



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Trabalho de Conclusão de Curso

**NARRATIVAS FÍLMICAS COMO DOCUMENTOS DE
HISTÓRIA E MEMÓRIA
A GUINÉ BISSAU PÓS-COLONIAL N'OS OLHOS AZUIS DE YONTA
(1992)**

Daniel Félix Alves
(15/0032749)

Brasília
Novembro de 2020

DANIEL FÉLIX ALVES

**NARRATIVAS FÍLMICAS COMO DOCUMENTOS DE
HISTÓRIA E MEMÓRIA
A GUINÉ BISSAU PÓS-COLONIAL N'OS OLHOS AZUIS DE
YONTA (1992)**

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade de Brasília, sob orientação do professor Dr. Anderson Ribeiro Oliva como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de licenciado em História.

Dedico este trabalho a Deus, que pelos sinuosos caminhos tem me guiado, e a minha mainha, Maria de Fátima Félix Alves, que vence comigo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Universidade de Brasília que me proporcionou mais do que uma formação acadêmica, tive a oportunidade de mudar a minha vida.

Agradeço a todos que me ensinaram de suas várias formas.

Agradeço ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros - NEAB, e ao Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares - CEAM, neles encontrei uma nova casa e numerosa família, não cito cada um pela impossibilidade de encher as páginas de nomes, a todos minha gratidão. Um abraço especial aqueles que me acolheram à época, o professor Leandro Bulhões que me apresentou aos estudos africanos e afro-brasileiros e a professora Renísia Garcia Filice, com a qual compartilhei diversos momentos de aprendizado.

Agradeço imensamente ao meu orientador Anderson Ribeiro Oliva, a personificação da paciência e compreensão, tenho orgulho de estar aos seus cuidados.

Agradeço aos meus amigos que fizeram da graduação uma jornada prazerosa, Wanderson William e Marcos Paulo, foram além de colegas meus sábios veteranos.

Agradeço, por fim, a minha mãe Maria de Fátima Félix Alves a quem não bastou conceber a minha vida, lutou para que ela fosse digna, e a minha irmã Camila Félix Alves, que também compartilhou comigo parte da trajetória na UnB, e a toda a minha família.

A todos que não citei os nomes, minhas sinceras desculpas, certamente encheriam várias laudas, entretanto, apesar de não estarem listados aqui estão registrados no meu coração.

RESUMO

As cinematografias africanas são imbuídas de representações que refletem o seu contexto de produção, nelas há narrativas e discursos que possuem vestígios importantes sobre o momento e experiência colonial e pós-colonial. Neste sentido utilizaremos como chave de leitura os estudos pós-coloniais, para analisar a obra cinematográfica *Udju azul di Yonta* (Os olhos azuis de Yonta, 1992) do bissau-guineense Florentino Flora Gomes enquanto um documento de história e memória. A análise fílmica, utilizará como discursos elementos imagéticos selecionados da narrativa, somados aos diálogos e roteiro, para questionar as representações de nação e identidades no contexto histórico da Guiné-Bissau pós-independência.

Palavras-chave: Guiné-Bissau, cinema, memória nacional.

ABSTRACT

African cinematographies are imbued with representations that reflect their context of production, in them there are narratives and discourses that have important traces about the colonial and post-colonial moment and experience. In this sense, we will use as a for reading key the post-colonial studies, to analyze the cinematographic work *Udju azul di Yonta* (The blue eyes of Yonta, 1992) by the Bissau-Guinean Florentino Flora Gomes, as a document of history and memory. The film analysis will use as discourse selected imagery elements from the narrative, added to the dialogues and script, to question the representations of the nation and identities in the historical context of post-independence Guinea-Bissau.

Key-words: Guinea-Bissau, cinema, national memory.

