narrar a sua versão da história, apresentando a versão relatada pelos bissau-guineenses e africanos: “Nós não somos detentores de todas as verdades, mas também não queremos que nos contem a história de uma forma que não seja verdade. Se não contarmos a nossa história, virá uma pessoa de fora contá-la à sua maneira” (VILELA, 2006: 106).

No presente, o cinema no continente africano desdobrou-se numa máquina de contar histórias, construir imagens e denunciar a ordem social colonial e neocolonial que transporta o espectador para outras realidades. Deste modo, Flora Gomes transformou em material fílmico a história e a cultura de seu país de nascimento, do seu continente e de todos que passaram e continuam passando pela sua vida, uma vez que “a sua filmografia constitui um arquivo de imagens do povo guineense enquanto ator da sua própria história” (ARENAS; EKOTTO, 2015: 16). Nos seus filmes, Gomes trata de questões que estão vinculadas às memórias do colonialismo, às lutas de libertação, ao projeto de construção da nação ligada à globalização e à autonomia das jovens nações e à preocupação com a reconstrução do país após a guerra contra o colonialismo. Ele ainda reflete sobre identidades culturais, sobre história, cinema e o futuro da Guiné-Bissau e da África, produzindo narrativas realistas construídas com subjetividade e diversidade estética que rejeitam abordagens didáticas e automatizadas.

2.2 DA CHEGADA DO CINEMA AO CONTINENTE À HISTORIOGRAFIA DOS CINEMAS AFRICANOS DE LÍNGUA OFICIAL PORTUGUESA

²⁰ Ideia defendida no texto “O papel da cultura na luta pela independência”. Texto escrito para a reunião de peritos sobre *As noções de raça, de identidade e de dignidade*, promovida pela UNESCO, em Paris, em julho de 1972. É neste texto que Cabral defende o “retorno às fontes”, não como um retorno à tradição limitadora, mas sim contra a dominação da cultura estrangeira colonialista e a negação da pretensa superioridade da cultura ocidental.

Os teóricos e historiadores não são pacíficos quanto à data da chegada do cinema ao continente africano com a projeção do filme *L'arroseur arrosé* (*O regador*) de Lumière. Para Pierre Pommier, a primeira exibição ocorreu em 1905, na Argélia (ROSENSTEIN, 2014). Já para Roy Armes (2014), isso teria acontecido em 1896, na Argélia e na África do Sul; no Marrocos e na Tunísia, em 1887; e na Nigéria, em 1903. Há ainda informações de que a exibição teria acontecido em 1900, em Dacar, no Senegal, na época capital da África Ocidental Francesa (DIAKHATÉ, 2011). Não há consenso sobre o ano e o país da primeira exibição, visto que o continente ainda sofria das sequelas da Conferência de Berlim, de 1894-1895, na qual a Europa dividira a África para instituir seus impérios. Independentemente de data e do local da exibição, o cinema foi introduzido na África pelos exploradores europeus, administradores coloniais, antropólogos e missionários em busca do primitivo e do exótico. Durante décadas, os africanos foram considerados apenas consumidores e a África cenário de filmagens, por conta de economia nos custos, ou ainda personagens estereotipados, apresentando uma África oprimida, primitiva e selvagem, composta de povos sem fé, sem lei, sem Deus e sem cultura, que aguardavam para serem salvos.

As produções dos colonizadores sobre a África e os africanos eram filmes curtos, que acentuavam os aspectos “folclóricos” dos povos, apresentavam sempre a glória dos colonizadores e os lucros de suas empreitadas mercadológicas. Nas metrópoles, os filmes eram distribuídos como ferramenta de propaganda, já que o conteúdo era utilizado também para conseguir apoio para a política colonial (VIEYRA, 1975), importante para “afirmar e manter a superioridade dos europeus sobre os africanos” (DIAWARA, 2012: 19). Isto é, “le cinéma pour les Africains, pendant la période coloniale, là où il existait, était lié à des objectifs administratifs, militaires, religieux ou didactiques” (ANDRADE-WATKINS, 1995: 110).

Assim, o cinema transforma-se em ferramenta de propaganda ocidental, na qual se destacam “os valores coloniais, os produtos de consumo, as belezas e os recursos locais, a fim de não só atrair os investidores para as regiões do ultramar, mas também para recrutar soldados” (DIAKHATÉ, 2011: 88). Pelo olhar exterior do europeu, revela-se a nudez dos africanos, as características dos povos, dos costumes culturais e religiosos, os chefes

africanos polígamos, excluindo dessa representação a subjetividade e o estilo pessoal dos africanos (DIAWARA, 2012). Mais tarde, colonialistas utilizaram o cinema “para fins de educação e ensino” no continente. Desse modo, puderam explorar as ideias de afirmação “da supremacia do Ocidente sobre o «indígena» e na sua educação segundo o ponto de vista ocidental” (DIAKHATÉ, 2011: 88).

De acordo com Paulin Soumanou Vieyra, o primeiro filme realizado por um africano aconteceu em 1924: o curta-metragem tunisiano *Aïn El Ghezal (A moça de Cartagena)*, do cineasta Chemama Chikly. Com exceção do Egito, que concretizou seu primeiro longa-metragem em 1928 – *Laila*, de Istefane Rosti –, a maioria dos países da África negra e do Magreb precisou esperar até as décadas de 1950 e 1960 para realizar seus primeiros filmes. São trabalhos feitos por africanos e que rompem com a tradição dos filmes de propaganda colonial (VIEYRA, 1975). Na década de 1950, ocorre uma mudança na representação da África e dos africanos nos filmes realizados pelos franceses René Vautier, Alain Resnais e Chris Marker – talvez inquietos pelo silêncio e desprezo do cinema europeu, especificamente do cinema francês, frente às lutas coloniais. Esses jovens criticaram a violência do processo colonial – faceta, também, da “violência mundializada” (NEVES, 2009) –, mas, pelo alto teor de crítica à colonização, seus filmes foram proibidos de serem exibidos – nomeadamente em 1954, quando Alain Resnais e Chris Marker dirigem, para “Presença Africana”, em Paris, o filme *Les Statues meurent Aussi (As Estátuas também morrem)*, cuja versão integral fora proibida de circulação durante dez anos em território francês (HENNEBELLE, 1978).

Data também desse período o começo da produção de um cineasta muito conhecido e contraditório, Jean Rouch. Rouch gravava filmes nos países africanos e realizava uma abordagem etnológica, nas quais “não hesitou em construir cenas do cotidiano, segundo o seu ponto de vista e os seus arquétipos ocidentais, nem em integrar práticas ancestrais em desuso” (DIAKHATÉ, 2011: 88). O realizador apresentava em seus filmes os africanos como meros intérpretes passivos de uma realidade fantasiada e manipulada pelo cineasta. Rouch recebeu muitas críticas negativas pelo seu paternalismo. Entretanto, não se pode omitir que “Rouch era filho de seu tempo; o fato de, ainda que parcialmente, compartilhar em seus filmes decisões estéticas com os técnicos e atores amadores merece o nosso respeito” (ROSENSTEIN, 2014: 88).

É também nos anos 1950, especificamente no ano de 1955, que um grupo de quatro jovens cineastas do Senegal e Daomé (atual Benim), Mamadou Sarr, Jacques Melo Kane, Robert Caristan e Paulin Soumanou Vieyra²¹, realiza o primeiro filme da África Ocidental, conhecida também como África Negra, *Afrique sur Seine*, o qual é “une tentative de relation de l’ avie des Noirs à Paris” (VIEYRA, 1975: 15). A ideia inicial seria filmar no Senegal, contudo os jovens não receberam autorização²², em razão do “medo de que um africano com uma câmera de filmar pudesse subverter a ordem colonial das coisas” (DIAWARA, 2012:19), como também pela ilusão dos colonizadores que “duvidavam da capacidade dos africanos de realizarem qualquer tipo de filme, ainda mais um filme de ficção” (ARMES, 2014: 22). Em 1957, os mesmos jovens, com o apoio de políticos africanos, foram ao Senegal e realizaram o filme *Môl*.

Em abril de 1966, no primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, foi exibido o primeiro longa-metragem africano, filmado na África Negra, *La noire de ...* de Ousmane Sembène (VIEYRA, 1975). Anteriormente, Sembène realizou, no começo dos anos de 1960, os curtas-metragens *Barom Sarret* (1962) e *Niaye* (1964), tornando-o conhecido na história do cinema como o patriarca do cinema da África Negra (VIEYRA, 2012). O filme ganhou o *Tanit d’Or* da primeira edição das *Journées Cinématographiques de Carthage* (Jornadas Cinematográficas de Cartago - JCC), realizado na Tunísia, em outubro de 1966. O evento é organizado pelo Ministério da Cultura e é celebrado como a grande manifestação artística do cinema e da cultura árabe e africana.

Em 1969, há também um importante marco para os cinemas africanos em razão da criação da *Fédération Panafricaine des cinéastes* (Federação Pan-africana de Cineastas) – FEPACI, concebida por 33 cineastas oriundos de diversos países da África subsaariana e da diáspora. Esse grupo reivindica pela causa do cinema perante seus respectivos governos; na primeira frase de seu documento constitutivo “deixava claro o que importava

²¹ Vieyra foi o primeiro estudante africano negro da escola de cinema do *Institut des hautes études Cinématographiques* - IDHEC, em Paris (ROSENSTEIN, 2014).

²²Na África negra francófona, antes dos anos 1960, ainda vigorava o decreto instituído por Pierre Laval, então ministro das colônias, em 1934, o qual impunha uma autorização administrativa para filmar em África (CÉSAR, 2013b: 140-141).

no novo cinema africano no futuro: um cinema responsável, livre e engajado” (ROSENSTEIN, 2014: 89); e que para Mahomed Bamba possuía um forte cunho dos ideais de unidade e solidariedade pan-africanista, o qual se reverbera “na diversidade dos temas abordados e dos espaços geográficos que servem de pano de fundo às ações” (2007; 2010: 274). Foi “fundamental na articulação dos Festivais das lutas pelo desenvolvimento do cinema africano e na descolonização das telas” (OLIVEIRA, 2016c: 70).

Nesse ano, o traço transnacional dos filmes africanos manifesta-se na criação do Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou – FESPACO, que, idealizado pelo governo de Burkina Faso, pretendia dar visibilidade internacional à produção de seu país, como também transformar esse evento cinematográfico no maior espaço de encontros e de intercâmbio entre os cineastas de todos os países africanos, por meio do prêmio *L'Étalon de Ynnenga*, o qual laureia os cineastas africanos que apresentam imagens do continente, evitando representações idealizadas, preconceituosas ou estereotipadas, veiculando as diversidades de norte a sul do continente (BAMBA, 2007; 2010; OLIVEIRA, 2016c; ZENUN, 2016). Os dois festivais de Cartago e Burquina Faso converteram-se em eventos fundamentais da África, permitindo que os cineastas africanos entrassem em contato com o público nativo, do continente e do mundo.

2.2.1 Historiografia dos cinemas africanos dos países de língua oficial portuguesa

Os primeiros filmes realizados pelos colonialistas sobre a Guiné datam das primeiras décadas do século XX. Em 1929, são lançados *A Guiné Portuguesa* (91min) e *Guiné - Aspectos Industriais e Agricultura* (13min), de Augusto Seara. Segundo Paulo Cunha, quase nada se sabe sobre o filme *A Guiné Portuguesa*, contudo, sobre o segundo, sabe-se que “foi uma produção da Agência Geral das Colónias e dos Serviços Cinematográficos do Exército e pode ser visionado na íntegra no sítio da Cinemateca Portuguesa” (CUNHA, 2013b)²³. Os filmes realizados no período das lutas de independência por cineastas que apoiavam a revolução, nos quais a África ainda é temática ou cenário, inicialmente tinham um propósito institucional, visto que as películas eram exibidas nas escolas para ensinar as

²³ Para mais informações sobre filmes que utilizaram a Guiné como temática, consultar os livros da jornalista e investigadora Maria do Carmo Piçarra (2011; 2015) e os textos do professor e investigador Paulo Cunha (2013; 2013b).

pessoas sobre o significado da revolução. Nos filmes, havia entrevistas com líderes que explicavam aos cidadãos locais e ao mundo o significado da luta e as restrições estabelecidas pelo colonialismo, sem deixar de lado o propósito cultural e de entretenimento.

Os movimentos de libertação nacional de Angola, Guiné e Moçambique receberam apoios internacionais. O cinema no período da luta de independência serviu para mostrar ao mundo a violência do colonialismo português e a luta pela liberdade através da produção de filmes. O PAIGC, por meio da figura do seu secretário geral, Amílcar Cabral, convidou cineastas de França, Itália, Inglaterra, Cuba, Suécia e Holanda, solidários à causa e apoiadores dos movimentos de libertação na África, para realizarem filmagens dos espaços da guerra. Inclusive, no capítulo de seu livro, “Les films africains par pays”, Paulin Vieyra lembra dos quatro jovens bissau-guineenses, Josefina Lopes Crato, José Bolama, Sana Na n’Hada e Flora Gomes, que estudaram em Cuba e estavam terminando o estágio com Vieyra, no Senegal, no período da escrita do livro; e justifica a ausência de produção dos cineastas locais: “La Guinée-Bissau actuellement en lutte pour sa libération pour son effort sur le cinema moyen d’éducation et d’information” (VIEYRA, 1975: 113).

Durante a luta de independência, destacam-se alguns filmes realizados na Guiné. Em 1965, o francês Mario Maret realiza *Lala Guema*. O italiano Piétro Nelli, em 1967, realiza a preto e branco, *La Banda Nera*. Em 1968, o jornalista britânico Basil Davidson fez um pequeno documentário, *Terrorists Attack*. O sueco Axel Lahmann e o holandês Rudi Spee filmam *Free people in Guinée-Bissau*, em 1969, a preto e branco, com duração de 50 minutos; no mesmo ano, o cubano José Massip realiza o filme *Madina do Boé*, com 35 minutos de duração, no qual são apresentadas imagens de Cabral presente no espaço da guerra. Em 1970, os franceses Tobias Engel, Rene Lefort e Gilbert Igel produzem *No Pincha (Em marcha)*, um documentário de 70 minutos sobre o povo da Guiné-Bissau e o apoio ao programa do PAIGC, inclusive com imagens de Amílcar Cabral. O filme tem 75 minutos de duração, a preto e branco (VIEYRA, 1975; DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994).

Em 1973, os suecos Lennart Malmer e Ingela Romare dirigiram o filme *O Nascimento de Uma Nação*, que apresenta imagens e momentos históricos do nascimento da nação Guiné-Bissau (LARANJEIRO, 2016). Da produção das imagens na Guiné-Bissau, participam

também os jovens cineastas recém formados em Cuba, que interrompem o estágio no Senegal com Vieyra para participarem da captação de imagens do último ano da luta. Estas cenas tornam-se clássicas e são reproduzidas até o momento atual em filmes que versam sobre as temáticas das lutas pela independência, violência colonial e história da Guiné-Bissau, como acontece no filme *A respeito da violência* (2014), de Göran Hugo Olsson. Filmes semelhantes foram feitos em Angola²⁴ na luta de libertação do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA e em Moçambique pela Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO. Depois das independências, os primeiros cineastas africanos entram em atividade para registrar os vários eventos políticos, nacionalistas e pan-africanistas ainda como forma de resistência à opressão. Os precursores dos cinemas africanos construíram os seus primeiros filmes com o propósito de utilizar o cinema “to inform, to educate, and to project authentic visions of Africa and its peoples as well as to assist in reversing the demeaning stereotypical images of Africa found in dominant representations of the continent” (UKADIKE, 2002: xviii).

Após as independências, “en 1973, près de 40 pays africains sont devenus indépendants, et le visage du cinema en Afrique commence à changer” (VIEYRA, 1975: 16). Com a realização local dos cinemas africanos, mesmo com limitações financeiras, as produções aumentaram principalmente pelas relações transnacionais e transcontinentais das produções e coprodução com países como União Soviética, China, Estados Unidos, Brasil, Cuba, França, entre outros, as quais foram um meio de resolver em parte as dificuldades de financiar e produzir novas imagens e abordar novas temáticas sobre a África e sobre os africanos, conforme ratifica Paulin Vieyra: “Le cinéma africain n’est pas un cinéma spécial pour Africains. Il est africain par les themes qu’il aborde et non pas tellement, pour l’instant du moins, par la façon don’t il aborde ces themes” (1975: 233).

Os textos que tratam da questão da África de Língua Oficial Portuguesa, para alguns a “África Lusófona”, majoritariamente, destacam as produções de Moçambique e Angola. Moçambique em razão da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), uma das primeiras ações culturais do governo Moçambicano, após a independência, em 1975, pelo presidente Samora Machel. O instituto possuía também unidades de Cinema Móvel, que

²⁴ Para conhecimentos adicionais sobre a produção do cinema de/em Angola consultar os três volumes *Angola o nascimento de uma nação* (2013, 2013b, 2015), organizado por Maria do Carmo Piçarra e Jorge António.

levam por todo o país a produção do jornal cinematográfico Kuxa Kanema. E Angola por causa da realização do longa-metragem de importância internacional *Sambizanga* (1972), realizado por Sarah Maldoror, baseado no romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), do autor angolano José Luandino Vieira. O filme foi produzido em colaboração com o MPLA e com o governo do Congo-Brazzaville, rodado no Congo, com subsídio francês. Sarah Maldoror desempenhou um papel de liderança no cinema da África de Língua Oficial Portuguesa e no cinema revolucionário da época. Maldoror recebeu seu treinamento em Moscou e tornou-se uma defensora da luta pela independência. Há poucas informações com relação a Cabo Verde, entretanto, destaca-se a idealização de um cineclubes. São Tomé e Príncipe, muitas vezes, nem ao menos é citado antes das independências. E Guiné-Bissau adquire prestígio cinematográfico depois das independências, notadamente pela produção de Flora Gomes (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994; ANDRADE-WATKINS, 1995; ARENAS, 2011, 2018; FERREIRA, 2014, 2016).

É importante ressaltar que mesmo os cinemas africanos de língua oficial portuguesa, apesar de serem apresentados como fazendo parte de um mesmo movimento, ou seja, “cinema lusófono”, “cinema da África lusófona”, pela relação com o passado colonial, “All three groups [Angola, Guiné-Bissau e Moçambique] differ in their approach to and execution of narrative, methods of representation, and definition of documentary” (UKADIKE, 1994: 05-06). Estes países, aos quais se acrescentam ainda São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, fazem parte “de um processo em constante mutação. De um processo em revolução permanente, em busca de um discurso que, apesar de ser aparentemente o mesmo, é distinto” (TAVARES, 2013: 469). Ademais, o termo “lusofonia” é vago e ignora os contextos, as diferenças “raciais” e coloniais que possui no seu radical “luso”, referência exclusiva a Portugal, o que, diferentemente da expressão “língua oficial portuguesa”, faz relação com a amplitude das discussões e dos países que compõem a comunidade do idioma. Compete ainda destacar que a palavra “lusofonia” transmite a ideia de que existe harmonia e plenitude nas relações, o que não existe.

Nos países que viveram sob o jugo colonial português, a realização e a produção de filmes de longa-metragem ocorreram após 1975, como é o caso de Angola, com Mena Abrantes,

Antônio Ole e Ruy Duarte de Carvalho²⁵; enquanto a Guiné-Bissau só inicia sua produção cinematográfica com o cineasta Flora Gomes²⁶, em 1988, com o filme *Mortu nega*. Moçambique de então utilizou o cinema como forma de propaganda do partido FRELIMO, para educação e desenvolvimento econômico e social. Notadamente na campanha de Samora Machel pelo país recém libertado (VIEYRA, 1975; UKADIKE, 1994; DIAKHATÉ, 2011). Leão Lopes realizou o primeiro longa-metragem de Cabo Verde, *Ihéu de contenda* (1994). Com relação a São Tomé e Príncipe, em pesquisa na internet e no texto recente “Panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe” (FALCONI; KRAKOWSKA, 2017), encontrou-se a informação de que o cineasta Januário Afonso realizou o primeiro longa-metragem, em 2002, intitulado *Imprudência, o fogo do apagar da vida*.

Esta conjuntura de produção de ficção tardia pode ser entendida pelo fato de os cinemas nacionais dos países Africanos de Língua Oficial Portuguesa partilharem com os outros cinemas subsaarianos as mesmas limitações técnicas e financeiras, como também das dificuldades na distribuição e exibição em virtude de, ao contrário dos colonizadores britânicos, franceses ou belgas, os portugueses não terem criado uma infraestrutura adequada, restringindo-se apenas à produção de documentários no período colonial, dificultando assim as produções cinematográficas nacionais após as independências (DIAWARA, 1992; 2012; UKADIKE, 1994; ANDRADE-WATKINS, 1995; BARLET, 1996; 2000; 2002; 2012; FERREIRA, 2014, 2016; ARENAS, 2011, 2018). Os portugueses não estavam interessados em criar uma estrutura física ou profissional técnico-cinematográfica na África, diferentemente dos britânicos e belgas. Por isso, limitaram sua produção a noticiários mensais (de cunho propagandístico) e filmes pornográficos produzidos nas colônias, por Portugal e pela África do Sul; a pós-produção era realizada em Madrid ou Johannesburgo (DIAWARA, 1992). Assim, os cinemas africanos de língua oficial portuguesa nascem da luta: pela independência, pelos financiamentos, pela

²⁵ Ruy Duarte de Carvalho nasceu em Portugal, mas assumiu a nacionalidade angolana.

²⁶ Considerando-se apenas os longas-metragens, pois Flora Gomes já havia realizado dois curtas-metragens antes de *Mortu nega*. Além disso, também existem poucas informações sobre uma produção independente, *N'tturudu* (1987), realizado por Umban U'Kset, músico, ator e diretor, mas do qual não há demais informações além de que Ukadike: “[It] was shown at the Film Fest D.C. in May 1988. This promising young director is a man to watch. This film is a gentle comedy, furtive in its own unique way, exploring many themes common to black African cinema – the *status quo* versus change, country versus city, and the generation gap” (UKADIKE, 1994: 236-237).

libertação total – “[...] le cinéma reflète la lutte et la lutte motive un cinéma «de libération»” (BARLET, 2000: 18).

As restrições técnicas e financeiras dos cinemas africanos de língua oficial portuguesa parecem estar relacionadas com os altos custos que envolvem a concepção de um filme e o medo dos colonialistas de que os africanos pudessem revelar ao mundo os excessos do colonialismo. Pelos longos períodos de lutas de libertação, por isso os cinemas nacionais desses países “tiveram que ser construídos a partir do nada, como parte integrante das lutas de libertação nas décadas de 1960 e 1970, a maioria das vezes, envolvendo iniciativas e esforços de colaboração com diretores e produtores de cinema estrangeiros” (ARENAS, 2018: 6).

Inicialmente sobre a Guiné-Bissau, depois sobre a independência, a produção cinematográfica, nos seus primeiros anos, foi quase exclusivamente de documentários, “which are cheaper for them to produce and which have effectively, aesthetically, and ideologically proven to be a model for African solidarity” (UKADIKE, 1994: 245), visto que a jovem nação ainda sofria das consequências da recente luta, havia problemas estruturais, educacionais e técnicos que tinham prioridade na pauta dos governantes, instituindo a cultura, a arte e o cinema como não prioridade nas listas governamentais. Mas, mesmo assim, os artefatos documentais demonstram uma tendência nacionalista que destacavam conteúdos históricos, sociais e políticos da Guiné-Bissau, os quais “têm como vocação destilar imagens positivas da África e acabar com a dominação colonial pela imagem” (BAMBA, 2010: 279-270). Cabe apontar que a questão da “Por imagem positiva” [*By positive image*] implica na representação do que realmente importa, não que a imagem seja favorável e conforme aos valores da norma. A luta é pela auto-representação (UKADIKE, 1994: 274-275). Por vezes, a mera exibição na tela de uma África positiva já é vista como uma grande mudança, um deslocamento e descolonização de perspectiva no cinema, em virtude de confrontar paradigmas do afropessimismo e da pornomiséria, pela simples ideia de questionar a imagem de uma África miserável – um adjetivo que, nas mídias e na internet, relaciona-se diretamente com o que é ser africano.

O filme emblemático da história do cinema da Guiné-Bissau pós-independência é o documentário *O regresso de Amílcar Cabral* (1976)²⁷, concebido por Sana Na N’Hada e Flora Gomes, o qual retrata o retorno do corpo de Cabral desde Conacri, após o seu assassinato em 20 de janeiro de 1973, para a Guiné-Bissau, e seu cortejo pelas ruas de Bissau até o mausoléu na Fortaleza da Amura (EMBALO, 2015; CUNHA, LARANJEIRA, 2016; ARENAS, 2011, 2018). Em 1978, na Guiné-Bissau, criou-se o Instituto Nacional de Cinema, com poucos realizadores e técnicos formados e “para ajudar na estruturação do Instituto, alguns estrangeiros foram convidados da Suécia e da França em 1980” (FERREIRA, 2016: 192-193). O Instituto financiou exclusivamente dois filmes, *N’tturudu* (1987), de Umban U’kset, do qual não há notícias de cópias ou demais informações sobre as condições de produção do filme (conforme destacado anteriormente), e *Mortu Nega* (1988). 1987 também foi muito importante para a história do cinema africano, pois pela primeira vez um filme da África negra foi finalmente aceito na competição oficial do Festival de Cannes. O filme em questão é *Yeelen/The light*, do cineasta malinês Souleymane Cissé, cujo trabalho anterior, *Fiyé/The Wind*, já havia sido apresentado na mostra *Un certain regard* (LEQUERET, 2003; BOUGHEDIR, 2007).

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por conta das notícias em função de seu momento político²⁸. Apesar de um cenário desordenado relativamente ao apoio ao cinema nacional, esse cinema desenvolveu-se graças à persistência e à vontade própria de Flora Gomes e Sana Na N’Hada, que, além das correalizações com Flora Gomes nos curtas-metragens, realizou ainda os documentários *Fanado* (1984), *Bissau d’Isabel* (2005) e *Os escultores de espíritos* (2014), além dos longas-metragens de ficção *Xime* (1994) e *Kadjike* (2013).

As mais recentes produções da Guiné-Bissau são da autoria de José Lopes (*Clara di sabura*, 2011); Vanessa Fernandes (*Taama Taama ani N’Fa Douwa*, 2011; *Si Destinu*,

²⁷ “O espólio de material filmico do INC [Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau] foi recentemente digitalizado pelo Arsenal – Institute for film and videoart de Berlim no âmbito do projeto coletivo *Luta Ca Caba Inda* sob a orientação de Filipa César” (CUNHA; LARANJEIRA, 2016: 69).

²⁸ Em 12 de abril de 2012, na véspera do início da campanha para a segunda volta da eleição presidencial bissau-guineense, militares ocuparam a rádio nacional, a sede do PAIGC e atacaram a residência do primeiro-ministro em fim de mandato, Carlos Gomes Júnior. O presidente da República interino, Raimundo Pereira, foi preso em sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro, Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma tentativa de golpe de Estado fracassada em 2011. Realizaram-se eleições em 2014 e em 2015, o presidente eleito, José Mário Vaz, já demitiu, até janeiro de 2018, seis primeiros-ministros, que foram indicados para o cargo.

2015); Felipe Henriques (*Espinho da Rosa*, 2014); e Suleimane Biai, que colaborou na realização do filme de José Lopes e é assessor de Flora Gomes desde o filme *Udju azul di Yonta*. Estes, em um verdadeiro “percurso de combatente” (EMBALO, 2015), conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto em nível nacional como internacional, promovendo uma cinematografia local.

Paulo Cunha e Catarina Laranjeira (2016), a partir de um mapeamento recente sobre a produção “amadora ou semiprofissional” do audiovisual da Guiné-Bissau destacam os seguintes títulos: o documentário *Tapioca, fonte de nutrição e apoio na economia familiar* (2013), produzido pela televisão comunitária de Klélé; o filme *Clara di Sabura* (2011), produzido por Grapo Audiovisual, realizado por José Lopes com a colaboração do realizador Suleimane Biai; *Cussas di Nô Terra* (2013), realizado por Domingos Sanca e produzido pela Televisão da Guiné-Bissau (TGB) e pelo Grupo Teatral Catho Modja; *A Lei da Tabanca* (2015) realizado por Bigna Tona Ndiba; e os vários filmes em língua Fula, pela produtora Candé Produções, em parceria com a Associação Laamten. O que demonstra que os filmes africanos de língua oficial portuguesa não querem sugerir “uma nova forma de fazer filmes, quer-se utilizar os recursos que o cinema dispõe para construir com eles novos discursos e dar a ver aquilo que, de um modo geral, se oculta ou se estereotipa” (TAVARES, 2015: 371-372). Sendo assim, a história e a historiografia dos cinemas africanos procuram por uma correspondência entre o uso de um novo meio e a expressão dos problemas de conteúdo, mas também dos estudos de forma, de narrativa e de representação, que permitam ir além das grandes questões antropológicas, como a violência, e do levantamento de dados e informações sobre os filmes.

2.3 CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: APROXIMAÇÕES E POSSIBILIDADES DE ENCONTROS

A dificuldade em ultrapassar a imagem da África criada pelo discurso colonial é imensa. Esta criação, elaborada por meio da violência e da escravidão, consolidou a imagem cruel dos africanos inferiorizados, animalizados, feitos mercadoria, gerando consequências devastadoras no imaginário preconceituoso e racista ainda vigente, posto que “A ridicularização dos africanos constitui um dos marcadores violentos do colonialismo

português, amplamente difundido na metrópole e também nas colônias” (HENRIQUES, 2011: 68). Assim, a imagem e o próprio colonialismo sobreviveram e ainda resistem até os dias atuais, não apenas através da colonização das mentes mas também por meio da manipulação e falseamento do real, exaltando a história colonial portuguesa, glorificando seu passado, para assim despertar o patriotismo do povo português como forma de justificar a política colonial com suas formas vis de exploração dos africanos. Por esse ângulo, o colonialismo seria uma “contribuição valiosa para o progresso da humanidade e portanto justifica a presença colonial portuguesa em África” (FERREIRA, 1977: 59-60). Logo, permaneceu no fantasioso imaginário português a lógica de que o colonialismo conduziu o progresso aos africanos; por isso, aqueles seriam contra as guerras coloniais, não contra o colonialismo, posto que as colônias recebiam o avanço, a civilização, a cultura europeia e em troca cediam a sua mão de obra gratuitamente, juntamente com suas riquezas minerais e seus territórios.

Em virtude disso, as histórias do passado africano foram narradas e representadas predominantemente na perspectiva linear dos europeus, que colonizaram grande parte da África. Estas versões europeias dominantes se concentram predominantemente na história dos europeus em África e apresentam as narrativas como histórias autênticas da África. Nestes relatos, a Europa é apresentada e configurada como portadora da história e da civilização. A história é assim delineada para racionalizar e justificar o projeto de expansão imperial e colonial, da mesma maneira que retrata sua missão civilizadora como benévola, indulgente e sancionada por Deus, apagando, excluindo e ignorando da história a África antes da chegada dos europeus no continente. “[A] Europa era o centro dos acontecimentos; a América (do Norte, sobretudo), um território que dava sequência ao espírito europeu, o qual teve como berço a Ásia. A África, vista como território selvagem, estava fora da história” (PIÇARRA, 2015: 33).

Numa tentativa de ultrapassar esta concepção enviesada da história, o cinema fornecerá seu contributo como uma proposta em contra análise, às vezes, desmascarando heróis ou desconstruindo conceitos e teorias; expressando-se como uma forma de denunciar o que está oculto na história, utilizando sua linguagem para a (re)construção da dignidade africana: “Sembène’s discovery was that film could be used to give Africa back its dignity, just as it had been used by colonialists and racists films to destroy the image of black

people” (DIAWARA, 2001: 83); empenhando-se em construir novas histórias e promover novas imagens dignas, para que o africano se sentisse (auto) representado:

The subject of African history is one that has commanded the attention of a steadily growing number of films by Africans in recent years. Many of these films are devoted primarily or in part to a critical engagement with and interrogation of the African past [...]. These films also take up history as a way of reflecting on and coming to terms with the many crises and challenges confronting contemporary African societies, as well as the future (CHAM, 2011).

Percebe-se então as dificuldades de se ultrapassar as complexidades das questões antropológicas (neo)coloniais, que, por vezes, não percebem os filmes africanos também como entretenimento, visto que eles têm a necessidade de falar da sua cultura, do seu cotidiano, das suas imagens, os quais foram ignorados e apagados durante o colonialismo, “mas porque a dramaturgia da história (real) impediu aos africanos a criação das próprias imagens até a independência” (ROSENSTEIN, 2014: 93). Seja pela falta de financiamento local ou externo, na contemporaneidade, constata-se que “os relacionamentos mudam, as antigas equações não valem mais. Tudo é interrogado: preconceitos, supostas melhorias, tradições” (*Idem*: 97). Por esse ângulo, os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas que afligem constantemente o continente. Isso quer dizer que os cinemas africanos mostram em suas cenas temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano, como também revelam a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos com uma linguagem própria, desejando encenar os eventos históricos, culturais, políticos e artísticos sem a obrigação de exibir na tela a verdade (se é que esta existe); tais cineastas procuraram por eventos fidedignos, preocupando-se mais com a reflexão histórica e crítica, em provocar dúvidas no espectador ou ainda fugir da imagem canônica e estereotipada, reproduzida sobre esse lugar comum, simplesmente designado “África” para assim provocar o conflito, a perturbação no público:

O choque ante uma imagem não-estereotipada pode ser revelador: às vezes, de imediato começamos a perceber como a imagem com a qual nos acostumamos – *a imagem canônica* – é coerciva. Coercitiva porque nos impunha uma figura reproduzida infinitamente em série, tão infinitamente repetitiva que não mais nos provoca nenhuma estranheza, bloqueava nossa possibilidade de representação alternativa, ou seja, não nos levava mais a distinguir, a comparar – em suma, não nos levava mais *a pensar* (SALIBA, 2011: 88).

É pelo olhar da desconstrução de estereótipos que o cineasta Flora Gomes idealiza seus filmes de ficção, especialmente o seu primeiro longa-metragem de ficção, *Mortu Nega*, filme no qual o cineasta “tried to show how Guinea-Bissau found its way to independence” (UKADIKE, 2002: 103), obra que se propõe a narrar parte da história de seu país de residência: “Guiné dita portuguesa, atual Guiné-Bissau”. Este é um esforço a contrapelo da história oficial e oficiosa produzida, pensada, idealizada e escrita, principalmente, pelos antigos colonizadores portugueses, que por muito tempo narraram a história desse país dentro de suas perspectivas e ideologias colonialistas, eurocêntricas e lusitanistas, no intuito de justificar, validar e suavizar o sistema colonial, o colonialismo e o colonialismo português durante cinco séculos, sob a égide de que “sua dominação em territórios africanos se empenhara numa missão civilizadora” (FERREIRA, 1977: 29).

O encontro dos portugueses com o território da Guiné²⁹ data há mais de 500 anos: “Em meados do século XV os navegadores portugueses atingiram a Costa da Guiné, sendo a terra, propriamente dita, descoberta em 1446” (MONTEIRO; ROCHA, 2004: 65). A dita colônia mais antiga de Portugal foi o palco da primeira independência dos territórios ultramarinos portugueses. Em 24 de setembro de 1973, a Guiné portuguesa declara-se Guiné-Bissau, nas Colinas de Boé, território livre e sagrado, de acordo com as palavras da personagem Diminga (*Mortu nega*), proclamando unilateralmente sua independência, a qual só será reconhecida por Portugal depois do 25 de Abril de 1974, com o fim da ditadura salazarista que perdurou por mais de 40 anos (1933-1974).

É a partir dessa perspectiva que o drama de Diminga encena-se no território da chamada Guiné Portuguesa, que passou a ser conhecida como tal “na sequência da Conferência de Berlim, quando foram delimitadas as fronteiras e abandonadas as reivindicações territoriais sobre a Gâmbia e a Zona de Casamansa” (SILVA, 1997: 21). Assim, diferenciando-se aquele território da Guiné-Conacri, de colonização francesa, e da Guiné Equatorial, de colonização espanhola, já que para os europeus o território não possuía sequer um nome próprio – o lugar era denominado pelos europeus como “Costa da Guiné”, “Rios da Guiné do Cabo Verde” e “Senegâmbia”. Ainda no começo do século XIX, a presença de Portugal na Guiné era limitada, visto que restringia-se a “uma *Praça* (Bissau), quatro *Presídios*

²⁹ O termo Guiné provém do português, sendo provavelmente derivado de *Akal n'Iguinawen*, palavra berbere que significa “país dos negros” (SILVA, 2010: 19).

(Cacheu, Geba, Farim e Ziguinchor), um *Posto* (Bolor) e a *Ilha* de Bolama” (SILVA, 2010: 21. “grifos do original”).

Para o historiador congolês Elikia M’Bokolo (2007), a “Conferência de Berlim” foi um evento histórico que só obteve valor com o passar do tempo, já que não logrou importância durante o seu acontecimento, dado que suas consequências apenas foram sentidas pelo objeto da divisão posteriormente ao acontecido. Destarte, sem a presença de um representante africano com régua e caneta, esquartejaram a África. A divisão do continente realizou-se entre 15 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885 com um recesso no final do ano. Participaram do episódio aqueles que haviam “participado na Conferência de Viena (onde se tinha elaborado a regulamentação da navegação no Danúbio), acrescentando-lhes os novos Estados que, a diversos títulos, tinham interesses em África (Bélgica, Estados Unidos da América, Itália e Turquia³⁰)” (M’BOKOLO, 2007: 311-312).

Os interessados estavam focados em três objetivos principais: “a da liberdade do comércio na bacia do Congo; a da liberdade de navegação nos rios internacionais, como o Congo e o Níger; e, por fim, [...] as formalidades a observar para que as ocupações posteriores nas costas da África pudessem ser consideradas efectivas” (*Idem*). Demonstrando-se que, na verdade, a sensação que predominava era a de que a partilha do continente inibiu a possibilidade de um conflito no continente europeu, o que poderia ser iminente por conta das riquezas naturais e minerais existentes, mas especialmente pela descoberta “do Congo que provocou subitamente as contendas entre um grande número de co-participantes” (BRUNSCHWIG, 1971: 31).

Essa conjuntura se altera durante o decênio de 1870 a 1880, quando as condições da partilha foram então reunidas, pois os olhares de cobiça se voltavam para a África Ocidental ao atrair o interesse de círculos mais vastos que os dos humanitaristas, dos sábios e dos comerciantes britânicos, mas também o da descoberta casual do diamante no Transvaal³¹, em 1867, depois do ouro do Rand³², em 1881, e do cobre da Rodésia³³, que

³⁰ Ao todo são catorze nações: Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, Reino Unido, Itália, Países Baixos, Portugal, Rússia, Suécia e Império Otomano.

³¹ Região da África do Sul situada acima do rio Vaal.

“colocaram a África entre os continentes em que, como a América, emigrantes de espírito aventureiro podiam realizar fortunas fabulosas” (BRUNSCHWIG, 1971: 21). Portugal, na partilha, embasou seus argumentos “na prioridade histórica” de que teriam sido os primeiros a alcançar o continente. Desse modo, eles deveriam ter os direitos de posse assegurados. Entretanto, o discurso foi rebatido com o argumento de que o país não teria “presença de fato”, não ocupou o espaço e não tomou posse.

A clara relação entre a história de um país e a história do filme permite alastrar a crítica do filme à própria sociedade envolvente, ao seu contexto e à produção de sentidos que daí advém, pois o autor é parte dessa história, e o filme acaba por gerar novas recepções e outras possibilidades de leitura do próprio mundo que ele retrata, fazendo também história. A capacidade histórica do cinema é gerada “a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos” (NAPOLITANO, 2011: 84), visto que os filmes podem fazer repensar a historicidade da própria história, “tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história” (LAGNY, 2009: 100).

Assim sendo, o realizador pode não recorrer à reconstituição fiel dos fatos – como se dá, por exemplo, na escolha da ideia originária de *Mortu Nega* –, sem, no entanto, abrir mão de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e as suas consequências, reveladas através do olhar de um bissau-guineense, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica ao momento pós-independência, permitindo com isso uma reflexão sobre o próprio tempo que decorria na Guiné-Bissau no momento da gravação do filme, narrando também a história presente do seu país. É dessa forma, por uma ficção, ao mesmo tempo documento que Flora Gomes se propõe a contar uma parte da história de seu país de nascimento.

Na tela pode-se contemplar muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na luta pela libertação, demonstrando que aquele foi um processo que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e

³² Também conhecido como Witwatersrand, trata-se de uma extensão de cadeia montanhosas localizada no território sul-africano.

³³ Região do interior da África Austral.

aliados, mas de todo o povo. Depois da contextualização do filme, as primeiras sequências ressaltam essas características, com a caminhada das pessoas envolvidas na luta de libertação para levar armamento da Guiné-Conacri, aliada dos bissau-guineenses, para o acampamento na Guiné dita portuguesa. Esta jornada é marcada pela preocupação constante com as minas terrestres, pela tensão e pelo medo provocados pelos helicópteros dos portugueses por causa dos ataques aéreos que destruíram muitos locais do país (fato presente e constatado em vários filmes e documentários sobre a história da Guiné-Bissau, como por exemplo no já citado *As duas faces da guerra* e nos documentários produzidos durante a luta de libertação). Nessa primeira cena, destacam-se ainda as personagens Diminga e Lebeth que, ao longo dos 103 minutos de filme, terão suas histórias contadas em paralelo com a história do passado (colonial) e do presente da Guiné-Bissau (pós-colonial) – ambas tiveram suas vidas pessoais transformadas e destruídas pelo colonialismo, mas acreditam que todos juntos podem fazer um futuro melhor.



Figura 1: Imagens iniciais de *Mortu nega*

Cabe destacar que durante o filme, nas marchas e andanças dos grupos, percebe-se que as pessoas (civis) falam com os soldados como se já estivessem acostumadas com a movimentação da luta. A guerra passou a fazer parte do cotidiano, como também demonstra uma relação de respeito com a população, da qual os soldados fazem parte. Esta é também a imagem que Flora Gomes quer exibir: de cortesia, gentileza e consideração pelo “Outro”, que por vezes pode ser o “Eu”. A luta intensifica-se no seu último ano com a utilização de mísseis. Em razão disso, o cinema transforma-se numa boa forma de mobilização e desconstrução pelo olhar, por permitir fazer surgir no “Outro” sentimentos cujos os quais podem fazer parte (ou não) do que o realizador deseja, causando empatia pela situação exposta no ecrã, “fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de

sentir”, ou ainda como “fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas” (LAGNY, 2009: 110). Permitindo, assim, conceber as questões que envolvem a crítica analítica de uma obra cinematográfica de ficção atendo-se não somente ao próprio filme, mas também à sociedade que o produz, às suas relações com o autor, com sua história, com as suas diversas recepções, entre outras múltiplas possibilidades.

Portanto, impregnado pela história do passado e do presente, o cinema também se constitui como um dos “lugares de memória”. Locais materiais e imateriais, nos quais se edificaram a memória de uma nação, de um espaço, de uma sociedade. Espaços onde grupos ou povos se identificam ou se reconhecem, que possibilitam a criação, invenção ou existência de um sentimento de formação da identidade e de pertencimento (NORA, 1993), já que a “cultura do cinema é baseada menos em objetos e mais em intangíveis efeitos de memória e experiências compartilhadas” (GUNNING, 1996: 42), ressaltando igualmente a importância dos filmes em contar a história corrente dos novos sujeitos (mulheres, migrantes, excluídos, esquecidos, marginalizados, subalternizados) que por muito tempo a história oficial e linear deixou à margem ou tentou ocultar a atuação na construção dos relatos dos acontecimentos, uma vez que o historiador criou uma relação de empatia com os vencedores, no desenvolvimento e narração do fazer histórico (BENJAMIN, 1994).

Considera-se que o gatilho para o início da reação, com a perspectiva da luta de independência entre Guiné e Portugal, foi o massacre do *Pindjiguiti*³⁴, em 3 de agosto de 1959, quando os estivadores do Porto realizaram uma greve pelo aumento dos salários e também por melhorias nas condições de trabalho e de alimentação. Recusando-se a negociar, o governo ditatorial português reagiu com violência, assassinando mais de 24 trabalhadores do Porto e deixando mais de 30 feridos – provando, mais uma vez, a visão desumanizadora do colonialismo português, que ratificou a ideia de que os africanos eram “valorizados como mercadoria, [...] e desvalorizados como seres humanos e «animalizados»” (HENRIQUES, 2011: 12). Desse modo, acendeu-se o estopim da guerra da Guiné contra o colonialismo português, após se perceber que não se podia mais esperar. A reação portuguesa foi imediata e, com o intuito de minimizar os danos, o governador

³⁴ Pindjiguiti designava o local do cais de lanchas onde terminava a antiga muralha da cidade de Bissau (SILVA, 2010).

proibiu que qualquer notícia fosse repassada para o exterior. A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) procurou perseguir os líderes e enviá-los para o temível presídio do Tarrafal, em Cabo Verde, e a administração insistia no descredenciamento do massacre, atribuindo o acontecido a uma guerra étnica (SILVA, 2010).

Na Guiné, a luta armada começou efetivamente em 23 de janeiro de 1963, com o ataque, por uma centena de guerrilheiros, ao quartel português de Tite, na margem sul do Rio Geba (SILVA, 1997: 47). A região já era conhecida por Amílcar Cabral, uma vez que ele a mapeara quando trabalhou para o governo português – o que facilitou a incursão da luta. As tropas portuguesas, por sua vez, preocupadas com um possível ataque a Bissau, surpreenderam-se com o ataque dos soldados do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) pela fronteira. Isso foi demonstrado no início do filme *Mortu nega*, quando se apresenta, nas cenas das marchas pelas trilhas, a sabedoria dos militares e habitantes locais em relação ao território (FIGURA 1).

A guerra expandiu-se rapidamente. Na Guiné ainda portuguesa, Amílcar Cabral estabeleceu, com apoio do Senegal, sua base na Guiné-Conacri, já independente da França desde 1958. Ele combateu o colonialismo português com veemência nas conferências internacionais, inclusive na Organização das Nações Unidas – ONU³⁵. Na ONU, Portugal, mesmo tendo contra si todas as delegações africanas (com exceção da África do Sul, por causa do regime de *Apartheid*) e contando apenas com a defesa da Espanha (Estados Unidos, França e Reino Unido se abstiveram), tinha acesso a armas, helicópteros, napalm³⁶ e bombas de fragmentação, miras sofisticadas e outros produtos tecnológicos atuais, e recebeu dinheiro e apoio diplomático da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), que foram utilizados nas guerras coloniais (KIZERBO, 1972b; DAVIDSON, 1979).

³⁵ “Os dirigentes africanos multiplicam propostas para a «liquidação pacífica» do colonialismo português. Neste sentido se pronuncia Amílcar Cabral num memorando ao governo português, em 1960, e numa «carta aberta», em 1961, fazendo propostas idênticas perante o Comité especial da ONU e na 4ª Comissão da Assembleia Geral da ONU, em 1962. Também o MPLA envia, em 1960, um «memorando» ao governo português solicitando a convocação duma mesa redonda com todos os partidos políticos, para que se resolvesse duma forma pacífica a questão colonial. Os governantes portugueses ou não respondem ou pronunciam-se pela negativa: «Nem mesa redonda, nem quadrada», titula o oficioso Diário da Manhã. A angolanos, moçambicanos e guineenses apenas restará a via da luta armada” (MATEUS, 1999: 93).

³⁶ A arma química militar de Napalm é um conjunto de líquidos inflamáveis à base de gasolina gelificada. O napalm é o agente de tais líquidos, que quando misturado com gasolina o transforma num gel incendiário.