Sumário

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1	9
Narrativas e poder. O contexto (pós)colonial africano.	9
1.1. Formas discursivas e poder	9
1.2. Discursos sobre a África e as populações negras: imagens e simbologias do (neo)colonialismo e imperialismo	12
1.3. Formações discursivas africanas	13
1.4. O Pós colonial – Teoria, metodologia e crítica	17
CAPÍTULO 2.....	21
Dos Cinemas Africanos ao Cinema Bissau-guineense	21
2.1. Cinematografias africanas: alguns questionamentos.....	22
2.2.1. O cinema da Guiné-Bissau	29
2.2.2. A Cinematografia de Flora Gomes	32
CAPÍTULO 3.....	36
Análise Fílmica do longa “Udju azul di Yonta” (1992)	36
3.1. Introdução ao longa: texto e contexto.....	36
3.2. Memória Social, marcos temporais e imagéticos para a formação da nação	39
3.3. Proposta de leitura crítica	47
Considerações finais	51

INTRODUÇÃO

A República da Guiné-Bissau nasceu como uma nação independente em 1973/74¹, após mais de uma década de luta anticolonial guiada pelo Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde - PAIGC e liderada por Amílcar Cabral, entre outros importantes nomes (CCLAMG, 1974). Soma-se a essa luta toda uma trajetória histórica de protagonismo das várias sociedades locais em conflitos ou negociações ao longo dos avanços europeus na região (MONTEIRO, 2016). As narrativas múltiplas sobre as populações que ali viviam antes, durante e depois da ação colonial, foram filtradas pelo Ocidente no processo de fomento da lógica de sistematizar a realidade em escrita e imprimi-la no papel. Por algum tempo, os discursos que prevaleceram foram interpretações eurocêntricas e racistas como a negação da humanidade dessas comunidades (MBEMBE, 2001).

É fato que a realidade não pode ser completamente traduzida em relatos e imagens, e sua verossimilhança é ainda mais empobrecida quando os filtros etnocêntricos ocidentais marcam a percepção, contaminando as narrativas com concepções racistas, negando ou menosprezando a vivência, experiência e as narrativas das populações locais.

Nosso interesse, com o presente trabalho de investigação, é refletir sobre um dos exemplos das narrativas africanas que fogem dessa perspectiva: o cinema. Aqui de forma mais específica iremos analisar o longa-metragem *Udju azul di Yonta*, ou em português, *Os olhos azuis de Yonta*, lançado em 1992 e dirigido por Florentino Flora Gomes².

¹ Há duas datas de independência, a primeira corresponde ao ato de unilateral assinado pelo PAIGC em 24 de setembro de 1973 e reconhecido à época por cerca de 80 países, Portugal aceitou a independência oficialmente após o 25 de abril de 1974, como um dos desdobramentos da Revolução dos Cravos.

² Florentino “Flora” Gomes (1949-), nasceu em Cadique na então Guiné Portuguesa, estudou em 1972 em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Cinematografia, sob a orientação de Santiago Álvarez. Posteriormente no Senegal, no Jornal de Actualidades Cinematográficas Senegalesas, sob a direção de Paulino Soumarou-Vieyra, após realizar alguns trabalhos, regressou ao seu país para filmar a sua independência (24 de setembro de 1974). FLORENTINO GOMES, O IMPORTANTE CINEASTA DA GUINÉ-BISSAU. Por José Paz Rodrigues a 9 de outubro de 2019. Disponível em < <https://pgl.gal/florentino-gomes-cineasta-guine-bissau/>> Acesso em: 13 de mar. 2020.

Pensar o filme enquanto objeto significante para a História é trabalhar com imensas possibilidades, além de atuar como lugar de memória (NORA, 1993), as produções fílmicas são fontes ricas, permitindo a análise e reflexão sobre diversos aspectos da obra em si (roteiro, diálogos, elementos visuais e audiovisuais) e sobre o contexto de produção, distribuição e recepção, que formam a indústria cinematográfica (BARROS, 2007).

Dessa forma propomos a análise da obra cinematográfica enquanto narrativa e fonte de discursos. Inicialmente, procurando nos situar sobre a importância das narrativas e discursos, relacionando o uso e produção dos mesmos com agendas políticas e ideológicas no contexto africano.

Compreendendo as cinematografias africanas como parte desse processo discutimos o contexto histórico da produção cinematográfica no continente e posteriormente sobre o nascimento da cinematografia na República da Guiné-Bissau. Sendo muito importante evidenciar a trajetória de Flora Gomes e a relação de sua cinematografia com os ensinamentos de Amílcar Cabral sobre cultura e libertação nacional.

Após breve trecho sobre a obra e seu contexto de produção, problematizaremos alguns marcos temporais e representações nacionais encontrados em seu enredo, congregando à análise fílmica discussão teórica sobre dados históricos e elementos da cultura e política do país. A herança da história revolucionária recente, a crítica à situação contemporânea da sociedade, seus (des)caminhos e perspectivas de futuro, complementam as questões à serem tocadas. Dispomos ao fim algumas considerações finais sobre a obra e sua relação com a sociedade, evidenciando o papel do cineasta como agente político e ideológico.

CAPÍTULO 1

Narrativas e poder. O contexto (pós)colonial africano.

1.1. Formas discursivas e poder

A importância das narrativas para as sociedades pode ser observada de diversas formas, além de serem elementos das práticas culturais, presentes nos costumes, rituais familiares e sociais, agem como instrumentos de poder, (re)produzidos pelas instituições sociais e políticas e seus “aparatos” (ALTHUSSER, 1980). As narrativas operam na percepção do mundo construindo identidades, ideias sobre si e sobre os grupos a que o indivíduo pertence e com os quais se relaciona, sua inserção e ação no mundo, incluindo projetos políticos, sociais e agendas ideológicas. Stuart Hall (2006) aponta que a cultura e suas práticas atestam a existência dos indivíduos e os inscrevem no mundo, as narrativas estão imbricadas nelas.

Nas narrativas encontramos o que podemos chamar de “discurso”, estes são descritos por Stuart Hall (2016) como

[...] maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou *constituição*) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade. Essas *formações discursivas*, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante, e “verdadeiro” em seu contexto; definem gênero de

indivíduos ou “sujeitos”, personificam características. Assim, “discursiva” se tornou o termo geral utilizado para fazer referência a qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos. (HALL, 2016, p.26)

O discurso está ligado à formação de subjetividades e reflete noções de poder. Segundo o filósofo francês Michel Foucault (2011) há “níveis” diferenciados de atuação dos discursos, onde as relações de poder englobam também condições práticas, recursos e ferramentas, onde certos indivíduos e instituições acabam tendo mais condições de operar o “poder” do que outros.

Observamos assim escalas “micro”, nas ações e relações pessoais, na troca de códigos, signos e significados a nível de sujeito, com suas agências e experiências, e em escalas “macro”, com ações e relações a nível de grupos, instituições e estruturas sociais, em que os discursos e narrativas refletem e reforçam dinâmicas e relações de poder (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2013, p.83)

Podemos dessa forma considerar que os discursos hegemônicos ocidentais em suas diversas expressões são produzidos e reificados partindo do poder simbólico da autoridade ocidental a partir de valores supostamente universais (WALLERSTEIN, 2007, p. 12). Autoridades e universalidades baseadas em referências, valores e teses arbitrárias, ou ainda na “assimilação” e “conversão” de elementos não-ocidentais. O discurso eurocêntrico, tem atuado ao longo do tempo em diversos âmbitos. No campo acadêmico sua autoridade parte da legitimidade do método científico, sua pretensa objetividade e exatidão, atribuído em grande medida às contribuições de René Descartes (1596-1650)³. No campo artístico, um nicho de “profissionais” decide o que é arte e o que é

³ Apesar do longo caminho de sistematização do método científico para o que conhecemos hoje, a obra *O discurso sobre o método*, publicado em 1637 por René Descartes é considerada um dos marcos mais conhecidos. Curiosamente *Abu Ali al-Hasan Ibn Al-Haitham (965-1040)* teria cerca de 600 anos antes já se aproximado de conclusões similares a do célebre cientista francês por meio dos estudos sobre óptica (EL-BIZRI, 2005). Seu nome, entretanto, não é devidamente reconhecido.