Em 1972, mais 142 mil homens portugueses combatiam em África (Angola, Guiné e Moçambique). Com isso, mais da metade do orçamento português era destinado à “defesa e segurança”. Mesmo com esse poder militar, em 1973, os portugueses já haviam perdido dois terços do território da Guiné e, no início desse ano, os portugueses perdiam o controle do ar, graças aos sofisticados mísseis antiaéreos recebidos da antiga URSS, o que mudou significativamente os dados da guerra. Os mísseis antiaéreos também são um elemento explorado por Flora Gomes em seu filme – inclusive com a encenação da explosão de um helicóptero –, pois era uma grande preocupação dos moradores das *tabankas* (FIGURA 2).



Figura 2: Imagens da destruição dos helicópteros e dos mísseis (*Mortu nega*)

Apesar disso, o PAIGC e os povos da Guiné e Cabo Verde sofrem uma grande perda, já que, em 20 de janeiro de 1973, seu líder Amílcar Cabral é assassinado em Conacri e, dez dias depois, Titina (Ernestina) Silá, líder de frente de comando, também é morta no Rio Farim, na Guiné, quando se dirigia para o funeral de Cabral (KI-ZERBO, 1972; FERREIRA, 1977; SILVA, 1997). No filme *Mortu nega*, o assassinato de Cabral é anunciado no rádio, meio de comunicação comumente utilizado nas guerras. A tristeza é contagiante, mas o locutor do rádio incentiva os combatentes a continuarem a lutar, pois “a luta agora é para sua memória e honra” (FIGURA 3).



Figura 3: Anúncio da morte de Cabral (*Mortu nega*)

Da relação entre Cabo Verde e Guiné nasce “um simples africano”, o engenheiro agrônomo de profissão, Amílcar Cabral (1924-1973). Em 1960, ele e os dirigentes do Partido Africano da Independência (PAI) – criado em 19 de setembro de 1956³⁷ – aprovaram a nova sigla PAIGC, unindo os ideais de duas nações, o qual, através da figura de seu secretário-geral, denunciará ao mundo as mazelas e desmandos do colonialismo português. Para o cineasta Flora Gomes, em entrevista publicada na revista *Macau* (VILELA, 2006: 105-106), bem como em todas as entrevistas que constam nas referências deste trabalho, Cabral é um nome e referência constante como um homem digno de admiração total, que se preocupava com todos individualmente, através da análise de pequenos detalhes. Um homem que honrava as culturas nacionais e estrangeiras, procurando conhecê-las e respeitá-las. Dessa maneira, Cabral não está presente somente na memória e na história dos bissau-guineenses e cabo-verdianos, mas foi imortalizado nos filmes de Flora Gomes.

O líder político e militar da revolução e do PAIGC, conhecido por ser um homem de uma trajetória política forjada por um forte cunho pessoal e pan-africanista, foi assassinado antes de completar 50 anos de idade. Ele foi engenheiro agrônomo de formação, entretanto, a vida lhe transformou em político, depois em revolucionário e militar. Em 1965, Che

³⁷ Em razão de pesquisa recente (SOUSA, 2012), é necessário questionar o ano da fundação do partido, visto que há contradições sobre a data da fundação do PAI, e posterior PAIGC. Alguns pesquisadores afirmam que a criação do partido foi em 19 de setembro de 1956, entretanto, segundo Julião Soares Sousa (2012), nessa data Amílcar Cabral não se encontrava em Bissau – o que quer dizer que a reunião de fundação não poderia ter acontecido e as ideias relacionadas ao projeto de libertação e unificação da Guiné e de Cabo Verde ainda não haviam sido pensadas por Cabral. Por isso, 19 de setembro de 1959 é possivelmente a data de fundação do PAI, que no ano de 1960 irá acrescentar a “GC”, passando a ser conhecido pela história como “Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde”. Não obstante, Sousa (2012) ainda ressalta que é uma data simbólica (19/09/1956) e que entrou para a história do partido da Guiné-Bissau.

Guevara, em visita a alguns países africanos e em contato com Amílcar Cabral, elogiou-o por ser o mais talentoso dirigente africano e, em nome do governo cubano, ofereceu-lhe treinamento, armamentos e uma brigada cubana para a guerra, sendo eles os únicos estrangeiros a lutar militarmente com o PAIGC, contribuindo principalmente com apoio médico. Isso está representado em cenas de *Mortu nega*, através do médico cubano que fala em espanhol e opera um civil no meio das matas da Guiné (FIGURA 4).



Figura 4: Médicos cubanos operam no meio das matas da Guiné (*Mortu nega*)

O retorno de Diminga e Lebeth à *tabanka* irá marcar simbolicamente o fim da batalha, visto que Diminga anuncia às dezenas de crianças, que brincam de guerra no Forte de Cacheu (FIGURA 5), o fim da guerra. A alegria e os sorrisos dessas crianças representam também uma esperança de mudança de futuro, já que no período colonial as possibilidades de escolarização eram mínimas. Diminga é recebida pelas mulheres da *tabanka* com muita animação e somente nas conversas com as mulheres é que se revelado que os filhos dela morreram na guerra.



Figura 5: Imagens do anúncio do final da guerra (*Mortu nega*)

Em 24 de setembro de 1973, na Madina do Boé³⁸, após mais de dez anos de guerra, a República da Guiné-Bissau declarou unilateralmente sua independência, numa Assembleia

³⁸ Zona Sudeste da Guiné-Bissau, ao Sul de Gabu. Uma das regiões mais pobres da Guiné-Bissau.

Nacional Popular, através da escrita da Constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de 80 países –Estados africanos, asiáticos, árabes e do bloco comunista. Entretanto, a ação foi recebida pelo governo português como “um mero acto de propaganda” (SILVA, 2010: 22). A independência da Guiné-Bissau só foi reconhecida por Portugal depois do 25 de Abril de 1974, com a celebração do Acordo de Argel entre Portugal e o PAIGC, no qual se reconhece oficialmente a República da Guiné-Bissau e se inicia o processo de retirada dos militares portugueses do território bissau-guineense. Logo, consagrou-se como “o único país na região a alcançar a independência pela força das armas” (*Idem*).

O golpe de Estado do Movimento das Forças Armadas portuguesas, ou o 25 de Abril, executado por jovens oficiais, que, em sua maioria, haviam lutado nas guerras coloniais, destituiu a ditadura salazarista e lançou a palavra de ordem: “Democracia no nosso país, descolonização em África. Assim, era o povo português o primeiro a ser libertado em grande parte graças à luta heroica dos guerrilheiros africanos” (KIZERBO, 1972b: 280), em que se destaca, especialmente, os bissau-guineenses, pois, através das ideias de Cabral promoveu-se a consciência nos soldados de que a guerra não era deles, que a luta era contra o colonialismo português, não contra o povo português (CABRAL, 1974).

O processo de descolonização para alguns teóricos, militares e investigadores iniciou-se “formalmente a 26 de abril de 1974, com a tomada do poder pelo núcleo do MFA da Guiné” (GOMES, 2016b: 23). Contudo, a descolonização também corresponde “a um processo revolucionário amplo e duradouro que, antes de culminar no aparecimento de um Estado, percorre várias fases e se manifesta em diversas instituições” (SILVA, 1997: 279). Assim, entender a descolonização como um fato consumado, como sinônimo de independência formal ou ainda como um período posterior à proclamação oficial das independências é criar a ilusão de um acontecimento concluído, o que está longe de ter acontecido, não raro entendendo-se enquanto processo em curso até os dias de hoje. Em Portugal, há uma supervalorização do 25 de Abril como marco, senão causa das independências, como se fosse seu único e decisivo fator. Por vezes, ignoram-se todos os esforços e lutas pelas libertações que construíram o processo de descolonização dos bissau-guineenses, angolanos, moçambicanos, são-tomenses, cabo verdianos, entre outros. Aqueles que adotam tal perspectiva agem como se ainda no século XXI se sentisse, em

Portugal, um apagamento do período colonial, das lutas e dos esforços dos africanos para criar e desenvolver suas próprias ideias.

Após o reconhecimento oficial da independência política da Guiné-Bissau, em setembro de 1974, Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral, ascendeu à governança. Mesmo depois da libertação, os problemas estruturais, educacionais, políticos e de desenvolvimento continuaram gritantes na Guiné-Bissau – inclusive problemas ambientais como o desmatamento, que é abordado no início do filme *Udju azul di Yonta* e é o enredo central do filme *Po di sangui*. Cabe destacar que a questão educacional também era uma preocupação do partido no pós-independência. Este problema surge no filme *Mortu nega* no momento em que há, no acampamento, um professor ensinando a história da luta às crianças – numa possível referência ao Projeto da Escola Piloto, idealizado por Amílcar Cabral – e também quando um professor é enviado a *tabanka* para ensinar crianças e adultos. A personagem do professor também está presente no filme de 1992, quando fala das datas históricas da Guiné-Bissau e questiona sobre o futuro do seu país. No início do filme *Nha fala*, as crianças realizam o funeral do “papagaio real” da escola. Ironicamente, um papagaio que vivia em um centro de educação de Bissau e que só sabia dizer uma palavra: “silêncio”; as próximas imagens mostradas no filme são de crianças levando mesas e cadeiras para uma escola. Como informação adicional, Yano (ex-namorado de Vita) vende o carro para comprar uma escola, demonstrando a importância de se acreditar na escolarização. Os desequilíbrios ambientais e a preocupação com a educação formal são inquietações comuns nos filmes de Flora Gomes, marcando o momento contemporâneo da Guiné-Bissau, da África e do mundo.

No filme *Mortu nega*, após o final da luta de independência, o PAIGC passa a ajudar a população com alimentos, que também são vendidos no mercado local, e com orientação para lidar com a lavoura, em razão de que desde o fim da guerra a Guiné-Bissau foi assolada por uma grande seca. O ferimento no pé de Sako piora. A seca se alastra pelas *tabankas*, já não há mais água. Em virtude do estado de saúde de Sako, ele e a esposa partem para Bissau. Nesse momento do filme, Flora Gomes explora os problemas do pós-independência, mostrando as dificuldades de deslocamento, quando o doente terá que atravessar um rio numa canoa furada e ser transportado numa carroceria de caminhão, em estradas ruins, para chegar até o hospital em Bissau, conforme imagens da FIGURA 6.



Figura 6: Imagens da saga de Sako e Diminga para se descolocarem na Guiné-Bissau (*Mortu nega*)

Da cerimônia final de *Mortu nega*, na qual se articula a união dos povos da Guiné-Bissau, inclusive dos vivos e dos mortos, para assim tentar explicar os motivos da grande seca que assola o povo da Guiné-Bissau, através do pedido aos irãs (deuses) e da celebração do ritual do “Carnaval”, destaca-se a fala de uma mulher, a qual é possível relacionar ao discurso com questões da situação política da Guiné-Bissau na época da produção e realização do filme, tais como: os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, especificamente o fim da “unidade Guiné-Cabo Verde”, contrariando assim o pensamento de “Unidade” de Amílcar Cabral.

Vieram a esta cerimônia todas as etnias que a luta começa a unir. Vieram também aquelas cuja intenção é semear a desunião para assim garantirem o seu dia de amanhã. Há os que querem a unidade e os que não a desejam. Temos aqui combatentes de ontem e combatentes de hoje, e também aqueles que pensam que a luta lhes deu todos os direitos (Excerto de *Mortu nega*, 1988).

No filme *Po di Sangui* é representado metaforicamente os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, especificamente o fim da “unidade Guiné-Cabo Verde”, contrariando assim o pensamento de “Unidade” de Amílcar Cabral. A representação desenvolve-se por meio do uso de uma casa de dois andares, em que cada andar representa uma nação, construída por um dos gêmeos, Hami, o qual será punido com a morte em virtude de derrubar as árvores de sangue para fazer carvão. Depois de sua morte, alguns habitantes da *tabanka* iniciam a destruição da casa, e outros defendem que o segundo gêmeo, Du, deverá herdar o imóvel. Mesmo com a reconstrução da casa por Du e todos da *tabanka*, o imóvel não se mantém.

A unidade entre Guiné e Cabo Verde é desfeita pelas mãos de João Bernardo “Nino” Vieira, camarada de luta de Amílcar Cabral, líder do “Movimento Reajustador”, em 14 de novembro de 1980, pondo em causa o legado de de unificação dos dois países (CANDE-MONTEIRO, 2013). 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. Por esse ângulo, a principal motivação do autor/diretor pode não ser a fidelidade dos fatos, muito menos sua reconstituição fiel. Na escolha da ideia originária de *Mortu nega*, percebe-se a necessidade de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e suas consequências na visão de um bissau-guineense, bem como fazer uma crítica ao momento pós-independência, como uma possibilidade de reflexão sobre o tempo corrente da Guiné-Bissau, no momento da gravação do filme, para poder também narrar a história presente de seu país nos seus próximos longas-metragens de ficção.

Na Reunião do Comitê Central, em 1990, o PAIGC formulou documentos nos quais criava um programa de transição política, objetivando uma revisão constitucional através do pluripartidarismo da eleição direta do presidente e da liberdade de imprensa e sindical (SILVA, 2010), o que culminou, no ano seguinte, com a proposta de um sistema de governo semipresidencial, ainda em vigor. Depois disso, foi inclusa a figura política de um primeiro-ministro dotado de poucos poderes e livremente nomeado e demitido pelo presidente. Nesse momento complexo de construção dos processos histórico e político da Guiné-Bissau, emerge o segundo longa-metragem do realizador Flora Gomes, *Udju azul di Yonta*.

Em *Udju azul di Yonta*, através de uma brincadeira de criança, Flora Gomes destaca algumas datas que são importantes para a história da Guiné-Bissau e da África. Os anos 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, já destacados: os assassinatos de Amílcar Cabral e de Titiná Silá e a declaração da independência unilateral da Guiné-Bissau, em 1973; o reconhecimento da independência por Portugal, em 1974; e o golpe político-militar do Movimento Reajustador, em 1980. Há também um ano recorrente: o ano “2000”, representando as preocupações com o futuro. É

como se fosse constante a pergunta feita pela personagem do professor: “Qual o futuro para Guiné-Bissau?”. É como se Flora Gomes vislumbrasse ou pressentisse as cenas históricas que estavam por vir: em 1994, o presidente Nino Vieira convoca “eleições pluralistas”, as quais ele vence, contudo sem encerrar o mandato, pois, entre 1998 e 1999, promoveu 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, conforme sequência de imagens da FIGURA 7.



Figura 7: Imagens das crianças brincando com as câmaras de pneu (*Udju azul di Yonta*)

Em 3 de julho de 1994 realizam-se as primeiras eleições diretas e multipartidárias na Guiné-Bissau para presidente. No primeiro turno/voltas, oito candidatos em disputa. Como não houve maioria absoluta, sucedeu-se o segundo turno, em que o candidato do PAIGC e ex-presidente do Conselho de Estado, Nino Vieira, é eleito. O segundo candidato mais votado foi Koumba Yala. Mais uma vez, exercendo os seus poderes despóticos, Nino Vieira, mesmo com o questionamento e descredenciamento da votação por parte de alguns políticos e da população, assume-se como candidato independente e rejeita o apoio do PAIGC, que obteve maioria absoluta no legislativo, gerando divergências na nomeação do primeiro-ministro Carlos Correia, que só será nomeado oficialmente em 19 de junho de 1997³⁹.

³⁹ Este conflito sobre a indicação do primeiro-ministro pelo partido e posterior nomeação pelo presidente tornou-se comum na Guiné-Bissau, inclusive é um conflito atual ainda dos anos de 2015-2018, no qual já foram nomeados seis primeiros-ministros até janeiro de 2018.

Diante desse cenário de desorganização e caos político, Flora Gomes volta-se para o interior da Guiné-Bissau, Bafatá, local de nascimento de Amílcar Cabral, para revelar ao mundo a aldeia mítica e metafórica, *Amanhã lundju*, do filme *Po di sangui*, que simbolicamente representa a Guiné-Bissau, conforme frisa Gomes: “Nesse filme não se podia coabitar com ninguém, porque neste filme não se sente somente um traço étnico de um grupo. O que se sente nesse filme. O meu desejo é que se sinta uma nação. *Amanhã lundju* é o meu país, Guiné-Bissau” (ROCHA; ANGRINGA, 1995). Não obstante, mesmo com o distanciamento desse presente anárquico e desolador, Gomes destaca na película a relação do homem com a natureza, a destruição do meio-ambiente, a importância deste para a sobrevivência do bissau-guineense, enfatizando especialmente a necessidade do respeito à flora e à fauna local para a sobrevivência, em busca do equilíbrio entre o homem e a natureza. Nino Vieira permanece no poder até 1999. Contudo, o último ano do seu penúltimo governo é marcado por um conflito armado, iniciado em 7 de junho de 1998, que aconteceu um mês antes das eleições legislativas e um ano antes das presidenciais.

O conflito político-militar na Guiné-Bissau durou de junho de 1998 até maio de 1999, entretanto viveu-se um estado de exceção até fevereiro de 2000, ano que foi regulado pelo Acordo de Abuja e depois também por um Pacto de Transição Política entre os militares. O embate iniciou-se nas instalações do quartel-general. As trincheiras foram construídas, de um lado ficou Nino Vieira e um pequeno grupo de seguidores e militares, do outro a maioria das Forças Armadas bissau-guineense lideradas pelo brigadeiro Ansumane Mané. No entanto, dias depois do início do confronto, chegaram em Bissau militares da antiga aliada Guiné-Conacri e também do Senegal, que travaram violentos combates em Bissau e seus arredores. Aquilo que inicialmente parecia um conflito militar, transformou-se numa verdadeira guerra civil, com uma grande demonstração da força militar senegalesa (RODRIGUES, SANTOS, 2007; SILVA, 2010; CANDÉ-MONTEIRO, 2013).

Depois de 11 meses de conflito, que promoveu a destruição física do Palácio Presidencial, da embaixada do Senegal e do Centro Cultural Francês⁴⁰, com resultados de cerca de 350

⁴⁰ Este golpe político militar também destruiu parte dos arquivos históricos de Flora Gomes, que encontravam-se no Centro Cultural Francês: “Complètement, malheureusement! Il y avait aussi toutes mes copies de films, trois films complètement détruits, je n’ai plus de copies en 35mm... E sur Cabral, j’avais rassemblé beaucoup de matériel, 72 cassettes, 8 vidéos, et tout ça est perdu” (BARLET, 2000b: 75).

mil deslocados e mais de 2 mil mortos, em 8 de maio de 1999, Nino Vieira declara a sua rendição. Em 2 de junho a sua renúncia, que acontece principalmente pelo apoio conciliatório de Cabo Verde e Portugal. Era este o cenário escolhido para gravação do filme *Nha fala*. Todavia, devido às consequências do conflito político-militar, a película foi gravada em Cabo Verde, na cidade de Mindelo, que se localiza na ilha de São Vicente – pela primeira vez, Flora Gomes gravou fora da Guiné-Bissau. Entretanto, *Nha fala* é dedicado a Amílcar Cabral: “Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973”. Cabral está presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história, no pensamento de muitos personagens e através da estátua⁴¹ que é carregada por uma personagem chamada Mito, o Louco, e por Caminho, um Trabalhador, representando na tela a situação do legado de Cabral e do seu país de nascimento.

No ano 2000, toma posse como presidente Koumba Yala, líder do Partido da Renovação Social – PRS que ganhou as eleições parlamentares e presidenciais e, pela primeira vez, o PAIGC sofre uma derrota completa nas eleições. Contudo, o impasse com relação aos primeiros-ministros continua, pois entre 2000 e 2003, Koumba Yala nomeou quatro representantes para o cargo e acaba sendo deposto em 2003. A Guiné-Bissau foi governada por uma junta militar neste íterim. As novas eleições foram convocadas. Depois de alguns adiamentos, na madrugada de 14 de setembro de 2003, o general Veríssimo Seabra liderou outro golpe de Estado. Eleições somente foram realizadas em março de 2004. No segundo turno destas, com uma pequena diferença de votos e com o apoio de Koumba Yala, Nino Vieira retorna ao cargo máximo do governo da Guiné-Bissau, mas os desentendimentos políticos e militares continuam. Em 1 de outubro de 2005, Vieira tomou posse como presidente eleito democraticamente.

Os desentendimentos aumentam. Em novembro de 2008, realizam-se eleições parlamentares. Nos dias 1 e 2 de março de 2009, o medo e o terror assolaram Bissau – primeiro, o general Tagmá Na Waire foi morto pela explosão de uma bomba e, na madrugada do dia seguinte, o presidente Nino Vieira foi violentamente assassinado, “numa acção de retaliação ou ajuste de contas, levada a cabo por uma unidade militar” (SILVA,

⁴¹ Como informação adicional, cabe dizer que a estátua de Cabral só foi inaugurada na Guiné-Bissau em 25 de maio de 2009, através de uma doação dos “Irmãos Cubanos”, que assim são chamados por conta do apoio dado à luta pela independência, um reconhecimento que acontece somente 36 anos após sua morte.

2010: 250). Na sua curta história de democracia, houve vários golpes na República da Guiné-Bissau. Nenhum presidente da república eleito democraticamente no país conseguiu finalizar os quatro anos de governo e nenhum primeiro-ministro finalizou um mandato.

Diante de tal conjuntura política anárquica e belicosa, Flora Gomes mais uma vez distancia-se do seu país de residência, mas não do continente africano, e grava a fantasia dramática da *Republica di mininus*, em Moçambique. Uma república utópica, mítica e carregada de simbologia e esperança no futuro das crianças, as quais governam e exercem todas as funções políticas e administrativas locais. Como nada se resolve no plano do real, somente no plano mítico, no âmbito do sonho, da ficção, do cinema, se poderia pensar uma possível solução política para a história da Guiné-Bissau, centrando o seu olhar em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias.

Assim, os contextos históricos e políticos presentes (ou não) nas filmagens de Gomes, como em *Mortu nega*, representam o último ano da luta contra o colonialismo português. O seu contexto de gravação, sob a administração política de João Bernardo Vieira, mostra que o momento de pós-independência e pós-colonial não sinalizava um distanciamento do colonialismo português, que se encontrava mascarado na nova forma neocolonial. Esta é também uma preocupação presente nos filmes *Udju azul di Yonta* e *Po di sangui*, que exploram o pós-independência, os impasses geracionais e a ascensão de uma classe média. Já os dilemas da construção de uma modernidade africana e da contemporaneidade estão retratados nos filmes *Nha fala* e em *Republica di mininus*, seu último longa-metragem, no qual Gomes tenta também vislumbrar um futuro regado com muita esperança através da construção de uma nação governada por crianças.

2.4 “EU ME INSPIRO NA CULTURA DO MEU PAÍS”: IDENTIDADES CULTURAIS – CRIOULO GUINEENSE, GUINEEIDADE, NAÇÃO E TRANSNACIONAL

A diversidade linguística na Guiné-Bissau constitui grande riqueza cultural e sua preservação merece mais apoio e incentivo. A língua Crioulo Guineense, atualmente, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, servindo como

meio de comunicação entre os falantes de origens mais diversas, desde os tempos coloniais. Ela é utilizada no cinema de Flora Gomes desde o início de sua filmografia. A pluralidade linguística é identificada na Guiné-Bissau, que é um país africano de língua oficial portuguesa, mas que possui uma população constituída por mais de vinte grupos étnicos (dentre os quais, os povos Balanta, Fula, Mandinga, Mandjaco, Pepel ou Papel, Bijagó e Mancanha). Em função do multiculturalismo cultural e linguístico da nação, o idioma português, embora língua oficial do país, não é uma língua corrente entre os bissau-guineenses, uma vez que se estima em 13% o número dos falantes desse idioma na Guiné-Bissau (PONTES, 2013).

Nos primórdios de sua possível origem, no século XV⁴², a língua crioula surgiu num contexto de multilinguismo e logo se tornou um idioma franco ou língua de contato, que permitiu a comunicação entre os diferentes grupos linguísticos da Guiné. Em 1940, a educação primária destes grupos locais foi legada às missões católicas, que proibiram o uso de línguas locais e do crioulo, permitindo somente a utilização da língua portuguesa. Com a luta pela independência, a língua crioula ganha força e é utilizada como instrumento de fortalecimento da identidade guineense, como língua nacional depois de ganhar a luta contra o colonialismo português, consolidando-a como um símbolo de poder da nova identidade nacional da Guiné-Bissau (BAPTISTA, 2000).

Assim, o crioulo foi a língua utilizada inicialmente como contato ou comunicação entre Cabo Verde, Guiné e Portugal e entre os estrangeiros e nativos; depois, ela se tornou uma língua comum/franca entre os próprios nativos em virtude do multilinguismo. Na luta pela independência, o idioma converteu-se em uma arma de guerra, para fortalecer a identidade guineense; e, atualmente, é o idioma materno de mais de 80% da população bissau-guineense. Ou seja, a língua guineense que se fala nas ruas, nos espaços de poder, nas rádios. Escrevem-se mensagens, poesias e reportagens com ela. Ensina-se a língua portuguesa em crioulo em todo território da Guiné-Bissau.

⁴² “La côte de Gambie, Casamance et Guinée-Bissau aurait été découverte en 1446 lors de deux expéditions consécutives. Cette date précoce amena certains linguistes à postuler qu’un «proto-kriyol» aurait émergé avant la fin du 15^{ème} siècle. Quant au kriyol lui-même, les linguistes s’accordent à dire qu’il se serait formé entre la fin du 16^{ème} et le début du 17^{ème} siècle” (BAPTISTA, 2000: 69).

Para Paulo Freire, a língua crioula não é oficial, mas sim nacional, mesmo não possuindo gramática e alfabeto: “Eu tenho a impressão de que possivelmente o fundamental impedimento é a inexistência da língua escrita” (FREIRE; GUIMARÃES, 2003: 43)⁴³. A língua mais corrente no país não conhece ortografia e gramática fixadas, nem escrita normatizada, até a atualidade. Em 1987, o Ministério da Educação, Cultura e Desportos da Guiné-Bissau apresentou uma “Proposta para unificação da escrita crioula”, com uma ortografia eminentemente fonética, tendo como base o alfabeto latino, tentando suprir ora com empréstimos do alfabeto internacional, ora com convenções locais, a transcrição dos sons próprios do crioulo, inexistentes nas raízes etimológicas, para manter a fidelidade à língua falada (AUGEL, 2007). Contudo, percebe-se que não é uma limitação para o desenvolvimento da escrita, mesmo sem a presença da normatização gramatical.

A preocupação com a auto-representação nos cinemas africanos sempre foi uma responsabilidade para os cineastas, visto que quando apresentam os seus costumes, a sua cultura, a sua língua, a sua história, estes não podem ser distantes e ao mesmo tempo não devem ser estereotipados. Flora Gomes, nos seus filmes, destaca as identidades culturais bissau-guineense, o que é de grande importância na contemporaneidade, já que o povo do seu país e do seu continente sente-se representado, mesmo que nos seus filmes não fique claro quais são as etnias a que pertencem as personagens, pois a Guiné-Bissau possui mais de 27 etnias e uma mesma pessoa pode pertencer a mais de uma etnia. Flora Gomes não se mostra empenhado em identificar etnicamente personagens e culturas tradicionais de um espaço identificado pela construção da nação, pela territorialidade, pela cultura e pela *guineidade*, atributos que identificam os bissau-guineenses: fala, forma de sentir o mundo, de enterrar seus mortos, os hábitos alimentares, a música, seus ritmos...

Gomes faz parte da geração dos cineastas que *ainda* residem na África. “Mesmo para aqueles que ainda vivem na África, a diversidade dos recursos de financiamento contemporâneos dificulta a definição identitária de seus filmes” (ARMES, 2014: 29). O advérbio de tempo em destaque sugere a impressão de que estes cineastas estão prestes a partir ou esperando a oportunidade para que isso aconteça. A afirmação de Armes parece destoante do momento contemporâneo, já que o autor considera filmes africanos, ingleses e estadunidenses, bem como a necessidade de definir a identidade de um filme, através do

⁴³ Referência ao livro *Cartas à Guiné-Bissau* (1978) de Paulo Freire.

financiamento, pois o próprio autor destaca que a contemporaneidade permite a fuga do enquadramento e a não necessidade de classificação ou enclausuramento do filme numa única, singular e reducionista categoria: identidade.

Gomes é um desses casos que, em busca de recursos para terminar os filmes, utiliza diversos e múltiplos financiamentos e produção, como acontece nos seus filmes *Po di sangui*, *Nha fala* e *Republica di meninus*. Cabe ainda sobressaltar que a questão do financiamento do filme hoje é um problema global, uma vez que em muitos países do mundo, incluindo Portugal e Brasil, os financiamentos das obras cinematográficas estão restritos e com orçamentos mais reduzidos, mas que não diminuem a qualidade ou o valor da obra de arte. Um exemplo daquilo que aqui se argumenta fica por conta do filme *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins, que ganhou prêmios pela direção, roteiro adaptado e ator coadjuvante na 89ª edição do Óscar, mesmo com um orçamento limitado de 1,5 milhão de dólares e por meio de um sistema independente na captação de recursos, considerado o menor orçamento dos ganhadores da premiação dos últimos 50 anos.

Isto não quer dizer que Flora Gomes, em seus filmes, não contemple sua *guineidade*, suas múltiplas identidades culturais, promovendo construção de identidades pela capacidade de aceitação das diferenças (MATA, 2003). Percebe-se que no filme *Nha fala*, uma tal “aceitação da diferença” apresenta-se através de uma França menos opressora que a imagem corrente, onde os habitantes são mostrados como migrantes e deslocados, convivendo em interação e harmonia, em uma espécie de sociedade complementar e alegre, a despeito do prenúncio de problemas, habilmente secundarizados pelo trabalho de roteiro. Também na Guiné-Bissau apresentam-se diferenças através de conflitos amorosos, divergências relacionadas com a comercialização (note-se, por exemplo, *Vita e Yano – Nha fala*), o deslocamento de profissões e a aglutinação das mais diversas diferenças em termos da convivência e intercorrências, a exemplo dos diversos profissionais desempregados reunidos na carpintaria. Veja-se ainda a questão dos dilemas geracionais, entre a geração dos antigos combatentes e a geração do pós-independência presentes no filme *Udju azul di Yonta*. Em outras palavras, o nascimento de novas identidades pela aceitação da diferença coaduna com aquilo que Akin Adesokan concebe como trabalhos globais através de particularidades, que mantém características locais, apresentando na tela sua identidade específica e cultura, por meio da exploração de meios de capital: “This

conception of identity is validated by the powerful influence of the discursive systems, whose histories have in different ways been closely related to that of capital” (2011b: 15).

Assim como as literaturas (oral e escrita), os cinemas africanos colaboram no desenvolvimento de construção e solidificação da ideia de nação. “Os filmes mobilizam imagens em torno das quais se forjam identidades comuns nesses países” (BAMBA, 2010: 279), contribuindo para uma consciência coletiva interna, como se percebe na fala de Flora Gomes: “When I speak of *Mortu Nega*, I never say «my» film, I say «our» film because it was really the project of the entire population of my country” (UKADIKE, 2002: 103). No texto “Flora Gomes, filmmaker in search of a nation” (2011), o nigeriano Akin Adesonkan, professor associado de literatura comparada da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, destaca o desafio de consolidar a ideia de nação e construção de um cinema nacional, que se desdobra em global, através da história, da política e da cultura do seu país, presente nos filmes *Mortu nega*, *Udju azul di Yonta* e *Nha fala*:

The most constant dynamic in Gomes’s work on the evidence of these three films is between the artist and his country; he is a filmmaker whose work articulates what is significant about his nation’s history, culture, and politics. This model relates to the concept of national cinema, an idea that is clearly embattled under the current climate of deterritorialized rule of neoliberal corporate globalization, but one that is indispensable in discussing Gomes’s work (2011: 35).

Nesse sentido, no cinema nacional, há elementos sobre as culturas, as identidades, as tradições e as modernidades locais. Está relacionado com os componentes culturais, como os panos de pente⁴⁴, que acompanham o bissau-guineense desde o nascimento até a morte. O nacional no cinema relaciona-se com as características culturais presentes nos filmes, que se desloca do movimento político para o cultural e estético, que transformou a pessoa Florentino Gomes em uma figura nacional, símbolo nacional: “Flora Gomes”. Assim, Gomes, comprometimento não só com a construção da nação durante as lutas pela independência e no presente, mas também nas concepções das identidades culturais e do imaginário que auto-represente os africanos e os bissau-guineenses, realiza seus filmes. Normalmente recorrendo a imagens para forjar ideias de nação, mitos fundacionais e

⁴⁴ O Pano de pente é feito em um tear artesanal (cenas iniciais de *Po di sangui*). Este tem uma grande importância social e cultural na Guiné-Bissau. Devido ao seu valor patrimonial para o bissau-guineense, visto que os panos de pente são usados em várias ocasiões de grande significado para o país: política, moda, cerimónias fúnebres, casamentos tradicionais e decoração.

identidades, as quais ultrapassam as fronteiras fictícias inventadas no período da colonização; que transformou, moldou o continente africano, que no seu âmago deliberou sobre as fronteiras físicas da África, mas que não eliminou as raízes do pan-africanismo; que busca nos laços coletivos dos países africanos o seu embasamento cultural, para a criação e consolidação dos mitos coletivos, identidades culturais continentais e sobretudo pela construção de novas imagens possíveis pela arte em especial pelo cinema.

Flora Gomes parece querer demonstrar que os sujeitos africanos eram, afinal, migrantes, como os provenientes de diferentes lugares representados nos filmes; e de certa forma não teriam de respeitar fronteiras fixas, como destaca Joseph Ki-Zerbo: “[o] habitat africano sempre foi móvel, com incessantes partidas e chegadas. É preciso partir daqui para compreender o caráter absurdo das fronteiras transpostas da Europa para a África – fronteiras rígidas, geométricas, artificiais e por vezes imaginárias” (2009: 39). Constituindo-se a definição de fronteira física ou cultural como um problema ambíguo do ponto de vista nacional, continental ou global, em virtude de que “muitas comunidades foram divididas devido às fronteiras traçadas arbitrariamente durante o período colonial, e grupos divergentes foram unidos em Estados-nação artificiais” (ARMES, 2014: 19-20).

Assim, apegos a nacionalidades e nacionalismos cedem espaço a relações transcontinentais, visto que a categoria “cinema nacional” não necessariamente pode ser simplesmente relacionada com a quantidade de filmes produzidos por ano em um determinado país, como pensado pela indústria, mas sim com o compromisso do cineasta no processo de construção da consciência nacional, almejando a “projeção nacional” (FRODON, 1998) e a identificação com a auto-representação local e continental. Preocupação latente nos primeiros filmes africanos, mas que se intensifica especialmente com as declarações das independências: “quando muitos novos estados africanos veem no cinema uma forma de expressão artística e política de sua soberania no plano simbólico” (BAMBA, 2007) e cultural.

As relações transnacionais ganham desdobramento em África, haja vista que há a intervenção, salvaguarda e compromisso dos cinemas nacionais africanos também como continentais, não só pela defesa de uma identidade nacional, local, mas também pela construção da identidade continental, diaspórica, migrante, coletiva e pan-africana, que

ultrapassa as fronteiras artificiais, imaginárias e fictícias herdadas da colonização. Sem deixar de pensar os filmes ainda como arte e entretenimento, como evidencia Mahomed Bamba:

Na sua dimensão cultural, os cineastas realizam, no pan-africanismo, aquilo que os governantes não conseguem concretizar politicamente: a integração da África a partir de velhos mitos e novos valores em que se reconhecem todos os africanos, independentemente de sua nacionalidade. O que leva muitos autores a dizer que o lugar da cultura africana, nas suas diferentes manifestações e expressões (música, literatura oral ou escrita, artesanato e artes, estética de obras criativas), foi sempre o de contribuir com os ideais coletivos, porém sem negar uma função de humor, de jogo e de divertimento (2010: 271-272).

A situação de migrante, para o crítico literário peruano Antonio Cornejo Polar, com base na obra literária do romancista peruano José Maria Arguedas, começa com “a condição migrante do próprio narrador”, que se confunde com a figura do autor, “mesmo com o risco de cair na «falácia biográfica»”, conforme adianta o estudioso (2000: 129). Enquanto sujeito histórico que se desloca durante a sua trajetória de vida, como também na sua construção social e intelectual, experimenta condição diaspórica, semelhante à discutida por Stuart Hall (2006), que, inclusive, se construiu como um sujeito que pertence a dois lugares (Jamaica e Inglaterra), mas também pode não pertencer a nenhum deles. Caso parecido ocorre com Flora Gomes, que vive em trânsito. Ele nasceu na Guiné-Bissau, estudou cinema em Cuba e no Senegal, já gravou em Bissau, Bafatá, Tunísia, Cabo Verde, França, Maputo, com múltiplos financiamentos e produções. Nacional, transnacional, diásporas, migrações e trânsitos entrelaçam-se entre biografia e arte, que se ocupa em encenar e redimensionar discussões simplórias e maniqueístas centradas nas questões de identidades culturais plurais africanas da contemporaneidade.

Cineastas contemporâneos vivem múltiplos deslocamentos e identidades culturais, pois muitos já não residem nos seus países de nascimento, seja pelo exílio forçado ou seja pela migração para buscar financiamento, ou ainda por questões pessoais. O modo de financiamento exterior à África se completa por uma relativa liberdade de expressão, mas sobretudo por uma “dupla consciência” ou “dupla identidade” no processo de criação – muitas vezes, pelo fato de o cineasta viver essa condição, mas também por manter relações culturais com seu país (BAMBA, 2009).

Nos filmes, destacam-se questões políticas e diversas versões para os fatos através da apresentação de discursos diferentes do oficial ou midiático, contando histórias de heróis, fatos que não constam nos livros, como também imprimindo a desconstrução de uma história única, que se construiu e ainda se constrói sobre o continente africano. De certa forma, a contemporaneidade caracteriza-se por permitir identidades maleáveis, miscigenadas, híbridas, sincréticas, de um processo que aconteceu antes mesmo do período classificado pela história como colonização. Propondo uma saída para as discussões sobre o termo, uma alternativa seria a utilização deste no plural, pois assim consignaria a multiplicidade de minorias a que ele se refere: “A cultura desejável não seria a da aceitação e da uniformização, mas a que assumisse a difícil tarefa de aceitar, e difundir, a pluralidade” (TAVARES, 2015: 355).

Desse modo, os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois esses diretores revelam-se intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações, que envolvem também os espectadores, já que estes esperam “dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2014). É nesse sentido que Flora Gomes exhibe em seus filmes detalhes da cultura bissau-guineense, inclusive utilizando o crioulo guineense como idioma oficial. Da mesma maneira, o diretor apresenta em seus filmes pessoas comuns, “autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história” (LAGNY, 2009: 107), expressando traços dos cinemas contemporâneos, nos quais expõe como os bissau-guineenses foram excluídos da história oficial ocidental por não terem suas versões narradas ou ainda serem meros coadjuvantes de suas realizações históricas. Revelando que o cinema, como forma de arte, intervém diretamente na escrita da história, pois a arte reflete bastante o período do qual emerge, bem como o artista/autor/cineasta transporta o seu tempo, o seu contexto e a sua época para a tela.

A arte carrega consigo a memória do seu próprio tempo e pode ser usada para representá-lo. Portanto, é imprescindível tratar o cinema como fonte para o conhecimento histórico, cultural, político, social local, com desdobramentos globais, transnacionais e transculturais, como se percebe nos filmes de Florentino (Flora) Gomes. Esses perpassam a euforia inicial da independência, que depois se transformam em ditaduras neocoloniais de repressão política e policial, nas quais se governam contra o seu próprio povo, questionando as

formas de governo coletivas pensadas inicialmente pelos seus líderes para o bem comum. O individualismo, o cinismo e a desconfiança edificam-se juntamente com o multipartidarismo, a abertura política e a exploração da fauna, da flora, das riquezas do continente, evidenciando que os cineastas contemporâneos estão dispostos a retratar, discutir, questionar e criticar adversidades, contratempos e êxitos do passado, presente e futuro, como acentua Flora Gomes:

Mais je ne donne aucune solution, je répète que je pose simplement la question de ce que l’Afrique veut ou non. Pour moi, il est très importante de parler du passé, de notre passé. C’est la seule façon de mieux comprendre notre présent et de préparer notre avenir. Je ne suis pas un politicien, mais je pense que nous, les Africains, nous n’avons pas bien réalisé ce qu’était notre société avant l’arrivée des Européens. Comment étaient nous ancêtres? Comment vivaient-ils? Quelles étaient leurs valeurs culturelles et spirituelles, leurs structures sociales, qu’on pourrait comparer aujourd’hui à celle des Etats en Afrique? Concrètement, je pense que c’est important qu’on sache comment nos ancêtres géraient notre société (RUELLE, 2002: 57).

Em tela, reside a luta pelo fim do etnocentrismo, seja o nacionalismo estreito, seja o eurocentrismo, deslocando-se do afropessimismo a uma perspectiva cosmopolita harmônica; luta-se também contra uma “história única” acerca de um continente multicultural, multiétnico e multilinguístico, constituído de 54 países, cujas tradições cumpre manter por vias da modernização e não de tradicionalismos cegos; combate-se ainda por relações transnacionais que não apaguem as especificidades nacionais, sobretudo a memória de líderes locais e continentais, alçados a referência de falas e caminhos de Amílcar Cabral; rememorando-se sempre que: “Produire un film en Afrique, c’est faire acte de résistance. [...] C’est aussi amener les Africains à prendre conscience que le cinéma est un puissant outil de développement” (BAKUPA-KANYINDA, 2005: 51).

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

continentes e o mundo. Sempre em trânsitos, sempre envolvendo trocas de lado a lado, buscando compreender a questão contemporânea dos cineastas africanos que se relaciona diretamente com o construir de novos modelos cinematográficos, pensar temáticas inovadoras sobre o continente e o mundo, veicular novas formas de enquadrar as imagens africanas tradicionais e modernas, difundir a trajetória dos sujeitos e dos cineastas.

CAPÍTULO III: “EU NÃO QUERO TER UM MUNDO DE UMA COR SÓ”: TRAJETÓRIA, AUTORIA, ESTILO E MARCAS AUTORAIS NOS FILMES AFRICANOS DE FLORA GOMES

Isso é muito importante, o que eu digo, eu não quero ter um mundo de uma cor só. Eu gosto muito do arco-íris, a diversidade das cores. Eu acho que é isso que faz o mundo cada vez mais bonito. Então, nos filmes que eu faço, eu tenho um objetivo a atingir: encontrar um espaço, sem querer matar o outro que lá está. Flora Gomes (OLIVEIRA; ZENUN, 2016: 325).

O excerto acima revela uma das muitas marcas do cineasta Flora Gomes, que pensa o mundo como um espaço no qual todos podem viver em equilíbrio, sempre respeitando o direito à diferença por meio da igualdade. O fragmento demonstra também muitos aspectos da visão de mundo e até mesmo das escolhas técnicas do realizador nos seus discursos, entrevistas e nos diálogos das suas personagens. O trecho em questão apresenta traços autorais, estilo e opiniões nos sentidos simbólico, histórico, filosófico, cultural ou político, através não só de sua fala, mas também nos seus filmes, nos quais se sobressaem a importância de se filmar no continente africano, pensar seus mistérios, virtudes e dificuldades do presente, passado e futuro, abstendo-se de tradicionalismo e fundamentalismo irredutíveis.

3.1 CINEMAS AFRICANOS: A NECESSIDADE DE UNIÃO DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

A classificação dos gêneros cinematográficos tem sua definição ligada inicialmente à literatura, mas depois torna-se um aspecto fundamental da instituição cinematográfica. Com o passar dos anos, os gêneros cinematográficos se expandiram. Contudo, ainda existe uma grande dificuldade no que concerne a definição e delimitação de cada gênero para os filmes produzidos contemporaneamente, uma vez que nem todos as obras podem ser enquadradas numa única tipologia, como acontece no cinema *hollywoodiano*, em que o gênero orienta e prepara o espectador. Estas especificações podem estar associadas a indicações genéricas, as quais podem incluir na mesma categoria filmes que pertencem a cinematografias, contextos, estilos e ideologias absolutamente diferentes entre si (COSTA,

2003: 93). Um exemplo disso fica a cargo dos cinemas africanos, que são cada vez mais confrontados com a problemática dos gêneros:

Discussions of genre often dwell on conventional notions of the category as explications of literary typologies or on questions of whether “borrowed forms” (the novel, the melodrama, the sonnet) can bear the political weight of representations designed to upend those forms in unanticipated contexts (ADESOKAN, 2011b: 179).

Os filmes africanos não se encaixam nos modelos dos gêneros estabelecidos, pois suas variações temáticas são muito amplas e diversificadas, mas também podem gerar muita polêmica porquanto estão fora do enquadramento dos gêneros por métodos, temas e ressonâncias. Note-se o exemplo do cinema *hollywoodiano*, que atua em acordo com sua função ideológica e opera com gêneros bem definidos, que tornaram-se populares no contexto capitalista de produção em série. O gênero cinematográfico, atualmente, deve possibilitar associações à narrativa visual, não limitar ou cristalizar o filme e/ou o olhar do espectador, que “embora possa ser estudado em suas constantes e nas suas invariantes [...], vive numa relação dinâmica com a situação política, social e cultural (COSTA, 2003: 98).

Os filmes africanos não se encaixam nos modelos de gênero preestabelecidos, que deveriam seguir uma tendência contemporânea e fluida de que “gêneros existem e servem de código de compreensão tanto para realizadores quanto para nós, na sala escura. Melhor compreendê-los como algo fluido, em mutação, vivo como o próprio cinema, que muda muito cada vez que olhamos para ele” (BAHIANA, 2012: 127). Partindo dessa saída da caixa canônica das classificações de gênero, emergem os filmes de Flora Gomes que podem ser considerados cinema emergente, transnacional e intercultural em virtude das suas temáticas e dos seus financiamentos. Além disso, nas fichas técnicas carregam normalmente uma dupla ou múltipla classificação: *Mortu Nega* (docuficção, drama histórico, etnoficção, filme de guerra); *Udju azul di Yonta* (drama histórico, comédia dramática, melodrama romântico); *Po di sangui* (etnoficção, filme ambientalista, etnografia, docuficção); *Nha fala* (comédia musical, drama); *Republica di mininus* (drama de guerra, ação, aventura, fantasia). Demonstra-se assim a necessidade da junção de dois ou até mais gêneros para os enquadramentos dos filmes de Gomes, sendo que em alguns casos percebe-se ainda uma categorização geral, ampla e temática dos seus filmes em sites e blogs especializados na área dos estudos fílmicos (como drama, docuficção, etnoficção ou etnografia).

A questão do filme etnográfico nos cinemas africanos obtém desdobramento por ser alusiva à produção dos filmes do etnólogo Jean Rouch, que influenciou a imagem cinematográfica e etnográfica sobre África, pelo menos desde seu filme *Les maîtres fous* (*Os mestres loucos*, 1954). Segundo Johannes Rosenstein, em 1946, Rouch perdeu seu tripé nas filmagens de uma caçada a hipopótamos no Níger e se viu forçado a segurar a câmera na mão: “a qualidade instantânea das imagens conferiu uma autenticidade incomum a seus filmes. Mais tarde desenvolveu o gênero, intitulando-o «etnoficção», acrescentando dramatismo aos filmes etnográficos por meio de ações encenadas” (ROSENSTEIN, 2014: 87).

Nesse sentido, o termo “etnoficção” carrega na construção de seu significado um ônus antropológico que está normalmente relacionado com a área da antropologia visual. As personagens assemelham-se aos nativos locais, entretanto evoca-se a uma narrativa ficcionalizada ou à imaginação do roteirista e/ou diretor. Este termo é controverso quando associado ao continente africano e a filmes ficcionais produzidos por/para/sobre nativos africanos e americanos, visto que podem distinguir o continente como único, selvagem e exótico.