“artesanato”⁴. Na política, apenas os Estados “democráticos” europeus são os modelos ideais válidos de organização política.

Há um processo constante de (re)utilização de ideias e significados que formam a cadeia discursiva eurocêntrica, e podem ser apreendidos como verdades cristalizadas. Trabalhos sobre os corpos discursivos ocidentais, entre eles o livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, escrito por Edward Said e publicado originalmente em inglês em 1978, têm chamado a atenção pelo modo como os textos e as narrativas ocidentais em seus diversos meios, simplificam, criam estereótipos, universalizam ideias e valores distorcidos sobre si e os outros. Eles são consequentemente racistas, imperialistas e etnocêntricos e possuem objetivos que vão além da busca ingênua pela verdade e o progresso.

O trabalho de Said (1978) foca nos estudos sobre o que hoje chamamos de Oriente Médio, apesar disso, dialoga de forma íntima com outros contextos, seja na Ásia, África, América Latina e Oceania, justamente porque os corpora discursivos são produzidos a partir do ponto de vista euro-ocidental e tidos como referência compartilhada.

Entendemos que seja preciso um grau de cuidado nas generalizações, ao que chamamos de Europa, Ocidente, ou ainda, Oriente e África e vários outros termos que se referem na verdade a realidades múltiplas, que mesmo a geografia não dá conta de definir de forma simples (SHOHAT; STAN, 2006, p. 37). E, em se tratando de culturas a questão fica ainda mais complexa. O fato é que mesmo com tanta diversidade há ideias e imagens recorrentes no imaginário do Ocidente sobre *o outro* ou ainda *os outros*. Elas têm sua historicidade e por vezes referenciais geográficos, mas em muitos momentos se repetem, são atualizadas e reutilizadas. Veremos na próxima seção um pouco do debate sobre esses discursos, tendo a África como referência.

⁴ Canclini (2008) observa que: “O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como esta questão vai sendo respondida na interseção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia.”(CANCLINI, 2008, p. 23).

1.2. Discursos sobre a África e as populações negras: imagens e simbologias do (neo)colonialismo e imperialismo

As imagens sobre a África e seus habitantes no imaginário e nas produções ocidentais tem uma narrativa geralmente nociva, e refletem o que a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009), chamou de o perigo da história única. Constituída e propagada de forma exclusiva, contada como se fosse a única versão possível e verdadeira, essa história singular possui um arsenal de ideias e imagens sobre a África e os africanos que são em geral baseadas em exageros, estereótipos e em representações racistas. Partem de informações equivocadas que se perpetuam acriticamente e não condizem com a totalidade do que é ser africano em suas diversas possibilidades (OLIVA, 2005). Esse conjunto discursivo se retroalimenta por diversos meios como a literatura, os meios de comunicação, a internet, os manuais escolares e os produtos audiovisuais.

Ao criar narrativas são também criados de forma intencional ou não, tropos e *topoi*. Os primeiros são figuras de linguagem, já os *topoi* são estratégias de argumentação, ambos criam narrativas condensadas, que se vinculam a determinadas ideias e mensagens. Os tropos e os *topoi*, das narrativas sobre a África são baseadas em ideias e símbolos que remontam às subjetividades eurocêntricas e de forma mais direta ao colonialismo e ao imperialismo, desembocando no que os autores Shohat e Stan chamam de tropos do império (SHOHAT; STAN, 2006, p. 199). Em sua obra, *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, os autores discorrem sobre a perpetuação das imagens eurocêntricas e a relação entre imagem e poder, de forma mais clara no campo da ideologia, explorando diversos exemplos de representações, símbolos e significados que traduzem os outros, no caso os não-ocidentais. Estes trazem à tona imaginários racistas, imperialistas e etnocêntricos como o do africano infantilizado, atrasado em um ou mais estágios evolutivos em diversos âmbitos (cultura, política, religião). A visão do continente na ótica Ocidental passa a ser ora hipermasculinizado, brutal e selvagem, ora hipersexualizado e feminino, sendo uma terra que precisa ser conquistada e tornada submissa. Os africanos, próximos do estado de natureza, se confundem com a selva, a savana e os animais, estão fora da categoria humana, seriam selvagens.

O discurso eurocêntrico degradou sistematicamente a África ao considerá-la deficiente de acordo com critérios e hierarquias arbitrárias criadas pelos europeus (a valorização da arquitetura monumental e da cultura literária, da melodia em detrimento da percussão, do tijolo em detrimento da palha, do vestuário em detrimento da decoração do corpo. Entretanto, mesmo com base em tais critérios duvidosos, a África pré-colonial possuía claramente uma cultura mais rica e diversificada - era palco de conquistas materiais significativas (como demonstram as ruínas do Zimbábue), de amplo intercâmbio comercial, de crenças religiosas e sistemas sociais complexos, bem como diversas formas de escrita (pictogramas e ideogramas). (SHOHAT; STAM, 2006, p. 93)

O uso dessas narrativas teve objetivos diferentes em cada período histórico, em um primeiro momento, justificaram a conquista dos territórios, posteriormente, serviram como argumento para a exploração econômica disfarçada de missão civilizadora.

1.3. Formações discursivas africanas

Na seção anterior tratamos sobre a formação do discurso eurocêntrico, que é hegemônico e ainda se configura como o “padrão” para o pensamento ocidental. Nesta seção procuraremos entender, de forma resumida, a formação dos discursos desde a África ou afrocentrados, a partir do ponto de vista das populações locais e do relacionamento com outros campos do globo por meio do diálogo entre diversos indivíduos tocados pelo que veio a ser chamado de diáspora negra.

Observamos anteriormente como as conexões íntimas entre a produção cultural e intelectual, as narrativas e o poder não se dão por acaso. A história e a memória são partes integrantes da cultura, formadoras de identidade, e instrumentos de legitimidade para o exercício do poder em suas várias formas. No continente africano a produção de narrativas

se deu de diversas formas, que compreendem especificidades em relação ao modo de produzir, difundir e utilizar os diversos tipos de narrativas, textos (orais e escritos) e discursos.

A forma de salvaguarda das informações se deu por meio da tradição oral, onde conhecimentos sobre as leis, conhecimentos religiosos, ensino de profissões, práticas culturais e diversas outras atividades eram transmitidos por esse meio (VANSINA, 2010). A figura do *griôt*⁵ representa bem a importância da oralidade, sendo verdadeiros repositórios vivos de memória (BÂ, 2010). Isso não significa que na multiplicidade de sociedades do continente a expressão escrita não tenha sua importância. Há registros escritos em *bamum*, *vai*, *amárico* e ainda o uso do alfabeto árabe, seja para registro da própria língua árabe, bem como na grafia das línguas locais (HRBEK, 2010, DJAIT; 2010). Posteriormente, com o uso das línguas europeias, houve também o fenômeno da criouliização e do uso do alfabeto latino para grafar línguas locais.

Observamos que na prática as narrativas locais nunca deixaram de existir, entretanto, no imaginário ocidental os possíveis relatos orais não teriam o mesmo valor que os relatos escritos, a genealogia relatada por um *griôt* por exemplo não teria a mesma credibilidade que registros eclesiásticos e cartoriais. Caso não fossem relatos escritos advindos de fontes europeias, as narrativas e textos diversos eram invalidados.