O gênero “etnografia” também pode se tornar um pretexto para falar de temas próprios do imaginário do cineasta sobre o “Outro”, no caso em questão o africano, como um instrumento narrativo que servirá somente para apresentar ideias e “verdades absolutas ocidentais”, por meio da máscara da representação documental, antropológica e sociológica do Outro, deixando de lado as particularidades dos filmes de ficção e sua relação com os outros movimentos cinematográficos. Perspectiva esta percebida pela professora Mirian Tavares:

Ao estudar a cinematografia dos países africanos de língua portuguesa, deparei-me com textos diversos cujo tom é o da etnografia. Nada contra a matéria em si, mas poucos são os que olham para a cinematografia destes países como uma cinematografia, com características próprias e muitas características em comum com o cinema mundial (2013: 467).

Os filmes de ficção de cineastas africanos frequentemente são relacionados com a etnoficção simplesmente por serem “filmes africanos”. No caso de Flora Gomes, percebe-se uma associação ao gênero sobretudo nos filmes *Mortu nega* e *Po di sangui*, já que os

filmes se distinguem pela escolha do cenário (as matas da Guiné e *tabankas*, língua africana, – crioulo guineense) e temáticas locais com repercussões globais (luta pela independência, problemas ambientais – seca, desmatamento). Logo, percebe-se um distanciamento do impasse etnográfico ao passo em que Flora Gomes constrói suas personagens e seus diálogos numa perspectiva ficcional que não busca exibir “o exotismo” da realidade local ou ainda evidenciar e denunciar a selvageria dos rituais africanos. Gomes desvela nos seus filmes cenários mitológicos e simbólicos criados para fins cinematográficos, com personagens que vivenciam o dilema de negociação com a tradição e as demandas geracionais, refletindo sobre a luta pela construção de uma modernidade africana e por uma nova imagem para a África e para o Africano. As realidades apresentadas podem ser poéticas e possíveis, que concernem sobre a possibilidade do homem viver em equilíbrio com a natureza, mas não há a obrigação do espectador em vincular o filme com “uma autêntica realidade africana”.

As demandas relacionadas ao desequilíbrio ambiental, variações climáticas e convivência entre o homem e a natureza são temas que foram explorados como argumento nos filmes de Flora Gomes desde sua estreia ficcional. No filme *Mortu nega*, por exemplo, há o temor pela seca, após o final da luta; em *Udju azul di Yonta*, a preocupação é com o desmatamento, que será destaque nas cenas iniciais, quando as crianças param um caminhão carregado com toras de madeira, o que demonstra apreensão com o desflorestamento irregular e ilegal na Guiné-Bissau: “o principal alvo deste negócio milionário é o Pau de Sangue - uma árvore de grande porte que pode chegar a 30 metros de altura [...], cada contentor com troncos desta árvore vale o equivalente a 17,7 mil euros” (PESSOA, 2014). De acordo com Gomes (ROCHA; ANDRINGA, 1995), o incentivo e a inspiração para o tema central de *Po di sangui* surgiram no período das discussões da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como *Eco-92*, realizada em junho de 1992 na cidade do Rio de Janeiro/Brasil, na qual se debateu os problemas ambientais mundiais e que medidas deveriam ser tomadas para se conseguir diminuir a degradação ambiental e garantir a existência saudável do meio ambiente para as futuras gerações.

Por sua dimensão pragmática na narrativa e no discurso sobre o meio ambiente, *Po di sangui* pode ser relacionado com a categoria recente de “ambientalista ou ecologista”, em

virtude das preocupações contemporâneas com o ecossistema, devido ao momento favorável ao debate e à preocupação com o meio ambiente. Esta é uma tendência predominante no cinema contemporâneo mundial. Conforme frisa Mahomed Bamba: “Os filmes ecologistas fomentam uma nova forma de relação social e intersubjetiva em torno da questão ambiental” (2012: 155). Por esse ângulo, destacam-se no filme preocupações tanto com a questão do gênero, um possível “drama ambientalista”, como com a forma com a qual o cineasta aborda as mudanças climáticas, acrescentando ainda o mistério tradicional bissau-guineense da relação entre o homem e a natureza, da representação das árvores como espíritos ancestrais. Assim, convertendo-se problemas locais em sabedorias globais:

por causa das obras marcantes de cineastas que, de forma constante ou episódica, revisitam e problematizam questões ligadas ao meio ambiente aos problemas climáticos provocados pela ação do homem sobre o ecossistema. São cineastas que compartilham de um mesmo espírito de compromisso e de responsabilidade com a preservação do equilíbrio da Terra e seus filmes, antes de serem lidos como retratos poéticos ou líricos das belezas da terra, são gritos de alerta e, em alguns casos, retratos alarmistas (BAMBA, 2012: 151).

O filme ecologista pode ser ele mesmo uma obra atuante, por vezes ativista, que busca conscientizar o espectador para a salvaguarda do meio ambiente. Por meio de uma narrativa fílmica ficcional e fantasiosa, *Po di sangui* sugere a potencialização da responsabilidade individual e coletiva sobre a degradação da natureza. Flora Gomes esforça-se para chamar atenção para as consequências do desmatamento, para o aumento das temperaturas, falta de chuva e seca. Situações metaforicamente transfiguradas nos nomes das aldeias *Amanha lundju* e *No-djoron*, sinalizando que se o processo de derrubada de árvores continuar, destruindo-se o espaço no qual se vive, acreditando-se que “o amanhã está longe”, os desastres ambientais continuarão a assolar a Terra, por isso “nossas gerações” precisam se unir para serem capazes de melhorar e utilizar com consciência e respeito o espaço no qual se vive, para que as futuras gerações possam também habitar neste planeta.

Relativamente a *Mortu Nega*, uma breve pesquisa, nada exaustiva, revela diversas catalogações em torno do título: docuficção, etnoficção, drama, drama histórico, filme de guerra, filme histórico, entre outros que, por vezes, são utilizados como sinônimos. Talvez por sua temática central, alusiva à luta pela independência da Guiné-Bissau, atribui-se a

este filme certo tom documental, mesmo sendo classificado como ficção, possivelmente por conta da linha tênue entre documentário e ficção na contemporaneidade. O título é relacionado com “docuficção”, visto que as personagens falam uma língua local, a encenação ocorre no meio natural e os atores, por vezes, interpretam personagens que podem ter vínculos com a realidade. Por isso, considera-se aqui a categoria de filme histórico, pois “narra criativamente um evento ou processo histórico, tomando-o para enredo” (BARROS, 2012: 57), visto que o diretor explorou os recursos da história para narrar a sua ficção de cunho historiográfico, que pode não possuir uma classificação de gênero exclusiva. Indica-se assim para o fato de que o estudo de uma obra cinematográfica de ficção não precisa se ater somente aos elementos presentes no filme, mas pode atentar para as características da sociedade que o produz, a suas relações com o autor, com sua história, suas diversas recepções, entre outras múltiplas possibilidades.

A comédia dramática *Udju azul di Yonta* demonstra a clara necessidade da junção de dois gêneros (comédia e drama). A comédia é o gênero que normalmente está relacionado com o riso, o prazer do riso e rir de tudo, que ressalta as fragilidades do ser humano através da utilização de recursos como a paródia, a sátira, a ironia, o escárnio, o sarcasmo, o ridículo, o cáustico, o gozo, a caricatura, o gracejo, entre outros (NOGUEIRA, 2010). A comédia será também um dos gêneros do musical *Nha fala*. Nos filmes *Udju azul di Yonta* e *Nha fala*, identificam-se dentre os elementos destacados nos diálogos das personagens, a ironia, a sátira, o sarcasmo, a caricatura. A ironia é um recurso crítico comum nos diálogos e reflexões das personagens de Flora Gomes.

Além das figuras de linguagem exploradas pelos diálogos dos filmes, a comédia é um gênero que “exige da plateia um conhecimento prévio de várias referências históricas, culturais, literárias e políticas” (BAHIANA, 2012: 176), tornando a categoria mais difícil de ultrapassar fronteiras, visto que para entender os trocadilhos, as ironias, as chacotas, as malícias, as jocosidades necessita-se de uma certa imersão pragmática do idioma, um entendimento dos costumes locais e das referências culturais, que o roteirista e/ou diretor sugerem no filme. De acordo com essa lógica, trata-se de um gênero que habitualmente acompanha outro: comédia romântica, comédia musical, animação cômica, comédia dramática.

O gênero drama é o mais comum e utilizado no cinema, pois quase todos os filmes revelam-se com elementos característicos daquele: superação, heroísmo, destino, descobertas interiores, grandes questões morais (colocadas em forma de dilema). Isso faz com que esse gênero cinematográfico desdobre-se em variantes: drama épico ou histórico, drama de época, drama de guerra, drama romântico/melodrama, drama de crime (policial), drama do oeste (*western*), drama musical, animação dramática, dramédia ou comédia dramática. Nesse sentido, a prevalência do drama, para Ana Maria Bahiana, pode estar associada ao que comove e sensibiliza o espectador: “enquanto o que nos faz rir é em grande parte específico e cultural, o que nos faz chorar e emocionar é universal, suplantando fronteiras, idiomas e peculiaridades culturais” (2012: 147).

O musical é um gênero cinematográfico no qual a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, utilizando música, canções, dança e coreografia como forma de narrativa, predominante ou exclusivamente, acrescido do gênero comédia, que dá o tom do humor às cenas. O musical tem a música como narradora da vida das personagens, relacionando-a com as situações e com os comportamentos por elas vivenciados. As músicas também expressam as emoções das personagens, principalmente das protagonistas, e irão destacar o otimismo heroico relativo às trajetórias do enredo que é capaz de superar todas as adversidades impostas pelo mundo (NOGUEIRA, 2010).

Nha fala tem uma história que se relaciona em equilíbrio com as músicas, o que estimula o prazer de seu visionamento, além de a história do filme ter relação com as questões contemporâneas do país do cineasta, a Guiné-Bissau. O musical é um gênero atualmente muito revisitado, apesar do seu auge ter ocorrido entre as décadas de 1930 e 1950, em função da indústria cultural estadunidense, e seu posterior declínio na década de 1960, por causa da ascensão da televisão, o que permitiu o aparecimento de novas subdivisões do gênero, relacionadas principalmente com o surgimento das animações estadunidenses.

Para Christine Souza (2005), o gênero musical passa mais uma vez por mudanças na contemporaneidade – relacionadas com as novas possibilidades oferecidas pela tecnologia. Relacionando a liberdade cinematográfica do gênero e a adaptabilidade de contextos, o musical, no continente africano, inicia-se, em 1979, com o filme *West indies*, de Med Hondo (Argélia). Refere-se ainda sobre o tema: *La vie est belle*, de Benoit Lamy e Mweze

Ngangura (Zaire, Congo, 1987); *Karmen Gei*, de Joseph Gai Ramaka (Senegal, 2001); *Nha fala* (Guiné-Bissau, 2002) e *U-Carmen-e-Khayelistsha*, de Mark Dornford-May (África do Sul, 2004) (ARENAS, 2018).

A relação entre música e história narrada é intrínseca, pois a música faz parte da vida da personagem (o que está muito presente nos filmes africanos), porque a música, a festa e a alegria fazem parte da cultura e da sociedade africanas e os filmes possuem elementos típicos da cultura dos cineastas ou dos locais onde são filmados e produzidos, por mais que essa realidade destoe da vida dos espectadores de outras localidades. Por isso, mesmo que um filme seja voltado ao entretenimento, suas manifestações trazem em si a força das características culturais e intelectuais de seus realizadores, com manifestações artísticas e estéticas de seu país associadas à visão de mundo deles – por exemplo, a relação com os mortos e os rituais representados, a importância da tradição, os heróis continentais e nacionais. Conforme aconselha Ousmane Sembène aos novos e antigos cineastas africanos, que devem conhecer não só a vida cultural do seu país, do seu povo, mas também conhecer a história do mundo, especialmente: “They must say that Africa is the center of the world and that others, regardless of their race, border Africa” (VIEYRA, 1981). Como é o caso da música e da dança, que são de fundamental importância na cultura africana e da diáspora porque são formas de celebrar, festejar, comemorar: “A dança e a música acompanham todas as celebrações do povo africano, sejam elas públicas ou privadas, e com uma diversidade tão numerosa quanto os povos que forma a geografia humana do vasto continente” (RIESCO, 2012: 105). Sendo um constituinte importante para a identidade individual e coletiva dos africanos e bissau-guineenses, que espalhou-se pelos outros continentes através da diáspora africana:

Le monde entier est aujourd’hui devenu «l’esclave à rebours» des musiques de la diaspora africaine. Quant à celles de l’Afrique urbaine, elles exercent une véritable dictature sur le marché éclectique de la «world music». C’est un scandale: en Amérique, en Asie, en Europe même, un tas de musiciens tout aussi talentueux et même géniaux n’ont pas la popularité planétaire d’un Manu Dibango, d’un Khaled, d’une Miriam Makeba ou d’un Youssou N’Dour (ARNAUD, 2001: 53).

Segundo Tony Berchmans, a função principal da música no filme é “tocar as pessoas” (2012: 20). Contudo, esse “tocar” é muito amplo e aplica-se às mais variadas formas possíveis, como gerar as mais diversas emoções (choro, riso, tensão, desconforto) e

particularmente comover o espectador, para além de simplesmente narrar um acontecimento, anunciar cenas e personagens, diálogos, entre outras.

A comédia musical africana de Gomes é constituída de oito músicas originais compostas pelo camaronês Manu Dibango e pelo próprio diretor. Elas incorporam vários sons instrumentais, inclusive há uma música de roda, cantada pelas crianças – sendo que quatro músicas são cantadas em crioulo bissau-guineense, quando Vita ainda mora em Bissau ; três músicas são cantadas em francês, no período em que Vita reside em Paris; e a última música, que marca o retorno de Vita a Bissau, para a realização do seu funeral e encerrar a saga, é também cantada em crioulo, mas em conjunto por todas as personagens representativas da Guiné-Bissau e da França (ou, conforme as indicações do filme, de Bissau e de Paris).

No seu último longa-metragem de ficção, *Republica di mininus*, Flora Gomes arrisca-se em um novo gênero: a aventura, que “é um filme de ação que se passa em local exótico, imaginário ou em outra época” (BAHIANA, 2012: 189). Gomes lança mão da aventura para explorar uma fantasia, um sonho de ter um local, uma cidade, um país governado por crianças que se encontra além do plano físico, talvez no mundo dos mortos, construindo um ambiente que fantasia a realidade, no lugar em que tudo pode ser resolvido através de símbolos e metáforas. Trata-se do interesse em provocar a reflexão dos espectadores sobre o mundo real e a sua responsabilidade diante deste, conforme salientou Kracauer (2009). Por isso, o filme de aventura é uma boa forma para se abordar temas difíceis, como é o caso do drama das crianças-soldados, que são sequestradas e exploradas posteriormente para serem obrigadas a matar; refletindo-se sobre o sentido da vida e o futuro das crianças e dos jovens diante de um mundo desumano e bélico. Em *Republica di mininus*, as crianças também vivem o drama de não crescerem e de verem sua estabilidade em risco pela chegada de um novo grupo, liderado pela criança-soldado Mão-de-ferro. Neste filme pode-se acrescentar o gênero drama ao de aventura/ação.

Na República das Crianças de Flora Gomes, os obstáculos criados no desenrolar do enredo são enfrentados e discutidos pelo grupo liderado pelas crianças que não crescem. Mesmo com a desarmonia causada pela chegada do grupo de crianças sobreviventes da guerra, os primeiros jovens continuam discutindo e se responsabilizando pelas decisões em grupo,

diferentemente da característica do gênero clássico, no qual a trama se desenvolve em torno de um herói/protagonista que, por meio da sua força de vontade, persistência, inteligência, bravura e abnegação individual, consegue invariavelmente triunfar. Não obstante, no final do filme acontece a catarse do menino-soldado que traz na face a marca do drama do passado, que não o deixa viver o presente: ser criança, brincar como criança. A libertação de Mão-de-ferro acontece depois da realização de um ritual de purificação, no qual, depois de mergulhar no mar, a personagem emerge sorridente, sem a cicatriz que carregava no rosto e liberto do peso do passado, pronta para se integrar ao grupo e para (re)construir um novo presente e futuro, como deseja a imaginação do roteirista e diretor.

Por fim, cabe ressaltar que existem os “gêneros autorais” de cineastas, dos quais os filmes tornam-se uma assinatura própria, específica, particular, que “além de transcender as normas preestabelecidas, criam um novo parâmetro de reconhecimento” (BAHIANA, 2012: 140), o do realizador. Assim, já não importa a escolha do gênero cinematográfico, seus filmes emergem como conceituadores de suas marcas autorais, pessoais, de um nome que se converte em gênero: Hitchcock, Sembène, Scorsese, Ouedraogo, Fellini, Cissé, Almodóvar, Mambéty, Glauber Rocha, Sissako, Flora Gomes.

3.2 QUESTÕES DE AUTOR E AUTORIA NOS CINEMAS AFRICANOS

A discussão sobre o autor e autoria nas artes, principalmente na literatura, é de longa data e comumente está relacionada com quem assina a obra. Ao longo da história da teoria da literatura, surgiram várias teses, inclusive a “da morte do autor”, apresentada por Roland Barthes, em 1968, na qual define-se o autor como um sujeito criado pela sociedade e uma pessoa humana comum, que pode reproduzir o momento e a sua época (BARTHES, 2004). Um ano após as ideias de Barthes ganharem destaque, Michel Foucault pronuncia uma conferência intitulada “O que é um autor?” (posteriormente convertida em livro, 1992), em que parece se preocupar com a individualidade do sujeito, que elege, designa e profere sobre as marcas deixadas por alguém ou por ele mesmo no que concerne à constituição de uma obra.

Segundo Antoine Compagnon, a morte do autor traz como consequências a polissemia do texto, a promoção do leitor e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas não o leitor como substituto do autor. Compagnon esclarece que, mesmo com a emergência do leitor, “há sempre um autor” (2006: 52). Ainda para Compagnon, no texto existe uma intencionalidade do autor que permanece nos estudos literários. Ele termina a sua argumentação defendendo que nenhum método que se escolha para análise de uma obra será suficientemente completo para o esgotamento de um texto.

A atribuição do termo “autor” no cinema passa por um crivo um pouco mais complexo do que ocorre em outras artes, como na literatura ou na pintura, por exemplo, uma vez que o filme é conceitualmente pensado como uma obra coletiva, composta por uma equipe formada por múltiplos cargos de direção, onde cada profissional pode, potencialmente, manifestar decisões em suas respectivas áreas de especialidade: cineasta, diretores de arte, de fotografia, de elenco, produtor executivo, etc. Com relação aos direitos de autor, por muito tempo considerou-se o roteirista o autor no cinema. Posteriormente, tais direitos foram atribuídos à empresa de produção, personalizada na figura de um produtor, o qual seria o responsável pela direção econômica e financeira do filme. Por este ângulo, o diretor e o roteirista teriam direitos morais e simbólicos. Com a consolidação do cineasta como autor, propiciou-se o reconhecimento do realizador “com importantes consequências simbólicas (reconhecimento dos realizados nos festivais, retrospectivas pessoais, etc.) e econômicas (direitos de autor)” (AUMONT; MARIE, 2011: 309).

François Jost também compartilha dessa perspectiva múltipla autoral. De acordo com ele, o autor no cinema possui várias atribuições, pois carrega suas marcas individuais como autor e coletivas dos outros, como um intérprete, um adaptador responsável pela junção na composição do produto, da arte final: o filme. “Prefiro, pessoalmente, pensar que se a autoridade passa de mão em mão, ou de uma figura à outra, é porque a obra cinematográfica mescla intimamente a autografia e a alografia, concebidas não como realidades constitutivas, mas como os usos que se faz delas” (JOST, 2009: 30). Nos cinemas africanos, grande quantidade de realizadores reúne em si muitas atribuições: produtor, roteirista, músico, fotógrafo, coreógrafo e até ator. Flora Gomes, por exemplo, assina o roteiro de seus filmes, realiza preparação de atores, escreve as letras das músicas da comédia musical *Nha fala*, e até atuou como ator no filme *Mortu nega*. Provocando “El

efecto positivo es que, [...] el cineasta tiene mayor autonomía e independencia en cada instancia creativa y productiva, lo que le permite situarse en el centro del discurso artístico” (LEAL-RIESCO, 2012b: 232).

A ideia de autoria no cinema, que surge pelas mãos dos críticos, e mais tarde pelos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa (entre os anos de 1950 e 1960), implicava em uma forma diferente de se olhar para os filmes, reconhecendo nestes, apesar da estrutura industrial de produção e de distribuição, uma obra de arte. Ao mesmo tempo, a teoria conduziu o diretor ao papel central na equipe de produção de um filme, cuja obra seria facilmente reconhecível por traços estilísticos que funcionavam como uma assinatura de suas realizações. Mais tarde, o próprio François Truffaut, que cunhou o termo *politique des auteurs*, reconheceu um certo excesso nas proposições iniciais publicadas nos *Cahiers du Cinéma*, sobretudo no que dizia respeito ao cinema produzido em Hollywood, mas assume que esta postura foi fundamental para a criação de uma cinematografia de vanguarda, como a da *Nouvelle Vague* e tantas outras que brotaram em vários países no pós-II Guerra Mundial.

François Truffaut critica alguns cineastas por não serem cinematográficos mas antes literários, e acaba por definir o verdadeiro autor de um filme como aquele que apresenta algo efetivamente próprio no exercício da função, em lugar de somente realizar uma reprodução rigorosa e primorosa, mas sem originalidade (1954). Inicialmente, os cineastas ditos autorais estavam relacionados com os diretores franceses, entretanto percebeu-se a necessidade de dar mais espaço ao cinema estadunidense, em função da sua grande produção. Esta perspectiva foi apresentada por André Bazin em 1953, no texto crítico ao filme “A glória de um covarde”, de John Huston, no qual afirma-se que o cineasta Alfred Hitchcock é um autor. Por este ângulo, o reconhecimento midiático, acadêmico e crítico do cineasta, como também as premiações recebidas em festivais de cinema, fazem com que o cineasta-autor alcance prestígio nos âmbitos sociais, bem como com que suas marcas autorais e estilo sejam identificados e ressaltados, obtendo-se também prestígio e consagração junto aos meios do cinema.

De acordo com a *politique des auteurs*, entende-se um cineasta como autor quando este e sua obra possuem, pelo menos, duas características: a evidência do diretor nos processos

de produção e criação da película; e uma temática pessoal, um estilo reconhecível pelas escolhas dos conteúdos selecionados e pela genialidade do cineasta além do tempo, espaço e contexto histórico. “Tais opções comportavam a elaboração de um método de análise do filme capaz de reconhecer na *mise-en-scène*, isto é, na direção [...] a tese política ou moral do filme, o valor e o significado da obra” (COSTA, 2003: 117). Acrescenta-se ainda a visão de Jean-Claude Bernardet, no livro *O autor no cinema* (1994), de que há na obra do cineasta-autor uma expressão marcadamente pessoal. Portanto, a teoria autoral parte da ideia de que a marca estilística do cineasta é sua assinatura, sua originalidade, que revela muito da sua personalidade, como acontece nas ideias originais dos filmes de Flora Gomes.

O assunto ainda é latente e ponto de discussão em debates acadêmicos e publicações não só no cinema, mas nas artes visuais, especialmente nas novas mídias, que propõem reconsiderações. Surge nesse ínterim até mesmo a ideia de que o cinema autoral não deva estar obrigatoriamente ligado à concepção tradicional de autoria, que inclusive negou-se a autoria a cineastas latino-americanos e africanos, talvez pelos resquícios do colonialismo ainda latente no período. A “política dos autores” e os *Cahiers du Cinéma* “contribuíram para desenvolver consideravelmente sua mitologia, porque a maioria absoluta destes «autores» estavam do outro lado do Atlântico” (HENNEBELLE, 1978: 74). Portanto, o maior lapso da *politique des auteurs* seria ter deixado de lado os valores sociais e rejeitar as redes ideológicas que constituem as subjetividades da criação, bem como limitar a atribuição do termo aos cineastas europeus e depois estadunidenses. Nesta acepção, contemporaneamente: “A questão da autoria se encontra longe de ter perdido o fôlego no debate acadêmico, pois tem suscitado um grande número de reflexões que tem resultado em trabalhos acadêmicos que tentam compreender o lugar do autor no cinema e na televisão como também nas novas mídias” (SERAFIM, 2009: 09).

A autoria (re)aparece por meio de deslocamentos críticos que acrescentam às discussões questões de ordem social, cultural e contextual, distanciando-se de análises centradas somente no indivíduo e aproximando-se da construção prática. Essa é uma situação proporcionada por possibilidades contemporâneas nas quais afluem reclassificações, ressignificações e estudos sobre autor e autoria, que incluem novas mídias, dispositivos e também os cinemas latino-americanos e africanos.

Paulin Soumanou Vieyra é o pioneiro dos estudos autorais nos cinemas africanos. Seu estudo inaugural sobre o tema resulta no livro *Ousmane Sembène: cinéaste (Première Période 1962-1971)*, publicado em 1972⁴⁵ pela editora Présence Africaine (Paris). A obra divide-se em duas partes. A primeira destas é construída pela apresentação de Sembène e está subdividida em três partes: “O homem”, “A obra” e “O autor”, nas quais apresentam-se aspectos biográficos, informações técnicas e estéticas sobre os filmes *Barrom Sarret* (1962, 18min.); *Niaye* (1964, 35min.); *La noire de...* (1966, 70min.); *Mandabi (O mandato, 1968, versão francesa, 90min, e versão Wolof, 105min); Taw* (1970, 24 min); e *Emitai (Deus do trovão, 1971, 95min)*. Por fim, a primeira parte do livro expõe temas, objetos simbólicos, estilo e características de Sembène, agregando vida e arte para a formação do artista. A segunda parte é formada por uma apreciação avaliativa da consolidação do artista: “Escritos do autor”, “Entrevistas” e “A crítica”. Com o seu livro, Vieyra destaca a importância de se conhecer o homem para se entender o autor e pela arte perceber sua personalidade, seu gênio, sua originalidade (2012).

O vanguardismo de Paulin Vieyra nos cinemas africanos distingue-se também em 1977, quando realiza *L'envers du decor: making of de Ceddo film de Ousmane Sembène*, um filme de 30 minutos de duração sobre a produção, realização e montagem do filme *Ceddo*, por meio de uma montagem que mistura as imagens de Vieyra sobre Sembène e de Sembène na realização de *Ceddo*; e também as vozes de Vieyra (crítico) e Sembène (cineasta). O primeiro discorrendo e comentando sobre o autor e a obra, ao mesmo tempo em que questiona Sembène sobre as demandas do cenário, preparação de atores, efeitos visuais e especialmente sobre montagem; e Sembène replicando com respostas conscientes, sensíveis e críticas sobre a importância dos cinemas africanos (VIEYRA, 1981). Sobre a realização de *L'envers du decor*, cabe destacar ainda que a película foi financiada em parte pelo próprio Vieyra e só foi finalizada após quatro anos, pois o filme *Ceddo* foi censurado pelas autoridades senegalesas. Desse modo, Paulin Soumanou Vieyra torna-se um dos pioneiros dos cinemas africanos como teórico, crítico, historiador e especialista nos filmes de Sembène, com o qual também trabalhou como diretor de produção em vários filmes.

⁴⁵ O livro foi relançado em 2012, pela mesma editora, como parte da *Collection Approches*, a qual é utilizada nesta investigação.

É em função das investigações iniciais de Vieyra, e pela abertura e expansão da teoria do autor na contemporaneidade, que Manthia Diawara escreve o texto crítico “FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou”, sobre o *Festival Pan-africano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou – FESPACO*, realizado em Burkina Faso, no ano de 2009, no qual se homenageou o cineasta Ousmane Sembène (1923-2007), considerado por Diawara um cineasta autoral. Em seu texto, Diawara elenca as características dos temas e as marcas mais recorrentes na obra cinematográfica de Sembène:

No cinema de Sembène o grupo é mais importante do que o indivíduo. É também um cinema de distanciamento, uma vez que o realizador não quer que o espectador se identifique com as novas elites africanas que nada fazem para elevar a consciência das massas. Finalmente, é um cinema do bem e do mal, em que a câmera vira-se contra as forças coloniais e neocoloniais em África. Numa palavra, as contribuições-chave de Sembène para o mundo do cinema residem no valor que conferiu à imagem africana e no facto de lhe ter dado uma voz, por oposição a Hollywood e aos cinemas coloniais que negavam aos africanos uma linguagem própria e um lugar na história moderna (2011: 22-23).

Talvez pela reconfiguração contemporânea da noção de autoria, pode-se incluir outros cinemas, cinematografias e cineastas nas discussões teóricas da área, como os cinemas africanos e o cineasta Flora Gomes. Entretanto, convém evitar qualquer manifestação pela “aborrecida tendência para encontrar sempre um parente ocidental para cada africano excepcional” (BÉYE, 1995: 32) e comparar os filmes de Gomes com algum cineasta europeu ou estadunidense. Mesmo acentuando-se a diversidade de escritos e falas sobre a teoria, sugere-se ressaltar principalmente que cada lugar de fala desses cineastas pode corresponder a discursos diferentes, por vezes guiados por uma negociação de sentido que polariza o cinema de autor e o cinema popular, conforme acentua Mahomed Bamba:

Se existe de fato uma «teoria» ou poéticas dos cineastas africanos, elas não estão forçosamente no modelo de construção clássico das teorias do cinema; elas podem ser procuradas tanto nos depoimentos, nas declarações e tomadas de posições de alguns cineastas africanos, quanto na elaboração de obras fílmicas autorais em que determinadas questões socioculturais, estéticas, políticas ou ideológicas são abordadas de forma mais ensaística. A modernidade dos cinemas africanos pós-coloniais está, desse modo, tanto nas suas narrativas fílmicas quanto nas poéticas defendidas pelos cineastas africanos (2014: 95-96).

Assim sendo, caberia corroborar o aviso de Ousmane Sembène de que a criação dos cineastas africanos deve ser pensada primeiro para si mesmos, depois para os outros, para que as representações correspondam às transformações e aos deslocamentos que as culturas africanas vivenciam, deixando de lado estrelismos individuais e tradicionalismos

exagerados e exóticos, percebendo e refletindo sobre as Áfricas contemporâneas e clássicas e as modernidades africanas, a fim de que os cineastas africanos, e por extensão os públicos africanos ou não, transmitam e entendam que:

Then, they belong to this place, so they must understand the culture of the past and the new culture, which is emerging, because African capitals are a mix of new African cultures. The combination of this culture, whether it is a traditional or a classic culture, is the culture spread by modern media, which is new. So from that moment, if you don't grasp these things, if you don't understand these things, you can make movies, but only to satisfy the taste for exoticism or satisfy a minority of people who do not correspond to the reality of Africa today, who think about the Africa of the past but live as Europeans (SEMBÈNE in VIEYRA, 1981).

É pelo cinema de autor que se pode ultrapassar as utopias nacionalistas e pan-africanistas e as desilusões pós-independências nos cinemas africanos, aflorando um cinema alheio a compromissos ideológicos e partidários estatais, principalmente pela falta de políticas de incentivos à arte pelos governos africanos. Numa primeira fase de realização de filmes, os cineastas procuraram construir suas películas pautadas pela subjetividade e liberdade criativa de interesse geral, mesmo que partindo de singularidades culturais, que ressaltavam a modernidade no plano estético e no modo de produção dos filmes africanos, que são construídos pelo cinema de autor, em virtude de recorrer a complexidades no plano narrativo, e pelos facto de estas cinematografias serem normalmente financiadas por fundos de cooperação internacional. “O que, aliás, permite a sustentação de um cinema de autor e uma maior afirmação da subjetividade do cineasta (estilo)” (BAMBA, 2009: 187). Devido aos custos da produção serem exteriores à África, proporciona-se uma relativa liberdade de expressão no seu país ou no continente, mas, acima de tudo, propicia-se ao cineasta uma situação de “entre-duas-culturas”, que não necessariamente gera um conflito de identidade.

“Ao contrário, é visto como uma oportunidade na prática cinematográfica. Permite tratar com certa distância e cautela questões como tradição, raça, identidade e nacionalismo e pan-africanismo” (BAMBA, 2009: 187). Recentemente, os cinemas africanos, talvez pela formação diaspórica dos cineastas, estão desenvolvendo uma maior preocupação e sofisticação na construção dos roteiros e na *mise en scène*, explorando a paródia, a sátira, a intertextualidade e a desconstrução de ideias consolidadas. Exemplos daquilo que aqui se argumenta podem ser observados nos filmes de Flora Gomes, nomeadamente em *Nha fala*,

quando trata ironicamente o lugar de Amílcar Cabral na conjuntura política atual; e em *Udju azul di Yonta*, ao descrever a dinâmica do sistema colonial e neocolonial e ao problematizar os efeitos desta que perduram na estrutura governamental e na dinâmica social dos estados modernos africanos. Uma cena que ilustra esta situação, mostrando que grande parte da sociedade bissau-guineense continua a sofrer com 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:

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 (Excerto de *Udju azul di Yonta*, 1992).

Nesse sentido, demonstra-se como Florentino (Flora) Gomes, nascido em Guiné-Bissau e que estudou cinema em Cuba, apesar das condições de produção da sua cinematografia (múltiplas, transnacionais e transcontinentais), possui uma obra que pode ser considerada “autoral”, já que Gomes assina os roteiros de suas obras, participa diretamente na preparação das personagens e a sua marca estilística está presente nos seus longas metragens de ficção *Mortu Nega*, *Udju azul di Yonta*, *Po di Sangui*, *Nha fala* e *Republica di mininus*.

Diante do exposto até então, faz-se necessário destacar também a ideia de “autoria” pensada por Pierre Bourdieu no livro *As regras da arte* (1996). A noção de autoria defendida pelo autor está relacionada com a construção de percursos histórico e social dos agentes idealizadores do produto, com o objetivo de tratar a autoria como resultado da presença e atuação de um agente em um contexto produtivo. Trata-se de compreender a atitude autoral como aquela que se consolida e se constrói pela trajetória e pela habilidade do sujeito ao se adaptar às regras do(s) contexto(s). Propõe-se assim deixar de lado o autor

genial, idealizado e romantizado, para pensar, em seu lugar, um indivíduo que é também reflexo do seu tempo, dos seus contextos, posições e relações sociais.

Esta postura autoral possibilita ainda um certo distanciamento dos artifícios de se conjecturar o autor de cinema como unidade e uniformidade, convergindo para pesquisas autorais centradas somente na identificação de recorrências temáticas e de estilo na obra de um cineasta, abandonando as características que não façam parte dos itens instituídos, buscando sempre o mesmo, o comum; sem refletir criticamente. Portanto, justifica-se marcar o lugar de fala do autor e seu percurso biográfico, neste caso, do realizador e roteirista Flora Gomes, que, diante de uma produção padronizada, surge com singularidade reunindo em suas películas marcas autorais que identificam seu estilo, não só pela sua originalidade, mas também pela observação de sua trajetória em relação a um contexto de relações socialmente postas (BOURDIEU, 1996). Flora Gomes, com seu estilo visual, temático, sonoro e rítmico, marca a sua personalidade artística autoral através de um fazer fílmico que lhe é próprio, construído historicamente, culturalmente e socialmente, que expressa o poder significativo dos cineastas africanos de negociarem com as pressões econômicas, políticas e ideológicas, que exigem uma fórmula de sucesso, que procuram menores riscos econômicos, por meio de experiências criativas e inovadoras.

3.3 TRAJETÓRIA: DA ANTIGA GUINÉ PORTUGUESA PARA O MUNDO

Flora Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português, e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica – ICAIC⁴⁶ (1967-1972), sob os ensinamentos de Santiago Álvarez Román; e em Dakar, na Televisão Senegalesa (1972-1974), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou Vieyra. Em 1973, Flora Gomes, juntamente com vários diretores africanos (Ousmane Sembène e Med Hondo) e da América Latina (Fernando Birri e Santiago Álvarez), participa da reunião

⁴⁶ “O ICAIC foi criado apenas 83 dias após a Revolução, pela Lei 169, de 24 de março de 1959. Alfredo Guevara dirigiu o Instituto até 1982 e depois de um mandato exercido pelo cineasta Julio García Espinosa, desse ano até 1991, voltou a dirigi-lo entre 1992 e 2000. A prioridade que o novo governo deu à criação de um instituto de cinema, era explicada com o argumento de que a sétima arte era um veículo ímpar de propaganda ideológica “da Revolução” porque divulgava didaticamente, para as massas, as novas ideias e tinha um eficaz – e universal – poder transformador” (VILLAÇA, 2010: 44).

Third World filmmakers in Algiers, que foi um dos mais célebres encontros do Comitê de Cinema Popular, que se preocupava com as discussões sobre cinemas do “Terceiro Mundo”, notadamente contra o imperialismo e o neocolonialismo (MURPHY; WILLIAMS, 2007).

Gomes trabalhou como repórter para o Ministério da Informação da Guiné-Bissau por três anos (1975-1977). Essa experiência deve tê-lo influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente a que está relacionada com o fator histórico e a luta de independência da Guiné-Bissau, conforme observa-se em títulos como *Mortu Nega* e no documentário *As duas faces da guerra* (2007) – o qual assina em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa. Este documentário narra histórias da luta de independência da Guiné contra o colonialismo português (1963-1974) e o confronto dos portugueses contra o regime ditatorial (1926-1974) vivido em Portugal. Em Bissau, em 1979, Flora Gomes participou de cursos com o cineasta francês Chris Marker e com a montadora Anita Fernandez, com a qual trabalhou posteriormente na montagem de som do filme *Udju azul di Yonta* e no cenário de *Po di sangui*.

Ao contextualizar o ano do nascimento de Gomes, Peter Mendy destaca, como marcos do ano de 1949, a criação da Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN, a proclamação da República Popular da China e a institucionalização do sistema racista do *Apartheid*, na África do Sul. Mendy ressalta também que foi a década do início do conflito entre os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); naquele ano também começou o processo de descolonização na Ásia. Demonstrando-se assim como o menino “Flora encontrou um mundo dicotomizado entre colonizador e colonizado; civilizado e gentio, definido pela dinâmica da dominação e da resistência” (MENDY, 2015: 111).

Por outro lado, Mendy salienta que é em 1949 que Kwame Nkrumah funda a Convenção do Partido Popular (CPP), por meio da qual, em 6 de março de 1957, Gana conseguirá sua independência. É o ano também da consciência de Fidel Castro sobre a situação política e econômica de seu país, Cuba. A Cuba revolucionária que teve um papel de destaque na libertação da Guiné Portuguesa, com entrega de “equipamentos militar e apoio às iniciativas político-diplomáticas, mas também a oferta de oportunidades de educação e

formação aos bissau-guineenses” (MENDY, 2015: 113). Um desses beneficiados foi Florentino Gomes, que em 1967, com 17 anos de idade, partiu para o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC) para ser orientado pelo documentarista cubano Santiago Álvarez Román, que graças particularmente à sua forte personalidade, na concepção do documentário, “o cinema cubano alcançou maior originalidade”, que acrescentou a este cinema “seu gosto pela análise ao propósito de registrar, refletir, visualizar uma notícia de que todo mundo fala” (HENNEBELLE, 1978: 128-129).

Enfatiza-se ainda que, em 1949, Amílcar Cabral encontrava-se em Lisboa, preparando-se acadêmica e politicamente por meio do curso de engenharia agrônômica e por meio das conversas na Casa dos Estudantes do Império⁴⁷, na qual se reuniam estudantes africanos, para futuramente colaborar com a libertação do povo guineense e cabo-verdiano do colonialismo português. Fora também, através do projeto educacional “Escola Piloto”, em Conacri (já independente), idealizado por Cabral, que Florentino Gomes concluíra o ensino secundário (1965-1967). Assim, a questão educacional e de letramento estará sempre nos filmes de Gomes, como uma possibilidade de mudança, o que, segundo o cineasta, foi inspirado por Amílcar Cabral e na ideia da “Educação de libertação” do brasileiro Paulo Freire (o qual foi homenageado no filme *Mortu nega* por meio da personagem do professor que fala do significado da palavra “luta”), sempre em busca de uma educação com consciência crítica, que liberte o sujeito, e, parafraseando Cabral, para que se possa pensar autonomamente e andar com os próprios pés. Seguindo os preceitos do seu mestre, “O povo da Guiné Portuguesa liderado pelo PAIGC tornar-se-ia o primeiro durante a descolonização da África a derrotar militarmente um poder colonial determinado e bem armado. Flora Gomes é filho da luta armada de libertação na Guiné Portuguesa” (MENDY, 2015: 112).

⁴⁷ A Casa dos Estudantes do Império (CEI) criada em 1944, em Lisboa/PT e fechada em 1965, por intervenção da PIDE. Possuía como função abrigar e monitorar os estudantes universitários das colônias portuguesas, que conseguiam bolsas para estudar na metrópole. Residiram na Casa dos Estudantes do Império, ou tiveram participação de reuniões e discussões políticas realizadas nela, personalidades políticas e culturais, como: Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Lúcio Lara, Fernando França Van Dúnem, Joaquim Chissano, Pascoal Mocumbi, Pedro Pires, Onésimo Silveira, Francisco José Tenreiro, Alda do Espírito Santo, Vasco Cabral, Artur Pestana dos Santos - Pepetela, entre outros.

Com o ideal da luta de libertação latente, em 1972, Gomes retorna de Cuba e segue para o Senegal, onde permanece até 1974⁴⁸. Mesmo sem ter segurado em armas em Bissau, Flora Gomes é reconhecido social e culturalmente como antigo combatente, já que usou outras formas de armas e de luta. Ele transformou em material fílmico a história e a cultura de seu país de nascimento, do seu continente e de todos que passaram e continuam passando pela sua vida, uma vez que “a sua filmografia constitui um arquivo de imagens do povo guineense enquanto ator da sua própria história” (ARENAS; EKOTTO, 2015: 16). O próprio Gomes assume o papel de narrar a sua versão da história, apresentando a versão relatada pelos bissau-guineenses e africanos. De fato, um dos pontos fortes dos filmes de Flora Gomes é a habilidade de apropriar-se e (re)modelar-se à realidade bissau-guineense, africana e mundial, aos diversos paradigmas estéticos, dispositivos e gêneros do cinema, por vezes, adaptando-se à falta de recursos financeiros e técnicos para conseguir exercer o seu ofício de cineasta, como acontece na produção recente de um curta-metragem sobre os direitos humanos, *Bindidur di passada (O vendedor de histórias)*, 2017), realizada com apoio do Instituto Camões, em Bissau.

Flora Gomes iniciou a sua carreira cinematográfica ao lado de Sana Na N’Hada co-realizando com este dois curtas-metragens: *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976); dirigiu ainda o média-metragem *A reconstrução* (1977), ao lado do italiano Sérgio Pina; em 1994, realizou o curta-metragem *A máscara*. Seus longas-metragens de ficção são: *Mortu nega (Morte negada)*, 1988), *Udju azul di Yonta (Olhos azuis de Yonta)*, 1992), *Po di sangui (Pau/Árvore de sangue)*, 1996), *Nha fala (Minha fala)*, 2002) e *Republica di mininus (República de meninos)*, 2012). Em 2009, participou de uma construção coletiva, *Afrique vue par... (África vista por...)*, realizada por dez cineastas africanos⁴⁹, produzida e apresentada no *Festival Pan-Africano de Argel*, na Argélia. Nessa obra coletiva, cada cineasta apresentou um filme de curta-metragem de ficção com 10 minutos de duração. Flora Gomes apresentou o curta-metragem intitulado *A pegada de todos os tempos*, uma metáfora poética na qual se refere à inocência infantil, à alegria de viver, que representa as cores brilhantes da África para fazer chover escassamente no continente.

⁴⁸ Em 1973, Flora Gomes interrompe o estágio para produzir imagens sobre o final da luta de libertação.

⁴⁹ Balufu Bakupa-Kanyinda (Congo RDC), Rachid Bouchareb (Argélia), Nouri Bouzid (Tunísia), Sol de Carvalho (Moçambique), Zézé Gamboa (Angola), Flora Gomes (Guiné-Bissau), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Mama Keita (Guiné), Teddy Mattered (África do Sul) e Abderrahmane Sissako (Mauritânia-Mali).

Com a sua obra, Flora Gomes se tornou o realizador de referência da cinematografia bissau-guineense, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais. Por isso, em 1994, o realizador foi engrandecido com a Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia e, em 1996, ele foi condecorado com o grau de *Chevalier des Arts et des Lettres* da França. Em 1994, Gomes também foi Membro do Júri do *Festival de Cartago*; em 2000, integrou a manifestação “6 Cineastas africanos”, organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês, no quadro do *Festival de Cannes*. Nesse mesmo ano, participou da Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA). Em 2006, por seis meses, foi professor não residente na Universidade de Brown, nos Estados Unidos da América. Gomes profere palestras e comentários sobre seus filmes todos os anos nesta conceituada instituição de ensino. Nos últimos anos, proferiu palestras e comentou seus filmes em universidades e espaços ilustres em diversas partes do mundo, como Guiné-Bissau, Portugal, Brasil, Áustria, França, Estados Unidos, entre outros.

Mesmo com o prestígio nacional e internacional, artístico e acadêmico dos filmes (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994; BARLET 1997; 2012; MURPHY, WILLIAMS, 2007; ADESOKAN, 2011; ARENAS, 2011, 2018; OLIVEIRA, RIBEIRO, 2012; OLIVEIRA, 2013, 2016, 2017; FERREIRA, 2014, 2015; HARROW, 2016), o cineasta bissau-guineense está há seis anos sem realizar um longa-metragem de ficção, pois os financiamentos estão cada vez mais escassos. Infortúnio comum na jornada de um filme, devido à longa trajetória, altos custos e numerosos profissionais para concretização da película, que no seu tempo de materialização pode levar de 18 a 24 meses – sem o dinheiro em caixa, o tempo de execução de um filme pode durar três, cinco, dez ou até vinte anos (BAHIANA, 2012).

Diante deste panorama biográfico e de produção cinematográfica, percebe-se o trânsito desse cineasta no mundo atual, metaforicamente representado nos movimentos constantes da câmera ou de personagens nos seus filmes, que percorrem as várias cenas e levam seu espectador para onde o diretor deseja. Flora Gomes desloca-se de Bissau, local de residência, para diversos continentes e países, seja para participar de eventos ou para conseguir financiamentos ou ainda o deslocamento para gravar suas películas, como um

griot viajante contemporâneos, que leva a sabedoria e a cultura de seu país e continente de nascimento pelo mundo.

Como mediadores, os cineastas africanos críticos soam também viajantes. [...] O alcance desses griots é global, pois eles moram muitas vezes fora da África, onde encontraram, além de financiamento para seus filmes, refúgio contra a repressão em seus países de origem. Como griots, representam e incubam a cultura cotidiana das sociedades africanas de onde provêm, recuperando a memória parcialmente destruída pelo colonialismo e pelo neocolonialismo (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014: 46-47).

Atualmente, Flora Gomes está à procura de parcerias, especialmente com Portugal e Estados Unidos, a fim de realizar um filme “focado na história da batalha sobre o corpo da mulher. Estou à procura de um roteirista. Porque o filme vai dar muito o que falar, já que falará de poder” (OLIVEIRA; ZENUN, 2016: 329) – uma metáfora para a corrida à África nos séculos XIX e XX. E continua sua saga pessoal com Amílcar Cabral, sobre o qual Gomes tem escrito um roteiro de filme policial e encontra-se a tentar finalizar um documentário sobre a sua memória. Há ainda um compromisso pessoal do realizador com sua pátria, pois, segundo o cineasta, a Guiné-Bissau é um país com muita história para contar em diversas formas, uma vez que Gomes pensa “que a cultura africana tem uma maneira de contar histórias que é muito bonita e no cinema podemos também fazê-lo. Vamos tentar dar mais cor, mais vida” (VILELA, 2006: 104).