As lutas anticoloniais culminaram com as ondas de descolonizações políticas e institucionais, com mais forças entre as décadas de 50 e 70 do século XX. Nesse contexto, diversos indivíduos questionadores do *status quo* colonial, na tentativa de fazer valer os valores locais, repensaram estratégias para evidenciar as especificidades das diversas culturas africanas e buscaram o reconhecimento da importância destas práticas culturais e sociais. Inicialmente foram utilizadas táticas de subversão de ferramentas até então predominantemente coloniais ou eurocêntricas, como a literatura e a poesia em línguas europeias⁶. Com o tempo, os intelectuais e produtores africanos se voltaram para a maior aproximação entre o texto escrito e a oralidade, escrevendo em línguas locais. Importante

⁵ Griots são uma espécie de trovadores ou menestrelis que percorrem o país ou estão ligados a uma família. Podem ser classificados em três categorias: músicos, "embaixadores" e genealogistas (BÂ, 2010, p. 193).

⁶ O movimento literário *Négritude*, no contexto crítico ao colonialismo francês foi certamente um caso exemplar, o historiador Petrônio Domingues (2005) elaborou uma elucidativa síntese sobre o movimento.

também observar que a própria estrutura textual muda para abarcar as marcas da oralidade.

Durante as lutas de libertação nacional, que tiveram maior ocorrência na África nas décadas de 1950-1960, e no contexto pós-colonial fez-se necessário a busca por outras versões possíveis das histórias africanas e de suas narrativas, para isso foram usadas ferramentas tecnológicas como o rádio, a televisão e o cinema de modo a dar mais fôlego às agendas nacionais.

Na literatura e no cinema surgiram enredos protagonizados por africanos, as obras de Ousmane Sembène são um exemplo. Entre suas produções podemos listar em formato cinematográfico o curta *Boron Sarret* (1963), os longas *La Noire de* (1966) e *Xala* (1975), e também os livros: *O pays, Mon Beau Peuple!* (1959), *Les Bouts de Bois de Dieus* (1960), *Vahi ciosane* ou *Blanche Génese*, seguido de *Le Mandat* (1965), *Xala* (1973), este último adaptado também para o cinema.



FIGURA 1 - Cartaz do filme *La Noire De...*(1966)

Fonte: <https://guiافلورipa.com.br/filme/la-noire-de>

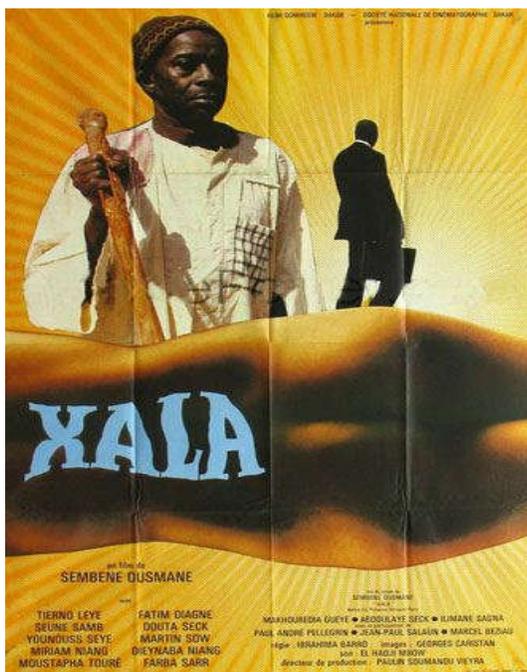


FIGURA 2 - Cartaz do filme *XALA* (1973)
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/628815166705084104>

Processo similar ocorreu também no contexto historiográfico, sendo a preocupação maior evidenciar a agência autóctone e a relevância das histórias e culturas do continente (HOUNTONDI, 2008). Essas mudanças, de ordem teórica e metodológica, levaram ao questionamento de premissas até então tidas como pilares centrais da produção do conhecimento, a objetividade daquele que o produz e consequentemente os métodos e fontes utilizadas. A Coleção da História Geral da África, organizada pela UNESCO, seja talvez o melhor exemplo desse processo (BARBOSA, 2012).