3.4 O NASCIMENTO DO AUTOR: FORTUNA CRÍTICA E ESTILO DE FLORA GOMES

A fortuna crítica sobre os filmes de Flora Gomes está espalhada por muitos países. Entre eles destacam-se Brasil, Guiné-Bissau, Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra e Portugal. Em pesquisas realizadas em acervos físicos e virtuais, percebe-se que, entre os países africanos de língua oficial portuguesa, Gomes é um dos cineastas de destaque, com trabalhos acadêmicos publicados sobre seus filmes, com entrevistas editadas em português do Brasil e de Portugal, em Crioulo, Francês e Inglês espalhadas pelos países citados. Assim, realizar-se-á uma breve redação sobre o estilo do autor Flora Gomes, consoante às deliberações acadêmicas, críticas, jornalísticas e as falas do próprio realizador, dado que o estilo é a liberdade do artista, de um grupo ou de um tipo de discurso, uma forma de

expressão. Não há normas impostas, talvez implícitas, e pode ser construído pela formação cultural, política, educacional, social e econômica, que “Convertido em linguagem a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*” (MARTIN, 2003: 16. “grifos do autor”). Compondo “o conjunto das características singulares de uma obra de arte” (AUMONT; MARIE, 2011: 145).

O “estilo” pode ser pensado coletivamente, em um sentido mais global, quando torna-se instrumento de classificação e generalização; e pessoal, do indivíduo, quando este, por conta da sua peculiaridade, especificidade e inovação, cria um sistema próprio de identificação da sua arte. Por esta perspectiva, o estilo de Gomes será pensado de forma particular e restrita à análise de seus filmes, não em comparação com outros cineastas, estilos ou épocas. Como destaca Akin Adesonkan, Flora Gomes é um cineasta que constrói um estilo artístico e pessoal, que pode ser relacionado com as realidades sociopolíticas do seu país. *Responsabilidade comum nos cinemas africanos* (2011).

Ao ler a fortuna crítica encontrada sobre Flora Gomes, conforme referências elencadas, percebe-se uma especial atenção ao filme *Nha fala*, que foi objeto de pesquisa de dissertação de mestrado desta autora, defendida em 2013. No livro *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos*, organizado por Mohamed Bamba e Alessandra Meleiro, publicado em 2012, que reúne textos de pesquisadores e professores em cinemas africanos, há dois textos sobre o cineasta Flora Gomes⁵⁰. Esse dado ajuda a demonstrar que há no Brasil conhecimento e reconhecimento da obra do cineasta em análise. Já no texto “Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes”, da autoria de Denise Costa, destaca-se a preocupação da autora em relacionar os filmes do realizador com o seu país de nascimento e as realidades locais, evidenciando a veia documentarista de Gomes nos filmes *Mortu nega* e *Udju azul di Yonta*, talvez pela sua formação na escola cubana, conhecida por formar grandes documentaristas.

A realidade bissau-guineense é explorada e ganha destaque no mundo pela ação dramática e realista do filme *Mortu nega*, narrada através da saga da personagem Diminga, que apresenta um relato novo e humano da guerra contra os portugueses, pautado pelos ideais

⁵⁰ O texto “O filme *Nha fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos”, da autoria de Jusciele Oliveira e Fátima Ribeiro, que desdobrou-se a partir da referida pesquisa de mestrado, e “Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes”, da autoria de Denise Costa.

de Amílcar Cabral. O filme *Udju azul di Yonta* mostra a realidade após a guerra, por meio de um olhar intimista sobre a situação pós-independência e a euforia da vitória, apresentando o cotidiano, por vezes, cruel do presente (ANDRADE-WATKINS, 1995; 2003). Para Denise Costa, “O cineasta recorre a uma ironia que confunde os mais desavisados” (COSTA, 2012: 227) e são “sempre perpassados por pitadas de distopias contemporaneamente construídas que revelam o cinema nada ingênuo do cineasta” (*Idem*: 232). Cabe reforçar que o caráter irônico e perspicaz de Flora Gomes aparece em todos os filmes, inclusive em entrevistas, tornando-se parte do seu estilo.

O investigador Fernando Arenas, no capítulo “África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança”, no livro *África lusófona: além da independência* (2018), expõe o levantamento de filmes produzidos no continente africano, com especial destaque para os países africanos de língua oficial portuguesa, apontando também alguns trabalhos de realizadores portugueses (Pedro Costa e Fernando Vendrell), em razão das produções transnacionais e transcontinentais com Brasil, Cabo Verde, Portugal e também pelas gravações no território africano e ainda pela escolha temática dos filmes. O pesquisador atribui em seu trabalho uma peculiar atenção ao cineasta Flora Gomes, destacando-o como um dos cineastas africanos considerados como “peritos da memória” (MUDIMBE, 2013) e “*griots* modernos” (DIAWARA, 2010).

Ambos rótulos descrevem adequadamente Flora Gomes, que tenta equilibrar seu compromisso com as culturas nativas de seu país e manter uma visão crítica dos eventos atuais, assim como das tendências introduzidas pela globalização e seus impactos, não apenas na sociedade guineense, mas também nas sociedades africanas de forma geral (ARENAS, 2018: 22).

Augusto Vilela segue a mesma lógica, isto é, a de destacar a cultura do país e do continente ao apresentar a obra de Gomes numa entrevista realizada em 2006. Nessa oportunidade, explica-se que “o que mais impressiona na sua obra é a capacidade de traduzir a genuinidade da cultura africana numa linguagem universalista que não deixa ninguém indiferente” (VILELA, 2006: 100). Suas interpelações também podem ser versáteis “nas suas abordagens estéticas e ambivalentes face à narrativa realista e a posicionamentos ideológicos marxistas” (ARENAS; EKOTTO, 2015: 13). Ao mesmo tempo em que, no plano narrativo: “Gomes’s films move gradually from a realistic mode of representation

and linear narrative structure to more mixed, or less conventional, approaches” (MURPHY; WILLIAMS, 2007: 134).

Consoante com as preocupações estéticas dos cinemas africanos, Philip Rosen destaca que Flora Gomes, mesmo havendo convivido com Ousmane Sembène, distancia-se do trabalho deste quando emprega uma estilística sintonizada com a interioridade subjetiva dos personagens individuais e utiliza meios e matérias bem diferentes nos seus filmes, como por exemplo em *Udju azul di Yonta* e *Po di sangue*: “These were both inventive festival films yet they were stylistically distinct from one another and demonstrate even within the work of one auteur the textual range of African cinema concerned with African questions and issues” (ROSEN, 2010: 257-258).

Gomes diz que aprendeu a fazer filmes fazendo filmes: “Na escola cubana é assim” (OLIVEIRA, 2016b). Por isso, cada uma de suas escolhas traz à tona vantagens e desvantagens, que são, muitas vezes, resolvidas pela tradição do fazer cinematográfico. O artista herdará tais decisões através da prática ao longo de sua jornada cinematográfica, construindo, em cada filme, sua convicção ou a falta dela, seu padrão, suas marcas, seus discursos e contra discursos, ou seja, seu estilo. Mesmo assim, “e apesar de enormes obstáculos políticos, econômicos e de infraestrutura, os filmes de Flora Gomes revelam de forma desafiadora uma nação que dança; uma África que ri; e crianças cujos potenciais prometem superar velhos medos e trazer uma esperança renovada” (ARENAS, 2018: 22).

O estilo de Flora Gomes comunica-se com delicadeza, expondo a situação local e global sem declarações partidárias; evitando métodos fáceis de interpretação da realidade; com diálogos irônicos, levando o espectador a refletir e pensar por si mesmo. Gomes carrega o encargo da sabedoria de um *griot* e a necessidade de apresentar, nos seus filmes, o seu discurso da memória e da história da Guiné-Bissau e da África, contra o esquecimento do passado recente, que vive o mundo, em busca de um mundo múltiplo, colorido, como o arco-íris, regado à utopia e ousadia, para ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem, propondo que usemos ir além das expectativas criadas para os jovens, quando a morte é a nossa única certeza (*Nha fala*). Como um *griot* da memória “intermediário que dialoga com os ancestrais, que liga os mundos” (CÓ, 2009: 106). Não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do norte e do sul, do Nós e dos

Outros, do erudito e do popular. Narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, seu país, sua história, como ele mesmo destaca:

Amílcar Cabral é um ponto de referência, assim como todos os guineenses, os velhos, as mulheres, e sobretudo as crianças com o seu olhar e o seu sorriso quando brincam – é tudo isto que me liga ao meu país. [...] a Guiné Bissau continuará a ser sempre a minha referência: o meio, a nossa língua que eu amo tanto – o crioulo, a nossa dança, a nossa falta de meios. São estes os pontos de referência que me enriquecem continuamente e que me permitem evoluir, crescer (FINA, 1995: 46).

Por isso, Flora Gomes é fonte de inspiração para jovens cineastas bissau-guineenses, que também estão desejosos de permitir a outros públicos melhor conhecerem e compreenderem as várias faces da Guiné-Bissau, da sua cultura, de seus habitantes, história, arte e cinema. Por intermédio da sua obra, Flora Gomes conquistou prestígio internacional, marcando, nos seus filmes, o seu estilo, o seu gênero, as suas particularidades, o seu carimbo, o seu perfil, a sua individualidade, isto é, suas características distintivas e suas marcas.

3.5 MARCAS AUTORAIS NA TRAJETÓRIA CINEMATOGRAFICA DO REALIZADOR AFRICANO FLORA GOMES

Os filmes do realizador bissau-guineense 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.

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*” 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, como explicado por Flora Gomes:

Quando uma mulher dá luz e a criança morre na primeira, na segunda, na terceira ou na quarta vez; a próxima criança que sobrevive recebe o nome de *Mortu Nega*, que a morte o recusou... Eu utilizei no título, representando os que deviam morrer durante a luta e não morreram, não valem nada, os que sobreviveram que nem a morte os quer, recusou-os (OLIVEIRA; ZENUN, 2016: 329).

A questão central da trama de *Udju azul di Yonta* 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, bem como fatores climáticos, como neve, que não condizem com os do cenário apresentado pelo filme. Além da problemática que dá título ao filme, o enredo dedica-se a descobrir quem é o admirador de Yonta. Em entrevista ao investigador Nwachukwu Frank Ukadike (2002), 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. De outra maneira, 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.

Po di sangui encena de forma simbólica e esperançosa o futuro da aldeia e a necessidade de conscientização e a preocupação do porvir do meio ambiente. Pela narrativa final de uma criança, através de desenhos de animais/máquinas antropomorfizadas, somos convidados a pensar no futuro do ecossistema. Um filme de ficção com temática ecológica, inspirado, assim como *Mortu nega*, na cultura e tradição bissau-guineense: “Há uma raiz

animista, de culto pela natureza, e esses tabus ajudam a preservar os locais” (LUSA, 2017). Uma história local e cultural da Guiné-Bissau, mas que ultrapassa as fronteiras territoriais, já que as preocupações com as mudanças climáticas são de responsabilidade mundial, conforme reforça Flora Gomes:

Po di sangui est um regard sur ma société de Guinée Bissau et sur l’Afrique mais c’est aussi un regard extérieur. [...] les arbres sont eux aussi des êtres humains. A la naissance de deux jumeaux, on a planté ces arbres. A la mort de l’un d’entre eux, un des deux arbres meurt. Le sujet est l’apport entre l’homme et son arbre, et donc avec l’ensemble de la nature. Ce n’est pas un film pédagogique mais un regard sur ma société, mon pays (BARLET, 2000b: 73).

Já em *Nha fala*, Flora Gomes criou e encenou uma história que pode bem simbolizar a África, ou seja, o enredo de uma personagem feminina por muito tempo era proibida de se expressar através de sua voz. Sintomaticamente, o realizador nomeia tal personagem como Vita, “vida”. Por sua vez, conforme explicitado por Gomes, a expressão “nha fala” significa, ao mesmo tempo, “«minha voz», «meu destino», «minha vida» e «meu caminho»” (cf. Biofilmografia – Notas do realizador, 2002). O enredo de *Nha fala* centra-se na figura da mulher, embora inicialmente, o cineasta tenha desejado realizar uma história ao redor de um rapaz. Todavia, foi alertado para tratar do feminino, pois, além de poder abordar o direito de autoafirmação, poderia considerar ainda a questão da liberdade de expressão. Serge Zeiton, o produtor do filme, disse em uma entrevista que a metáfora da proibição de cantar lhe parece muito mais forte quando recai sobre a mulher. “Foram elas que foram proibidas de se expressarem” (RIBEIRO, 2010).

Neste sentido, cumpre indagar se o título *Nha fala* reporta exclusivamente à aquisição de voz pela personagem Vita ou se envolve a figura de Amílcar Cabral, uma voz, um discurso cultural que prega uma necessária compatibilidade entre tradição e modernidade. No filme, a herança cultural bissau-guineense, transmitida oralmente, centra-se ainda na história de uma mulher que não pode cantar, reiterando como a força da voz e da palavra. Reforçando sua importância e sacralizando sua força. Uma mulher que para satisfazer o desejo dos seus ancestrais e promover a reconciliação com a tradição percebe: “que para renascer há que aceitar a morte”, fala a personagem Vita antes do seu retorno. Estabelecendo a relação com a cosmogonia africana: vida-morte-vida, para satisfazer o desejo da tradição, que foi descumprida, ela tem que morrer, mas morrerá uma morte simbólica para renascer mais forte e com seus laços com a tradição mais firmes do que nunca.

No seu último longa-metragem, *Republica di mininus*, Flora Gomes cria um enredo singular de esperança na construção de um mundo melhor, principalmente para as crianças. Isso por meio da fantasia de uma nação na qual as crianças governam o mundo e não crescem, visto que crescer pode corrompê-las. Conforme indicações iniciais do filme em voz off: “Acontece hoje. Não é em África, mas em todo o mundo. É o fim do mundo, que exige que um mundo melhor seja construído”, reiterando que o drama das crianças-soldados, a falta de perspectivas para o futuro das crianças e a violência das guerras podem acontecer em qualquer lugar no mundo, não somente em África.

Nos filmes de Flora Gomes há trânsitos físicos e culturais em que se destacam as viagens e caminhadas das personagens, que significam sempre, no contexto da sua obra, deslocamento, passagem, movimento e encontro. Interessa sobremaneira considerar a declaração do cineasta de que em todos os seus filmes há alguém que viaja, onde as personagens estão a todo instante envoltas em trânsitos, que passam grande parte dos filmes andando sozinhas ou acompanhadas. Acontece também o trânsito entre a vida-morte-vida (rituais funerários, *Nha fala*; rituais e viagens iniciáticas, *Po di sangui*); entre línguas africanas e europeias; entre África e Europa; a relação entre tradição e modernidade (*Mortu nega*, *Udju azul di Yonta*, *Po di Sangui*, *Nha fala* e *Republica di mininus*). Tais signos de viagem e deslocamento acionam leituras de trânsitos advindas dos diálogos Sul-Norte, Norte-Sul e Sul-Sul. Flora Gomes parece remeter para a questão quando utiliza a música “Bye Bye século XX” no filme *Nha fala*, sintomaticamente cantada em território francês, enfatizando que nas relações entre os países dos hemisférios norte e sul “[n]ada é simples”. Para ele, seguindo a letra da canção, “[s]eja o que for que façamos ou digamos é melhor arranjar outro caminho [p]ara o século que se avizinha!”. Quando questionado sobre a afirmação, Gomes responde que as coisas continuam árduas, não obstante, precisa-se respeitar as diferenças para que as pessoas possam viver juntas, iguais e diferentes: “Continuam e vão continuar. Desde que haja na nossa mente que o outro é diferente, que está ao meu lado, mas que somos obrigados a viver juntos. Iguais na diferença. Essa é a nossa luta no mundo” (OLIVEIRA, 2016b: 317).

Nos filmes de Flora Gomes, desdobram-se os signos de deslocamento e convivência, por lugares mais fascinantes do que aterradores a marcar a vida das personagens e da

coletividade referida. Inicialmente na Guiné-Bissau com o deslocamento das personagens no seu próprio território, do interior para capital, no *Mortu nega*; e no trânsito das personagens pelas ruas e bairros de Bissau, como em *Udju azul di Yonta*. Em *Po di sangui*, o movimento das personagens transporta-nos para uma viagem iniciática da aldeia *Amanha Lundju* para paisagens desertificadas, da Guiné-Bissau para a Tunísia e o posterior retorno (Guiné-Bissau-Tunísia-Guiné-Bissau, África-África), em busca de melhores condições climáticas. No filme *Nha fala*, Vita passa grande parte do filme se deslocando, seja porque caminha na rua procurando um local para a estátua de Cabral, em Cabo Verde, ou porque foge de Yano ou das pessoas na rua, ou ainda porque viaja (Guiné-Bissau-França-Guiné-Bissau, África-Europa). No derradeiro filme, o grupo de crianças liderados por Mão-de-ferro marcham pelos caminhos rurais e urbanos moçambicanos.

Por sua vez, outro componente de trânsito presente em *Nha fala* e em *Republica di mininus* é a morte. No filme de 2002, a morte se apresenta como uma metáfora, um momento de passagem, de transição que a personagem vivencia. Vita encena a sua própria morte e renascimento, para mostrar à família e amigos, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar – assim como parece querer propor o cineasta com relação aos possíveis receptores da obra. No filme de 2012, a morte é uma alegoria, talvez um enigma, que só os espectadores mais atentos percebem. Nessa narrativa, as personagens podem se encontrar mortas, demonstrando que no plano do transcendental, do sonho e da utopia, possibilitados pela ficção, as crianças podem viver o presente e ser quem quiserem ser, como a personagem Nuta, que mesmo aparentando ser uma criança é médica: “Nada pode te impedir! Não precisa de ser adultos para isso [ter uma profissão]. Eu queria ser médica e na República das Crianças é possível. Sem se tonarem adultos, antes de serem adultos. Não sei mais nada”.

Em cena, as viagens e os trânsitos simbólicos engendrando novas formas de socialização. Nas linhas da transculturação (ORTIZ, 2002) e da transculturação narrativa (RAMA, 2004), Walter Mignolo (2003) destaca a ideia de viagens das teorias, de um contexto para outro, e de autores variados, que também se deslocam, ou até mesmo a movimentação física e cultural desses teóricos ao longo do tempo. Os deslocamentos constantes e as redes de solidariedade lembram também as possibilidades da metáfora do “Atlântico negro”, de Paul Gilroy (2001), que na contemporaneidade é vivenciada pelos processos de migração,

trânsitos, exílios e viagens dos africanos através de fluxos, refluxos e trocas culturais que extrapolam fronteiras físicas, políticas e culturais, pelas quais se combinam e unem experiências e interesses de negros, brancos, amarelos e vermelhos, afrodescendentes, descendentes asiáticos e eurodescendentes de/em várias partes do mundo.

Outra presença constante na obra do realizador, de maneira mais ou menos direta, desde seu primeiro filme, é o seu país de nascimento. A cidade de Bissau é representada e “personificada” nas cenas iniciais do filme *Udju azul di Yonta*, apresentada a partir da canção *Bissau kila muda*⁵¹, interpretada por Tino Trimó, juntamente com a risada de crianças, através de um *travelling*, como se o espectador estivesse dentro de um carro e fosse responsável pelo movimento da câmera, e fosse transportado para Bissau, no início dos anos 1990, a partir de um tema musical transmutado em cenário. Tal como se a película propusesse uma experiência sensorial através da melodia e da letra da música e das risadas, das imagens, levando-se a sonhar por meio da experiência fílmica, o que se torna possível pela diversidade de possibilidades de discutir, dialogar, filosofar, mostrar outras perspectivas que o cinema proporciona.

Assim, Flora Gomes permite que seu espectador possa passear pela avenida Osvaldo Vieira, a principal de Bissau, que liga o aeroporto ao centro, revelando os trânsitos físicos e culturais 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, 2018: 20). A letra e a melodia da música em língua crioula guineense e o ritmo Gumbé⁵² convidam a ouvir a história dessa vila, desse povo que deseja mudar e que mudou, que fala da sua forma de sentir o mundo, a *guineidade*, os atributos naturais, ao

⁵¹ 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 sucegado/ Suma noti di nô terra/ Osprindadi di nô povo...mamã./ É na nota tudu...

TRADUÇÃO: 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 notamos)...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 esvaziare,/ 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...

⁵² 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 (HISTÓRIA, 2017).

mesmo tempo em que a câmera revela as pessoas, os carros, as árvores, o movimento, os sons, o trânsito dos carros, 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: 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 e os discursos vão configurando a cultura e o espaço da Guiné-Bissau.

Retomando ao já debatido anteriormente no segundo capítulo desta tese, a Guiné-Bissau é um país africano de língua oficial portuguesa, cujo idioma mais falado, por mais de 80% da população, é o crioulo guineense e/ou língua guineense (SCANTAMBULO, 1999). A língua crioula guineense, hoje em dia, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical. Trata-se de um meio de comunicação entre os falantes de origens culturais mais diversas, desde os tempos coloniais, ganhando dimensões nacionais ao longo da luta de libertação. Verifica-se, por meio do uso desse idioma, a subversão da língua, música, cultura, história e da memória como uma forma positiva de pensar o sujeito, as personagens que são utilizadas no cinema de Flora Gomes desde o início de sua filmografia.

Normalmente, os filmes possuem sons, diálogos e falas característicos da trilha sonora, expressão relacionada com todos os sons produzidos no filme ou na produção audiovisual, mas quando um filme é classificado como musical o destaque são suas músicas. Contudo, na contemporaneidade a trilha está especialmente vinculada às músicas dos filmes, compostas exclusivamente para o filme ou não:

Habitualmente, costumamos chamar a música de um filme de «trilha sonora». [...] Trilha sonora vem do original inglês *soundtrack* que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos. Na prática, é comum e amplamente aceito o sentido musical do termo trilha sonora. Frequentemente, usa-se o termo para descrever a coletânea de canções que tocam em um filme (ou em novelas, seriados, documentários, etc). Ou ainda falamos da trilha sonora quando nos referimos à parte musical instrumental que acompanha o filme, seja ela composta exclusivamente para este fim ou não (BERCHMANS, 2012: 19).

A trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos e os diálogos, tem um enorme efeito emocional no espectador – alegria, tristeza, embate, medo e até liberdade: “*a broader personal liberty*” (LEAL-RIESCO, 2011b); de modo especial, é como “dizer ao público o que deveria sentir, e quando” (BAHIANA, 2012: 114). De acordo com o crítico brasileiro Ismail Xavier:

Falei dos diálogos. Acentuei o uso do sistema campo/contra-campo. Este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem, uma vez que, no período mudo, a sequência de planos era interrompida pela presença dos letreiros indicadores das falas. Com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática (XAVIER, 2008: 35).

A música e a dança são de fundamental importância na cultura africana porque são formas de celebrar, festejar, comemorar que fazem parte da realidade diária temporal e espiritual, o que em África pode ser percebido como indissociável e inseparável do cotidiano, tal como destaca Frank Nwachukwu Ukadike:

The rhythm of African music and dance is inspiring in its sophisticated and intended form. It evokes and manifests the cadences of creation, life and death struggles, and generally accompanies ordinary ceremonies usually requiring a group of musicians and dancers who perform communally with no strings attached. Contrary to the negative anthropological misinterpretations of African song and dance in Western films and television, which usually emphasize the exotic, for Africans, song and dance are not just accessories to life, they are transmitters of culture, indispensable to African existence (UKADIKE, 1994: 216).

Destaca-se 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, 2016b). Por esta razão, a música, o ritmo, o som e a dança têm papel central na trama dos filmes de Gomes. Por vezes, como protagonista cultural, tradicional, crítica e rítmica, permitindo pluralidade nas abordagens de análise, daí sua relevância nas películas em que ganha uma força maior, visto que a trilha sonora faz parte todos os sons presentes no filme, inclusive a falta de som: o silêncio. Este, para Gomes, faz parte da trilha; é uma escolha sonora dos seus filmes e ainda é uma fonte de inspiração, conforme informa o cineasta:

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, 2016b: 312).

Consequentemente, a trilha sonora é uma marca e grande preocupação do cineasta, já que esta, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito no espectador, sendo capaz de provocar emoções. A música do filme *Mortu nega* é assinada por Sidonio Pais Quaresma e Djanuno Dabo⁵³; o trabalho musical de *Udju azul di Yonta* foi gravado por Adriano Atchutchi e outros membros do grupo bissau-guineense *Super Mama Djombo*⁵⁴; a música de *Po di sangui* é assinada por Pablo Cueco⁵⁵; a trilha do musical *Nha fala* é assinada pelo músico e saxofonista camaronês Manu Dibango⁵⁶. No seu último longa, *Republica di mininus*, no qual a “a música é uma personagem, [e] serve para ilustrar o filme” (NUNES, 2013), quem assina a trilha sonora é o músico senegalês Youssou N’Dour⁵⁷.

⁵³ Sidonio Pais Quaresma é autor, compositor, cantor e guitarrista bissau-guineense. Ele criou o grupo *Sabá Miniambá* com alguns amigos: Jorge Medina (guitarra solo), Ramiro Naka (guitarra), Mandjau Fati (baixo), João Sanfa (bateria), Pedrinho (órgão), Stock (percussão, congas), Zéca Garcia (vocal). O grupo produziu dois álbuns, *Abós kinkons de vida* (1977) e *Cau Tindji* (1978). Carlos Djanuno Dabo foi percussionista para grandes artistas internacionais, como: Cesária Evora, Toure Kunda, Susheela Raman, Carlos Santana.

⁵⁴ Adriano Gomes Ferreira Atchutchi é o líder do *Super Mama Djombo*. O grupo foi criado nos anos 1960, com o nome de *Mama Djombo*, que é o nome de um *Iran* (espírito) muito poderoso na Guiné-Bissau, 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 *Bissau kila muda*, refletem também sobre a situação pós-independência da Guiné-Bissau e falam das características dos bissau-guineenses.

⁵⁵ Pablo Cueco é *zarbista* e compositor francês. “Zarpista” está relacionado com *tombak* ou o *zarb*, que é um instrumento de percussão do Irã. O nome “tombak” viria dos sons produzidos pelas graves principais: tom e bak. Realizou também a trilha sonora dos filmes *Je suis le responsable de la mort de Michel Foucault* (curta-metragem, 2010), *Algérie du possible* (documentário, 2016) e *Duels* (TV series documental, 1 episódio, 2014).

⁵⁶ Emmanuel N’Djoké Dibango nasceu em Duala, Camarões, em 1933. É saxofonista de ritmos como jazz e *afrobeat*. *Afrobeat* é uma combinação de música *yorubá*, jazz, *highlife*, *funk* e ritmos fundidos com percussão africana e estilos vocais, popularizado na África na década de 1970. Sua música mais conhecida é o *afrobeat* “Soul Makossa” de 1972, música incorporada por Michael Jackson em “Wanna be start something” e Rihanna em “Don’t stop the music”.

⁵⁷ Youssou N’Dour nasceu em Dakar. É compositor, intérprete, músico e político senegalês. Trabalhou com vários artistas internacionais, como: Peter Gabriel, Paul Simon e Manu Dibango. Possui reconhecimento internacional e sua canção *Seven Seconds* foi gravada pela cantora Neneh Cherry. A composição *La Cour des Grands* foi hino da Copa do Mundo (1998). Compôs também a trilha sonora do filme de animação *Kirikou e a feiticeira* (1998). Em 2012, foi indicado como Ministro da Cultura e do Turismo do Senegal. É embaixador de boa vontade para as Nações Unidas e para a UNICEF.

A música permite uma adaptabilidade à constituição fílmica por ser um componente ajustável do filme. Por isso, ela pode ser um dos elementos incluídos depois das filmagens. Assim, a música no filme coabita com ruídos, vozes e silêncio. O silêncio, como já referido, a marca de Gomes, é muito expressivo e proporciona ao espectador uma carga emocional de comoção: “um dos elementos mais dramáticos e perturbadores num filme” (BAHIANA, 2012: 117). Além disso, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos recorrentes e interpretações antropológicas negativas. 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: 109).

Talvez por esse motivo, no começo do século XXI, Flora Gomes aventure-se no musical, um gênero clássico *hollywoodiano*. Para Beatriz Leal-Riesco, os musicais dos cineastas africanos Flora Gomes, Joseph Gaï Ramaka e Mark Dornford-May desempenham um papel essencial na compreensão do significado do processo de direção e “Their films are at once critical and artistically significant in their experimental nature –with respect to form as much as to content – and they exemplify the impossibility of reducing the role of music to a set of indiscriminately applicable generalities” (LEAL-RIESCO, 2011b). Em *Nha fala* há sons, sussurros, vozes, palavras, letras, silêncios, músicas, danças, coreografias, ritmos, melodias elementos que se voltam para contar a vida de Vita no musical em que a personagem principal passa a metade do filme sem cantar, por causa da maldição que proibia as mulheres de sua família de cantarem. Em parte por isso, Vita é descrita pelo seu namorado como infeliz, porque não canta, embora em alguns momentos Vita responda asperamente aos questionamentos imediatos através das letras das músicas, bem como a elas, com as diversas interpelações.

A comédia musical africana de Gomes é constituída por oito músicas originais compostas por Manu Dibango, Franck Moïnard e Flora Gomes⁵⁸. O cineasta incorpora no trabalho vários sons instrumentais, inclusive uma música de roda, cantada pelas crianças. Quatro músicas são cantadas quando Vita ainda mora em Bissau, em crioulo bissau-guineense; três músicas são cantadas em francês, no período em que Vita reside em Paris; e a última

⁵⁸ As letras das músicas são assinadas por Manu Dibango, Flora Gomes e Franck Moïnard, com exceção da música *Bons conselhos*, que é de autoria de Manu Dibango e Ramino Naka.

música, que marca o retorno de Vita a Bissau para a realização do seu funeral, e encerramento do filme, é também cantada em crioulo, mas em conjunto por todas as personagens representativas da Guiné-Bissau e da França. Esse processo relaciona diversos aspectos da arte e das culturas africana e bissau-guineense. Assim de acordo com a investigadora Beatriz Leal-Riesco, “Flora Gomes’s dreamed Africa, while distant from the idea of the griot, is nonetheless rooted in communitarian ideals in which the recovery of music and dance inaugurate, for her subjects, a broader personal liberty” (2011b).

As músicas são cantadas em crioulo, francês e português, demonstrando uma variedade linguística característica de muitos países africanos, americanos e europeus. A protagonista é anunciada por um som instrumental de corda, possivelmente do *Kora*⁵⁹, como uma assinatura sonora da personagem. Observe-se que esse som segue Vita na primeira parte do filme em Bissau. Essa música instrumental retorna quando a protagonista regressa a Bissau para realizar seu funeral. Em Paris, a personagem é seguida por um som de saxofone – possivelmente em virtude do instrumento que Pierre e Manu Dibango tocam ou em razão de marcas de modernidade/contemporaneidade compartilhadas por/entre diferentes territorialidades.

A personagem principal em *Udju azul di Yonta* também tem um som/ruído característico, sua assinatura sonora, ao aparecer na tela. Como a protagonista chama “os malucos da buzina”, já que 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, 2018: 20). O som de chocalho anuncia a tragédia e o medo constante de Santa de perder a sua casa e também na visita à vidente, como desfecho do seu destino na trama. Em suma, a trilha do filme também representa, para a professora Carolin Overhoff Ferreira, as identidades culturais e perspectivas de futuro das personagens do filme:

A percussão agitada da trilha sonora é tanto reminescente da percussão mais lenta associada em diferentes momentos do filme aos combatentes Nando e Vicente e seus valores

⁵⁹ O Kora é um instrumento musical feito de cabaça, composto por 21 cordas. É tradicionalmente associado aos povos mandigas da África Ocidental e é o instrumento tradicional que acompanha os Griots.

comunitários, como da música gumbé 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 possibilidade 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: 34-35).

Na jornada das personagens do filme *Mortu nega*, há a preocupação constante com as minas terrestres, bem como com a tensão e o medo provocados pelos helicópteros utilizados pelos portugueses, por causa dos ataques aéreos. Em respeito a tais fatos históricos, tecnicamente relacionados com a produção de barulho, o cineasta utiliza recorrentemente o recurso do silêncio. Os créditos iniciais de *Republica di mininus* são apresentados juntamente com a voz grave e marcante de Youssou N'Dour, cantando em língua *Wolof* as músicas originais *Bene Doude* e *Guediou Cede*, compostas pelo próprio intérprete e por Papa Oumar Ngom. A voz forte de N'Dour retorna numa das cenas finais do filme, na realização do ritual de Mão-de-ferro, para proporcionar a dramaticidade que a sequência exige. Os filmes de 1988 e 2012, por tratarem diretamente do tema da guerra, exploram muito as sonoridades relacionadas com explosões e barulhos de tiros, a fim de estimular emoções e imersão do espectador na história narrada.

Identificam-se também nos filmes *Mortu nega* e *Po di sangui* a utilização de sons ambientais, da natureza: sons de vento, cantos de pássaros, inclusive sons produzidos pelas *baga-bagas*⁶⁰, que podem ser alusivos ao espaço fílmico campestre dos filmes, para viabilizar a espontaneidade das cenas e sequências dos universos vivenciados pelas personagens. No filme *Po di sangui*, há ainda uma assinatura musical vinculada a uma personagem. O som assemelha-se a um instrumento de sopro. Saly apaixonou-se pelo Sol, e o som é reproduzido quando esta conversa com ele, buscando-o através de um pedaço de espelho que reproduz o seu reflexo.

As escolhas estéticas de Flora Gomes apresentam as possibilidades culturais, poéticas, políticas e artísticas da África e da Guiné-Bissau de diversas formas que buscam demonstrar as relações entre tradição e modernidade, a emergência de novos espaços de

⁶⁰ Baga-baga [vermelha ou preta] é a estrutura dos ninhos ou morros construídos por insetos – que partindo de complicada rede de galerias subterrâneas, que se avolumam – emerge à superfície do solo, até formar *torres*, *pirâmides* ou *catedrais* bastante altas, de 5 ou mais metros. Os insetos – associados também aos cupins – que constroem as *baga-baga* possuem asas e vivem em comunidades e são capazes de provocar grandes prejuízos na madeira (CARREIRA, 1971).

reflexão, bem como temas múltiplos do cotidiano das localidades, veiculando vidas sociais, distintas, ativas e movimentadas. Trata-se de uma lógica que procura pensar a relação do filme com o cotidiano dos africanos, pensando a análise da relação entre a narrativa, a trama, os diálogos, a cultura oral, a realidade, conforme sublinha Johannes Rosenstein:

Da mesma maneira que é impossível ser direto na África – é necessário primeiro tomar chá, comer cabras e esclarecer relações de parentesco, para depois trazer a câmera – igualmente é impossível ver um filme africano que não siga sinuoso pelo cotidiano, que não entre em atalhos, explore e depois abandone ruelas, sem que isso tenha uma função dramática para nossos conceitos ocidentais. Esse tipo de dramaturgia deve-se não só à tradição oral, mas procura alterar constantemente o olhar: cada imagem é um retrato da percepção da realidade. Essa realidade abrange o enredo e também os diálogos, tanto em histórias urbanas quanto rurais (2014: 100).

Uma personagem histórica, política e cultural da África e da Guiné-Bissau (apresentado como líder do PAIGC no Segundo Capítulo desta tese), imortalizada nos filmes de Flora Gomes, é Amílcar Cabral. O filme *Nha Fala* é dedicado a Amílcar Cabral – “Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973” –, sendo que este pai não presenciou a independência do seu país. Cabral está presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua que atravessa o espaço e o tempo, que é carregada pelas personagens Mito, o Louco (Jorge Biague), e Caminho, um Trabalhador (José Carlos Imbombo), os quais passaram grande parte do filme procurando um lugar adequado para resguardar aquela estátua (FIGURA 8).



Figura 8: A estátua de Cabral; o Louco e Caminho (*Nha fala*)

A primeira vez que a estátua de Cabral aparece no filme é quando Yano informa à Vita que está procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral, na cidade, e Vita afirma que não é Cabral: “Parece um merceeiro ou especulador”. Mas, é de fato Cabral, ou melhor, a representação da sua pessoa em forma de figuração escultórica marcada pela semelhança estreita com o retratado, acrescido dos acessórios, suas marcas registradas: os óculos o e gorro. Por que será que Vita nega ser Cabral? Será que é por não aceitar que Yano, um

comerciante especulador, que já está consumido pelo capitalismo, completamente contrário às ideias de Cabral, tenha a iniciativa de homenagear o herói da independência da Guiné-Bissau e das Ilhas de Cabo Verde? Ou será ainda que Flora Gomes quer demonstrar o desconhecimento de Yano e de Vita, dois jovens bissau-guineenses, diante da história do seu país e dos heróis nacionais? Ressalta-se que Yano não aceita a resposta ou provocação de Vita de que o monumento não seja Cabral. Desde o início, a comédia musical abre-se às críticas social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador uma metáfora do atual lugar de Cabral no universo bissau-guineense e cabo-verdiano.

Numa entrevista concedida a Dorothy Morrissey (2010), Flora Gomes foi questionado sobre a imagem recorrente, ao longo do filme, de dois homens que transportam a estátua: “Será esta uma estátua de Amílcar Cabral?”; o realizador responde afirmativamente ser aquela uma estátua de Amílcar Cabral e oferece a sua chave de leitura:

Amílcar Cabral was an extraordinary man, a visionary, who did much for his country. But you don't see it because the people didn't follow what he said. Those young people who are going around with the statue – they are looking for a place to put it, but nobody wants it because it bothers them. Cabral is still waiting to see those things for which he gave his life. He should have his place. I will not stop making films until I have made a film about him (2010).

A figura de Cabral na Guiné-Bissau está presente em quase todas as áreas – educação, política, cultura, sociologia –, pois, além de lutar pela independência, Cabral foi um pensador, intelectual, poeta, sociólogo, político e guerrilheiro considerado por muitos um exemplo para aqueles que passaram pela experiência de viver sob o jugo colonial. De figura pública passou a herói e tornou-se um mito, mesmo com ambiguidades, ambivalências e controvérsias à volta. A estátua de Cabral no filme é carregada por duas figuras do povo, assinalados por signos da repetição, da persistência e da permanência. O “Louco” aparece e se junta ao “Trabalhador, Caminho”, responsável por carregar a estátua/busto. Ao longo do filme, Caminho repete por cinco vezes, “Hoje, o céu está limpo”, e o Louco responde com a sua interpretação desse enunciado, que altera no decorrer da ação: “Ele disse que é uma merda e que nada funciona”. A interpretação faz alusão ao problema de onde se colocar a estátua de Cabral. Ninguém soluciona o problema. Aliás, todos se recusam a receber ou a instalar a estátua em determinado lugar; nada se

resolve, a burocracia se instala, as coisas não funcionam e a estátua continua sem um lugar para ser situada, bem como parece estar relacionada com os problemas gerais relacionados com o continente africano na contemporaneidade: os governos corruptos, o capitalismo, a burocracia, o neocolonialismo, os problemas sociais e as coisas que continuam sem funcionar.

No filme *Udju azul di Yonta*, Amílcar Cabral é caracterizado pela criança Amilcarzinho, irmão de Yonta. Talvez seja esta uma possibilidade de representação do futuro para seu país, que 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, mas também por suas falas, por vezes, serem representativas dos ideais coletivos do revolucionário que mudou o futuro não só dos dois países, mas também de muitas crianças e jovens da Guiné, principalmente de Florentino Gomes, através do projeto educacional “Escola Piloto”. A personagem Amilcarzinho é apresentada nos primeiros cinco minutos do filme, já que, no cinema, os instantes iniciais são 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, Flora Gomes transporta o espectador para dentro de um carro, numa determinada estrada em Bissau, escutando risadas de crianças: 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); e uma música em crioulo, faz escutar, dançar, pensar e refletir sobre aquilo que se vê e ouve, não deixando de lado o “desejo e a fantasia [que] operam no âmago de construções ideológicas de subjetividade e ação” (ARENAS, 2018: 18).

A representação de Amilcarzinho como líder da vivência e da coletividade e unidade dos ideais de Amílcar Cabral torna-se evidente no momento em que a personagem Santa é despejada de sua residência e sua mobília vai parar no meio da rua. Como numa cena tragicômica, Santa passa a viver sua rotina entre as crianças, brincando de bola, enquanto pessoas e animais transitam na estrada. O cineasta induz o espectador a pensar que há alguma coisa na vida de Santa, Amilcarzinho e seus amigos quando, através do uso da montagem paralela, intercala planos de Santa e Belante na cartomante e de Amilcarzinho e seus amigos com o som do chocalho que acrescenta dramaticidade e tensão à cena, que se

desenrola no desenlace final de Santa, com a resolução do conflito habitacional vivido pela personagem, por Amilcarzinho e seus amigos.

No filme *Mortu nega* é anunciada a morte de Amílcar Cabral (ver FIGURA 3 do Segundo Capítulo). Flora Gomes escreve o obituário de Cabral, através da memória, do discurso e da luta, pois o filme encena-se no momento da guerra contra o colonialismo português, em 1973. Já em *Po di Sangui*, além da metáfora da unidade anteriormente comentada, há também a relação com a cultura local bissau-guineense que, para Cabral, a luta era também um ato de cultura, pensado pela vivência coletiva: “Porque a cultura, mesmo tendo carácter de massa, não é uniforme nem desenvolve de maneira igual em todos os sectores, horizontais ou verticais, da sociedade” (CABRAL, 1974: 136). Depreendem-se então o ideal político, cultural e social de Cabral, que está muito presente nas falas e discursos das crianças diante dos problemas causados pelo menino-soldado Mão-de-ferro, no filme *Republica di mininus*, tanto como na fala da criança que exerce o cargo de presidente do dia na República de Crianças: “Temos de crescer, de ter filhos que fiquem neste mundo, quando nós morreremos. É a ordem natural das coisas. Ir contra isso é negar o nosso recurso mais valioso: a capacidade de mudar e renovar”.

Renovação necessária pelo grupo de crianças da cidade que têm seus caminhos cruzados e suas histórias transformadas pela chegada do grupo dos jovens que sobreviveram à guerra, do qual faz parte a criança-soldado Mão-de-ferro; e percebem o desequilíbrio e a preocupação com o bem individual e coletivo de todos, por isto realizam um ritual para salvar Mão-de ferro do seu passado bélico, para assim poder participar, construir e usufruir do bem comum. No filme, há também a representação simbólica dos óculos de Amílcar Cabral, encontrado pela jovem Nuta, que permitem vislumbrar o futuro. Os óculos são encontrados por Nuta e entregue a Dubem, que lhe explica que os óculos eram de um homem muito inteligente e que um dia caiu nas mãos de alguém que não queria ver com eles; os óculos estiveram perdidos por muito tempo, mas agora ela os tinha encontrado. Nuta diz que não tem futuro, mas Dubem responde, depois de pôr os óculos, que ela será médica como deseja, pois o país precisará de muitos médicos para se reconstruir. Na sequência final, Dubem entrega os óculos à Nuta, sintomaticamente uma mulher, como forma de entrega simbólica do poder dos óculos que foram do grande homem Cabral (FIGURA 9).



Figura 9: Imagens do encontro e posterior passagem da representação dos óculos de Cabral (*Republica di mininus*)

Por vezes, a coletividade torna-se um impasse e passa a ser vista como preocupação comum das personagens africanas. Contudo, estas não deixam de lado seus dilemas pessoais por resolver; inclusive, as indecisões perpassam as demandas geracionais. Estas são características específicas de *Udju azul di Yonta*, filme no qual as aspirações da geração dos antigos combatentes, dos jovens que não viveram a guerra e da geração do futuro fazem parte da trama da narrativa do filme. Ali, é como se Gomes desejasse transmitir suas aspirações e insatisfações, evitando, contudo, métodos melodramáticos ou social realistas, fornecendo algum tipo de resposta aos anseios das várias personagens e gerações, constituintes da multiplicidade social e cultural bissau-guineense e africana.

Neste sentido, cabe ressaltar que, nas películas de Flora Gomes, há uma prevalência da coletividade que se sobrepõe à questão individual, o que acaba por relacionar-se também com o discurso de Amílcar Cabral e com um certo “pan-africanismo local”, já que prevalece a ideia de que existe uma *guineidade*, isto é, características que identificam o povo bissau-guineense e a nação Guiné-Bissau, bem como uma tentativa de pôr fim aos conflitos étnicos locais, que, em certa medida, foram criados no período colonial como forma de desarmonizar os guineenses entre si (separar para dominar). Situação veementemente combatida por Amílcar Cabral e transmitida na obra de Gomes.

Na Guiné-Bissau, apesar de as mulheres, 52% da população, serem responsáveis por grande parte da economia agrícola do país, a sua participação na política, na educação, na cultura e nas tomadas de decisão ainda é muito reduzida (SEMEDO, 2007). Cabe destacar

que as mulheres também não são reconhecidas historicamente, pois embora muitas delas tenham participado das lutas de independência e tenham conquistado prestígio e fama pela coragem e bravura empreendidas, elas continuam esquecidas nos livros. É o que se passa com Titina (Ernestina) Silá, que “é considerada uma heroína da luta nacionalista e uma mártir da guerra colonial, durante a qual morreu, no campo de batalha, lutando contra o exército português”, assassinada numa emboscada (BORGES, 2007: 79). Assim, a condição das mulheres na África é um dos componentes essenciais de discursos políticos, históricos, sociais, educacionais, identitários, literários e cinematográficos que são explorados como temática e representação nos filmes do continente desde os seus primórdios; seja pela presença da mulher diante da tela ou atrás das câmeras, que lutam para não serem marginalizadas por um sistema educacional e de produção global que as persegue em nível mundial, como frisa Beatriz Leal-Riesco:

La posición ambivalente de la mujer en esta cinematografía, como símbolo y tema, mientras su práctica real diaria era infravalorada, se observa en la historia de su participación en los dos festivales de cine africano más importantes del continente, celebrados alternativamente cada año en Cartago y Ouagadougou. En ambos se ha optado por instituir a dos figuras femeninas la diosa Tanit y la princesa Yennenga como sus máximos galardones. Estas dos mujeres fuertes, guerreras y heroínas míticas, simbolizan un panafricanismo en el que el continente tiene rostro femenino, figura idealizada y valerosa, aunque con atributos todavía masculinos (2011: 31).

Mesmo com alguns exemplos de reconhecimento internacional das lutas femininas para transcender o estereótipo da vitimização e da idealização simbólica da “África Mãe”, o silenciamento da mulher africana e da bissau-guineense, em particular, faz com que a questão de gênero assumia importância ativa e igualitária no projeto de construção da nação idealizado por Amílcar Cabral. Por essa razão, Flora Gomes distingue a mulher nos seus filmes. Suas personagens são incontestáveis protagonistas da sua luta, destino e vida, apresentando uma vasta e rica possibilidade de representações de mulheres nos filmes africanos contemporâneos. Para Flora Gomes, as mulheres africanas vivem uma dupla exploração. Assumindo que mulheres e crianças são representações e inquietações comuns nos seus filmes, o realizador parafraseia o pensamento de Amílcar Cabral:

Cabral used to say that African women went through two kinds of exploitation: that of the European colonizers and that of their husbands. This is perhaps why their look at the society is more profound. But I think that what’s key to my two films are the children, because the children are the future. Since there is a very strong relationship between women and

children, these two character representations are always in the forefront in my films (UKADIKE, 2002: 104).

No filme *Mortu nega*, a personagem Diminga é, literalmente, uma guerreira que ajuda os companheiros de luta a carregarem armamentos para outros sítios, na luta contra o colonialismo, sendo ainda responsável pela plantação e pelas tarefas domésticas. “Diminga also learns the importance of solidarity with the freedom fighters through her journey to join Sako. She knows that there has to be complete trust between men and women if their hiding places are to remain secret from the enemy” (DIAWARA, 1992: 156). Possível representação da mulher bissau-guineense do dia a dia, que trabalha na rua/mercado, realiza tarefas domésticas e ainda é responsável pelo plantio e colheita nos espaços rurais. Yonta (*Udju azul di Yonta*) é o símbolo da beleza africana que trabalha e luta pelos seus ideais do cotidiano cheio de contradições. Há as várias mulheres que movimentam e orientam a *tabanka Amanha Lundju (Po di sangui)*, especialmente Puntcha, a mãe dos gêmeos Hami e Dou, que resolve não realizar o ritual e cumprir a tradição de escolher um dos filhos. Tudo isso apresenta uma riqueza de interpretações das mulheres bissau-guineenses através da rotina da *tabanka Amanha Lundju*.