Ao escrever a sua versão da história estiveram e estão presentes agendas diversas, que constituem formas de diálogo, negociação e/ou resistência, em relação ao conjunto discursivo estabelecido nas academias ocidentais sobre o continente (MACEDO, 2016). Isso constituiu uma virada representacional, em que a agência e o protagonismo nas narrativas não seriam mais apenas dos estrangeiros, mas sim, dos africanos.

Nos discursos africanos surgem então questões diversas que vão desde a legitimidade e autenticidade de certas práticas e expressões culturais africanas, ou ainda a busca de exemplos históricos de progresso, harmonia e outras qualidades positivas antes e depois das colonizações. Essa ação não se limita apenas a evidenciar os valores

africanos na métrica europeia, mas também os valores próprios do continente, marcados por uma enorme diversidade.

Essas mudanças se refletem também no contexto acadêmico nas ex-colônias e ex-metrópoles. Neste caso, é importante observar como o trânsito de pessoas e ideias ocorre de forma dialética, ainda que com a assimétrica precedência para a cultura ocidental, nesse ambiente profícuo surgem os estudos pós-coloniais e estudos subalternos.

1.4. O Pós colonial – Teoria, metodologia e crítica

Os termos pós-colonial e pós-colonialismo são polissêmicos, entretanto, possuem pelo menos dois sentidos no meio acadêmico, como apontam Ballestrin (2013) e Pezzodipane (2013). O primeiro refere-se ao tempo histórico no contexto pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945) com os processos de descolonização do Terceiro Mundo⁷, onde ocorreram as lutas de libertação nacional e independências político-institucionais, expressivamente no continente asiático e africano. O segundo sentido refere-se a um conjunto de contribuições teóricas e epistemológicas que ganham evidência em universidades anglo-saxãs, EUA e Inglaterra, após a década de 1980, suas contribuições têm início nos estudos literários e culturais e se expandem para outras áreas.

Ao traçar uma genealogia dos estudos pós-coloniais Ballestrin (2013) observa que já havia uma rica tradição “pós-colonial” na América Latina após as independências, no século XIX. Os contextos africano e asiático, entretanto, registram novos atores e perspectivas, existindo extensa rede correlacional de contribuidores e críticos do que chamamos de estudos pós-coloniais.

⁷ Shohat e Stam (2006, p. 55-58) situam que o termo “Terceiro Mundo” foi cunhado pelo francês Alfred Sauvy nos anos 50 e fazia alusão ao “terceiro estado” da França revolucionária, representando o povo. No contexto da Guerra Fria os três “mundos” seriam o Primeiro Mundo Capitalista, o Segundo Mundo os comunistas industrializados e o Terceiro Mundo os “desalinhados”. Os pesquisadores observam que a inserção no “Terceiro Mundo” é baseada em imprecisões de categorias como riqueza, desenvolvimento ou raça, incluindo em um mesmo grupo nações com características diversas e apagando outras relações de poder. Manteremos o uso do termo relacionando-o ao seu momento histórico, onde a categoria foi utilizada com ressalvas e críticas, até a dissolução da União Soviética em 26 de dezembro de 1991, data de dissolução do “bloco comunista”. É importante salientar que houve também a apropriação do termo com objetivos políticos e ideológicos pelas próprias nações do “Terceiro Mundo”, que implicaram por exemplo no fomento de ideias de auxílio.

Pensar sobre a colonização e seu estágio posterior evidenciando seus efeitos foi um exercício realizado antes da descolonização institucional/política. Inicialmente a partir de binarismos essencialistas, entre colonizador e colonizado. Omar (2008) apresenta como um dos exemplos mais marcantes dessa fórmula o caso do movimento negritude.

É imprescindível citar as contribuições de Frantz Fanon, Albert Memmi e Aimé Césaire enquanto sistematizadores de noções anticolonialistas e dos efeitos da ação colonial, do ponto de vista destruidor e gerador.