No cinema africano contemporâneo, as mulheres têm papel proeminente, como é o caso de Vita (*Nha fala*), que ganha uma bolsa de estudos para ir à França, trabalha fora de casa como cantora e ganha muito dinheiro. A personagem, assim, foge do papel/lugar tradicionalmente atribuído a mulher. Finalmente, há a jovem Nuta (*Republica di mininus*), que também foge do padrão estereotipado, pois é médica e terá o poder de ver o futuro através dos óculos que herda de Dubem. Há ainda no filme a personagem de Fátima, que perde seu filho na guerra e tem que aprender a perdoar, a viver coletivamente e a ultrapassar a dor, o medo e os traumas da guerra. Com tais personagens, Gomes foge do lugar-comum que destina à mulher bissau-guineense, africana e mundial uma condição única, oferecendo em contrapartida uma pluralidade de mulheres que fogem do afropessimismo e pornomiséria rotulados para o continente, numa tentativa constante de descolonizar as mentes dos seus espectadores, esperando sempre que “tentem fazer um esforço para compreender o outro”, evitando rejeições sumárias: “Ah, é um filme «africano», é muito complicado, muito diferente” (FINA, 1995: 44).

Segundo David Murphy e Patrick Williams, um elemento primordial na obra de Gomes é o “retorno à origem” (2007: 136). Os dois autores assinalam o foco, que relaciona tradição e modernidade em sintonia com os ideais de Amílcar Cabral, elencando autores que criticam positivamente o retorno às origens, como um movimento totalmente positivo (ver, por exemplo, Manthia Diawara, 1992), como forma de mudar a visão de selvageria que é construída e divulgada sobre a África, ao lado de críticas negativas sobre o cinema de origem dos cineastas, que deixam de lado os problemas contemporâneos do continente (2007: 138-139), idealizando uma África inicial, berço da humanidade, primordial, mítica, tradicional e distante. Todavia preocupado e evitando “cair na tentação condescendente da exceção ou da tradição imutável que deve ser respeitada e vista como uma peça de museu, inerte” (TAVARES, 2013: 469).

Murphy e Williams concluem que, para Gomes, “modernity and tradition are inseparable” (2007: 141); e esta relação estará presente principalmente nos filmes *Mortu nega*, *Po di sangui* e *Nha fala*, sendo que neste último destacam-se elementos das relações entre tradição e modernidade na África do século XXI. Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação entre modernidade e tradições (no plural para marcar a diversidade cultural da Guiné-Bissau, bem como do continente africano), Flora Gomes parece acreditar que a África tem duas faces: uma virada para o passado, a outra para o futuro, inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização, nos sentidos de conjugação e simultaneidade. Discurso construído por meio de narrativas realistas, com uma grande diversidade de personagens e gêneros cinematográficos ecléticos, que abordam uma gama de possíveis representações das tradições e das modernidades culturais bissau-guineense e africana, abstendo-se de construir “o retrato estereotipado da África como um país tragicamente bonito e habitado por vítimas, sempre em divergência com o resto do mundo” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014: 56).

A África é um continente constantemente dividido entre o peso das origens e a força dos desejos de mudança, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidade, como se suas personagens procurassem a conciliação e a compatibilização dos dois lados, com elementos das duas partes. Ressalta-se que essa leitura não é de contraposição (tradição *versus* modernidade), mas sim de conciliação e em alguns

momentos de “negociação” de uma modernidade africana, por vezes com um tom crítico e irônico, como se pode perceber no ritual de pedido de chuva, realizado pela personagem Diminga (*Mortu nega*); ou no pedido de casamento tradicional, realizado pelos mais velhos das famílias, no qual um jovem manifesta-se acrescentando à cabaça com os presentes um preservativo, demonstrando a preocupação com a AIDS/SIDA, conjuntamente à prática da efetivação do casamento tradicional e o casamento no civil (*Udju azul di Yonta*); ou como o nascimento dos irmãos gêmeos Hami e Dou (*Po di sangui*), no qual um deles deveria ter sido sacrificado, entretanto a mãe divide o nome destinado a um filho em dois, conciliando com a tradição a vida de um dos seus filhos; ou a realização do ritual fúnebre de Vita, para satisfazer a tradição familiar, que ela descumprira ao cantar (*Nha fala*); ou ainda a passagem simbólica dos óculos do *Homi-grandí* (idoso) Dubem para a jovem Nuta, representando a convivência e negociabilidade da tradição na contemporaneidade africana (*Republica di mininus*).

Ao explorar a ironia para olhar criticamente a sociedade, seu patrimônio cultural e a diversidade de seu país através do questionamento da tradição versus modernidade, Flora Gomes também subverte e desestabiliza as dicotomias anacrônicas enraizadas no tradicional diante do moderno. Ao mesmo tempo em que se preocupa com o respeito às culturas e às tradições bissau-guineenses, tentando se distanciar e não perpetuar a imagem cinematográfica estagnada das culturas africanas como exóticas, exploradas, por vezes, pelo olhar do Ocidente, inspirando-se na sua cultura para mostrar as múltiplas possibilidades de performance cultural e estética, consoante as palavras do realizador: “La tradition est une source d’inspiration pour l’ vie présente et pour comprendre ce que nous sommes devenus. 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!” (BARLET, 2000b: 73).

Nos filmes de Gomes, há também uma preocupação em apontar a forma de pensar, ver e sentir o mundo dos bissau-guineenses e africanos, bem como a união entre os vivos, os mortos e os por nascer, que faz parte da cosmovisão destas pessoas, pensada como aquilo que cada um é pelo que defende e vive, o que permeia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias: *guineidade*. É o que se observa na fala da personagem Calacado (*Po di sangui*), em tom profético: “Somos todos da mesma árvore. Ninguém

morre. O filho se alimenta por seu pai, o pai por seus antepassados”. Tal imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, em termos de construção, destacada por Hampaté Bâ:

Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (2010: 169).

Nos filmes desse cineasta, a tradição oral bissau-guineense e africana é muito presente, não somente na representação de rituais ou elementos temáticos e questões idiossincráticas do seu local de nascimento, mas especialmente por mostrar na tela uma forma de narrar estética, inspirada na tradição oral, de narrar as histórias coletivamente, evitando o confronto histórico nas narrativas. Sublinhando perspectivas que não tenham o propósito de idolatria, selvageria e primitivismo idolatrados pelos antropólogos e historiadores, mas ressaltar o humanismo local e continental da cultura. À vista disso, sobressai nos filmes de Flora Gomes longas tomadas com sons naturais, especialmente no filme *Po di sangui* – um olhar sobre a Guiné-Bissau, que põe nas cenas, sequências e planos a beleza das personagens e das tradições. Esta representação de uma possível “narrativa ficcional oral tradicional” é claramente constatável neste filme por meio da encenação de uma determinada comunidade, que luta contra os efeitos das mudanças climáticas. A história *Amanha lundju* é narrada coletiva, diária e cotidianamente. Inicialmente pelas mulheres da *tabanka*, notadamente Antônia, logo no início do filme, contando o episódio dos gêmeos, a personagem também destaca-se como uma conselheira/*mulher-grande*; ao longo do desenvolvimento do filme, a história é também narrada por Calacalado; e no fim pela criança, filha de Hami, mas que também reconhece o tio como pai, criando uma cumplicidade com o espectador na construção e desfecho da história (FIGURA 10).



Figura 10: Imagens dos narradores da estória da *tabanka* (*Po di sangui*)

É como uma associação de elementos e instituições, de uma visão e presença particular no mundo, do qual todos participam e tem sua parcela de responsabilidade (BÂ, 2010), demonstrando não só o vínculo entre os mundos espiritual e material, bem como a sua projeção nas diferentes práticas envolvendo a economia e a política nacionais nas relações internacionais. Essa visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos, os vivos e os ainda por nascer (THIONG’O, 2007). Por esse ângulo, as realidades africanas retratadas nos filmes de Gomes devem também se preocupar em reproduzir essa visão de mundo.

A continuidade dessas particularidades de ser africano no mundo é apresentada pelo cineasta através das crianças, juntamente com suas risadas, que são presença constante nos filmes do realizador, e normalmente são exibidas na tela brincando e felizes, ou indo para a escola – demonstrando que a educação formal seria a possibilidade de mudança da própria situação da criança e do jovem, já que estas representariam o futuro do país, da nação, do mundo. “[O]ne of the recurring features of Gomes’s work becomes evident: using children to represent an idealistic future for which present realities may not serve as an adequate guide” (ADESOKAN, 2011: 41-42). A partir da perspectiva das crianças, o cineasta permite-se fantasiar a realidade e inventar o mundo, como ocorre nas proezas de Amilcarzinho. Talvez por isso o filme seja dedicado às crianças de seu país e ao seu filho.

As crianças são tão usuais na obra do cineasta que um filme como *Republica di minus* culmina quase que exclusivamente representado por crianças (FIGURA 11).



Figura 11: Imagens das crianças nos filmes de Flora Gomes.

Percebe-se, então, que estão presentes nos filmes e no discurso pessoal de Flora Gomes a questão educacional e a preocupação com o futuro das crianças e jovens, bem como com o amanhã da consciência dos bissau-guineenses e africanos sobre os desafios diante da nova realidade cultural, social, política e estética como uma possibilidade de mudança e esperança no porvir. Contudo, as crianças e jovens 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 (UKADIKE, 2002: 105-106).

Mesmo com todo esforço do povo bissau-guineense na luta para que as crianças e os 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 faixa etária entre 6 e 17 anos, na Guiné-Bissau é muito preocupante, já que muitos destes não têm condições de se manter na escola por questões econômicas ou de saúde.

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 por causa de doenças e gravidez precoce; 8,2% consideraram a desistência devido à distância (CÓ *et al*, 2015: 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: 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).

Por este ângulo, Flora Gomes conclui os seus filmes com finais metafóricos, que proporcionam múltiplas leituras e interpretações, abrindo possibilidades de idealizar e até fantasiar a realidade, através de uma festa de casamento (*Udju azul di Yonta*), 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: 49). Para Akin Adesokan, por essa razão, “The dilemma that characterizes Gomes's work is best captured in *Udju Azul di Yonta*, a story of desires that uses cinematic fantasy to articulate the uneasy existence of nationalist aspirations and the material yearnings of the young” (2011: 33-34) (FIGURA 12).



Figura 12: Imagens finais de *Udju azul di Yonta*

Na referida cena final, 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 olha profundamente para a água. A mesa girante derruba comida dentro da piscina. As crianças saem debaixo da mesa e começam a dançar. Yonta também, já com o cinto-relógio⁶¹ nas mãos, dança. Um casal (Belante e Ambros) dança sozinho. A dança lenta dos dois não faz muito sentido com o ritmo da música que é tocada: um som de tambor, alegre e animado (FIGURA 12). 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* (2011: 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

⁶¹ 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.

both pattern and fabric reflect its interest in both youth culture and African culture more broadly” (2007: 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.

O final do filme *Mortu nega* inicia-se com um sonho da personagem Diminga, no qual o fogo destrói tudo. Depois de Diminga narrar o seu sonho às mulheres da *tabanka*, que ficam horrorizadas, uma *mindjer garandi* diz que “isto não está bem. Temos que invocar as almas”, demonstrando que há uma relação espiritual entre a natureza e o homem bissau-guineense, já que existe a necessidade de realização de uma cerimônia para que a chuva volte a molhar o chão da Guiné-Bissau. É importante evidenciar que, nas ontologias bissau-guineenses, o sonho faz parte da esfera existencial do ser, por meio do qual se estabelece relação com o mundo espiritual (deuses, antepassados e ainda com os que não nasceram). Por isso, a revelação e a interpretação de um sonho, pelos mais velhos, são de significativa importância cultural. Todavia, na compreensão ocidental, os sonhos, no cinema, estão relacionados com contos de fadas ou histórias surrealistas e exóticas ⁶². Distanciando-se desta visão surrealista, no filme *Mortu nega*, o sonho da protagonista proporciona a possibilidade de relação com os elementos da vida espiritual da existência dos bissau-guineenses (FIGURA 13).



Figura 13: Seleção de imagens do sonho de Diminga (*Mortu nega*)

⁶² Dessa questão, excluem-se os postulados de Sigmund Freud defendidos no livro *A Interpretação de Sonhos*, publicado em 1899, que pressupõe que a essência do sonho é um desejo que fora reprimido durante a infância e que a existência do inconsciente pode revelar grandes mistérios da personalidade humana.

Para anunciar a realização do ritual de invocação às almas, toca-se *Bombolon*⁶³, promovendo-se assim uma cerimônia de união dos povos da Guiné-Bissau, inclusive dos vivos e dos mortos, para assim tentar explicar os motivos da grande seca que assola a nação bissau-guineense, possivelmente atribuída àqueles que estão desmatando a flora local, como destaca Diminga:

Djon Gago⁶⁴, chamaste-nos a esta cerimônia de mortos e vivos para procurarmos junto contigo o caminho de amanhã. Perante estes velhos, vindo das matas mais longínquas da nossa terra, jura dizer-nos a verdade. Entre toda esta gente à vossa volta, há quem queira matar os nossos poilões, os nossos bissilions e nosso pau-sangue? Diz-nos quem são. (excerto de *MORTU NEGA*, 1988).

A cerimônia *Djon Gago*, para Akin Adesonkan, é uma criação metafórica motivada pelo momento político que vivia a Guiné-Bissau, que tem como preocupação principal questionar a conjuntura do pós-guerra, em forma de drama, evitando simplificações excessivas do passado e do presente, “especially when these temporal markers are visually represented in elements of tradition (the ancestral dance) and modernity (the melodramatic moment of Estin’s betrayal). Gomes is aware of this paradox” (2011: 40). E através do pedido aos irãs (deuses) e da celebração do ritual do “Carnaval”⁶⁵, a chuva cai e na tela vê-se a felicidade das crianças (visto que a exposição da chuva na cena final do filme pode representar a purificação), a superação e a libertação do passado colonial (FIGURA 14). Para Manthia Diawara, Flora Gomes “draws on Cabral’s notion of nacional culture, which transforms traditional rituals into revolutionary praxis, to bring women out of the shadow”. Também, “The magic of the scene is such that it leaves no doubt that the gods will comply with Diminga’s request” (1992: 156).

⁶³ Instrumento cavado num tronco de árvore que tem uma função espiritual, já que é utilizado em cerimônias destinadas à comunicação com as divindades.

⁶⁴ Djon Gago é o nome de uma divindade do povo Balanta. Ele é considerado o intermediário entre os homens e os deuses. Os balantas compõem grande parte da população bissau-guineense (27%), que são também conhecidos por tomarem suas decisões coletivamente, conforme representação fílmica em análise.

⁶⁵ O carnaval na Guiné-Bissau é caracterizado principalmente pela apresentação das danças, músicas, línguas, rituais relacionados com a cultura específica de cada grupo étnico, por crianças e adultos. Ressalta-se que a população bissau-guineense é constituída por mais de vinte grupos étnicos. Os grupos percentualmente mais numerosos são: Balanta (27%), Fula (22%), Mandinga (12%), Mandjaco (11%) e Pepel ou Papel (10%) (SEMEDO, 2007).

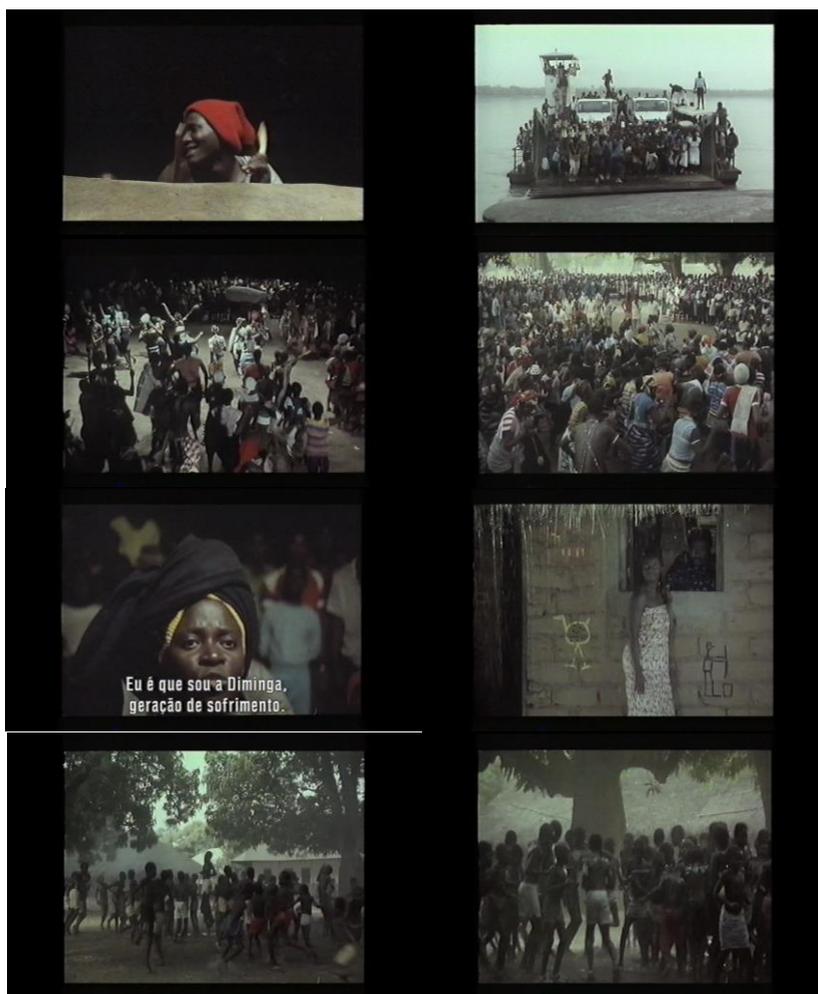


Figura: 14: Coletânea de imagens das cenas finais de *Mortu nega*

A partir da fala da personagem Diminga sobre a destruição das árvores de sangue (transcrita anteriormente), pode-se perceber a inspiração para o tema central do filme *Po di sangui*: os problemas ambientais. Problemas explorados por meio da relação espiritual e cultural entre o homem e a natureza, sobressaindo-se nesse âmbito mais um final metafórico, no qual se destacam a centralidade e a importância da criança e a esperança na construção coletiva de um futuro mais promissor. Na sequência final de *Po di sangui*, Gomes apresenta na tela um convite para que o espectador participe e seja cúmplice na mudança do futuro das crianças, da natureza, da humanidade para, assim, construir (o espectador, as crianças e a natureza) um futuro novo, um mundo novo. “Um homem novo, plenamente consciente dos seus direitos e dos seus deveres nacionais, continentais, internacionais” (CABRAL, 1974: 27). Pedido que se consolida pelas imagens (FIGURA 15), tal qual pelas palavras finais da criança N’tem (Djuco Bodjan): “A guerra começou. O sol se irritou muito. Aí, nosso encontro com os de *No-Djorson*. Eles procuram um mundo

melhor, como nós. Eles também são filhos do sol. Agora é preciso plantar muitas árvores!” E ainda pelo chamado, através do olhar fixo da criança para a câmera (FIGURA 15). Esta relação da personagem, ou de Flora Gomes, com o espectador é característica do cinema de autor contemporâneo africano. Conforme destaca Mahomed Bamba, os cineastas inscrevem implicitamente a presença do espectador no filme: “mediante guiños, alusiones a otras películas, con miradas (in)directas y con referencias metafílmicas. En estas películas de autor se crea un efecto de espejo que vuelve a llevar al espectador implícito a la imagen de los otros espectadores vistos en la pantalla (2015: 20-21).

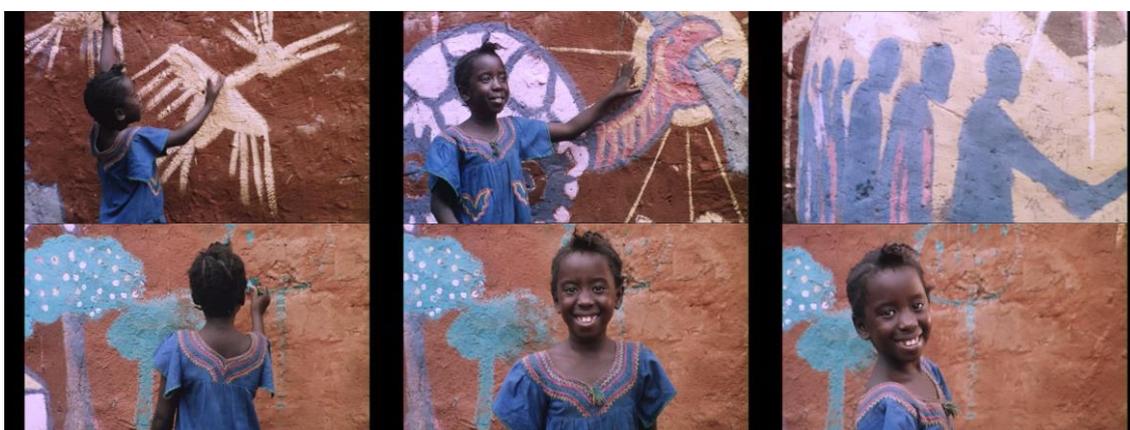


Figura 15: Cenas finais de *Po di sangui*

A metáfora visual ao término de *Nha fala* explora a estátua de Amílcar Cabral, a qual, na fila para dar os últimos cumprimentos à morta-viva Vita, a personagem “Louco” passa-a para um homem que a coloca no chão, em um local na rua, e ela fica maior (FIGURA 16), talvez pelo contato com a terra cabo-verdiana e, por extensão, bissau-guineense. Cabral torna-se o grande homem da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, onipresente e autônomo de determinados sujeitos, mas visceralmente vinculado à terra da Guiné. Percebe-se isso quando na cena final encontra-se o local para a estátua de Amílcar Cabral, e ela vai para esse local sozinha, como que a voar, demonstrando-se assim o poder absoluto da representação de Cabral. A estátua, então, dirige-se para uma coluna de pedra – um símbolo administrativo das cidades – tendo ao fundo um lindo pôr do sol.



Figura 16: Estátua de Cabral (*Nha fala*)

Nesse momento, o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”. E o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Os dois dançam e uma pessoa anda de bicicleta para trás, representando a frase enunciada (FIGURA 17). A intervenção do Louco, no momento final, tem um tom bíblico, levando à reflexão de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida: trânsitos, circularidades e trocas constantes contemporâneas, em face de parâmetros dissociativos e excludentes; ou alusão a Amílcar Cabral, que, depois da sua morte, imortalizou-se transformando-se em mito e herói africano.



Figura 17: O final do herói Amílcar Cabral (*Nha fala*)

Mais uma vez, Flora Gomes retoma as componentes presentes no filme *Mortu nega*. O elemento água será utilizado também em uma das cenas finais do filme *Republica di mininus*, antes da passagem dos óculos de Cabral (FIGURA 9), quando o jovem Mão-de-ferro realiza um ritual com os membros do grupo para deixar a sua condição e traumas de menino-soldado no passado e ressurgir como um homem novo. O ritual inicia-se com o pedido de Nuta a Dubem para salvar Mão-de-ferro. Após aceitar o encargo da realização do ritual, o *homem-grande* passa a narrar a cerimônia, enquanto as crianças do grupo de sobreviventes da guerra, liderados por Mão-de-ferro, coletam as pedras (FIGURA 18):

Pensem em todas as vezes em que magoaram alguém e em que alguém vos magoou. Por cada uma dessas vezes, peguem numa pedra e juntem-na às outras. Façam o que fizerem... levem o tempo que for preciso... e tentem não esquecer ninguém. Vão conseguir finalmente crescer em paz e controlar o vosso destino (excerto de *Republica di mininus*).



Figura 18: Seleção de imagens do ritual de libertação de Mão-de-ferro e seu grupo (*Republica di mininus*)

Depois de recolherem as pedras e da narração ritualística, pela voz grave de Denny Glover em tom profético, juntamente com uma música com ritmo catastrófico e comovente e uma iluminação escura, noturna, elementos que vão acrescentar mais dramaticidade a cena, as crianças lançam as pedras ao mar, sempre orientadas pela sabedoria do idoso e do olhar atento e observador da jovem aprendiz Nuta. Por fim, a criança-soldado roga o seu pedido: “Liberta-me deste peso!”. Em tom profético, metafórico e simbólico, Dubem responde: “Todos temos uma pedra no fundo do mar, que guarda os nossos segredos. A história da

República das Crianças está gravada nas profundezas”. Mão-de-ferro suplica mais uma vez: “Liberta-me! Retira esta mancha! Que a luz negra ilumine meu rosto!” e, assim, joga a última pedra ao mar. A música, através da voz de Youssou N’Dour amplifica-se, agregando mais intensidade à cena, na qual a personagem corre para o mar em busca da sua liberdade. Os companheiros da jornada enterram suas roupas na areia do mar. Na corrida a cicatriz no rosto de Mão-de-ferro desaparece (FIGURA 18). A criança-soldado mergulha magicamente no mar e mitologicamente renasce sorridente para a sua nova vida, sem a cicatriz na face, que é a marca e o peso do seu passado, sugerindo que a personagem deixou de lado os medos, as culpas e os traumas, para finalmente viver plenamente o (re)nascimento desse homem novo, ao lado dos seus companheiros.

Os finais metafóricos de Flora Gomes possuem uma estética esotérica e complexas narrativas abertas, que podem ser associadas com filmes produzidos em todo o mundo, e por extensão aos cineastas africanos (COOK, 2013), que contrastam com os filmes *hollywoodianos*, que dominam o mercado mundial, os quais proporcionam sabiamente ao espectador uma fantasia padronizada e em série, com os “roteiros [que] frequentemente incluem idílios ridículos, artificialmente pespegados numa narrativa que só pode terminar no inevitável *happy end*” (HENNEBELLE, 1978: 46), mas que agradam a “um público cada vez mais condicionado pela uniformização do «espetáculo» audiovisual que lhe é proposto, temos aí um círculo vicioso perfeitamente fechado” (MARTIN, 2003: 248-249).

Assim, com as sequências finais dos filmes de Flora Gomes, é possível perceber a necessidade da conciliação das diferenças através da união dos povos da Guiné-Bissau, que se juntam para realizar o ritual carnavalesco do *Mortu nega*; ou pelo encontro geracional dos povos em *Udju azul di Yonta*, que promovem uma dança coletiva no casamento de Mana; percebe-se isso ainda mediante a cumplicidade entre os povos das *tabankas Amanha Lundju* e *No-Djorson*, que simboliza a necessidade do respeito entre os povos; ou na união das crianças para ajudar o menino-soldado Mão-de-ferro, que precisa ultrapassar o trauma do passado; e nota-se isso também no retorno dos amigos franceses de Vita e dos locais bissau-guineenses, que misturam-se em comemoração ao seu funeral a despeito das diferenças de várias formas refletidas na música final: “Que havemos de fazer/ Para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?/Atreve-te” – uma apologia direta ao momento

contemporâneo, no qual as diferenças emergem e podem ser aceitas cultural, econômica e socialmente.

Essas são propostas aparentemente utilizadas por Flora Gomes quando este tenta uma compatibilização e um equilíbrio entre as diferenças culturais ao longo dos filmes, com a junção de dois ou mais elementos diferentes ou contrastantes, sem descredenciamento ou critérios hierárquicos de nenhum dos dois, visto que a contemporaneidade é o momento da complementaridade, onde pode-se existir relações amigáveis entre culturas americanas, africanas, asiáticas e europeias que transitam, por vezes, tranquilamente de uma para outra, visto que não respeitam mais fronteiras.

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 e na esperança: “Il faut garder espoir!” (BARLET, 2000: 75). Assim, narrando histórias que (des)constroem preconceitos e modelos estereotipados sobre o Outro, sempre destacando a luta pelo futuro das crianças e dos jovens da Guiné-Bissau, da África e do mundo. Como aponta 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!*” (OLIVEIRA, 2017b: 173).

Na medida em que são retratados nos filmes bissau-guineenses, africanos, franceses, portugueses, brancos e negros, adultos e jovens, homens e mulheres, que representam os interesses da comunidade tradicional, da contemporaneidade, do capitalismo transnacional, das donas de casa, dos homens desempregados, da preocupação com o futuro dos jovens, das cerimônias de casamento, funeral e crianças que brincam, por meio de temáticas, histórias e gêneros cinematográficos diversos, Flora Gomes reforça a obrigação de desestruturar, deslocar, repensar, descolonizar o debate sobre a África e os Cinemas Africanos, utilizando o cinema como forma para expor as injustiças locais, continentais e mundiais, mas evitando partidarismos, posicionamentos e perspectivas estreitamente políticos e prévios – o que só é possível por intermédio da arte e do cinema como estratégias ficcionais de criação, de novas possibilidades, novos mundos e novas estéticas.

Expondo-se assim estéticas cinematografias africanas que expressam o curso da vida, ou seja, o cotidiano através de personagens, ritmos, movimentos, cenários, iluminação, angulações que prezam pela forma e profundidade constitutivas da narrativa.

CAPÍTULO IV: "POR ESTA LUZ NEGRA QUE ME ILUMINA": UMA ANÁLISE FÍLMICA AUTORAL SOBRE A OBRA DE FLORA GOMES (PREPARAÇÃO DE ATORES, CENÁRIO, ILUMINAÇÃO E MONTAGEM)

Como seres humanos, somos levados a prestar atenção em nossos semelhantes. Focalizamos particularmente as zonas mais carregadas de informação em seus corpos: olhos, bocas e mãos que, por sua própria natureza, são portadores de grande carga dramática. Seguindo o fio da história, somos incentivados a nos concentrar nos personagens – posturas, expressões, gestos e os objetos que manipulam. E como o cinema é formado por imagens, o diretor deve usar dicas pictóricas para nos guiar. Ele pode manipular o movimento, o tamanho das figuras no quadro, as diferenças de tonalidade e o desenho da composição como um todo (BORDWELL, 2008: 81).

As marcas autorais de Flora Gomes são perceptíveis não apenas no discurso, nos temas, na trilha sonora, na temporalidade contemporânea e/ou nas referências ao seu país e ao seu continente de nascimento e residência, mas também mediante sua estética fílmica. A partir disso, foram selecionados, a título de exemplificação, tanto planos fílmicos – com o intuito de se destacar movimentos de câmera, trabalho de iluminação e uso de cores – como sequências – cuja atenção deve-se centrar na reflexão sobre a montagem, a cenografia e as metáforas visuais –, realçando assim a dimensão autoral do cineasta. Considera-se a dimensão do trabalho de Gomes como autor de uma *mise en scène* própria – critério estilístico absoluto no filme – e também como encenador, transformador e agente cultural, uma vez que o realizador trabalha com atores amadores totalmente inexperientes, alguns, por vezes, sem qualquer vivência como público em sala de cinema.

Os planos (sejam estes *close ups*, primeiros ou primeiríssimos) ou os enquadramentos de Gomes são invariavelmente “próximos”, o que sugere, do ponto de vista psicológico, significados emocionais mais precisos (MARTIN, 2003), revelando dessa maneira dada intimidade com as personagens, pois tentam exprimir uma intimidade da câmera com o ator e do ator com o espectador. Essa dimensão estética, no limite, comunica a impressão de que as pessoas se tocam, de que o espectador pode afinal tocar as personagens, além de, eventualmente, despertar no público sentimentos como empatia, horror, compaixão, paixão ou surpresa – algo que, para o cineasta, implica na empatia pelo outro (FIGURA 19): “É porque eu sinto que não tenho medo de me aproximar dos outros. Nós não temos medo de

nos aproximarmos um dos outros. É que aqui [na Europa] as pessoas passam perto e as pessoas já colocam a mão na carteira” (GOMES, 2018).

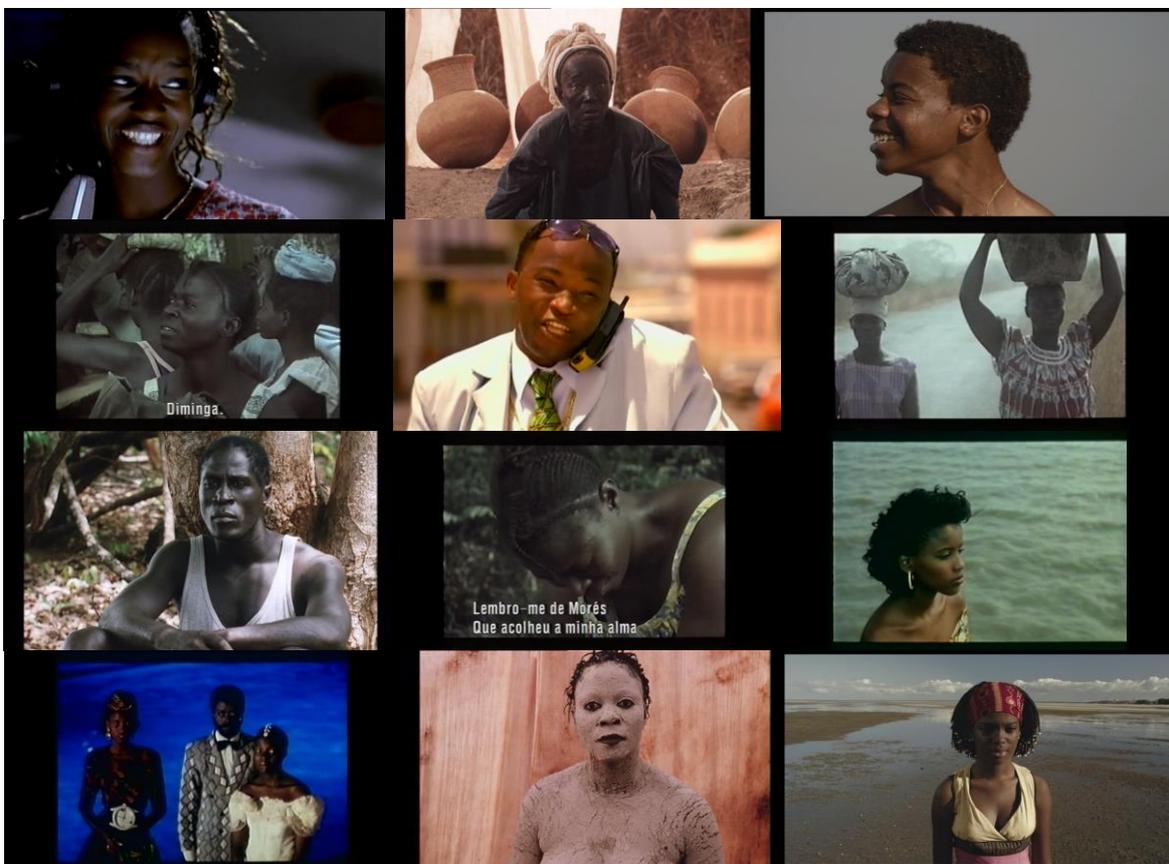


Figura 19: Exemplos do uso de *close up* e primeiros planos no cinema de Flora Gomes

Flora Gomes busca promover a submersão do receptor no filme, na cultura, na história da Guiné-Bissau e da África. Certamente, os espaços e os cenários de seus filmes possuem e revelam drama através de suas variações, modelando desse modo a passagem e a continuidade do tempo. Os conflitos individuais e coletivos, bem como as lutas simbólicas e físicas das personagens nos cenários naturais são primordiais para a ousadia da *mise en scène* do realizador. Seja no drama, na comédia, no musical ou no filme de guerra, o cineasta propõe, por meio de sua escrita cinematográfica (evidência de sua sensibilidade fílmica), a simplicidade da existência, do viver, do ontológico. Gomes demonstra que domina a linguagem e a estética do cinema (por vezes, de rigorosa formação na escola de cinema cubana) e imprime nos seus filmes a responsabilidade e o peso de seu ofício na Guiné-Bissau, na África e no mundo, formando e preparando atores para interpretar personagens construídas para carregarem os compromissos, os dilemas e as transformações do passado, do presente e do futuro; do local e do global; do antigo e do moderno.

A encenação tornou-se, sem dúvida, um vocábulo do cinema. Contudo, sua origem está diretamente relacionada com o teatro e a teatralidade. Por isso, o ato de encenar no primeiro possui suas relações com o segundo, mesmo que contemporaneamente o cinema tenha seguido outro caminho, criando outras estratégias de interpretação e encenação relativamente ao teatro: “mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo” (OLIVEIRA Jr, 2013: 08). Sem pretensões de imitar o teatro, “o cinema segue outros caminhos e, em muitos casos, esqueceu o teatro, a cena e, em geral, os condicionalismos da dramaturgia; mas o termo não deixou de ter uso, e até vários usos – sempre marcados pelo mesmo equívoco”, o que pode acarretar em ambiguidade e polêmica: “O termo tem sido visto ora como excessivamente negativo (a «encenação» assimilada a «artificial», «rígido» e até à «datada» ou à «alavanca»), ora como, pelo contrário, excessivamente positivo, numa reivindicação da encenação como virtude essencial, ainda que inefável” (AUMONT, 2008: 12). Apesar disso, a encenação continua a ser relacionada com o cinema, visto que este constitui-se em filmar a expressão, a representação, o sentimento, a vida em diversos espaços e tempos. Afinal, “a *mise en scène* é nosso passaporte para o mundo do filme, nosso meio de fascinação perante a arte da escrita luminosa do movimento” (OLIVEIRA Jr, 2013: 07).

4.1 “APRENDEMOS A SER NÓS MESMOS”: A ESCOLA DE PREPARAÇÃO DE ATORES DE FLORA GOMES

Desde o primeiro contato de um africano com uma câmera de cinema enquanto realizador, houve a preocupação e a responsabilidade deste em torno da representatividade e da auto-representação. Isso em razão de, por muito tempo, só se ter projetado nas telas do mundo a performance do homem negro geralmente como figurante, ou num papel de *boy* ou de figura cômica impossibilitada de agir ou pensar por si mesma. Já os papéis atribuídos à mulher negra costumam ser secundários e estereotipados. Via de regra, trata-se da empregada doméstica, da mãe preta ou de personagens relacionadas com a maternidade, a melhor amiga da protagonista branca, a mulher negra sensual, a hipersexualização do corpo e da sexualidade, a escravizada, além de reproduzir e reforçar o lugar-comum da mulher negra

em posição subalternizada, localizada num lugar de dor e sofrimento⁶⁶. O cinema agiu unilateralmente com a África, com o africano e com os homens e as mulheres negras durante longo tempo. O cinema veiculou apenas um retrato do continente e de seus habitantes.

Assim, as preocupações do cineasta africano passam pelo modo como este vê e representa a si próprio, bem como sobre o entendimento de sua obra pelo público, orientado ainda pela responsabilidade de superar imagens depreciativas historicamente produzidas e divulgadas sobre o continente, e a necessidade constante de transformar ou criar novas representações sobre a África, os africanos e suas histórias. Neste sentido, Flora Gomes não só realiza filmes, ele constrói histórias bem estruturadas, com personagens verdadeiramente construídas psicologicamente, que possuem importância na trama para homens (especialmente mulheres) africanos e negros, que são construídas “diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas *a priori*” (EISENSTEIN, 2002: 22). As personagens centrais de Flora Gomes são conscientes politicamente em várias esferas, mas sobremaneira cientes de suas realidades e do seu sistema. “Elas atraem o público porque contam histórias com personagens que estão envolvidas em situações com as quais toda gente consegue se identificar” (DIAWARA, 2012: 21).

Mas Flora Gomes também é um encenador que criou um método, uma técnica, para preparar não-atores, atores amadores e atores profissionais para a encenação diante da câmera ⁶⁷. Com o seu método, o realizador ajuda os atores a fugirem da caricatura e orienta-os na imersão ao mundo das personagens, permitindo que a interpretação resulte mais natural e espontânea, proporcionando, juntamente com a atriz ou o ator, a ideia de uma personagem de “carne e osso”: “A interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos *surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros*

⁶⁶ Desde os anos de 1980, percebem-se algumas alterações nas reproduções desses estereótipos, pelo menos na cinematografia negro-estadunidense e do cinema negro brasileiro.

⁶⁷ A atriz Fatou N'Diaye e os atores Ângelo Torres e Jean-Christophe Dollé são atores profissionais que, à época da realização de *Nha fala*, encontravam-se no início da carreira profissional. Entretanto, Ângelo Torres, com o qual fora compartilhada uma mesa de apresentação e discussão do referido filme, em Lisboa, afirma que a participação na película foi um evento muito importante no seu currículo. Já no filme *Republica di minus*, há a participação especial do ator estadunidense Danny Glover.

sentimentos – viverem diante do espectador” (EISENSTEIN, 2002: 21. “grifos no original”).

A direção de atores é um dos meios à disposição do cineasta para criar seu universo fílmico. Portanto, é natural que se examine aqui a contribuição de Flora Gomes como encenador e o seu desempenho na preparação do elenco. Por meio de entrevistas com a equipe de atores, com colaboradores e com o próprio realizador, conseguiu-se verificar como os filmes aqui avaliados, por exemplo, fogem do culto à personalidade dos protagonistas, ou antagonistas, uma vez que também são pensados pelo viés da coletividade, da busca pela construção e consolidação das identidades culturais, inclusive com um filme de guerra com uma protagonista mulher africana e negra – fatores que nomeadamente distanciam tais trabalhos de superproduções recorrentes em Hollywood.

Realizando um trabalho de imersão com atrizes e atores (atividade normalmente relacionada com a figura do preparador de elenco, profissional que geralmente trabalha com os atores nos ensaios para construir personagens ou linhas de atuação), Flora Gomes tem de lidar com a dificuldade de trabalhar com atores não profissionais e muitos figurantes, especialmente no que concerne à *mise en scène*. E ainda há o obstáculo de trabalhar com pessoas que não têm a mesma cultura, o mesmo tempo para ensaiar, a mesma instrução educacional, os mesmos níveis econômico-sociais. Como diretor de atores, Gomes revela-se um homem com intuição, sensibilidade, paciência; um sujeito particularmente atencioso para saber gerir e lidar com os diversos grupos de pessoas que compõem seus filmes:

[...] sou uma pessoa que gosta é do mundo a volta de mim, com as minhas figurações. Isto tudo mostra que, se calhar, é um medo de estar só, foi por isso que eu estou sempre banhado por todo esse mundo das figurações nos meus filmes. Não há nenhum dos meus filmes em que tu não sentes, alguns menos, mas é só falando com os produtores que vocês podem imaginar as dificuldades que eu meto nos produtores. Cada vez eu digo, «quero vinte figurantes, trinta, quinhentos, mil, dois mil...». E eles entram em pânico, porque eu sinto a necessidade de ver no mosaico dos meus filmes, ver essa composição étnica, os rostos de todas as pessoas com quem partilhamos o mesmo espaço (GOMES, 2016).

O encenador bissau-guineense procura partilhar com seus futuros atores a necessidade de buscar aprender o que fazer e como fazer diante das câmeras. Especialmente, demonstrando com exemplos práticos a importância da segurança e da credibilidade na encenação

cinematográfica. Gomes estimula os iniciantes a se inspirarem e adaptarem as suas emoções, os seus sentimentos pessoais, a sua cultura, a sua realidade para a execução da prática de atuar, conforme propõe o ator russo Constantin Stanislavski por meio de seu método de preparação de atores:

Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar a si mesmo. Mas isto será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para seu papel e que foram fundidos na fornalha da sua memória de emoções. É este o melhor e o único material verdadeiro para a criatividade interior. Utilize-o e não confie em nenhuma outra fonte para abastecer-se (STANISLAVSKI, 2016: 217).

A escola de preparação de atores de Flora Gomes promove, além da formação dos atores, a criação de uma rede que se forma entre todos os participantes antes, durante e depois do filme, provendo reflexos desta instrução na transformação pessoal e coletiva dos envolvidos. Trata-se de um projeto de formação social e cultural, conforme salienta Iapatia Silva⁶⁸, atriz que interpretou a personagem Awa, no filme *Po di sangui*. Silva sublinha que Gomes preparou os atores do filme ao longo de mais de um ano, no sentido de uma preparação cultural, literária e artística, sempre incentivando o potencial dos futuros atores e atrizes. É oportuno salientar que, no âmbito de tal preparação, estavam reunidos jovens de várias classes sociais, e alguns destes iam aos encontros, algumas vezes, sem terem se servido do pequeno-almoço. Diante dessa realidade, o cineasta convidada aos que tinham mais possibilidades de trazer alimentos para que todos realizassem juntos a refeição em falta. Assim é que o encenador promovia a interação socioeconômica e cultural entre os participantes, além de estimular a formação de uma consciência coletiva e comunitária de auxílio uns aos outros. Conforme destaca Edna Évora⁶⁹, que interpretou Sally em *Po di sangui*:

Os «ensaios» do Flora mereceriam o título de academia de artes dramáticas! Apesar de dispor de poucos meios, ele conseguia canalizar o interesse de jovens e menos jovens que frequentavam assiduamente os «ensaios». Fazíamos de tudo: exercícios de interpretação,

⁶⁸ À época da preparação do referido filme, Iapatia Silva estava com 16 anos. Atualmente, ela vive em França, mas mantém laços muito fortes com a Guiné-Bissau, país que visita, no mínimo, duas vezes por ano. Silva trabalha com marketing e designer de produtos de beleza na França. As entrevistas que servem de material para a presente tese (por vezes conversas) aconteceram em Bissau, durante a realização de pesquisa de campo (2016).

⁶⁹ As entrevistas com Edna Évora foram realizadas por e-mail, em maio de 2018, bem como por meio de conversas via a rede social Facebook. A ex-atriz e atual artista plástica reside atualmente em Paris.

conversas sobre literatura, cinema, sobre história e cultura Guineense, de viagens... cantávamos muito, e claro dançávamos! A meu ver, o mais relevante nos «ensaios» do Flora foi ter plantado um grãozinho na consciência de cada um de nós, sobretudo nos jovens, que nos fez perceber da importância da nossa cultura para nos definirmos a nós mesmos, e vice-versa: para existir e sobreviver, a nossa cultura precisa do que cada um dá de si.

Ainda de acordo com Iapatia Silva, Flora Gomes também ensinou aos jovens de Bissau danças tradicionais, músicas de Tiná e a importância de pensar em crioulo e aprender a escrever e falar o idioma português (visto que muitos jovens já não conheciam a sua própria cultura), instruindo os jovens, por meio desses encontros, a “andarem com suas próprias pernas”, tanto na vida individual quanto na comunidade (2016). Por vezes, as despesas dos encontros eram até mesmo financiadas pelo orçamento pessoal do realizador. Talvez por isso o cineasta considere o *Po di sangui* seu filme mais trabalhoso, afinal, tratou-se de uma longa preparação de atores, muitos figurantes e não-atores, deslocamentos para gravação por duas semanas na Tunísia e, pela primeira vez, a realização de gravações fora da Guiné-Bissau. Entretanto, o realizador ressalta que o filme que mais gosta é sempre o que está sendo feito (GOMES, 2016).

Os ensaios do *Udju azul di Yonta* tiveram mais de dois anos de duração e a protagonista Maysa Marta⁷⁰ fora descoberta e escolhida por Flora Gomes para o filme quando encontrava-se a caminho da escola. Os treinamentos do *Po di sangui* duraram mais de um ano e estenderam-se até o trabalho de imersão na *tabanka* construída exclusivamente para a realização do filme. Os exercícios do *Nha fala* começaram ainda em Bissau e duraram cerca de seis meses: “Quando você vê a malta da Guiné-Bissau é diferente dos cabo-verdianos. Os guineenses estavam mais expressivos, porque foram preparados, por isso fui misturando” (GOMES, 2018). A preparação de *Republica di mininus* foi realizada somente com as crianças, com o apoio de Guilherme Mendonça, durante um mês em Maputo. Em seu primeiro longa-metragem, *Mortu nega*, os ensaios duraram seis meses e percebe-se ali tanto a importância dos ensaios e o mérito do método de trabalho adotado, (resultante em premiações recebidas pelas protagonistas em festivais de cinema) como também a relevância do depoimento da atriz Edna Évora durante a realização do *Po di sangui*:

No primeiro dia que fui lá não participei no ensaio, só fiquei a ver, mas depois passei a ir. É muito lindo. O que nós fazemos lá. Por exemplo, chegamos de amanhã, fazemos tudo em

⁷⁰ A interlocução com Maysa Marta aconteceu por meio do aplicativo para telefones móveis WhatsApp, em julho 2018, mediante um pedido pessoal de Flora Gomes.

grupo, em conjunto. Somos todos um. Dão-nos exercícios, coisas imaginárias, fantasias e a partir disso aprendemos a viver num mundo que não é nosso. Nós dramatizamos as coisas. E depois falamos muito sobre literatura, música, coisas de cultura geral. Aprendemos a ser nós mesmos. Eu era muito tímida. Eu era só eu. Não me dava com ninguém. Tinha um círculo muito restrito. Era mesmo tímida, mas depois de lá estar, foi um ano, eu mudei muito. E aprendi a ser guineense. Foi um bocadinho difícil, mesmo lá nos ensaios, eu comecei. Chegava lá, eu já não era mais Edna. Tirava os sapatos. Ficava com os pés no chão. Arranjava pano e amarrava. De vez em quando arranjava potes e punha água dentro. Fazia rodilhas e punha na cabeça para carregar os potes. Tocávamos sempre Tiná, dançávamos. O meio lá mesmo é que ajuda as pessoas integrarem a personagem (ROCHA; ANDRINGA, 1995).

Suleimane Biai⁷¹ colaborador de Flora Gomes desde 1992, afirma que um diretor de teatro viu as gravações do filme *Nha fala* e ficou impressionado com a formação que Flora oferecia a seus atores e não-atores. Os ensaios do *Nha fala* começaram em Bissau, mas depois todos foram para Cabo Verde, pois, em função da guerra, não havia condições para filmar na Guiné-Bissau. De acordo com ele, tratar-se-ia, na verdade, de uma “Faculdade” ou “Academia” de teatro que forma atores amadores e cria confiança através de invenção de histórias e representação dos textos criados. Na sua grande maioria, os atores não tinham experiência nenhuma diante da câmera. Soulemaine destaca, como exemplo, o que aconteceu no filme *Republica di mininus*, no qual cada jovem e criança, na realização da cena final, poderia se posicionar, dizer o que poderia conter na sequência derradeira. Flora Gomes promove uma liberdade criadora. Entretanto, frisa Bieil que é o realizador quem decide o que será melhor para o filme. De fato, é um cineasta que não tem medo de ousar, de escutar o *outro*, desde uma auxiliar a um não-ator.

O encenador Flora Gomes destaca a relevância de se exercitar durante longos períodos: “Eu gosto de ensaiar todos os atores durante seis meses ou um ano, em um centro onde explico a movimentação da câmera, um *travelling*, as luzes, ter cuidado com a câmera. Essas coisas são bases para ser um bom ator” (ROCHA; ANDRINGA, 1995). Essa perspectiva de Gomes pode ser adequadamente verificada na reportagem documentário *Flora Gomes: identificação de um país*⁷², que mostra recorrentemente Flora Gomes orientando seus atores e dirigindo ensaios e organizando cenas. O diretor de atores Flora

⁷¹ Cineasta também formado em Cuba e que trabalha com Flora Gomes desde o seu retorno para Bissau. Atualmente, é responsável pelas emissões de autorizações do Instituto de Cinema da Guiné-Bissau e exerce também atividades como agricultor. A entrevista com Bieil foi realizada em Bissau em 2016.

⁷² Agradece-se uma vez mais à Diana Andringa por gentilmente ter cedido cópia da reportagem/documentário que foi de grande importância para a reflexão sobre a preparação de atores de Flora Gomes.

Gomes em ação é um homem dinâmico e extremamente perfeccionista. Os atores são pessoas das aldeias vizinhas, gente comum. No *Po di sangui*, “a maior parte da figuração é de gente que talvez nunca viu um filme. [...] sobretudo, repito, gosto de ter muita figuração. Eu tenho que convencer, explicar a essa gente porque que eles não devem olhar para a câmera e porque eles têm que se comportar assim” (ROCHA; ANDRINGA, 1995). Flora Gomes vai orientando e preparando os atores e a cena, informando o que quer, como quer, em suma, exemplificando seus propósitos (FIGURA 20).



Figura 20: Imagens da preparação, exemplificação e execução da sequência de *Po di sangui* (ROCHA; ANDRINGA, 1995)

Eu consigo transmitir essa energia de querer fazer o filme a todos os atores e à figuração. Sempre fui assim. Quando eles fazem uma coisa que é extraordinária, eu peço para toda a equipa os aplaudirem. Se eles não conseguirem fazer, eu fico zangado, mais nervoso, mas continuamos a fazer. Insistir até conseguir. Tudo que eu peço a um ator, se ele não

conseguir, eu mostro embora não sou ator. Não sei se consigo representar, mas eu consigo transmitir aquilo como eu penso que deveria ser (ROCHA; ANDRINGA, 1995).

A sequência do ensaio (FIGURA 20) mostra-se logo nos momentos iniciais do filme. A aldeia está pegando fogo. Todos tentam apagá-lo, mas sem sucesso. Escutam-se vozes chamando por Calacalado. Então, aparece um homem de cabelos e barba brancos, vestido com uma túnica/roupa vermelha, com uma imponência sobrenatural, que demonstra poder e controle sobre a situação. Todos olham para ele com admiração. Ele levanta o cajado e apaga o fogo. A câmera volta-se para o rosto da personagem, num enquadramento central, e vai se aproximando, fechando cada vez mais sobre o rosto daquele senhor, que demonstra possuir o poder de controlar até os elementos da natureza. Toda a cena foi realizada em silêncio (FIGURA 21).

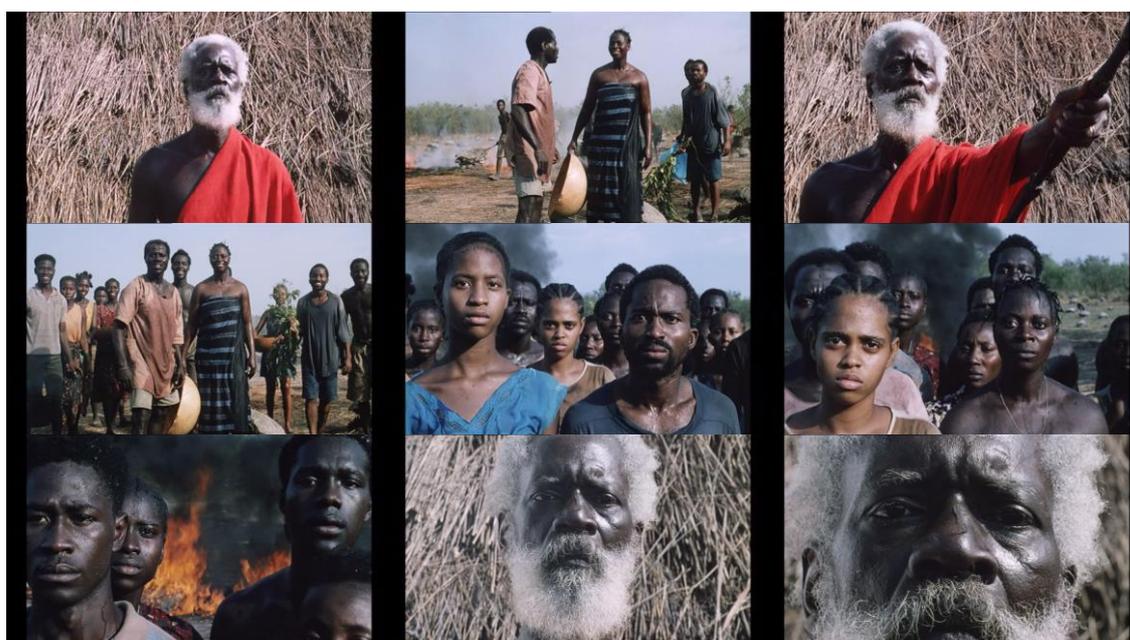


Figura 21: Produto final da Figura 20 (*Po di sangui*)

Quando se trabalha com atores não profissionais, o realizador pode explorar a natureza física do intérprete (corpo, gestos e voz) no sentido desejado na cena, visto que existem níveis muito diferentes uns dos outros – desde o amador que interpreta uma personagem àquele que interpreta o próprio papel (as pessoas do mundo histórico), ou as personagens do cinema direto, ou ainda o ator amador que interpreta pessoas comuns do seu ambiente local (pescadores, vendedores...) (AUMONT; MARIE, 2011). Flora Gomes explora todas essas possibilidades em sua figuração, inclusive quando surge problemas e dificuldades momentâneas. Um exemplo disso pôde ser notado quando um ator amador deveria realizar

uma participação como “Presidente do sector” e dizer algumas palavras sobre a situação atual da Guiné-Bissau, mas o homem recuou e disse que não seria capaz de dizer o diálogo. Flora, então, assume o papel de ator. Há também outras demandas de representação artística que surgem, como trabalhar com mais de mil figurantes na cena final de *Mortu nega*; ou trabalhar com muitas crianças, fato que para Gomes:

É um desafio. Acho que são as pessoas com quem me sinto mais à vontade, porque elas acham que aquilo é uma brincadeira e eu aproveito o máximo a brincar com elas. Eu lembro da abertura dos *Olhos azuis de Yonta* as crianças brincando, depois resolvi colocar as datas. A cena é para mostrar, na verdade, a dinâmica do país, mas também a convulsão depois do engarrafamento ao pé da minha casa na altura. [...]. A cena das *bideiras* não estava prevista. Foi improvisada. O Simon [António Simão Mendes/ Vicente] também não estava preparado. Eu senti que ele não estava pronto para algumas cenas. O que me interessava nele era a estatura, a personalidade... Então, cortei algumas coisas (GOMES, 2018).

Relativamente às cenas finais de *Mortu nega* (FIGURA 14), destaca-se a quantidade de ações realizadas pelas atrizes e, como consequência, os movimentos que a câmera cinematográfica é obrigada a executar. Como resultado desse movimento de câmera, ocorre a potencialização de atitudes corporais e de diálogos, por meio de um cenário noturno, que exprimem variações de humor e exploram a encenação das atrizes e dos atores amadores. A câmera, muito próxima do elenco, exprime a sensação do ambiente festivo instaurado, do ritual em causa. Os corpos suados, cansados da viagem, cantam e dançam. A câmera segue os movimentos dos atores e atrizes que vivenciam o ritual. Toda essa interação coaduna com as ideias pensadas e propostas pelo teórico de cinema francês Jacques Aumont acerca da interpretação de um bom ator:

A representação dos actores, em vez de ser apreciada pela sua gestualidade, tornou-se cada vez mais «interior», e o bom actor é agora aquele que faz menos gestos. [...]. Acima de tudo, o bom actor é aquele que é capaz de sugerir que *não é um actor*: que não representa uma personagem, mas que *é uma personagem*. [...] Evidentemente, nesta operação, a própria noção de encenação mudará por completo, deixando de remeter incessantemente para o teatro, para adquirir o sentido de uma espécie de capacidade mágica para ver, para revelar, para fazer aparecer a verdade (AUMONT, 2008: 71-72. “grifos do autor”).

Para Constantin Stanislavski, o receptor interpreta, percebe os sentimentos e deixa-se envolver por eles. Neste momento, a arte se completa, por isso é preciso que o ator dedique-se completamente à interpretação, para que o receptor também se entregue inteiramente ao assisti-lo: “A interpretação deve brotar do fato de vocês viverem neles” (STANISLAVSKI, 2016: 71). É preciso acreditar efetivamente nas potencialidades de vida

da personagem, pois só assim os sentimentos virão à tona e serão considerados pelo espectador enquanto emoções sinceras. É dessa forma que procede Flora Gomes com o seu método ao procurar incentivar que os aprendizes (não-atores, amadores ou figurantes) busquem inspiração no real, na cultura, na história do seu país e da sua arte. Situação tal constatada na fala de Bia Gomes⁷³, participante de quatro longas-metragens de Flora Gomes:

Cada cultura tem o seu segredo de origem, mas como na Guiné conhecemos o trabalho de cada um, tudo que nós fazemos está inserido na nossa cultura. Por isso, tudo que nós fazemos representa cultura, mesmo o cinema. Aquilo em que nós trabalhamos não é nada de outro mundo; tudo está relacionado com nossa cultura. Eu até penso que isso nos ajuda mais, pois é algo que não vem de fora [...]. Nada como fazer algo que conhecemos, como aqui, na Guiné-Bissau. Assim, é sempre mais fácil (ROCHA; ANDRINGA, 1995).

Dina Adão⁷⁴, ao falar dos ensaios do filme *Udju azul di Yonta* (que duraram mais de dois anos), ressalta que a instrução de Flora Gomes é uma universidade que promove formação cultural para a vida. Flora empenha-se em ensinar a criticar, ler e entender questões relacionadas com o cinema, instrução educacional, social e cultural, além da expressão verbal. Aprendia-se a cantar, dançar, ler livros, ver e debater filmes, criar histórias e cenários. Havia uma adaptabilidade e preocupação com os horários dos jovens que estudavam e/ou trabalhavam o dia todo; aqueles que podiam ensaiar apenas aos finais de semana. Adquiria-se conhecimento uns com os outros (2016).

Suleimane Biaí, que desde a realização de *Po di sangui* trabalha conjuntamente com Flora Gomes na preparação de não-atores, reforça que, se há um estilo em Gomes, este é: “Cada filme é uma coisa nova” (2016). Pois, trabalhar com o realizador é perceber o diferente, inclusive no contraste com cineastas americanos e europeus, já que cada filme de Gomes é uma faculdade de cinema. Os filmes do realizador têm método e forma diferentes. Flora não é um cineasta agarrado ao guião. O roteiro é apenas um guia para ele. A inspiração deve vir da interpretação de um ator ou do diretor de fotografia. Tudo o que está ao redor

⁷³ Realizou-se uma entrevista/conversa com Bia Gomes em maio de 2017, em Lisboa. Nessa oportunidade, a atriz bissau-guineense, trabalhadora em um centro comercial, encontrava-se ainda em recuperação devido a problemas de saúde em decorrência de um AVC. Conversou-se sobre a emoção experimentada por ela ao receber o prêmio de melhor atriz no FESPACO/1989 e também de sua tristeza ao ver seu prêmio roubado no conflito militar de 1998/1999.

⁷⁴ Após um pedido pessoal de Flora Gomes, a entrevista com Dina Adão aconteceu em março de 2016, em sua residência em Bissau, pois a atriz, apresentadora, dona de pousada e designer de roupas e acessórios encontrava-se em período de luto pela morte do marido.

dele pode se tornar inspiração, mas ele respeita a ideia geral do texto. A inspiração é sempre para acrescentar algo às sequências. Na Escola de Flora, tudo pode ser aproveitado, transformado em produto para o filme.

Em sua escola de preparação de atores, Flora Gomes quer ensinar atrizes e atores (normalmente não-atores profissionais) a agir diante da câmera, o que coaduna com o método Stanislavski (2016), quando este ressalta a importância da criação original não como uma mera imitação ou repetição do que o diretor deseja. Nesse sentido, Flora trabalha não somente a compreensão da encenação, mas também a compreensão da sua cultura, da construção do trabalho coletivo, através de leituras de textos artísticos, da visualização de filmes, da interpretação de textos diversos, prezando por uma formação total do ator (intelectual, cultural, espiritual, física e emocional). Assim, aprende-se a técnica por meio do treino, para exprimir no e com o corpo o aprendizado, a interpretação, a encenação da profissão, uma vez que a presença do cineasta pode influenciar, sobretudo durante os ensaios, na qualidade da atuação.

Disso resulta a importância do ambiente exterior na interpretação, visto que este promove a sensação de realismo nos atores. Vivenciar a situação no cenário, ajustar-se ao ambiente, viver a personagem, dar vida: o ator deve-se deixar levar inteiramente. “Ele então vive o papel, independente de sua própria vontade, sem notar *como* se sente, sem se dar conta *do que* faz e tudo se encaminha por conta própria, subconsciente e intuitivamente” (STANISLAVSKI, 2016: 42 “grifos do autor”). “É preciso vive-lo, experimentando sentimentos que lhe sejam análogos, cada vez que repetimos o processo de criá-lo” (*Idem*: 43). Daí a preocupação de Flora Gomes com a construção cênica, com a disponibilização dos corpos no espaço com fins dramaturgicos, além da organização precisa das composições e dos movimentos no interior dos enquadramentos, ressaltando a poesia visual do realizador, que fazem os receptores refletirem sobre as representações, os espaços, os movimentos da câmera: “O objeto do olhar e da inteligência que constroem a *mise en scène* é a presença corporal dos atores em um cenário, assim como os sentimentos que a narrativa desvela – é o mundo, ou melhor, os aspectos do mundo que se provam capazes de agir imediatamente sobre nossas sensibilidades” (OLIVEIRA Jr, 2013: 62).

4.2 “CINEMA, A ARTE DO ESPAÇO”: OS CENÁRIOS NATURAIS DE FLORA GOMES⁷⁵

“Le cinéma, art de l’espace”, conhecido texto de Éric Rohmer (1948) em que se revela a percepção do cinema enquanto arte que se cria do pensamento sobre o espaço; uma vez que tal expressão trata da arte do olhar, ali o cenário é essencial. Olhar que, por muito tempo, conforme já afirmado anteriormente neste estudo, no cinema, representou a África como um cenário exótico, selvagem, natural, inerte e intocável; confirmando a imagem estereotipada do continente africano nas mídias ocidentais, fator que acabou por naturalizar a representação negativa do continente, como se tal figuração fosse única e exclusiva, como se a África necessitasse, a todo custo, ser salva, adaptada, preenchida com a cultura, a arte e os produtos do Ocidente.

É justamente contra essa aparência e esse retrato pseudo realistas da imagem do continente que Flora Gomes constrói paisagens diferenciadas, com representações de atores e atrizes, com diversas características físicas das pessoas – é de interesse notar a recorrência de arco-íris nos filmes de Flora (especialmente nas suas duas últimas longas-metragens), os quais parecem tentar reproduzir o colorido das pessoas no mundo. Flora Gomes, assim, demonstra as diversas paisagens, cenários, solos, geografias, espaços naturais e urbanos tanto da Guiné-Bissau como da África (Cabo Verde, Tunísia, Moçambique), compondo cenas e sequências que demonstram também a diversidade geográfica e cultural de seu país e do continente africano.

Se o cinema é a arte da visão, o espaço é seu elemento fundamental, o que implica pensar e explorar a percepção visual do espectador, mas implica especialmente em refletir sobre quem organiza tal espaço, ou seja, o criador: o cenógrafo, o cineasta, o autor (ROHMER, 1948). “De fato, o cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena” (MARTIN, 2003: 196). Ao contrário de outras artes (dança, teatro, escultura) que são executadas no espaço, o cinema é a arte do espaço. Isto quer dizer que o cinema pode retratar de forma fiel o ambiente real e material, criando um local definitivamente distinto. “O espaço fílmico é um espaço vivo, figurativo, tridimensional,

⁷⁵ Referência ao texto “Le cinéma, art de l’espace” (1948) de Éric Rohmer. Originalmente publicado na *La revue du Cinéma*, n.14 (junho de 1948).

dotado de temporalidade como espaço real, e que a câmera experimenta e explora; ao mesmo tempo, o espaço fílmico é uma realidade estética [...], tornada densa através da decupagem e da montagem” (MARTIN, 2003: 209-210). O espaço no cinema pode ser de dois modos a reprodução do real (natural) e sua transformação acontece por meio do movimento da câmera; e o espaço criado (artificial), fragmentado e sintético, mas que também pode ser percebido pelo espectador como real.

Em síntese, cenário pode ser definido como o quadro da ação, da narrativa, da representação. Ele tem como função primordial situar a ação e criar o ambiente no qual a trama se desenvolve. O cenário pode ser construído/estúdio ou natural/real. Trata-se de cenários que compreendem tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Flora Gomes tem como marca autoral os espaços naturais: “Eu tenho o cenário para vender uma ideia, vender o guião, mas depois o cenário é o que eu imagino ou descubro... Eu ando muito fazendo o reconhecimento do espaço e procurando me inspirar” (GOMES, 2018.) – o que pode ser verificado nos seus múltiplos e variados lugares de ação fílmica (FIGURA 22).





Figura 22: Imagens dos cenários de Flora Gomes.

Os cenários, sejam estes interiores ou exteriores, podem ser reais – isto é, preexistir à rodagem do filme – ou construídos em estúdio – no interior de um estúdio ou em suas dependências ao ar livre (MARTIN, 2003). Estas duas práticas de cenários, por vezes opostas, são utilizadas nas cinematografias contemporâneas. O cinema hollywoodiano, nos filmes de ficção científica, por exemplo, privilegia cenários de estúdio ou virtuais/digitais. Já Flora Gomes opta recorrentemente por sequências filmadas em ambiente natural: espaços urbanos (Bissau, Cabo Verde, Paris e Moçambique); estradas de Bubaque; o forte de Cacheú; o deserto da Tunísia. As paisagens naturais dos locais por onde circula o realizador transformam-se em cenários de seus filmes. Em seu trabalho, mesmo quando necessária a construção de cenários, Gomes opta pela realização em ambiente natural; como, por exemplo, acontece com a *tabanka* do filme *Po di sangui*, ou ainda em *Mortu nega*, quando busca demonstrar verossimilhança histórica na construção do cenário natural para encenar o espaço da luta pela independência contra o colonialismo português.

No momento em que é questionado especificamente sobre como idealiza os seus cenários, Gomes é categórico: “São cenários naturais. Eu gosto de tudo que é natural. Eu andei à procura para escolher o cenário de *Po di sangui*. Andei quase toda Guiné para encontrar o cenário de *Mortu nega*. Todos aqueles *décors* com os militares. Não foi nada fácil!” (GOMES, 2018). Estes dois espaços cinematográficos destacados por Gomes são importantes, pois neles o realizador torna-se também cenógrafo. Ele assina o cenário de *Mortu nega* com a colaboração de Manuel Rambault Barcellos e o de *Po di sangui* com Anita Fernandez, já que o papel dos cenaristas torna-se importante e de destaque, pois “a *mise en scène*, em última análise, seria o poder de copiar a beleza natural. Se, por um lado,

o cinema não fabrica essa beleza, por outro, ele a suscita” (OLIVEIRA Jr, 2013: 49). Os cenários dos outros filmes são assinados por Miguel Mendes (*Udju azul di Yonta*), Véronique Sacrez (*Nha fala*) e Tim Panner (*Republica di mininus*). Não obstante, cabe acentuar que Flora Gomes participa diretamente da escolha dos espaços dos seus filmes.

As personagens de Gomes andam, transitam, deslocam-se, movimentam-se nos espaços, mostrando “a realidade fixada sem manipulações e sem preconceitos” (COSTA, 2003: 104). Talvez por isso o cineasta tenha preferência pelos espaços naturais. Contudo, quando questionado sobre a sua inspiração, percebe-se na sua resposta muito da força inspiradora para a criação dos cenários de seus filmes:

Eu nasci no fundo da mata, no Sul da Guiné. Em que todos os dias eu ouvia o canto dos pássaros, que ficou registrado para toda a minha vida e todas aquelas paisagens nas savanas. As grandes árvores. Os caminhos de terra batida. O cheiro da terra, sobretudo na época das chuvas. Os miúdos descalços, muitas vezes, com barriga de balão. As escolas sem janelas e nem portas. O que me inspira são aquelas escolas em que toda gente vai com um banco na mão carregando, que chega em baixo de uma árvore, como eu também comecei. Eu faço tipo uma retrospectiva de onde eu saí... Eu estou agarrado a todo esse meio ambiente, a esses *décors* [cenários], a essas pessoas. O homem a remar, que leva os produtos misturados com as pessoas, os animais, o arroz, as frutas que são abundantes no nosso Sul (GOMES, 2016).

O espaço representado do filme pode aludir a “uma localização espacial, da designação de um lugar: neste caso, recorrer-se-á simplesmente a um intertítulo, ou então o aspecto físico e as roupas dos personagens, bem como os elementos do cenário (paisagem, monumentos conhecidos), se encarregarão da localização” (MARTIN, 2003: 211). Consegue-se facilmente identificar os espaços representados por Flora Gomes: Mindelo (Cabo Verde), as ruas, os bairros, os caminhos de Bissau, os monumentos de Paris (*Nha fala*) e da Guiné-Bissau (*Mortu nega* e *Udju azul di Yonta*). Por outro lado, pode-se também querer simplesmente não determinar o espaço geográfico, marcando as paisagens por *travellings*, como *Mortu nega* e *Republica di mininus*.

Com *Nha fala*, pela primeira vez Flora Gomes vivenciou gravar fora do continente africano, com parte das filmagens realizadas nas ruas de Paris. Essa experiência implicou em uma significativa dificuldade para conseguir autorização para as filmagens, uma vez que as gravações aconteceram pouco tempo depois dos atentados nos Estados Unidos. A

alternativa ao desafio, oferecida pelos produtores, tratava de fazer uso de uma elipse, conforme explica o realizador:

Eles acharam que não precisava, que poderia fazer o que chamam de elipse, mostrava só uma foto de Paris ou da *Tour Eiffel*. Não precisava lá ir porque é muito complicado filmar em Paris. Bem, eu disse que Paris não é mais complicado, já que há prédios que não movem, diferente das matas da Guiné-Bissau. Eu já fui muitas vezes a Paris e vou lá filmar [...]. Eu queria fazer o espetáculo ao ar livre (GOMES, 2015).

É ainda na comédia musical que Flora Gomes explora os movimentos possibilitados pela utilização da grua (*doly*), empregando as convenções técnicas daquele gênero cinematográfico. Esse sistema, em que a câmera é aproveitada para executar movimentos mais fluídos, de baixo para cima (e vice-versa), podendo ainda subir, sobrevoar ou descer sobre a cena, lançando mão de mais amplitude de registro, juntamente com o *travelling*, dinamiza o espaço, ostentando fluidez e elegância. Com o uso de uma câmera mais sensível aos movimentos das personagens e do mundo, viabilizam-se não apenas pontos de vista espetaculares dos cenários físicos de Mindelo (a geografia urbana, os casarões antigos, as ruas de pedra, a vista espetacular do horizonte, do azul do céu e do mar, da iluminação do sol e de luzes naturais), mas também exhibe-se o espetáculo do deslocamento ascendente da perspectiva em relação às mais complexas e estonteantes figurações da coreografia e do vestuário colorido das personagens.

O apego de Flora Gomes ao meio ambiente é identificado nas paisagens representadas especialmente nos filmes *Mortu nega* e *Po di sangui*, nos quais Gomes assina o *décor*. Nos espaços cinematográficos de *Mortu nega*, criados a partir de fragmentos do real, o realizador utiliza recorrentes planos-sequências abertos e longos para tornar a continuidade dramática uma possível realidade sensível natural que valoriza a duração da cena, explorando a sensação experienciada pelos atores e atrizes de vivenciar o cenário “real” da luta pela independência, bem como os seus problemas de deslocamento nos vários tipos de solos, com longas caminhadas, estimulando no espectador a sensação de que nos movimentos das personagens há intervenções mínimas do diretor (FIGURA 23). Sobre tal aspecto, Flora assume ser conhecido “[...] por fazer planos-sequências que as pessoas não gostam muito. Grandes movimentos. As pessoas acham que são longos e eu gosto disso. Acho que levamos muito tempo para resumir o que queremos fazer e eu gosto de mexer com o espectador” (GOMES, 2016). A visita guiada é organizada de maneira a permitir

que elementos e detalhes sejam vistos pelo espectador, mas tudo é mostrado de modo a compartilhar da dura realidade dessa comunidade, que lida com problemas de escassez de água e com a falta de chuva para suas lavouras.



Figura 23: Imagens dos diversos cenários de *Mortu nega*

Já sobre *Po di sangui*, as gravações ocorreram numa “Aldeia cenográfica”, em Bafatá, construída exclusivamente para o filme. Elementos cenográficos que, segundo Antonio Costa, são amplamente utilizados “como meio de simulação de espaços reais, tanto em filmes de ambientação realista, quanto em filmes do gênero fantástico” (2003: 229) (FIGURA 24). Ali, Flora Gomes precisava de um local exclusivo para ficar à vontade, já que em experiências anteriores de filmagens em *tabankas* houve problemas:

Por exemplo, o meu colega Sana fez um filme há pouco tempo, e tivemos grandes dificuldades de coabitar nessa aldeia. De vez em quando, havia uma pessoa que morreu, inclusive nós participávamos dos choros, mas queríamos filmar. Isso foi uma lição que realmente me levou a criar uma aldeia, mas também nesse filme não se podia coabitar com ninguém (ROCHA; ANDRINGA, 1995).



Figura 24: Imagens do cenário de *Po di sangui* (ROCHA; ANDRINGA, 1995)

A *tabanka* cenográfica de *Po di sangui* é um espaço de convivência, “o lugar da ação se faz mais amplo, porque inclui não apenas o fora de campo concreto [...], como também toda a ideia de espaço criada pela diegese. A *mise en scène*, por conseguinte, diz respeito a todo esse espaço, e não apenas ao que está circunscrito no quadro” (OLIVEIRA Jr, 2013: 43). A aldeia torna-se um espaço cenográfico funcional, que acentua o simbolismo e a significação da paisagem que, por sua vez, representa a forma como uma sociedade se organiza com a relação entre natureza e cultura (COSTA, 2003).

O trabalho sobre o cenário é uma boa forma de expressar a crise das personagens ou das situações por eles vivenciadas. Veja-se o caso dos cenários de seca de *Mortu nega*, na Guiné-Bissau pós-independência, que demonstram a instabilidade política pela qual passa a nação; ou ainda a chuva no final do mesmo filme, comunicando um “lavar” da tristeza que assola o país. Uma praia sentimental com água abundante e uma paisagem nostálgica são o cenário perfeito para a redenção e o renascimento da criança-soldado que não consegue se desvincular do seu passado trágico. Assim, após o mergulho transformador, Mão-de-ferro será salvo do seu pesadelo, do peso do seu passado (*Republica di mininus*). As questões sobre o ambiente, a preocupação com as mudanças climáticas por conta da destruição do espaço natural, os desequilíbrios ambientais e a representação do deserto em *Po di sangui* revelam o desespero dos seus habitantes. O movimento e a transformação da cidade de Bissau, em *Udju azul di Yonta*, demonstram a instabilidade política, os conflitos

geracionais e as contradições do momento pós-colonial. A dança, a música, o colorido das roupas de *Nha fala* representam a vida, a animação, a luz, o céu e o mar da contemporaneidade, na qual é possível renascer e ser igual na diferença. O importante é que “natural ou artificial, o cenário desempenha quase sempre um papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação” (MARTIN, 2003: 66).

A cidade de Bissau, conforme discutido no capítulo anterior, é personificada e transformada em cenário em *Udju azul di Yonta*, especialmente na abertura do filme (FIGURA 25), quando se cria a sensação de que o cineasta armou o dispositivo e deixou que o real fizesse o seu “trabalho” – fortalece-se assim a impressão do real decupado maquinalmente por meio do uso da câmera dentro do carro, percorrendo as ruas de Bissau. Ao utilizar o *travelling* com a câmera montada dentro do carro, deslocando-se paralelamente aos cenários, oferece-se a impressão de relevo e evidenciam-se as cenas em toda a sua extensão. O enquadramento é desordenado pelo fato de a filmadora ser agitada em movimentos desordenados, pois aquela encontra-se dentro de um veículo em deslocamento. A agitação do registro parece querer comunicar ao espectador o ponto de vista da câmera. A câmera deixa de ser apenas uma testemunha passiva, ela realiza o registro objetivo dos acontecimentos, tornando-se atriz ativa na inscrição de Bissau dos anos de 1990. “A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos” (OLIVEIRA Jr, 2013: 23). Nesse *travelling*, a câmera torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador. A partir de então, a câmera é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama, juntamente com a trilha sornora. Assim, o diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador (MARTIN, 2003), revelando não a clareza de uma verdade, mas um significado, as teias de relações tecidas entre as diferentes percepções da realidade.



Figura 25: Imagens da abertura de *Udju azul di Yonta*.

Flora Gomes promove constantemente a relação de atrizes e de atores com o mundo construído, demonstrando a relevância da construção da paisagem visual em sua relação direta com a sonoridade, acentuada com a junção da trilha sonora: utilização de ruídos, música, sons naturais – atente-se para o início de *Po di sangui*, com a chegada da personagem Du à *tabanka*; à abertura do filme *Udju azul di Yonta* (já analisada no terceiro capítulo desta tese); ou ainda à relação entre a música e o retorno de Sako após sua passagem pelo hospital e o retorno de Belante e Lebeth para a *tabanka* após a luta de independência em *Mortu nega*; todos exemplos que sugerem relações diretas entre a música e as paisagens que são exibidas.

A predileção por cenários naturais torna mais fácil a escolha dos ângulos de tomada de vista, dos enquadramentos, dos planos e também do posicionamento das atrizes e dos atores que procuram, juntamente com o cineasta, vivenciar uma mesma consciência. Flora Gomes e seus diretores de fotografia também exploram as luzes, os raios do sol, a luz do espaço natural, buscando sempre proporcionar dramaticidade à cena, estabelecendo uma simbiose entre o cenário e o enredo, de modo a que o espectador não consiga separar um do outro. Essa forma de trabalho estiliza e explora o movimento dos corpos nos espaços naturais, de maneira a que o receptor possa confundir-lo com o espaço real, com a realidade local, propiciando imagens menos adulteradas das realidades visuais de Guiné-Bissau, Tunísia, Cabo Verde, França e Moçambique. Tal procedimento sugere que Flora Gomes,

por meio das paisagens naturais, crie novos significados para as imagens sobre/dos cenários, especialmente do continente africano, revelados pelas articulações de planos e sequências com os múltiplos códigos e conhecimentos que esses cenários acionam na construção da história dos filmes.

4.3 “NÓS OS NEGROS COMÍAMOS A LUZ”: SOBRE A ILUMINAÇÃO DO CORPO NEGRO E A COR DE FLORA GOMES

A iluminação é um elementantíssimo da criação da imagem cinematográfica: “a matéria por excelência da expressão do filme é a luz” (COSTA, 2003: 198). Mas a luz não é exclusiva do cinema. Outras artes, como o teatro, a pintura e a fotografia utilizam-na. A luz é empregada sobretudo para criar a atmosfera do filme. Pouco estudada quando relacionada com o corpo negro na tela, ela pode ser teoricamente definida como natural, nas cenas exteriores, ou artificial (utilização de refletores e projetores). É na iluminação que se estabelecem e se desenham as formas, os planos dos objetos, das personagens, dos cenários, para assim se conceber e produzir as condições, os ambientes emocionais dos envolvidos na trama e fornecer ao espectador os efeitos dramáticos. “Obscuridade, fascinação da luz, universo fechado e protetor, esse clima maravilhoso e infantil que constitui o meio, essencialmente regressivo (isto é, voltado para a interioridade e a contemplação), da hipnose fílmica” (MARTIN, 2003: 60), por meio de sombras, luzes violentas e até da falta de luz, o escuro.

Nos primórdios da utilização do cinematográfico, a luz e a iluminação no cinema eram consideradas elementos decorativos⁷⁶. A luz era padronizada, limitada e pouco criativa em razão da ineficiência e insuficiência dos equipamentos. Com o passar dos anos, e também pelo avanço técnico dos equipamentos, juntamente com a descoberta de que a luz artificial altera a luz natural, a iluminação no cinema adquiriu *status* de prestígio artístico dentro do filme, especialmente voltado para a estética, bem como participante da narrativa fílmica, proporcionando ao espectador mais dramaticidade à história. As inovações da iluminação integram a narrativa do filme, mas raramente são destacadas. Quando bem aplicadas, luz e

⁷⁶ Com exceção do cinema expressionista alemão nas primeiras décadas do século XX, que utilizava a luz como elemento significante na narrativa.

iluminação passam despercebidas; quando mal aplicadas, podem destruir uma produção (MARTINS, 2004).

As cores e a iluminação são preocupações que vão da pré à pós-produção fílmica de Flora Gomes, especialmente no que concerne à luz sobre os corpos negros e o colorido da constituição étnico-racial da representatividade do continente africano e do mundo. Em função disso, o realizador transforma o cinema em arma de luta, utilizando-o para exibir atrizes e atores negros, cenários naturais e realidades diversas. Por conseguinte, com o seu cinema, o realizador quer desconstruir a imagem de um continente exclusivamente negro – pintado com cor única, relacionada, ao longo da história, com o “feio”, com doenças e epidemias – para relacioná-lo com a diversidade de cores e as realidades que o continente possui, buscando assim “[...] encontrar um espaço, sem querer matar o outro que lá está, mas, como é que eu posso caber naquele espaço que está aí, vazio, que está, possivelmente até com intenções e que está reservado para o outro, a pessoa mais parecida com ele” (GOMES, 2015); pintando “a África diferente da pintura, que eles tinham pintado” (GOMES, 2016). E como um cineasta negro e africano, Gomes considera “o ser negro” como natural e livre, assim, com tais características, declara-se: “um homem negro, livre, porque quero voar muito alto, em um espaço livre. E quero iluminar o meu espaço para fazer o filme com a luz negra” (GOMES, 2015).

4.3.1 A Cor de Flora Gomes

Na altura da invenção do cinema, o colorido não tinha muita importância, pois o filme era convencionalmente cinzento, em tons de preto e branco. A cor apareceu nos finais do século XIX e primórdios do século XX, com a pintura de cada imagem à mão: a coloração. Entre 1910 e 1920, surgiram a tintagem (colorir toda a imagem) e a viragem (colorir as partes pretas), que produziam efeitos bastante complexos. A partir de 1925, exploraram-se procedimentos aditivos e subtrativos de sobreposição de imagens coloridas (vermelho, azul e verde). Até que, por volta de 1955, são descobertos os procedimentos “subtrativos do tipo Eastmancolor” que permitem o desenvolvimento dos filmes a cores (AUMONT; MARIE, 2011: 92-93).

Com frequência, o uso da cor no cinema pode ser relacionado com a simbologia e os sentimentos das personagens. Justifica-se pensar a relação entre a cor e o significado, que são inumeráveis. “Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias, dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular”; não com a criação de um catálogo rígido e fixo de cores, e seus significados simbólicos, mas pela “inteligibilidade emocional e a função da cor” pela “ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra”. Foi alegoricamente e simbolicamente, sem obedecer à lei ou aos significados absolutos, que o cinema associou a cor preta “a tudo que é reacionário, criminoso e ultrapassado” (EISENSTEIN, 2002: 99-100).

No livro *Preto: história de uma cor* (Michel Pastoureau, 2014), com um tom histórico e descritivo, narra-se a relação entre a História e a história da cor preta no vestuário europeu por meio de sinalizações importantes, correlacionando a cor com a sociedade, a religião e a cultura no estabelecimento dos significados e importância do preto ao longo dos grandes marcos históricos europeus – desde a mitologia até o século XXI, passando pela antiguidade romana, pelo Século das Luzes, o nascimento da imprensa, a Reforma Protestante, as descobertas de Newton, a invenção da fotografia e do cinema até a contemporaneidade. “Uma cor nunca vem só; só ganha sentido, só «funciona» plenamente, do ponto de vista social, artístico e simbólico, se estiver associada ou oposta a uma ou várias outras cores” (PASTOUREAU, 2014: 08). O autor constrói sua narrativa com exemplos artísticos e pictóricos (quadros, fotografias, gravuras), bem como com passagens bíblicas e literárias (poesia, prosa, manuscritos), contextualizando histórica e culturalmente os períodos, por vezes, relacionando a cor preta com outras cores, especialmente com o branco e com o vermelho.

Segundo Michel Pastoureau, o preto, durante três séculos, “viveu” como se não fosse uma cor, visto que, para muitos artistas e homens de ciência, a cor preta não possuía propriedades cromáticas, sendo utilizada como o contrário de “cores coloridas”. Atualmente, seu *status* de cor foi restaurado, demonstrando que os conceitos e as noções variam no espaço e no tempo. Nesse sentido, o investigador deve ficar atento e “desconfiar de qualquer raciocínio anacrônico” (PASTOUREAU, 2014: 18), já que a imparcialidade da ciência é questionável e impossível de alcançar, pois os sujeitos da ciência, e ela própria, carregam suas reflexões ideológicas, culturais e sociais: “É a cor primordial, mas também

aquela que, desde a origem, possui um estatuto negativo: na escuridão não há vida possível; a luz é boa, as trevas não” (*Idem*: 23).

O preto será marcado pelo negativismo do século XVII na Europa, visto que este entra para a história como um período sombrio em todas as áreas: guerras, conflitos, miséria, intolerância, despotismos, conflitos religiosos, pestes, epidemias, fome, medo, morte. É ainda no final dessa etapa que Isaac Newton demonstra que a cor tem sua origem na transmissão e dispersão da luz. “A cor entra assim numa nova fase da sua história, uma etapa que, com ritmos variados e de acordo com diferentes modas, se prolongará até os nossos dias” (PASTOUREAU, 2014: 208). A cor passa a ter aspectos simbólicos e metafóricos de sedução emocional e sentimental. No século XVIII, no auge da escravidão, “os africanos de pele escura, a quem até então chamavam «os Mouros», tal como os habitantes do Magrebe, ou então, numa formulação vaga, «os Etíopes» tornam-se «os Negros» ou «os Pretos»” (*Idem*: 219).

Nessa época, “a arte e a literatura põem o homem negro na moda. Sob a capa do exotismo, pintores e escultores gostam de o representar, enquanto vários romancistas fazem das costas africanas e das suas ilhas lugares de histórias romanescas” (PASTOUREAU, 2014: 221), construindo arquétipos, modelos paternalistas sobre o negro e o africano, que consolidam o “mito do bom selvagem” e ignoram a exploração do homem negro pelo homem branco. Narrativas e imagens que também são acionadas concernentemente ao vocabulário: “«mercado negro», «ovelha negra», «besta negra», «lista negra», «livro negro», «buraco negro», «filme negro», etc. Encontram-se expressões semelhantes, criadas em torno de um preto negativo ou inquietante, em todas as línguas ocidentais” (*Idem*: 255).

As cores possuem relações sociais, históricas, linguísticas e químicas. Ao longo da história social do cotidiano, a descoberta de corantes e pigmentos influenciaram o mercado e a economia do vestuário em várias partes do mundo. Segundo o químico Maurice Chastrette (1999), a cor resulta de uma interação entre a luz de um objeto e vários conjuntos de moléculas na retina, seguida por um extenso processamento cerebral dos sinais emitidos por essas moléculas receptoras. Apesar disso, o autor destaca ainda que as percepções individuais são em grande parte determinadas por características culturais; especialmente influenciadas pela linguagem particular, relacionada com a quantidade de palavras que o

sujeito utiliza para descrever as cores – o que varia de acordo com as culturas, ideias dominantes, natureza e variedade de corantes conhecidos em dada sociedade, período histórico e/ou aparato tecnológico. Nas sociedades industriais contemporâneas, por exemplo, os corantes e os pigmentos desempenham um papel muito maior do que nas sociedades antigas, e têm inúmeras aplicações. Tecnologias modernas, tais como impressão, fotografia, televisão e cinema foram transformadas por esses produtos, provocando modificações recentes no mercado. Tais substâncias também são utilizadas em áreas incomuns, como segurança e medicamentos terapia ou fotodinâmica. “Il semble bien que, comme dans de nombreux autres domaines, on soit arrivé au point où la chimie des matières colorantes est capable de fabriquer des produits sur mesure pour répondre aux besoins variés de notre société” (CHASTRETTE, 1999: 140).

A cor também é uma qualidade natural dos seres e das coisas. Mas a forma como ela aparece na tela pode ser manipulada. E sua história está atrelada à história da tecnologia do cinema, bem como é um elemento que pode aumentar o realismo da imagem. O efeito psicológico das cores pode ser condicionado por dados técnicos. Esteticamente pensada, a presença da cor pode ser decorativa e pictórica, o que pode ser relacionado diretamente com os filmes históricos, fantásticos, musicais, comédias, aventuras e *westerns*. A cor também pode estar relacionada com questões afetivas e com valores psicológicos e dramáticos, por isso é necessário refletir sobre o sentido da cor sem cair num simbolismo elementar. Atente-se aqui ao azul celeste dos créditos iniciais do filme *Udju azul di Yonta*; à roupa vermelha do chefe da *tabanka* Calacalado, que, para os Balantas, representa poder; ao uso do vermelho em *Po di sangui* como símbolo de destruição e morte identificado nas linhas vermelhas que cobrem a aldeia e o corpo inerte de Calacalado após o retorno da migração dos habitantes.

A cor de Flora Gomes não é o azul dos olhos de Yonta; não é o vermelho do poder dos Balantas e de Calacalado ou do sangue derramado na luta; não é o branco do leite derramado no chão da Guiné-Bissau ou o marrom do pó das terras bissau-guineenses; mas sim o negro. O negro da cor de sua pele; o negro do reconhecimento do poder e da beleza que essa cor representa depois de tanto ter sofrido com a escravidão, com o colonialismo, com os racismos e os preconceitos do passado e do presente. A cor de Flora Gomes quer mostrar ao mundo como os corpos, a cor, a luz, a cultura, a história do povo negro são

bonitos. Essa cor precisa ser estudada, revisitada, revista. Ao buscar o equilíbrio da cor da pele negra na impressão da fotografia ou na reprodução da tela do cinema, o diretor de fotografia e/ou cineasta perceberam que, para calibrar ou medir os tons para a pele negra, seria uma tarefa constante e preocupante já que a cor branca foi o padrão ideal de pele reconhecido, escolhido e instituído – o que continua sendo utilizado até o momento como norma dominante.

4.3.2 A iluminação dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes

A iluminação dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes é contra a imagem dos primeiros retratos etnográficos do período colonial, que mostravam os homens negros como animais, mercadorias sem história; imagens que idealizavam a África como uma selva que representa os homens e as mulheres negras “como objetos dentro da história da fotografia” (AMKPA, 2012: 10), ou como “como o carvão que foi pintado na fotografia colonial ou banhados de leite” (GOMES, 2016). O trabalho de Gomes foge do cinema etnográfico que tenta reproduzir ou documentar a realidade africana como fixa, imutável e primitiva, deixando de lado também a modernidade do continente, os espaços urbanos, as cidades, as paisagens citadinas. “Todavia, isto começou a mudar quando os fotógrafos [e cineastas] africanos começaram a usar a sua arte para resistir aos enquadramentos antropológicos coloniais de subalternidade” (AMKPA, 2012: 10). Acerca disso, destacam-se os filmes de Flora, pois exibem na tela belos planos e enquadramentos de atrizes e atores negros (FIGURA 26).

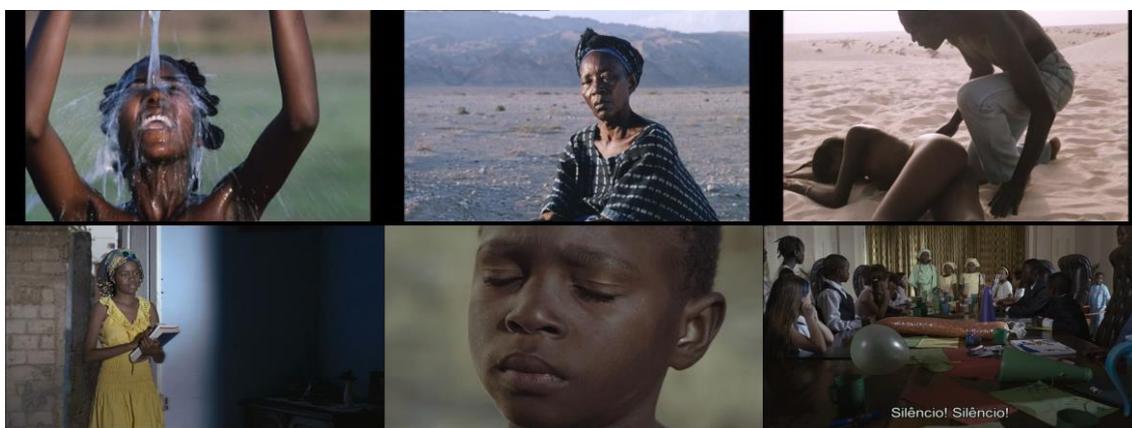


Figura 26: Imagens dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes

Iluminar é um desafio que depende da locação e de equipamentos. Trata-se de uma adversidade muito variável. Por exemplo, em função do ângulo da câmera, quando se filma tem-se que pensar na impossibilidade de se fazer sombras com refletores e sol. Deve-se ainda saber como a luz se comporta (luz suave ou dura) em razão de que a fotografia fílmica, em altas luzes, pode expressar felicidade, alegria, esperança (como nos gêneros de comédia ou romances), ao mesmo tempo em que a imagem registrada com baixas luzes pode demonstrar tristeza, infelicidade, drama ou morte (como nos filmes de terror e dramas de guerra). É sempre importante entender o conceito de luz pretendido pelo diretor geral e pelo diretor de fotografia. A noção de luz nasce com a leitura do roteiro, visto que é nesse momento que suscitam-se as imagens que serão desejadas para o enredo fílmico. Para isso, é relevante visitar os espaços das gravações e perceber as referências pessoais dos diretores, viabilizando uma relação de cumplicidade e simbiose entre eles, unidos pela simbologia representativa e metafórica para poderem, juntos, contar uma história.

O cuidado e a responsabilidade com a iluminação do corpo negro nos filmes de Flora Gomes percebem-se desde o início da sua filmografia, inclusive na relação construída com o diretor de fotografia: “Eu normalmente, em termos de luz, mesmo sendo de inteira responsabilidade do diretor, digo ao diretor de fotografia o que eu quero. E no caso dos meus colaboradores é a cumplicidade” (GOMES, 2018). E ratifica que, desde o seu primeiro filme, teve “a sorte de trabalhar com muitos bons diretores de fotografia” (GOMES, 2018). Seus colaboradores, na composição de fotografia, foram: Dominique Gentil (*Mortu nega e Udju azul di Yonta*), Vincenzo Marano (*Po di sangui*), Edgar Moura (*Nha fala*) e João Ribeiro (*Republica di mininus*). Segundo Antonio Costa (2003), a função do diretor de fotografia consiste em preparar e coordenar a iluminação das cenas a serem filmadas, com luz que pode ser feita por meio de refletores e superfícies refletoras, que podem ser orientadas de várias maneiras (de cima, de baixo, “com corte”, etc) e distribuída em muitas outras formas (direta, difusa...). Assim é que o diretor de fotografia tem, juntamente ao realizador, o encargo de criar a expressão visual do filme.

A fotografia do filme deve expressar emoções que - podem ser claras, sombrias, sinistras, dramáticas, trágicas, quietas – devem ser integradas à história, de acordo com o enredo. A principal responsabilidade do diretor de fotografia é filmar a ação dos atores no cenário, por meio de movimentos de câmara, composição e iluminação das cenas que narram a

história. A iluminação cinematográfica geralmente é bastante artificial. Essa será empregada em cenas externas para acentuar ou reduzir o contraste de luz e sombra, ou para destacar um detalhe importante que poderia passar despercebido de outra forma.

Diferentes demandas e dificuldades que decorrem das filmagens em espaços da natureza e/ou urbanos (aeroportos, fábricas, escritórios, edifícios, ruas, etc.), resultantes de problemáticas que não podem ser controladas pelos profissionais do cinema (conforme observa-se nos cenários de Flora Gomes) podem estimular a criatividade dos diretores ao procurarem por soluções para os desafios colocados – especialmente quando relacionados com aspectos da iluminação; fator que possibilitaria a afirmação de uma dada autenticidade cinematográfica. Diversamente de realizar um filme dentro de um estúdio que é conveniente, pois tudo o que se necessita já está ali disponível (guarda-roupas, iluminação, cenário), e é controlável. Atualmente, é possível realizar filmes sem a necessidade da película. Entretanto, ainda é preciso utilizar a linguagem da câmera como extensão do olhar do cineasta. Para que aquela não pareça crua e desprovida de expressividade, o diretor de fotografia acrescenta ângulos e inunda as cenas de luzes e sombras, criando a atmosfera que direciona as sequências e todo o filme (MARTINS, 2004).

A iluminação também pode possuir um valor simbólico característico e ainda conter relação direta com a realidade que é filmada. Isso pode ser notado, por exemplo, no filme *Udju azul di Yonta*, no qual Flora Gomes convida o espectador, ao longo de seus quase 90 minutos, a experimentar a sensação da falta de luz. Essa ausência de luz faz parte, ainda nos dias atuais, do cotidiano de vivência dos bissau-guineense. Durante o filme, há três cortes de luz: o primeiro na sala de aula; o segundo, que tem relação com o primeiro, ocorre quando Yonta e a mãe preparam a janta; e o terceiro se dá na discoteca Tropicana, no qual o espectador conhece o conteúdo total da carta, revelando-se assim como a (falta de) luz pode descrever dramaticamente momentos de emoção (FIGURA 27).



Figura 27: Imagens dos cortes de energia em Bissau (*Udju azul di Yonta*)

Cabe referir que a personagem Zé também lê com o auxílio de um lampião (FIGURA 27). Durante alguns momentos de escuridão, faróis dos carros possibilitam a identificação do que acontece no filme, criando, assim, efeitos em sentido elíptico e injetando no espectador um sentimento de angústia pela representação do desconhecido, originando um atrevido e sensorial efeito de iluminação nas cenas noturnas.

A fotografia e o cinema representam uma noção central do pensamento moderno ocidental. Nas últimas décadas, ambas alimentaram inúmeros questionamentos e reflexões que tendem a perceber as civilizações humanas em suas especificidades; notadamente, direcionando as contemplações sobre os corpos negros no cinema. Por essa razão, as demandas relacionadas com o fotoprocessamento da Kodak foram a interrogação inicial para os estudos de Lorna Roth, da Universidade de Concordia (Canadá), sobre a pele negra e outras tonalidades na representação fotográfica:

Independentemente da calibragem configurada para imprimir as fotos, a reprodução de peles mais escuras apresentava uma coloração indistinta, pálida, ou tão próxima do preto que só o branco dos olhos e dos dentes exibia algum detalhe. Nas fotos em que diferentes tons de pele apareciam lado a lado – como as fotos de formatura com vários estudantes –, o desafio era ainda maior, pois os fotógrafos muitas vezes aumentavam a intensidade da luz e superexpunham as pessoas mais escuras para capturar a maior definição possível da pele. Isso também causava a superexposição das peles claras, tornando o resultado constrangedor para o fotógrafo (ROTH, 2016).

A discriminação dos aparelhos já havia sido tema de discussão proposto por Flora Gomes, quando este ressalta que as indústrias, na produção de seus equipamentos técnicos, não levaram em consideração os negros e a diversidade de tons de pele do mundo:

Eu cheguei a dizer uma vez que há discriminação e racismo até nos aparelhos... Isso foi um choque por causa dos homens que fabricam películas. Só quando o Sidney Poitier ganhou o Oscar [1963] é que eles começaram a pensar que o negro, perante a luz, a película tinha um comportamento diferente (GOMES, 2015).

Com a democratização e acesso a novas tecnologias pelos mais diversos públicos, os aparelhos tornaram-se menos racistas, mas é preciso ter sensibilidade e conhecimento técnico para perceber que “quando eu faço fotografia com as máquinas, entre uma pessoa branca e uma preta, a câmara é convidada a buscar quem tem menos luz, o branco, a outra aparece como um carvão” (GOMES, 2015). Situação normalmente identificada nas fotografias do período colonial.

Segundo Lorn Roth, os guias de dados e instruções das máquinas fotográficas sequer mencionavam a diversidade de tons de pele, por isso talvez fosse um fator crítico na hora de criar reproduções realistas de pessoas. Nesse sentido, os fotógrafos e profissionais da área aprenderam “a calibrar tons de pele na base da tentativa e erro” (2016), visto que a Kodak e outras empresas da área instituíram como “normal”, o “cartão Shirley”⁷⁷, que “reproduzia a imagem de uma mulher de pele clara, vestindo roupa de alto contraste, contraposta a escalas de cor e de cinza” (*Idem*). Estes cartões são utilizados para ajudar a “determinar a exposição, a densidade e a calibragem dos tons de pele das fotografias que seriam impressas”. As Shirleys, as Moças das Cores (ou Color Girls)⁷⁸ da televisão e as China Girls⁷⁹ do cinema (também conhecidas como “bonecas” ou “cabeças de moças”),

⁷⁷ “O nome Shirley, aplicado a todos os cartões desse tipo ao longo de muitos anos, parece ter derivado da primeira modelo estampada num cartão da Kodak, na década de 1940. Para simplificar a classificação, os criadores desse cartão de referência decidiram dar a todas as mulheres estampadas o mesmo nome. Essas mulheres também tinham em comum a pele clara, o anonimato, a aparência ocidental e o fato de serem atraentes – muitas vezes, bem sexy” (ROTH, 2016).

⁷⁸ “As Moças das Cores eram mulheres de carne e osso presentes nos sets dos estúdios de transmissão analógica do mundo todo para representar as variações de textura e cor de pele de forma tridimensional desde o início da era da tv em cores” (ROTH, 2016).

⁷⁹ As China Girls eram igualmente importantes no balanceamento de cores da cinematografia. Seu nome parece ter relação com a cor da porcelana (china, em inglês), e não com a etnia asiática. São essas as mulheres que aparecem rapidamente no início da maior parte dos filmes comerciais e documentários feitos entre o final da década de 1920 e o começo dos anos 1990 (ROTH, 2016).

sempre de pele clara, determinaram por décadas o padrão de balanceamento de cores (*idem*). Este padrão de tonalidade de cor da pele prolongou-se por décadas, ultrapassou as barreiras continentais físicas e culturais, divulgando a dominação da pele branca. Assim, caberia questionar se, diante da variedade de tonalidades de peles do mundo, o único modelo válido seria o da pele branca, tornando a pessoa não-branca um problema, uma exceção (DIYER, 1999). “Não obstante, o paradigma da branquitude também afeta indígenas, latinos, indianos, entre outros sujeitos” (TEDESCO, 2018).

Mesmo com desafios e dificuldades de iluminação do corpo negro (sozinho ou com outras tonalidades de pele), Flora Gomes preocupa-se em equilibrar as cores de dois tons de pele extremamente diferentes para produzir significados mais abstratos e conceituais, evocando assim implicações simbólicas pelo esquema de cores, pela iluminação, pelo cenário. Um exemplo daquilo que aqui se argumenta pode ser notado na sequência decorrida em Paris, centrada nas personagens Vita e Pierre, no filme *Nha fala*: Vita e Pierre estão nus dentro de um quarto; eles se beijam. A cena é curta, mas demonstra com clareza as diferenças de cores entre as peles negra e branca, inclusive lançando mão do uso de *closes ups* em partes dos corpos (troncos, faces, braços e mãos que se tocam e se entrelaçam), (FIGURA 28). A cena para Flora Gomes é uma metáfora visual da construção dos diversos tons de pele no mundo, da mestiçagem que, inclusive, está relacionada com a fala da mãe de Pierre, quando aquela sugere que deverá se acostumar com a possibilidade de ter netos mais escuros que ela:

Os corpos se contrapõem e se acariciam. Isso mostra que não há nenhum corpo no mundo, tanto da mulher branca ou do homem branco, que é tão iluminado como a pele negra. Quando do contraste da pele negra e pele branca, com sua pele natural, o Edgar Moura soube dar um equilíbrio das luzes para manter cada qual sem forjar a luz do outro (GOMES, 2015).



Figura 28: Vita e Pierre: a metáfora da mestiçagem do mundo (*Nha fala*)

Quando questionado se utilizava alguma estratégia para filmar o corpo negro nos seus filmes, Flora Gomes respondeu afirmativamente e destacou que:

Existem exigências desde a película. Saber o laboratório. Qual a sensibilidade que vai com o quê. Isto muda. Os tipos de filtro próprio para cada situação. Quando você diz ao diretor de fotografia a tonalidade da pele do ator, discuto com ele, qual é o filtro que será aplicado. Porque isso é o trabalho dele. E ele pode me dizer que só pode fazer isto, pois não tem meios... As coisas irritantes nos nossos filmes é que os realizadores africanos não devem sonhar muito, porque não há condições para sonhar muito. O primeiro sonho que nós temos é de poder terminar o filme (GOMES, 2018).

Atestando ser um cineasta que detém o conhecimento técnico, Flora sabe o quer e como quer. A fotografia de *Nha fala*, por exemplo, é característica dos musicais, com muito colorido e luminosidade, o que para Gomes (relacionando a luz com a nacionalidade do diretor de fotografia) seria uma “Luz «abrasileirada», cheia de cores e alegria” (GOMES, 2018). Uma luz tropical ao natural, pouco explorada pelos diretores, que preferem filmar com “sol baixo”, isto é, ao nascer e pôr do sol; deixando de ousar na iluminação e explorar os aspectos naturais dos cenários tropicais. Esse é um recurso adotado pelo brasileiro Edgar Moura no filme em questão, possibilitando que o trabalho reflita a realidade da luz local. A luz dos trópicos obriga aos diretores de fotografia verem, olharem, viverem essa luz, que não é tão controlável como a luz europeia. Inclusive, poder-se-ia até optar por uma iluminação estourada, com superexposição que evita o uso de rebatedores (EBERT, 2001).

A abertura, promoção, criação e fabricação de novos produtos que reproduzam a diversidade de cores e tons de pele da sociedade contemporânea – dentre outros casos: *band-aids*, manequins, bonecas, meias de náilon, maquiagens, lápis de cera, filmes e telas

de televisão – têm acontecido como resultado de múltiplos fatores históricos, incluindo (embora nem sempre) demandas do movimento pelos direitos civis por mais produtos apropriados para os diversos tons de pele. Lorna Roth (2009) destaca ainda que outros fatores também implicam em respostas das indústrias regionais, nacionais e globais às demandas do consumidor por integração transracional de produtos étnicos e racialmente codificados: reações negativas do consumidor à divisão de dado produto; linhas disponíveis para a população “branca” separadas das disponíveis para o mercado “étnico ou racializado”; mudanças no público-alvo que atingiram a indústria, as quais mostraram o silenciamento deste público consumidor dentro das empresas e dos fabricantes, que foram (e ainda são) ignoradas por técnicos e pesquisadores.

Com a modernização e variedade das câmeras digitais, com o balanceamento de cores e diversidade de recursos, com a pluralização das “Shirleys”, imaginou-se que as reivindicações relacionadas com a diversidade dos tons de pele seriam sanadas. Entretanto, Lorna Roth (2016) frisa alguns exemplos contemporâneos sobre os preconceitos técnicos de criadores racistas: a *webcam* da HP lançada em 2009, que detecta e rastreia rostos, contudo apenas com a detecção de rostos de pele clara e sem a identificação de rostos de pele escura; a Coolpix S630 da Nikon, lançada em 2010, que não reconhece rostos asiáticos; em 2015, o Google pediu desculpas por seu aplicativo de classificação automática de fotos ter relacionado os rostos de dois jovens de pele escura como gorilas. Roth conclui que, em todos esses casos, o problema central não está na limitação tecnológica, mas sim na falta de percepção sobre quem serão os usuários dos produtos, e no conseqüente reconhecimento da diversidade de tons de pele que precisa ser embutida nos algoritmos que controlam o resultado final. Há uma óbvia deficiência na escolha dos grupos usados para testar tais produtos. E ainda, o lançamento desses produtos, sem testes adequados em um mercado global etnicamente diverso, evidencia como seus fabricantes encaram as relações raciais. Coloca-se em pauta uma questão moral, assim como um problema explícito de custo e de marketing. Afinal, a diversidade ainda não é sinônimo de poder.

Fotografar ou filmar a pele escura ou negra com filme colorido não é uma tarefa fácil, pois a foto impressa não apresenta os corpos com exatidão – escurece as sombras ou estoura os sorrisos, por exemplo. É preciso habilidade, conhecimento, compreensão e atenção do

fotógrafo, diretor de fotografia ou cineasta para harmonizar os componentes básicos da produção da imagem ligados aos equipamentos: a velocidade do filme, a abertura do diafragma e a análise da luz. Esse contexto não era verificado na produção de imagens do período colonial, quando pessoas de pele clara e escura eram fotografadas juntas. Naquelas oportunidades, as pessoas de pele mais escura não apresentavam contornos faciais visíveis e nem exibiam quaisquer particularidades individuais; já os indivíduos de pele clara sofriam com os efeitos de superexposição.

Percebe-se que, inicialmente, o padrão da pele de tom branco atendia ao público consumidor da Kodak, que passou a se adaptar à medida em que os consumidores negros também começaram a comprar e produzir suas fotografias. Não há neutralidade na técnica, que está diretamente relacionada com fatores mercadológicos e culturais, o que fez com que as imagens produzidas no período colonial mostrassem o negro como borrão. Conforme destaca Flora Gomes:

Uma cineasta cubana, Sara Gómez, dizia que «nós, os negros, comíamos a luz». Gosto muito desta frase, mas é preciso dizer que nós não só comemos a luz, como também vestimos com a luz negra. É isso que temos que trabalhar para sermos vistos de outra maneira. É preciso trabalhar mais as luzes. Claro que não vamos inventar o que já está inventado. É só a questão dos filtros. Utilizar filtros de compensação das luzes na nossa pele (GOMES, 2016).

Isto é, contemporaneamente, a imagem do negro ainda é muito estereotipada. Entretanto, já há o avanço do debate em torno da fotografia técnica e conceitualmente, seguida do aumento da representação e da representatividade dos negros nas telas. E tudo isso com a estética da representação voltada para as pessoas negras ou afrodescendentes, esculpindo a pele negra na tela, não branqueando-a –corroborar-se aqui com as discussões do primeiro capítulo, quando tratou-se da necessidade de descolonizar as imagens, as técnicas, as máquinas, as mentes e os corpos ainda colonizados e presos a modelos etnocêntricos e a padrões e modelos brancos.

4.4 UM FILME SE CONSTRÓI NA MONTAGEM?: “É A PARTE FINAL DA ESCRITA”

Como toda e qualquer prática humana, conceber um filme envolve tentativas e erros, problemas, falhas, planos que necessitam ser alterados. “Há planos que têm que tirar. Há planos que são tão bonitos, mas não dizem nada. Não ajudam na compreensão da história e nem no aspecto estético. Eu me sinto tão mal, mas não há lugar. São convidados a ficar fora da festa” (GOMES, 2018). Chega-se assim à indispensável noção de montagem, onde o filme recebe a forma final: edição, sonorização e feitos visuais. É na montagem que se coloca o ponto final, que se termina a escrita. Sem esquecer que “o filme se constrói desde o primeiro dia que tu comesças a pensar que quer fazer um filme e são os pequenos granitos que vão ajudando até no dia final da montagem” (*Idem*). Na verdade, é o processo inteiro que exige que os cineastas encontrem esquemas que possam ser replicados ou revisados para a tarefa a ser realizada (BORDWELL, 2008).

Dada a importância da montagem, é necessário um trabalho de colaboração e uma relação de cumplicidade entre o montador e o cineasta – no caso dos filmes de Flora Gomes, montadoras. “O contingente feminino na ilha de edição sempre foi substancial e, hoje, é cada vez maior” (BAHIANA, 2012: 06). Christiane Lack (*Mortu nega* e *Po di sanguì*) e Dominique Paris (*Udju azul di Yonta, Nha Fala* e *Republica di mininus*), demonstrando uma ligação de confiança e proximidade e uma relação profunda e duradoura com suas editoras. Segundo Flora Gomes, são mulheres com outros olhos, muita competência técnica e sensibilidade, que colaboram e proporcionam a sustentação técnica ao diretor na construção da qualidade visual e credibilidade dos filmes – especialmente porque “a montagem não é fácil. É o momento que se pode confundir o filme. Às vezes, não acaba bem...Ela [Christiane Lake] aconselhou-me bem e muito, porque eu tinha muito material do *Mortu nega*” (GOMES, 2018).

Num primeiro nível, a montagem tem a função de produzir uma continuidade, unificar os pedaços de filme escolhidos para a elaboração da cópia definitiva. Inclui-se no processo a escolha de cortes (seleções) adequados para fazer com que se destaque e potencialize a impressão de continuidade entre espaço e tempo de cada cena que foi fragmentada durante a filmagem e a decupagem (COSTA, 2003). O cineasta e o montador, ao “brincarem” com dois ou mais pedaços de filme, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade: a montagem da justaposição que, ao unir objetos independentes, cria diferentes aspectos de um único fenômeno. No filme, juntam-se duas representações para

formar uma terceira representação, imagem ou sequência que pode ou não se tornar correlata. Para isto, depende-se especialmente do resultado final, geral, global do filme, ou do que o cineasta e o montador desejam ou ainda de como o espectador entenderá a trama ou como a sequência será recebida emocionalmente pelo público (EISENSTEIN, 2002).

A montagem é uma ferramenta poderosa e de fundamental importância para a construção da obra de arte, especialmente, do cinema, visto que neste existe “a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002: 13). Acrescente-se ainda, além de uma narrativa coesa, é preciso que a montagem “contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (*Idem*: 14). Neste sentido, a montagem por vezes é extremista: pode ser tudo e nada, salvar ou destruir um filme e “o público só nota quando ele erra” (BAHIANA, 2012: 105). Muito trabalho se realiza na montagem, podem-se inclusive fazer milagres na montagem (COSTA, 2003).

Para Marcel Martin (2003), a montagem é o fundamento mais específico da linguagem fílmica, visto que ela é o momento da organização, oportunidade de colocar em sequência, pensar a duração e o encadeamento dos planos. O autor classifica a montagem como “narrativa” ou “expressiva”. A montagem narrativa constitui-se da reunião de planos, numa sequência lógica ou cronológica, com o objetivo de contar uma história com planos que possuam individualmente um conteúdo factual, contribuindo para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de casualidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). A montagem expressiva consiste na justaposição de planos, cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens. Este tipo de montagem busca mostrar por si mesma um sentimento ou uma ideia. A montagem expressiva também procura produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador.

A montagem narrativa tem por finalidade o relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos. Ela se distingue em quatro tipos: “montagem linear” – designa a organização de um filme que comporta uma ação única, exposta numa sequência de cenas colocadas em ordem lógica e cronológica; “montagem invertida” – são montagens que subvertem a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e

eminentemente dramática, indo e voltando livremente do presente ao passado; “montagem alternada” – trata-se de uma montagem por paralelismo, baseada na contemporaneidade estrita de duas (ou várias) ações que se justapõem, as quais acabam na maioria das vezes por se juntarem no final do filme; e “montagem paralela” – possui duas ou mais ações que são abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. Esta montagem caracteriza-se por sua indiferença ao tempo, pois consiste justamente na aproximação de acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja simultaneidade estrita não é de maneira alguma necessária para que sua justaposição seja demonstrativa (MARTIN, 2003: 155-159).

A montagem expressiva comporta ainda dois tipos: “alternada” – baseada na simultaneidade temporal das duas ações; e a “paralela” – baseada numa aproximação simbólica. A montagem expressiva, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, “mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador, são os soviéticos que irão levar ao apogeu, sob a forma de um terceiro avanço decisivo – a montagem intelectual ou ideológica” (MARTIN, 2003: 136).

Atualmente, não há uma separação nítida entre os dois principais tipos de montagem descritos acima. Pode-se perceber, por exemplo, os diferentes efeitos narrativos da montagem que possuem valores expressivos, como no caso das metáforas. Com a utilização de ambas as práticas de montagem nos filmes, por vezes com objetivos diferentes e complementares na construção da narrativa, foram selecionadas diferentes sequências com o objetivo de discorrer e debater a sobre a variedade das práticas de montagem nos filmes de Flora Gomes.

Os filmes *Udju azul di Yonta*, *Nha fala* e *Republica di mininus* são claramente pensados pela montagem alternada, pois apresentam uma série de ações simultâneas que acontecem em dois ou mais locais diferentes e que são cortadas bruscamente. No primeiro, as sequências são alternadas em torno dos núcleos concentrados no triângulo das três personagens principais: Vicente, Yonta e Zé. No *Republica di mininus*, o revezamento das sequências acontece entre o grupo liderado por Mão-de-ferro e o grupo que vive em coletividade, orientado pelo mais velho, Dubem, até que este anuncia a necessidade de

união dos grupos. A partir de então, as cenas alternam-se entre as demandas criadas pelo grupo das cinco crianças, especialmente, por Mão-de-ferro, que não consegue ser criança e integrar-se ao grupo.

Mortu nega e *Po di sangui* possuem montagens narrativas lineares com alternância entre as várias histórias que formam as ações das tramas e admitem vários tipos de leitura, interpretação e relações exigentes ao grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador. É o que se nota, por exemplo, com a recorrência do uso de elementos simbólicos, como se vê na representação das tartarugas (*Po di sangui*) – réptil que, em alguns povos da Guiné-Bissau é associado ao comportamento hostil. Note-se ainda os enquadramentos de detalhes significativos ou simbólicos (sinédoque), como é o caso dos primeiros planos de mãos e pés muito comuns em todos os filmes de Flora Gomes, promovendo o realce dramático de um personagem ou de um objeto que vai desempenhar um papel importante na sequência da ação – como o espelho encontrado por Sally, objeto que a personagem utiliza para conversar com sol depois de ter se apaixonado por ele; as árvores que se entrelaçam, representando os gêmeos da tabanka, com a qual a personagem conversa; ou ainda o tear na cena inicial do filme, que tem clara relação com a história narrada acerca do nascimento dos gêmeos. Mas ainda pode-se lembrar da aliança da mãe de Mão-de-ferro que a personagem carrega no pescoço e que estabelece relação com o seu passado (*Republica di mininus*); ou o caixão de borboleta de Vita e o de peixe do Sr. Sonho em *Nha fala* (FIGURA 29).



Figura 29: Elementos simbólicos dos filmes de Gomes

Em *Nha fala*, as sequências reúnem planos caracterizados por uma descontinuidade temporal, mas ordenados segundo um critério cronológico, segundo uma progressão vinculada a consequências (COSTA, 2003). Isto é, a alternância das sequências acontece relacionada com os acontecimentos da vida de Vita: sua preparação prévia à partida para os estudos em Paris; sua vida na capital francesa; e seu retorno a Bissau para a realização do ritual de renascimento. Na primeira parte do filme, a protagonista é apresentada como uma personagem triste – ela não canta; responde asperamente às reflexões das músicas, pois carrega o peso da tradição de não poder cantar. Em meados do enredo, muda-se a cena para Paris, muda-se o idioma, altera-se o ritmo das músicas. Imagens de Paris são exibidas, inclusive da *Tour Eiffel*. Anteriormente, também se exibiam imagens das belezas naturais da Guiné-Bissau (ou, ao menos, o que se entende ser o registro do país); as músicas, o ritmo das músicas oscilam entre lento e rápido, numa mistura de música de ninar (como no início do filme, no velório do papagaio) e *afrobeat* (como na despedida de Vita). O idioma falado inicialmente é o Crioulo da Guiné-Bissau. Quando Vita retorna, juntamente com Pierre, após concluir seus estudos e como cantora de sucesso, para realizar seu funeral, a câmera alterna, retornando às imagens das paisagens cabo-verdianas. O idioma volta a ser o crioulo bissau-guineense, mas Pierre continua falando francês. Afinal, naquele momento, o idioma decididamente não é uma barreira. O final do filme, com a junção de todos (africanos e europeus) representa simbolicamente o final da montagem alternada.

No filme *Udju azul di Yonta*, o cineasta induz o espectador a pensar que há algo de estranho na vida de Santa e Amilcarzinho e seus amigos. Nota-se isso quando se constrói uma montagem paralela na qual intercalam-se planos de sequências, simultaneamente, em espaços diferentes – de Santa e Belante na cartomante e de Amilcarzinho e seus amigos, que irão desenrolar no desenlace de Santa com a resolução do conflito habitacional vivido pela personagem. A câmera, então, oscila entre Santa e Belante, que seguem em visita a uma cartomante, e os meninos (FIGURA 30). 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 meninos 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 resmungo: “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 revelando que a profecia da vidente se concretizava. Dentro da casa, Santa mostra-se assustada com o acontecido e, em um *travelling* para trás, com o objetivo de descrever o espaço e criar uma ação dramática, a câmera indica que está tudo no devido lugar.



Figura 30: Exemplo de montagem paralela (*Udju azul di Yonta*)

É na montagem que se percebem os três tempos do cinema: “o tempo da *projeção* (a duração do filme), o tempo da *ação* (a duração diegética da história contada) e o tempo da *percepção* (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva)” (MARTIN, 2003: 213-214. “grifos do autor”). Isto é, tempo fílmico, tempo real e tempo da narrativa. O tempo do filme não é o da realidade. O tempo da realidade somente é possível de ser concretizado quando o espectador está diante da tela. Há ainda o “tempo real” relacionado com o momento das filmagens, que pode ser vinculado com o tempo presente, mas que para o espectador será o tempo passado e para o cineasta ou montador será o tempo do futuro: o tempo da experiência do espectador. Nesse sentido, o tempo no cinema é relativo e, neste trabalho, interessa tratar do tempo no/do filme. Importa, assim, debater o tempo fictício, que pode possuir pedaços e relações com o

tempo real relacionados com o passado, com o espectador, ator ou cineasta. Com relação ao tempo transcorrido (a duração dos filmes), Flora Gomes demonstra uma rigidez temporal. Os cinco filmes do cineasta rondam os 90 minutos possivelmente pela formação cubana de base teórica soviética: *Udju azul di Yonta e Po di sangui*, 90 minutos; *Mortu nega*, 92 minutos; *Nha fala*, 85 minutos; e *Republica di mininus*, 78 minutos.

O tempo da narrativa serve para localizar mais ou menos a ação e possui diversas estruturas temporais: (1) o tempo condensado – é a maneira habitual de o cinema utilizar o tempo; (2) o tempo respeitado – poucos filmes tentaram respeitar o desenrolar temporal integralmente apresentando na tela com uma ação cuja duração fosse idêntica à do próprio filme; (3) tempo abolido – os mais impressionantes são aqueles que têm um caráter onírico, fantasmático ou poético; (4) tempo revertido – baseado no retorno ao passado, ou *flashback*, é seguramente o procedimento de interpretação do tempo mais interessante do ponto de vista da narrativa cinematográfica (MARTIN, 2003: 221-228). Normalmente, Flora Gomes utiliza o tempo condensado em seu trabalho de montagem. Contudo, percebe-se em um filme como *Mortu nega*, por exemplo, características do tempo respeitado, por meio da utilização de planos-sequências sem interrupções, especialmente no começo do enredo, e ainda pela referência histórica do tempo com a informação gráfica “Janeiro de 1973”.

Em *Republica di mininus*, o tempo da narrativa parece ser abolido, ambíguo, por se tratar de um filme poético, que utiliza fusões, criando um espaço visual subjetivo, que pode indicar até devaneio. A fusão consiste na substituição de um plano por outro, pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre outra e, depois, desaparece (FIGURA 31). Na cena em questão, a fusão visual atua como uma terceira dimensão e representa a divisão entre os dois grupos sobreviventes da guerra, que se uniram após o pedido de Dubem. O filme *Republica di mininus* exige muito do espectador em razão de sua estrutura narrativa pouco convencional. É um filme que deve muito à ousadia estética de confundir o espectador sem uma definição temporal clara, em que crianças, por exemplo, discutem conteúdos políticos. Com tal proeza, Flora Gomes realiza uma obra-prima na tradição do cinema autoral.



Figura 31: Fusão em *Republica di mininus*.

Em *Nha fala*, a relação espacial entre dois elementos da ação é percebida por meio da interação entre um personagem e uma imagem de animal (FIGURA 32). Nesse caso, há uma relação de coexistência espacial, demonstrando-se o perigo mediante o movimento de câmera que segue da personagem ameaçada ao cisne (símbolo de perigo), estabelecendo assim um elo topográfico entre os dois elementos da ação. A cena acontece depois de Vita ter cantado e enquanto conversa com Pierre sobre sua maldição, o que esclarece a fusão através do diálogo entre os personagens. Pierre questiona Vita sobre ela acreditar ou não “nessas coisas tradicionais”. Vita responde vagamente: “Acredite ou não... fui a primeira a ignorar a proibição. Faltei à minha palavra. É mais grave para ela (mãe) que para mim”. Pierre ignora o que Vita diz e informa que é músico e, como tal, destaca que Vita “Tem uma voz extraordinária”, e que estava à procura de uma voz como a dela. Vita responde, citando a sua falecida avó, enquanto a imagem de cisne é refletida sobre ela: “A minha avó dizia que somos como os cisnes. O nosso canto anuncia a nossa morte. Não é a morte que me assusta. Tenho medo de deixar aqueles que amo”.



Figura 32: Vita e o cisne (*Nha fala*)

O retorno ao passado, com a utilização de *flashback* é empregado por quatro razões: (1) estéticas – com o propósito de aplicar de forma rigorosa a regra da unidade de tempo (e, eventualmente, a de lugar); (2) dramáticas – o *flashback* consiste em colocar, desde o início do filme, o espectador como confidente do desfecho; (3) psicológicas – elas também podem justificar a reversão da sequência temporal normal dos acontecimentos; (4) sociais – podem justificar uma volta ao passado (MARTIN, 2003). Isso é o que ocorre, por exemplo, no filme *Republica di mininus*, quando a câmara está centrada na personagem

Mão-de-ferro e evoca suas lembranças. Assim, ao invés de desenrolar a ação fazendo com que o anti-herói intervenha, é adequado concentrar o drama sobre ele. Ao atingir o paroxismo do seu drama, a criança-soldado revive as circunstâncias tumultuosas que a levaram àquela situação (FIGURA 33).

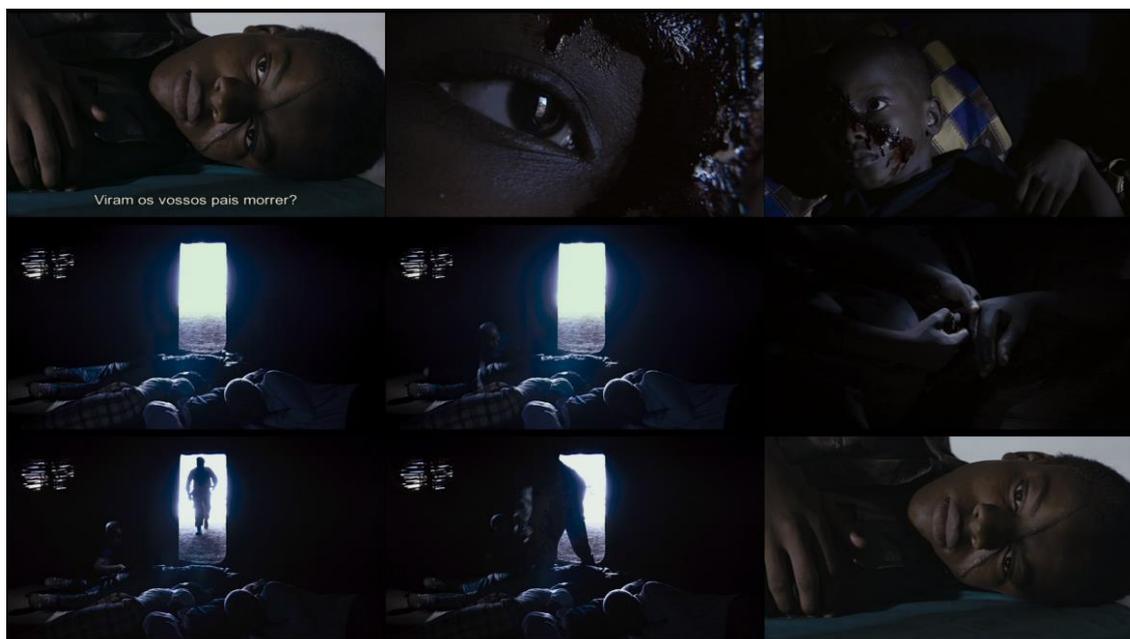


Figura 33: *Flashback* Mão-de-ferro (*Republica di mininus*)

A sequência do *flashback* em primeiro plano do rosto de Mão-de-ferro acentua a passagem à interioridade e a duração subjetivamente vivida pela personagem no momento em que uma das crianças realiza perguntas sobre os seus pais: “Desculpem, só mais uma coisa, sabem onde estão vossos pais? Sabem se ainda estão vivos? Viram vossos pais morrer?”. A última pergunta aciona as lembranças traumáticas, o passado que serve de catalizador para as memórias da criança-soldado, que também irá explicar a aliança da mãe sustentada pelo pescoço. Depois, acontece uma fusão psicológica entre dois planos, sugerindo a invasão do passado traumático na consciência do presente – algo que, para o espectador, se converte em presente. A câmera avança até se deter sobre o rosto de Mão-de-ferro em primeiro plano. A transição visual é sublinhada pela trilha sonora (fusão sonora), pela simples substituição de sons, e visual pela iluminação sombria, escura, sugerindo o mergulho doloroso no passado cruel do assassinato de seus pais e seu posterior sequestro. A curta cena, de um minuto e vinte segundos de duração, termina como começou: com um *close up* lateral da personagem.

As representações separadas se transformam em uma imagem. A força da montagem reside no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem (EISENSTEIN, 2002). Logo, é também na montagem que o cineasta proporciona a sua visão pessoal do mundo, dando movimento às suas interpretações reais ou imaginadas, às ideias, às imagens, à sua marca autora através da junção e arranjo de planos que se metamorfoseiam nas emoções e nas percepções concebidas sobre imagens, cenas, sequências dispersas e/ou aparentemente desconexas entre si, para, depois transformarem-se em metáforas visuais, características da montagem ideológica – como pode-se notar na sequência do leite sendo derramado no chão vermelho da Guiné-Bissau (*Po di sangui*) (FIGURA 34) e de frutas caindo na rua (*Republica di mininus*) (FIGURA 35).

A sequência do leite derramando no chão inicia-se depois de um *travelling* lateral, que descreve o espaço e a ação dramática: crianças tomando banho; N'tem brincando com Mudo; e Luana concentrada e imóvel, segurando uma cabaça de leite. Tal imobilidade demonstra toda a instabilidade da situação da *tabanka*. A câmera, primeiro, oferece um *close up* da personagem, depois desce em movimento de cima para baixo, mostrando o leite escorrendo lentamente da cabaça entre os dedos da personagem, caindo no chão entre seus pés. O branco do leite realça sobre a cor laranja do barro. A câmera segue o caminho que o leite traça no chão, no barro, enquanto arrasta as folhas que encontra pelo caminho. O silêncio do trajeto do leite é bruscamente interrompido pelo som de algo que se quebra. Logo após o corte, surge a Baga-baga vermelha, que é quebrada por Calacalado⁸⁰. O chefe da *tabanka* interpreta a cor azul na construção dos insetos, sinalizando a morte, prevendo que algo terrível está por acontecer com a aldeia (a seca e o desmantamento) e com o próprio Calacalado (a morte). Para Flora Gomes, a cena da cabaça de leite derramado na terra representa “a metáfora da amamentação da terra. É um contraste entre a terra e o leite” (GOMES, 2015).

⁸⁰ Alguns grupos étnicos da Guiné-Bissau (Manjado, Brames, Papel, Balantas, Mansoancas) abandonavam junto as Baba-baga gêmeos e crianças portadora de alguma limitação física visível e também recém-nascido cuja a mãe falecia no parto, pois acreditavam que se as crianças não fossem eliminadas, logo após o nascimento, os pais ou a *tabanka* poderiam ser atingidos por terríveis calamidades. Com o fim da prática do abandono dos gêmeos, o morro da Baba-baga passou a ser utilizado como elemento simbólico e de veneração: “Altars de gêmeos”, inclusive com o poder de neutralizar males (CARREIRA, 1971).



Figura 34: Sequência do leite (*Po di sanguì*)

A montagem oferece sentido às imagens captadas pelo diretor. Imagens que partem do real, mas que podem adquirir, na decupagem e posteriormente na montagem, sentido real ou irreal, verdadeiro ou falso, ficcional ou não ficcional, de mentira ou verdade. Assim, com a montagem construtiva, Flora Gomes produz significados que não estão em cada plano, mas nas relações entre os planos estabelecidos pelo diretor e pelo montador (COSTA, 2003). Exemplo disso acontece com a morte dos filhos de Diminga, que só será esclarecida no retorno da personagem à sua tabanka; ou, em *Repubblica di mininus*, quando, depois do bombardeio da cidade e com a saída de Dubem e Nuta do esconderijo, a câmera mostra a destruição da guerra que devastou tudo. A cidade está vazia. É a marcação do tempo, de passagem para o tempo do pós-guerra, para o tempo da república das crianças. O tempo do sonho, dos mortos. Em tal sequência, o enquadramento nos olhos da criança revela o desespero e o medo daquilo que elas acabam de assistir: a devastação da guerra. Utilizando a câmera lenta para proporcionar mais dramaticidade à cena, com angulação de cima para baixo, o que, para Antonio Costa (2003), pode ser uma indicação da opressão com relação à personagem, Flora Gomes descreve progressiva e metaforicamente o mundo que desaba por meio das frutas que caem e são esmagadas.



Figura 35: Sequência das frutas caindo (*Republica di mininus*)

Assim, a autoria de Flora Gomes refere-se especialmente ao universalismo de base local, que apresenta aspectos da estética negra, com preocupações sobre a preparação de atores, cenário e iluminação do corpo; com reflexões em torno dos cinemas africanos, por meio da linguagem cinematográfica, realizando filmes que agradam públicos africanos, americanos, europeus e asiáticos com grande valor artístico, acadêmico e comercial; propondo, com a câmera em mãos africanas e negras, criar novas imagens do mundo, dos africanos, da África; procurando estimular o debate, a curiosidade, o diálogo, a representatividade sobre as imagens, sobre os filmes e as artes. Gomes busca esse percurso com filmes originais que também podem atender à demanda de um público cada vez mais condicionado pela uniformização do cinema que lhe é proposto pelo modelo hollywoodiano. Mas há sempre que prevalecer a resistência de experimentadores de novas formas do fazer

cinematográfico, dos desbravadores de novos caminhos e novas estéticas, como os de Flora Gomes, para que o futuro do cinema esteja garantido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “CONTINUO A SONHAR AINDA...”

O debate em torno da questão autoral é central no cinema. A autoria associa o estilo com a profundidade temática do universo do diretor (temas recorrentes, visão de mundo) e também vincula-se à forma (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem, cenário, preparação de atores), sem um desligamento estabelecido entre as partes, uma vez que a significação e a riqueza temática são inseparáveis da *mise en scène* nos filmes. Se um cineasta é um autor, isso acontece porque seus filmes não permanecem em algum padrão estabelecido. O movimento interno da *mise en scène* é a sua arma e a principal ferramenta teórica da crítica.

Contemporaneamente, o conceito de autoria ultrapassou a literatura e o cinema, e hoje também inclui em seu *corpus* telenovelas e videoclipes, por exemplo. Por outro lado, a obra de arte também perpassa pela trajetória pessoal do autor, e a autoria pode ser entendida como o resultado da construção do percurso histórico e social do agente produtor. Esta postura autoral possibilita ainda um certo distanciamento dos artifícios de se conjecturar o autor de cinema como unidade e uniformidade (BOURDIEU, 1996). Diante dessa produção padronizada, o autor Flora Gomes surge com singularidade, reunindo em suas películas marcas autorais que identificam seu estilo, não só por sua originalidade, mas também pela observação de sua trajetória em relação a um contexto de relações socialmente colocadas.

A autoria de Flora Gomes consolida-se e constrói-se por sua trajetória: desde os estudos secundários na Escola Piloto e no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, passando pelo estágio com Paulin Soumanou Vieyra, no Senegal, a vivência e a filmagem da luta de libertação, o (pós)colonial até a contemporaneidade. Essa trajetória implica ainda na habilidade do sujeito em se adaptar às regras do(s) contexto(s): local e global, África e Europa. Trata-se de um sujeito que também é reflexo dos seus contextos, de suas posições, relações sociais e tempo. Isto é, um agente construído historicamente, cultural e socialmente que expressa o poder significativo dos cineastas africanos de negociarem com as pressões econômicas, políticas e ideológicas que exigem uma fórmula de sucesso e menores riscos econômicos.

Desse modo, o que diferencia uma *mise en scène* de outra e identifica os estilos individuais dos cineastas são os sentimentos, as sensibilidades e as convicções diversas que cada realizador emprega nas escolhas de planos, enquadramentos, ângulos ou movimentos de câmera para a composição dramática da cena ou sequência; ou no desempenho de cada uma das funções que o cineasta executa na construção do mistério, do jogo de olhar, da sua marca pessoal na produção de um filme. Os cineastas africanos, por meio de práticas cinematográficas intertextuais, revisitam gêneros clássicos do cinema ocidental (como o musical e o *western*, por exemplo) que permitem exercer a criatividade e renovar os cinemas contemporâneos africanos, vislumbrando ocupar o seu lugar no âmbito das cinematografias mundiais.

Por meio dessas composições ficcionais, os realizadores experimentam apropriações e influências de outros diretores, mesmo que para isto tenham de tomar por empréstimo formas narrativas, estruturas visuais e rítmicas e temas comuns de seus antecessores e contemporâneos: Paulin Vieyra, Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty, Med Hondo, Souleymane Cissé, Idrissa Ouedraogo, Abderrahmane Sissako, Haile Gerima, Zezé Gamboa, Filipe Henriques, Moussa Toure, Youssef Chahine, Leão Lopes, Moufida Tlatli, Jean-Pierre Bekolo, Darrell James Roodt, Licínio de Azevedo, Sana n'Hada e Flora Gomes. Eles procuram materializar narrativas africanas que se distanciam do modelo cinematográfico hegemônico: *hollywoodiano*; e desviar-se do eurocentrismo, propondo em contrapartida o descentramento do pensamento ocidental através do entre-lugar (SANTIAGO, 2000) e da descolonização das mentes (THIONG'O, 2007).

Diante da diversidade dos cinemas africanos contemporâneos, realizou-se uma análise da temática, da estética e da linguagem cinematográfica autoral de Flora Gomes, com suas criações marcadas pelo selo dos homens e mulheres que são os autores; considerando suas escolhas individuais, plurais e preferenciais, inclusive preocupações com novas formas cinematográficas que consolidam a questão do projeto inicial da construção da nação, em busca de revelar a complexidade do continente. Esse é o momento de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, que concomitantemente mostram ao mundo a qualidade técnica, a multiplicidade estética, o colorido e a beleza dos homens e mulheres do continente africano voltados para um espectador contemporâneo

sedento por novidade, mas que, ao mesmo tempo, ainda convivem com problemas antigos de financiamento, distribuição e crítica dos filmes africanos.

As marcas autorais de Flora Gomes são perceptíveis não apenas no discurso, nos temas recorrentes (Amílcar Cabral, oralidade, cosmogonia, identidades culturais, guineidade, crioulo, crianças e mulheres), na trilha sonora (música, silêncio, diálogos), na temporalidade contemporânea e/ou nas referências históricas ao seu país e ao seu continente de nascimento e residência, mas também mediante sua estética fílmica. A dimensão autoral do cineasta também revela-se tanto em planos fílmicos, movimentos de câmera, trabalho de iluminação e uso de cores, como na preocupação com a cenografia, com as metáforas visuais e com a montagem. Considera-se a dimensão do trabalho de Gomes no âmbito do resultado de um autor de *mise en scène* própria e ainda encenador, transformador e agente cultural, uma vez que ele recorrentemente trabalha com atores amadores e/ou totalmente inexperientes.

Flora Gomes transmite em seus filmes o testemunho de um homem atento aos dramas da humanidade por meio de gêneros, temas, cenários, personagens diversas, estéticas e ecléticas. Com o recurso a finais esperançosos e reflexivos em seus enredos, o cineasta conduz o espectador a buscar sempre por soluções coletivas para as questões locais e globais. Em razão de sua sensibilidade, os filmes de Gomes proporcionam sentimentos de agonia, aflição, tristeza e alegria que podem ser vivenciados através da modernidade e das tradições dos povos bissau-guineenses e africanos. Juntando-se a isso a força da *mise en scène* ao discurso, à crítica, à trilha sonora, à direção de atores, aos cenários naturais, à iluminação do corpo negro, que, uma vez somados ao caráter histórico, fazem de seus filmes um relato autobiográfico e um retrato coletivo das várias gerações do passado (*Mortu nega*), do presente (*Udju azul de Yonta*, *Po di sangui* e *Nha fala*) e da “esperança no futuro” (*Republica di mininus*) da Guiné-Bissau, da África e do Mundo.

Flora Gomes utiliza cortes bruscos como uma opção estilística, inaugurando suas marcas temáticas, visuais, sonoras e estéticas, que o transformam em um cineasta premiado e reconhecido além das fronteiras físicas e culturais do continente africano, exercendo o direito da liberdade criadora de continuar sonhando com discursos sobre a memória e a história de Amílcar Cabral, da Guiné-Bissau, da África e do mundo; apresentando na tela o

imaginário e a realidade do africano, por meio do poder da palavra e da transgressão dos limites, das relações familiares, do local e do global; das relações entre vida e morte, por meio das cerimônias fúnebres, rituais de casamento, viagens iniciáticas como metáforas para a transformação da vida social, pessoal e coletiva. Dessa forma, o realizador reforça a obrigação de desestruturar, deslocar, repensar e descolonizar o debate sobre a África e os cinemas africanos, utilizando o cinema como meio para expor as injustiças locais, continentais e mundiais, mas evitando partidarismos, posicionamentos e olhares estreitamente políticos e prévios. Indicando-se assim novos caminhos para o cinema, lutando para construir imagens democráticas, inovadoras e fomentadoras das modernidades locais e globais africanas: de novas possibilidades, novos mundos, novas estéticas. Procurando expor estéticas cinematográficas africanas que expressem o curso da vida, o cotidiano através de personagens, ritmos, movimentos, cenários, iluminação e ângulos que prezam pela forma e pela profundidade constitutivas da narrativa. O cineasta atua sem negar os componentes culturais – bissau-guineense e africano e europeu e ocidental – que atualmente fazem parte do universo bissau-guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. Contando para tanto com manifestações culturais acadêmicas e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo. Permanentemente envolvendo trocas de lado a lado.

Trocas que são normalmente deixadas à parte pelos governos africanos, quando estes não incluem em suas pautas programas de suporte financeiros (públicos ou privados) para a cultura e a arte locais, visto que para continuar realizando os filmes Flora Gomes também depende do futuro da política cultural do continente africano e da Guiné-Bissau, que até o momento não possui legislação nem regulação cinematográficas. Para que Flora Gomes continue sendo fonte de inspiração para jovens cineastas bissau-guineenses, que também estão desejosos de alcançar outros públicos interessados em conhecer e compreender as várias faces da Guiné-Bissau, da sua cultura, de seus habitantes, história, arte e cinema, é preciso financiamento, políticas culturais e projetos de apoio financeiro. Por intermédio da sua obra, Gomes conquistou prestígio nacional e internacional e marca, nos seus filmes, o seu estilo original, experimentando um gênero diferente, as suas particularidades, o seu carimbo, o seu perfil, a sua individualidade, suas características distintivas e suas marcas.

Por fim, tal como nos filmes de Flora Gomes, termina-se esta tese sem que isso implique no fim de uma investigação. Continua-se a sonhar com o próximo filme do roteirista, encenador, cenógrafo, ator e realizador Flora Gomes para dar continuidade a descobertas – acadêmicas, cinematográficas e culturais – sobre o continente africano, a Guiné-Bissau e o autor.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua (2012). *A educação de uma criança sob o protetorado britânico: ensaios*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras.
- ADESOKAN Akin (2011). Flora Gomes, filmmaker in search of a nation. Black Camera. In. *International Film Journal*, v. 3, n. 1, p. 31-53.
- ADESOKAN Akin (2011b). *Postcolonial artists and global aesthetics*. Indiana/USA: Indiana University Press.
- ADICHIE, Chimamanda (2012). *O perigo de uma única histórica*. <http://www.youtube.com/watch?v=A0_STXPaNz0&feature=rclist&playnext=1&list=PL76DC864BBE2A7F37>. (30 ago 2012).
- ADÃO, Dina (2016). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Bissau, maio 2016.
- AKOMFRAH, Jonh (2006). On the national in African Cinema/s. In. VITTALI, Valentina; WILLEMEN Paul (eds). *Teorising national cinema*. Londres: British Film Institute, p. 274-292.
- AMKPA, Awam (org) (2012). *Catálogo Africa see you see me! : influências africanas na fotografia contemporânea*. Portugal: Sextante Editora.
- ANDRADE-WATKINS, Claire (1995). Le cinema africain lusophone: perspectives historiques et contemporaines de 1969 à 1993. *Ecran d'Afrique*. n.13-14, 3º/4º trimestre, p.109-124.
http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/documentos/Lusophone%20cinema.pdf. [Edição em inglês e francês]. (06 abril 2017).
- ANDRADE-WATKINS, Claire (2003). Le cinema et la culture au Cap Verde et en Guinée-Bissau. *CinémAction: Cinémas africains, une oasis dans le désert?*, Saint-Denis, n. 106, 1º trimestre, 2003, p. 148-155.
- ANDREW, Dudley (2013). Além e abaixo do mapa do cinema mundial. In. DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas/SP: Papirus, p.35-50. (Série de Estudos Socine).
- ANDREW, Dudley (2016). A mobilidade enraizada: contradições do cinema africano. Trad. Moema Franca. *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. 321-338.
- APPIAH, Kwame Anthony (1997). *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeira. Rio de Janeiro: Contraponto.

ARAÚJO, Mauro Luciano Souza de (2013). Sob um exotismo cinematográfico: contradições herdadas em chave atual. In: DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas/SP: Papirus, p.117-124. (Série de Estudos Socine).

ARENAS, Fernando (2011). Lusophone Africa on screen: After utopia and before the end of hope. In: *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 103-157.

ARENAS, Fernando (2018). “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, p.1-63. (No prelo).

ARENAS, Fernando; EKOTTO, Frieda (2015). “África que ri e sonha: a Guiné-Bissau de Flora Gomes”. In: BARROS, Miguel (Org.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Guiné-Bissau: Edições Corubal, p. 13-16.

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

ARNAUD, Gérald (2001). Musicalité africaine. *Africultures*: “L’africanité en question”. Paris: Editions L’Harmattan, n.41, octobre 2001, p.50-55.

AUGEL, Moema Parente (2007). *O desafio do escombros: a literatura guineense e a narração da nação*. Rio de Janeiro: Garamond.

AUMONT, Jacques (2008). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2011). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica.

BÂ, Amadou Hampaté (2010). “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. História geral da África I. 2.ed.rev. Brasília: UNESCO, p. 167-212. [versão *on line*].

BAHIANA, Ana Maria (2012). *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAKUPA-KANYINDA, Balufu (2005). Filmer en Afrique, filmer l’Afrique: défier les stéréotypes. *Africultures*: “Où va la creation artistique en Afrique francophone”. Paris: Editions L’Harmattan, n.65, Octobre-décembre, p.51-55.

BAMBA, Mahomed (2007). Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho pan-africanista. *3ª Mostra Malembe Malembe: Cinema africano em debate*. Florianópolis/SC: Udesc/UFSC, Outubro 2007.

BAMBA, Mahomed (2007b). O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.

- BAMBA, Mahomed (2007c). Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras. p. 17-23.
- BAMBA, Mahomed (2008). O(s) cinema(s) africanos(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas/SP: Papyrus, 2008. p. 215-231. Coleção Campo Imagético.
- BAMBA, Mahomed (2009). Que modernidade para os cinemas africanos?. *Catálogo do FórumDoc.BH 2009*. 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, p.183-190.
- BAMBA, Mahomed (2010). O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, p.267-280.
- BAMBA, Mahomed (2012). A dimensão pragmática da narrativa e do discurso dos filmes sobre e meio ambiente. In. SERAFIM, José Francisco; SANTANA, Sergio Ricardo Lima de. *Representações do meio ambiente: clima, cultura, cinema*. Salvador/BA: EDUFBA, p.151-168.
- BAMBA, Mahomed (2013). A geografia escarpada do cinema mundial: dos centros às periferias. *Revista Contemporânea Comunicação e Cultura*, v.11, n.3, set-dez 2013, p.425-426.
- BAMBA, Mahomed (2014). 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, p.77-97.
- BAMBA, Mahomed (2014b). «Défense absolue d’aller voir le spectacle infernal du sorcier blanc»: a função da narrativa e da metáfora na reconstituição histórica do espetáculo cinematográfico numa aldeia africana. *El futuro del pasado*, p.151-162. <<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.007>>. (25 março 2017).
- BAMBA, Mahomed (2014c). *O legível e o visível no cinema: o signo escrito na construção e na leitura fílmicas*. Curitiba/PR: Editora Appris.
- BAMBA, Mahomed (2015). Reflexión sobre la dimensión espectral de las películas africanas: o cómo los cines africanos piensan de otra manera en sus públicos. *Secuencias*. n.41, primer semestre 2015, p.19-40.
- BAMBA, Mahomed (2016). A recepção do “cinema africano” no Brasil: os micro-espacos de renegociação dos sentidos dos filmes africanos. *Revista Semana da África na UFRGS – Imaginações africanas: literatura, música e cinema*. Departamento de educação e desenvolvimento social –DEDS. v.3, n.1, mai 2016, p. 72-81.
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs) (2012). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador/BA: EDUFBA.

- BAPTISTA, Marlyse (2000). Le créole de Guinée Bissau: genèse et situation sociolinguistique. *Africultures*: “Afriques lusophones”. Paris: Editions L’Harmattan, n.26, mars 2000, p.69-72.
- BARLET, Olivier (1996). *Les cinémas d’Afrique noire: le regard en question*. Paris: Editions L’Harmattan.
- BARLET, Olivier (1997). La critique occidentale des images d’Afrique. *Africultures*: “La critique en question”. Paris: Editions L’Harmattan, n.1, octobre, p.05-11.
- BARLET, Olivier (2000). Cinémas lusophones: le gâchis et l’espoir. *Africultures*: “Afriques lusophones”. Paris: Editions L’Harmattan, n.26, mars 2000, p.18-23.
- BARLET, Olivier (2000b). “Nous coupons une partie de nous-mêmes pour la vendre”: entretien avec Flóra Gomes, cinéaste. *Africultures*: “Afriques lusophones”. Paris: Editions L’Harmattan, n.26, mars 2000, p.73-75.
- BARLET, Olivier (2001). Les nouvelles stratégies des cinéastes africains. *Africultures*: “L’africanité en question”. Paris: Editions L’Harmattan, n.41, octobre 2001, p.69-76.
- BARLET, Olivier (2002). L’exception africaine. *Africultures*: “Cinéma: l’exception africaine”. Paris: Editions L’Harmattan, n.45, février 2002, p.05-08.
- BARLET, Olivier (2003). Les nouveaux films d’Afrique sont-ils africains? *CinémaAction: Cinémas africains, une oasis dans le désert?*, Saint-Denis, n. 106, 1^o trimestre, 2003, p. 43-49.
- BARLET, Olivier (2005). Les nouveaux paradoxes des cinémas d’Afrique noire. *Africultures*: “Où va la création artistique en Afrique francophone”. Paris: Editions L’Harmattan, n.65, Octobre-décembre 2005, p.39-50.
- BARLET, Olivier (2012). *Les cinémas d’Afrique des années 2000: perspectives critiques*. Paris: Editions L’Harmattan.
- BARRETO, Rodrigo Ribeiro (2009). *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk*. TESE (Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação.
- BARROS, José d’Assunção (2012). Cinema e história: entre expressões e representações. In. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Jorge Nóvoa; José D’Assunção Barros (orgs). 3.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, p.55-105.
- BARROS, Miguel de (Cood) (2015). *Flóra Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal.
- BARTHES, Roland (2004). A Morte do Autor. In BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAZIN, André (1953). “A glória de um covarde”. In. *Cahiers du Cinéma*, n.27, outubro.

BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?* Trad. Ana Moura. Lisboa/PT: Livros Horizonte.

BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense.

BERCHMANS, Tony (2012). *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4.ed. São Paulo: Escrituras Editora.

BERNADET, Jean-Claude (1994). *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense.

BERNARDET, Jean-Claude (2006). *O que é cinema?*. 16.reimpr. São Paulo: Brasilense.

BÈYE, Ben Diogaye (1995). Touki Bouki: um filme, um autor. In: *Cinemas de África – Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, p.31-37.

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

BIAI, Suleimane (2016). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Bissau, março 2016.

BILHARINHO, Guido (2006). *O filme musical*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura.

BORGES, Manuela (2007). “Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau”. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (orgs). *A mulher em África*. Lisboa: Edições Colibri, p.73-88.

BORDWELL, David (2008). *Figuras traçadas na luz: encenação no cinema*. Trad. Maria Luzia Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus. (Coleção Campo Imagético).

BOUGHEDIR, Ferid (2007). O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, p.37-56.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras das artes: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BRETON, Emile (1998). Racines, un arrachement. *Africultures: “Cinéma mémoire”*. Paris: Editions L’Harmattan, n.9, été – juin-juillet-août 1998, p.08-13.

BRUNSCHWIG, Henri (1971). *A partilha da África*. Lisboa: Dom Quixote.

BUSCOMBE, Edward (2005). Ideias de autoria. In. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. vol.I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, p.281-294.

CABRAL, Amílcar (1974). *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta*. Trad. Manuel L. Martins. Lisboa: Nova Aurora. (Textos Amílcar Cabral, n.1).

CAETANO, Marcello (1948). *Portugal e o direito colonial internacional*. Lisboa: Oficinas gráficas Casa Portuguesa.

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

CANDE-MONTEIRO, Artemisa (2013). *Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional - conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)*. TESE (Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

CARDINA, Miguel; MARTINS, Bruno Sena (coord.) (2018). *Guerra Colonial e lutas de libertação: as memórias que não se podem perder*. Lisboa: Tinta da China.

CARELLI, Fabiana (2012). Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em Nha fala, de Flora Gomes. *Revista Literartes*. v.1, n.1, 2012.
<<http://revistas.fflch.usp.br/literartes/article/view/509/456>>. (30 out 2012).

CARELLI, Fabiana (2014). Diversidade categorial no Cinema Africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. In. BENJAMIN JUNIOR, Abdala. *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, p.191-218.

CARNEIRO, Leonel Martins (2011). *A atenção e a cena*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo. DISSERTAÇÃO (Mestrado).

CARREIRA, Antonio (1971). A baga-baga. In. *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*. v. XXVI, n. 103, jul. 1971, p. 549-572.

CASTANHEIRA, José Pedro (1995). *Quem mandou matar Amílcar Cabral?*. Lisboa: Relógio d'Água.

CÉSAR, Amaranta (2013). Cinema africano, utopia e política: a tomada de palavra em bamako, de Abderrahmane Sissako. *Revista Contemporânea/ POSCOM*. v.11, n. 03, set-dez 2013, p. 581-590.

CÉSAR, Amaranta (2013b). Cinema africano e autorrepresentação: da reconfiguração do passado colonial para a reinvenção do presente global. In. BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise R.; LIRA, Ramayana (orgs). *Cinema, globalização, transculturalidade*. Blumenau/SC: Editora Uninsul; SOCINE, v. 1, p. 139-160.

CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (2016). As africanidades e suas asperezas. In. *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. 14-28.

CHALAYE, Sylvie (2001). Les masques de l'africanité. In. *Africultures: "L'africanité en question"*. Paris: Edtions L'Harmattan, n.41, octobre 2001, p.05-06.

CHAM, Mbye (1998). African Cinema in the Nineties. In. *African Studies Quarterly*. v.2, Issue 1, p.47-51.<<http://sites.clas.ufl.edu/africa-asq/files/ASQ-Vol-2-Issue-1-Cham.pdf>> 03 abr 2017.

CHAM, Mbye (2011). *Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies*. <<http://www.africanfilmny.org/br/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies>>. 03 abr 2017.

CHAVES; Marina Oliveira Felix de Mello; MIRANDA, Bruna Suelen Rocha; PADEIRA, Ana Rita de Sá Soveral (2017). As produções cinematográficas dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, São Paulo, v.35, n.70, p.33-49.

CHASTRETTE, Maurice (1999). Chimie, couleurs et sociétés. In. *Lettre des sciences chimiques du cnrs / L'actualité chimique*. N. 229, nov. 1999, p. 137-140. <<http://www.lactualitechimique.org/Chimie-couleurs-et-societes>>. 15 fev 2017.

CÓ, João Paulo Pinto (2009). *Nha fala: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial*. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs). *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf. p. 102-113.

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; Guiné-Bissau: Casa dos Direitos, p. 231-308.

COELHO, Sandra Straccialano (2013). *Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch*. TESE (Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação.

COELHO, Sandra Stracciaano (2014). Jean Rouch, ou das particularidades de uma posição autoral construída no espaço “entre campos”. In: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Bordieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: EDUFBA, p. 157-180.

COMPAGNON, Antoine (2006). O autor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 47-96.

COOK, Paul (2013). A importância de um “s”: o leeds centre for world cinemas, transnacionalismo, policentrismo e o desafio de Hollywood. In. DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas/SP: Papirus. (Série de Estudos Socine), p.13-34.

COSTA, Antonio (2003). *Compreender o cinema*. Trad. Nelson Moulin Louzada. 3.ed. São Paulo: Globo.

COSTA, Denise (2012). Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, p. 223-234.

COSTA, Tony (2014). Direção de Fotografia: a importância artística no cinema de ficção. In. *Avanca Cinema* 2014. Avanca/PT: Edições Avanca, p.690-695.

COSTA, Xico (2015). Imagem e experiência de apreensão da cidade. In. JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dutra (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvo/Ba: EDUFBA, p. 52-83.

COUTO, Mia (2005). *Pensatempos: textos de opinião*. 3.ed. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (2011). *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras.

CUBERO, Alejandra Val. Del home video al nuevo nollywood: la poderosa Industria audiovisual en Nigeria. In. *Secuencias*. n.41, primer semestre 2015, p.41-56.

CUNHA, Paulo (2013). Coproduzir em português da política e da prática. In. DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas/SP: Papirus, p.75-89. (Série de Estudos Socine).

CUNHA, Paulo (2013b). Guiné-Bissau: as imagens coloniais. In. *Catálogo da VII Mostra/V Simpósio Internacional Os cinemas dos países lusófonos*. Rio de Janeiro: Edição do LCV - Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Universidade Federal Fluminense, 17 a 22 de setembro 2013.

CUNHA, Paulo (2016). Luta ca caba inda: repensar o arquivo, a história e a memória na Guiné-Bissau através do trabalho de Filipa César. In. *Revista de Estudos linguísticos e literários*. n.53, Salvador, Jan-Jul 2016, p. 222-240.

CUNHA, Paulo; LARANJEIRO, Catarina (2016). Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. In. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine*. v.5, n.2, Jul. /Dez., p. 56-77.

DACOSTA, Fernando (2012). *Máscaras de Salazar*. Lisboa/PT: Fernando Dacosta; Leya,SA.

DAVIDSON, Basil (1977). Introdução: Os valores coloniais portugueses. In. *O fim de uma era: o colonialismo português em África*. Trad. Maria Nazaré de Campos. Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa Editora, p.05-26.

DAVIDSON, Basil (1979). *A política da luta armada: libertação nacional nas colónias africanas de Portugal*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Editorial Caminho.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe (2009). *O corpo no cinema: variações do feminino*. Caxias do Sul/RS: Educs.

DIAS, José António Fernandes (2012). Ver-se e dar-se a ver. In. AMKPA, Awam (org). *Catálogo Africa see you see me!:* influências africanas na fotografia contemporânea. Portugal: Sextante Editora, p. 07.

DIAWARA, Manthia (1992). *African cinema: polictics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.

DIAWARA, Manthia (2001). The iconography of West African Cinema. In. GIVANNI, June (Ed). *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. London: Copyriht Bristish Film Institute. [Reprinted 2011], p. 81-89.

DIAWARA, Manthia (2007). A iconografia do cinema da África ocidental. In. MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, p.59-75.

DIAWARA, Manthia (2010). *African film: new forms of aesthetecs and politics*. Munich; Berlim; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing.

DIAWARA, Manthia (2011). FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou. In. DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (orgs.). *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, p. 19-52.

DIAWARA, Manthia (2012). Autorrepresentação na fotografia e no cinema africanos. In. AMKPA, Awam (org). *Catálogo Africa see you see me!:* influências africanas na fotografia contemporânea. Portugal: Sextante Editora, p. 18-22.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (2011). *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora.

DYER, Richard (1997). *White*. London; New York; Canada: Routledge.

EBERT, Carlos (2001). *O Desafio da Luz Tropical*.
<<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=81&/desafio-da-luz-tropical>>. (10 abr 2018).

EISENSTEIN, Sergei (2002). *O sentido do filme*. trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

EMBALÓ, Filomena (2015). O cinema da Guiné-Bissau. In. BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015, p.19-23.

ENDERS, Armelle. *História da África Lusófona*. trad. Mário Matos e Lemos. Portugal: Editorial Inquérito, 1997.

ÉVORA, Edna (2018). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Internet, junho 2018.

FALCONI, Jessica; KRAKOWSKA, Kamila (2017). Panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe. In. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, p. 177-193, jul/dez.

- FENDLER, Uti (2017). O cinema da Guiné-Bissau. In. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, p. 147-159, jul/dez.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2014). As produções transnacionais luso-africanas. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.107-141.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2015). A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes. In. BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, p.27-39.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2016). O drama da descolonização em imagens em movimento – a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. In. *Revista de Estudos linguísticos e literários*. n.53, Salvador, Jan-Jul, pp. 177-221.
- FERREIRA, Eduardo de Sousa (1977). *O fim de uma era: o colonialismo português em África*. Trad. Maria Nazaré de Campos. Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa Editora.
- FERREIRA, Leonardo Luiz (org.) (2015b). *África, Cinema: um olhar contemporâneo*. In. *Catálogo*. Curadoria: João Juarez Guimarães. Caixa Cultural Rio de Janeiro, 30 de junho a 12 de julho de 2015.
- FERRO, Marc (1975). O filme: uma contra-análise da sociedade? In. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p.1-19. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>>. (10 set 16).
- FERRO, Marc (2010). *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra.
- FINA, Cristina (1995). Entrevista com Flora Gomes. In: *Cinemas de África – Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, 1995, p.44-49.
- FINA, Cristina; FINA, Luciana; NEVES, António Loja (1995). A África reinventada. In: *Cinemas de África – Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, p.11-22.
- FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor?*. 2.ed. Lisboa: Passagens.
- FRANÇA, Alex Santana; RIBEIRO, Maria de Fátima Maia (2015). O cinema moçambicano, uma experiência transnacional (1960-1990). In. *Avanca/PT: Edições Avanca*, p.28-33.
- FREIRE, Paulo (1978). *Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em Processo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio (2003). *A África ensinando a gente: Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. São Paulo: Paz e Terra.

FRODON, Jean-Michel (1998). *La projection nationale: cinema et nation*. Paris: Odile Jacob. [E-book].

GABARA, Rachel (2010). Abderrahmane Sissako: second and third cinema in the first person. In. GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (Eds). *Global art cinema: new theories and histories*. New York: Oxford University Press, p.320-333.

GABRIEL, Teshome H. (2001). The intolerable gift. In. GIVANNI, June (Ed). *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. London: Copyright British Film Institute. [Reprinted 2011], p. 97-102.

GABRIEL, Teshome H. (2002). Foreword: A Cinema in Transition, a Cinema of Change. In. *Questioning african cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. IX-XII.

GARDIES, René (org) (2006). *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa/PT: Edições Texto & Grafia.

GILROY, Paul (2001). *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

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

GIVANNI, June (Ed) (2001). *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. London: Copyright British Film Institute. [Reprinted 2011].

GOETHE, Johann Wolfgang (2013). *Doutrina das cores*. 4.ed. trad. Marco Geraude Giannotti. São Paulo: Editora Nova Alexandria. [E-book].

GOMES, Bia (2017). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2017.

GOMES, Carlos de Matos (2016b). Prefácio. In. GOLIAS, Jorge Sales. *A descolonização da Guiné-Bissau e o movimento dos capitães*. Lisboa: Edições Colibri, p.09-31.

GOMES, Flora (dir.) (1988). *Mortu nega* (Morte negada). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau.

GOMES, Flora (dir.); SOUSA, Paulo de (prod.) (1992). *Udju azul di Yonta* (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).

GOMES, Flora (dir.); GALLEPE, Jean-Pierre (prod.) (1996). *Po di sangui* (Pau de sangue). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Produção de Arco Íris, SP Filmes, Films Sans Frontières e Cinetelfilm. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Guiné-Bissau, Portugal, França e Tunísia. DVD.

GOMES, Flora (dir.); TELES, Luís Galvão; THILTGES, Jani & ZEITOUN, Serge (prod.) (2002). *Nha fala* (Minha fala). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção de Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Luxemburgo, Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai -França, Samsa Films, DVD.

GOMES, Flora; ANDRINGA, Diana (dirs) (2007). *As duas faces da guerra*. [Filme] Argumento e realização de Flora Gomes e Diana Andringa; produção LX Filmes e Mídias Filmes: Portugal, DVD.

GOMES, Flora (dir.); ARTEMARE, François (prod.); MAYER, Maria João (prod.) (2012). *Republica di mininus* (República de meninos). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Roteiro: Flora Gomes, Franck Moissard. Les films de l'Après-Midi; Filmes do Tejo. Guiné-Bissau, Moçambique, França e Portugal. DVD.

GOMES, Flora (2015). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2015.

GOMES, Flora (2016). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2016.

GOMES, Flora (2018). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2018.

GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia (2013). A inventividade como necessidade no cinema africano. In. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n.9, p.132-143, jul/dez.

GUNNING, Tom (1996). Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. Trad. Flávia Cesarino Costa. In. XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago ed., p. 21-42.

HALL, Stuart (2006). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. 1.ed.rev. Belo Horizonte: Editora UFMG.

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

HENNEBELLE, Guy (1978). *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HENRIQUES, Isabel Castro (2011). *Catálogo Africanos em Portugal: história e memória – séculos XV-XXI*. 1.ed. Lisboa: Peres-Soctip, Indústrias Gráficas, S.A.

HENRIQUES, Joana Gorjão (2016). *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: Tinta da China.

HENRIQUES, Joana Gorjão (2018). *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Tinta da China.

HISTÓRIA DE GUMBÉ (2017). <<http://www.gumbe.com/category/historia-de-gumbe/>>. (05 jul 2017).

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dutra (org.) (2015). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvo/Ba: EDUFBA.

JOST, François (2009). “O autor nas suas obras”. Trad. Michel Colin. In: SERAFIM, José Francisco (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, p. 11-31.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel (2009). *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

KI-ZERBO, Joseph (1972). *História da África negra I*. 1.ed. Portugal: Publicações Europa-América (Paris).

KI-ZERBO, Joseph (1972b). *História da África negra II*. 1.ed. Portugal: Publicações Europa-América (Paris).

KI-ZERBO, Joseph (2009). *Para quando a África?: entrevista com René Holenstein*. trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas.

KORNIS, Mônica Almeida (1992). História e cinema: um debate metodológico. In. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250.

KRACAUER, Siegfried (1988). *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.

KRACAUER, Siegfried (2009). *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify.

LAGNY, Michèle (2006). História e Cinema. In. GARDIES, René (org). *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa/PT: Edições Texto & Grafia, p.113-144.

LANGNY, Michèle (2009). O cinema como fonte de história. In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, p. 99-131.

LARANJEIRO, Catarina (2016). Quantas nações somos capazes de imaginar?. In. *Comunicação e Sociedade*, vol. 29, pp. 79 –92

LATIF, Nadia (2017). It’s lit! How film finally learned to light black skin. In. *The Guardian [on line]*. Publicado em 21 set 2017. <<https://www.theguardian.com/film/2017/sep/21/its-lit-how-film-finally-learned-how-to-light-black-skin>>. (28 mar 2018).

LEAL-RIESCO, Beatriz (2011). La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. In. *Quaderns*, n.7, 2011, p.29-40.

LEAL-RIESCO, Beatriz (2011b). The role of music in African cinema. In. *Afroscreen*. 16 May 2011. <http://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema>. (30 abril 2017).

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

LEAL-RIESCO, Beatriz (2012b). Educando a través del cine en África. *Foro de educación*. n.14, 2012b, p.225-239.

LEAL-RIESCO, Beatriz (2014). Historia y ansiedades de la crítica de los cines africanos a través de la persona y la obra de Med Hondo. In. *El Futuro del pasado*, v.5, 2014, p. 163-187. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.008>>.

LEQUERET, Elisabeth (2003). *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard*. França: Cahiers du cinéma; Scérén-CNDP. Collection “les petits Cahiers”.

LIZZANI, Carlo (1955). *Le cinéma Italien*. França: Editeurs Français Réunis, 1955.

LOPES, Carlos (org.) (2012). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Trad. Roberto Leal/Fundacao Amílcar Cabral. São Paulo: Ed. Unesp.

LUSA (2017). Aldeias da Guiné acreditam nos espíritos da floresta e isso protege o ambiente. Publicado em 11 de fevereiro de 2017. <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/aldeias-da-guine-acreditam-nos-espirtos-da-floresta-e-isso-protege-o-ambiente_n982298>. (20 fev 2017).

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

MARTA, Maysa (2018). Entrevista concedida à Juscielle Oliveira. Internet, junho 2018.

MARTIN, Marcel (2003). *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.

MARTINS, André Reis (2004). *A Luz no Cinema*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes / UFMG. DISSERTAÇÃO (Mestrado).

MATA, Inocência (2003). A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 43-72.

MATEUS, Dalila Cabrita (1999). *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Portugal: Editorial Inquérito.

- MAXWELL, Kenneth (1999). *Chocolate, piratas e outros malandros ensaios tropicais*. São Paulo: Paz e terra.
- MAXWELL, Kenneth (2006). *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras.
- M'BAYE, Ndongo (2001). A la recherche de l'africanité. In. *Africultures*: "L'africanité en question". Paris: Editions L'Harmattan, n.41, octobre 2001, p.36-38.
- MBEMBE, Achille (2014). *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedado.
- MBEMBE, Achille (2014b). *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona.
- M'BOKOLO, Elikia (2007). *África negra: história e civilizações do século XIX aos nossos dias – Tomo II*. trad. Manuel Resende. Lisboa: Edições Colibri.
- MEDEIROS, Tomás (2014). *A verdadeira morte de Amílcar Cabral*. 2.ed. Lisboa/PT: Althum.
- MELEIRO, Alessandra (2007). Prefácio. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras. p. 13-16.
- MENDY, Peter Karibe (2012). Amílcar Cabral e a libertação da Guiné-Bissau: contexto, desafios e lições para uma liderança africana efetiva. In. LOPES, Carlos (org.). *Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral*. Trad. Roberto Leal/Fundacao Amílcar Cabral. São Paulo: Ed. Unesp, p.15-33.
- MENDY, Peter Karibe (2015). Florentino 'Flora' Gomes: contexto, desafios e sucessos de um ativista cinematográfico. In: BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, p. 111-117.
- MIGNOLO, Walter (2003). *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MONTEIRO, Manuel Rui (1985). Eu e o Outro - o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Comunicação apresentada no *Encontro Perfil da Literatura Negra*. São Paulo, Maio. <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. (12 jan. 2013).
- MONTEIRO, Fernando Amaro; ROCHA, Tereza Vázquez (2004). *A Guiné do século XVII ao século XIX: o testemunho dos manuscritos*. Lisboa/PT: Prefácio – Edição de livros e revistas Lda.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos (org) (2016). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016. [Catálogo da mostra realizada no Caixa Belas Artes São Paulo entre os dias 10 e 23 de novembro de 2016].

MONTEIRO, Vladimir (2016b). *A música na Guiné-Bissau* (em toda a sua diversidade). <<http://vozdaguine.com/musica-guine-bissau/>>. (30 abril 2017).

MONTEIRO, Manuel Rui (2003). S. Salvador da BAHIA. Texto apresentado no *Seminário África-Bahia: interlocuções, literaturas e trocas culturais*. Salvador, 3 a 5 novembro.

MORETTIN, Eduardo (2011). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In. CAPELATO, Maria Helena *et al* (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2.ed. São Paulo: Almeda, p. 39-64.

MORRISEY, Dorothy (2010). *Nha fala*. Entrevista concedida à Flora Gomes. <http://ec.europa.eu/development/body/publications/courier/courier196/en/en_056.pdf>. (15 jun. 2010).

MOUMOUNI, Charles (2003). L'image de l'Afrique dans les médias occidentaux: une explication par le modèle de l'agenda-setting. In. *Les cahiers du journalisme*, n.12, Automne, p. 152-169.

MOURA, Hudson (2010). O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó/SC: Argos. p.43-66.

MUDIMBE, Valentin (2013). *A invenção de África: gnose, filosofia e ordem do conhecimento*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo.

MUDIMBE, Valentin (2013b). *A ideia de África*. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo.

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

NAPOLITANO, Marcos (2011). A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In. CAPELATO, Maria Helena *et al* (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2.ed. São Paulo: Almeda, p. 65-84.

NEVES, Rita Ciotta (2009). Os estudos pós-coloniais: um paradigma de globalização. In. *Revista Babilónia*. n.6-7, p. 231-239. <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/912>>. (03 set. 2012).

N'KRUMAH, Kwame (1967). *Neocolonialismo – último estágio do imperialismo*. Trad. Maurício C Pedreira. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

NOGUEIRA, Luís (2010). *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabBooks. <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. (30 set. 2012).

NORA, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. n° 10.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas (2009). In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, p. 133-145.

NÓVOA, Jorge (2009). “Apresentação”. In. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, p. 09-14.

NÓVOA, Jorge (2012). Apologia da relação cinema-história. In. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Jorge Nóvoa; José D’Assunção Barros (orgs). 3.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, p.19-54.

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

OLIVEIRA, Jusciele C A de; RIBEIRO, Maria de Fátima M (2012). O filme *Nha fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, p.129-153.

OLIVEIRA, Jusciele (2013). *Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala de Flora Gomes*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras.

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

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

OLIVEIRA, Jusciele (2017). *Mortu nega* (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial “daqueles a quem a morte foi negada”. In. *Revista significações*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 71-89, jan-jun.

OLIVEIRA, Jusciele (2017b). “Epa, meu futuro fica a cada dia Mais incerto”: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso da criança nas representações pós-coloniais do Filme Os olhos azuis de Yonta (1992), de Flora Gomes. In. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, jul/dez, p. 160-176.

OLIVEIRA, Janaina (2016c). Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. In. *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*. a.1, n.1, v.1, Janeiro – Junho de 2016, p.50-74.

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

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos (2013). *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas/SP: Papyrus. (Coleção campo imagético).

ORTIZ, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra.

OUÉDRAOGO, Jean (ed.) (2010). *Figuration et mémoire dans le cinémas africains*. Paris: Editions L'Harmattan. [E-book].

PASTOUREAU, Michel (2014). *Preto: história de uma cor*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.

PÉLISSIER, Renné (1989). *História da Guiné: Portugueses e Africanos na Senegâmbia (1841-1936)*. Lisboa: Editorial Estampa. Volume I.

PÉLISSIER, Renné (1989b). *História da Guiné: Portugueses e Africanos na Senegâmbia (1841-1936)*. Lisboa: Editorial Estampa. Volume II.

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

PESSOA, Marcio (2014). *Desmatamento ilegal na Guiné-Bissau é milionário*. Publicado em 09 mai 2014. < <http://www.dw.com/pt-002/desmatamento-ilegal-na-guin%C3%A9-bissau-%C3%A9-milionario/a-17626155>>. (27 jan 2018).

PIÇARRA, Maria do Carmo (2011). *Salazar vai ao cinema II - A “Política do Espírito” no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Lda.

PIÇARRA, Maria do Carmo (2015). *Azuis ultramarinos: propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.

PIÇARRA, Maria do Carmo (2016). Um olhar sobre a libertação (através do cinema) de uma nação a partir da tabanca de Xime. In. MONTEIRO, Lúcia Ramos (org). *África(s): cinema e revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, p.121-124. [Catálogo da mostra realizada no Caixa Belas Artes São Paulo entre os dias 10 e 23 de novembro de 2016].

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (coords.) (2013). *Angola o nascimento de uma nação* (Volume I): o cinema do império. Lisboa/PT: Guerra e Paz.

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (coords.) (2013b). *Angola o nascimento de uma nação* (Volume II): o cinema da libertação. Lisboa/PT: Guerra e Paz.

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (coords.) (2015). *Angola o nascimento de uma nação* (Volume III): o cinema da independência. Lisboa/PT: Guerra e Paz.

PINTO, Wilmer Delgado (2014). *Caraterização do comando e liderança de Amílcar Cabral*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Lisboa: Academia Milita de Lisboa, Mestrado em Ciências Militares na Especialidade de Artilharia.

POLAR, Antonio Cornejo (2000). Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas. In: VALDÉS, Mario J. (org). *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p.127-137.

PONTES, Roberto (2013). *A Guiné-Bissau no contexto dos países de língua portuguesa*. <<http://www.didinho.org/aguinenocontextodospaisdelinguaportuguesa.htm>>. (15 abril 2013).

PRABHU, Anjali (2014). *Contemporary cinema of Africa and the diaspora*. USA: University of Nebraska Press; University of Texas Press. (E-book).

PULS, Mauricio (2016). Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha. In. *Revista Zum*. Publicado em 11 mar 2016. <<https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>>. (28 mar 2018).

RAMA, ÁngeL (2004). *Transculturación narrativa en América latina*. 4.ed. Mexico: Siglo XXI editores.

RANCIÈRE, Jacques (2012). *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. (ArteFíssil).

REIS, Lívia de Freitas (2010). Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. 2.ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFF, p.465-488.

RIBEIRO, Giselle Rodrigues (2010). *Nha fala*, uma festa do tradicional com o moderno. In. *Revista África e Africanidades*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, mai. 2010. <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf>. (3 mai 2010).

RIBEIRO, Marcelo R. S (2016). Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. In. *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. 30-55.

ROCHA, Glauber (2004). *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.

ROCHA, Maria João; ANDRINGA, Diana (1995). *Flora Gomes: identificação de um país*. [Filme/Reportagem]. Realização Maria João Rocha. Autoria Diana Andringa. Produção RTP: Fátima Cavaco. 64 min.

ROCHEBRUNE, Renaud de (2013). *Cinéma – Fespaco 2013: des femmes malgré tout*. Publicado em 05 mar 2013. <<http://www.jeuneafrique.com/138079/culture/cin-ma-fespaco-2013-des-femmes-malgr-tout/>>. (12 jun 2018).

- RODRIGUES, Alexandre Reis; SANTOS, Américo Silva (2007). *Bissau em chamus*: Junho de 1998. Lisboa/PT: Casa das Letras.
- RODRIGUES, Antonio (2003). Les cinémas d’Afrique “lusophone”. In. *CinémAction: Cinémas africains, une oasis dans le désert?*, Saint-Denis, n. 106, 1º trimestre, p. 237-238.
- ROHMER, Eric [Jean-Marie Maurice Schérer] (1948). Le cinéma, art de l’espace. In. *La Revue du Cinéma*, n.14, juin 1948, p. 80-82.
- ROSEN, Philip (2010). Notes on art cinema and the emergence of sub-saharan film. In. GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (Eds). *Global art cinema: new theories and histories*. New York: Oxford University Press, p.252-262.
- ROSENSTEIN, Johannes (2014). Uma breve história do cinema africano: relato de viagem. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, p.77-103.
- ROTH, Lorna (2009). Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity. In. *Canadian Journal of Communication*, v 34, p. 111-136.
- ROTH, Lorna (2016). Questão de Pele. In: *Revista Zum*. São Paulo, n.10, jun. 2016. <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>>. (27 mar 2018).
- RUELLE, Catherine (1998). Racines noires 98, rencontre des cinémas du monde noir. In. *Africultures: “Cinéma mémoire”*. Paris: Editions L’Harmattan, n.9, été – juin-juillet-août 1998, p.06-08.
- RUELLE, Catherine (2002). Il faut une nouvelle generation: entretien avec Flora Gomes. In. *Africultures: “Islam, croyances et négritude dans les cinémas d’Afrique”*. Paris: Editions L’Harmattan, n.47, avril 2002, p.54-57.
- RUELLE, Catherine (2005). *Afrique 50: singularités d’un cinema pluriel*. Paris: Editions L’Harmattan. [E-book – Edição do Kind].
- SALIBA, Elias Thomé (2011). As imagens canônicas e a história. In. CAPELATO, Maria Helena et al (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2.ed. São Paulo: Almeda, p. 85-96.
- SANTIAGO, Silviano (2000). O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____ *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, p. 09-26.
- SANTIAGO, Silviano (2004). Literatura e cultura de massa. In: _____ *Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.106-124.
- SCANTAMBULO, Luigi (1999). *Dicionário do Guineense*. Introdução e notas gramaticais. Lisboa/PT: Edições Colibri. Volume I.

SEMEDO, Odete Costa (2007). Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas... por detrás dos escritos. In: *III Encontro de Professores das Literaturas Africanas – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino*, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 novembro.

SERAFIM, José Francisco (org.) (2009). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA.

SERAFIM, José Francisco (2014). O mistério Marker: gênese de uma obra autoral. In: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (orgs). *Bordieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: EDUFBA, p. 141-155.

SERAFIM, José Francisco; SANTANA, Sergio Ricardo Lima de (2012). *Representações do meio ambiente: clima, cultura, cinema*. Salvador/BA: Edufba.

SERCEAU, Michel (2003). Le cinéma africain aux sources et aux frontières du récit. In: *CinémAction: Cinémas africains, une oasis dans le désert?*, Saint-Denis, n. 106, 1º trimestre, p. 27-34.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify.

SILVA, António E. Duarte (1997). *A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa*. Porto/PT: Edições Afrontamento.

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

SILVA, Iapatia (2016). Entrevista concedida à Juscielle Oliveira. Bissau, março 2016.

SOLANAS, Fernando Ezequiel (1978). Apresentação. In: HENNEBELLE, Guy. Os cinemas nacionais contra Hollywood. Trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.15-18.

SOUSA, Julião Soares (2012). *Amílcar Cabral (1924-1973): vida e morte de um revolucionário*. 2.ed. Lisboa: Nova Veja.

SOUZA, Christine Veras de (2005). *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*. Belo Horizonte. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

SOUZA-SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de; MAGALHÃES-NOGUEIRA, Lisandro (2011). Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme Terra Estrangeira, de Walter Salles. *Investigación universitaria multidisciplinaria*, México, a.10, n.10, Diciembre 2011, p.71-79.

SPIVAK, Gaytri Chakravorty (2010). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/SP: Papirus. Coleção Campo imagético.

STAM, Robert (2010). Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó/SC: Argos, p.111-136.

STANISLAVSKI, Constantin (2016). *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 34.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TAVARES, Mirian (2010). 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, p.101-106.

TAVARES, Mirian (2012). O Cinema na Literatura de Mia Couto. In PETROV, Petar; SOUSA, Pedro, Quintino de; SAMARTIM, Roberto López-Iglésias; TORRES FEIJÓ, Elias J. (eds.). *Avanços em Literaturas e Culturas Africanas e em Literatura e Cultura Galegas, Santiago de Compostela*. Faro/PT: Associação Internacional de Lusitanistas – Através Editora, p. 163-172 [Volume VII].

TAVARES, Mirian (2013). Cinema africano: um possível, e necessário, olhar. *Revista Contemporânea/ POSCOM*. v.11, n. 03, set-dez, p. 464-470.

TAVARES, Mirian (2015). Cinema: tempos e movimentos. In. ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Patrimónios de Influência Portuguesa: modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian, p.351-375.

TCHEUYAP, Alexie (2015). De las grandes a las pequeñas pantallas. nuevas narrativas africanas de entretenimiento. *Secuencias*. n.41, primer semestre 2015, p.57-77.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (2018). *Gênero e raça na fotografia audiovisual: reflexões a partir (e para além) dos Picture Styles*. [Texto inédito].

THIERS-THIAM, Valérie (2001). A chacun son griot. *Africultures: “L’africanité en question”*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.41, octobre 2001, p.39-41.

THIERS-THIAM, Valérie (2004). *A chacun son griot: le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d’Afrique d’Ouest*. Paris: Edtions L’Harmattan, 2004. [E-book].

THIONG’O, Ngugi Wa (2001). Is the decolonisation of the mind a prerequisite for the Independence of thought and the creative practice of African Cinema. In. GIVANNI, June (Ed). *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. London: Copyright British Film Institute. [Reprinted 2011], p. 97-102.

THIONG'O, Ngugi Wa (2007). A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In. MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.27-32.

TOMASELLI, Keyan; SHEPPERSON, Arnold; EKE, Maureen (2014). A oralidade no cinema africano: considerações, representações e relativismos. In. FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.37-76.

TORRES, Junia; VASCONCELOS, Bruno; CANGUÇU, Carolina; COSTA, Denise (2009). 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, p.17-20.

TORRES, Angelo (2016). Entrevista concedida à Jusciele Oliveira. Lisboa, maio 2016.

TRUFFAUT, François (1954). Une certaine tendance du cinéma français. In. *Cahiers du Cinéma*, n. 31, Janeiro.

UKADIKE, Nwachukwu Frank (1994). *Black African cinema*. Los Angeles/USA: University of California Press.

UKADIKE, Nwachukwu Frank (1995). In Guinea-Bissau, cinema trickles down: an interview with Flora Gomes. In. *Research in African Literatures*. v.26, n.03, African Cinema, Autumn-1995, p.179-185. <<http://www.jstor.org/stable/3820147>>. (31 janeiro 2017).

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne (2009). *Ensaio sobre a análise fílmica*. 6.ed. Campinas/SP: Papirus. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

VELASCO, Suzana (2016). Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil. In. *Revista Zum 10*. Publicado em 13 jun 2016. <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/racismo-padroes-industria-brasil/>>. 28 mar 2018.

VIANNA, Antonio Monniz (1969). "Fellini". In. *Filme Cultura*. n.13, p. 3-18.

VIEIRA, Joaquim (2000). *Portugal no século XX: crónicas em imagens 1950-1960*. Lisboa/PT: Círculo de leitores e autor.

VIEIRA, Joaquim (2000b). *Portugal no século XX: crónicas em imagens 1960-1970*. Lisboa/PT: Círculo de leitores e autor.

VIEIRA, Joaquim (2000c). *Portugal no século XX: crónicas em imagens 1970-1980*. Lisboa/PT: Círculo de leitores e autor.

VIEYRA, Paulin Soumanou (1975). *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Editions Présence Africaine. Tome I.

VIEYRA, Paulin Soumanou (dir) (1981). *L'envers du décor: making of de Ceddo film de Ousmane Sembène*. [Filme]. Direção de Paulin Vieyra, PSV. Films, DVD, 30 min.

VIEYRA, Paulin Soumanou (2012). *Ousmane Sembène: cinéaste (Première période 1962-1971)*. Paris: Présence Africaine. [Collection Appoches]

VILELA, Augusto (2006). África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes. *Revista Macau*. IV série, n.4, trimestral, p. 98-106, set.

VILLAÇA, Mariana (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.

VITTALI, Valentina; WILLEMEN Paul (eds) (2006). *Teorising national cinema*. Londres: British Film Institute.

XAVIER, Ismail (org) (1996). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago edição.

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

ZENUN, Maíra (2016). Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano. In. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine*. v.5, n.2, Jul. /Dez., p. 181-211.