Franz Fanon (1925-1961) – psicanalista, negro, nascido na Martinica e revolucionário do processo de libertação nacional da Argélia –, Aimé Césaire (1913-2008) – poeta, negro, também nascido na Martinica – e Albert Memmi (1920-) – escritor e professor, nascido na Tunísia, de origem judaica – foram os porta-vozes que intercederam pelo colonizado quando este não tinha voz, para usar os termos de Spivak. Os livros *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* (1947), de Albert Memmi, *Discurso sobre o colonialismo* (1950), de Césaire, e *Os condenados da terra* (1961), de Franz Fanon, foram escritos seminais. (BALLESTRIN, 2013, p. 92)

Os efeitos do colonialismo, em sentidos diversos, são pensados a partir do indivíduo, e principalmente do sujeito colonizado, enquanto ser que existe, com pensamentos, culturas, sensibilidades e estratégias para (sobre)viver. Fanon, por exemplo, encontra na sua área clínica, a psiquiatria, instrumentos e metodologias para entender o adoecimento causado pelo colonialismo e pelo racismo, sendo a introjeção de ideias racializadas um fator importantíssimo para compreender os males psicológicos e sociais da colonização. Pezzodipane (2013) destaca que Fanon

(...) vai reforçar o argumento da transculturação e de como as categorias podem ser afetadas pelas contingências. Em *Os condenados da terra*

(1961), o autor denuncia o processo brutal da colonização francesa na Argélia, que teve como consequência a destruição de uma sociedade que se desenvolvia economicamente de forma autóctone e teve esse processo interrompido para dar passagem ao imperialismo europeu (PEZZODIPANE, 2013, p. 90).

O caminho aberto por eles permitiu análises do discurso colonial enquanto reflexo e agente do processo de dominação, a obra *Orientalismo* (1978), de Edward Said (1935-2003), se tornou um marco para essa perspectiva de pesquisa, onde *Oriente e Ocidente*, o *eu* ocidental e os *outros*, são resultados fabricados, e possuem intenções e significados importantes para a manutenção do poder no contexto (neo)colonial e imperialista e seus desdobramentos posteriores.

Ainda no bojo do questionamento de discursos, surgem os Estudos Subalternos na Índia da década de 1970. Liderados por Ranajit Guha, seus integrantes questionam a produção historiográfica sobre o país e sua influência europeia, propondo a realocização teórica e metodológica a partir de uma matriz de pensamento local (BALLESTRIN, 2013). Desviando do discurso e da centralidade do “eu ocidental” para um “eu” relocalizado nas periferias, surgem novos trabalhos e interesses dentro dos estudos pós-coloniais e em outros movimentos intelectuais e acadêmicos, ajudando a reforçar o pós-colonialismo como um movimento epistêmico, intelectual e político.

No processo de produção intelectual não há a rejeição ou recusa completa às teorias, ferramentas e métodos ocidentais, são claras as contribuições dos movimentos intelectuais franceses pós-estruturalistas e marxistas. Os trabalhos de Michel Foucault com as noções de poder e discurso, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, com o desconstrutivismo, são mesclados com outras categorias como, por exemplo de Antonio Gramsci (1891-1937), para pensar a hegemonia e a subalternidade.

As contribuições das teorias pós-coloniais são várias. Para este trabalho enfatizamos a transculturação, as noções de “hibridez” e “agência” e, por fim, o rompimento com a exclusividade dos lócus enunciativos euro-ocidentais. A transculturação e a hibridez referem-se ao fato de que havendo relações humanas há trocas

culturais, mesmo que assimétricas, resultando em algo novo e diferente do que havia (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2013, p.109).

Já a agência implica em entender que há estruturas de poder em ação, entretanto, os indivíduos nunca são apenas espectadores, agem, fazem escolhas, optam pelo barulho ou pelo silêncio, na janela de atuação que encontram disponíveis. Dessa forma encontramos casos onde há negociação e diálogo, e casos onde há o conflito (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2013, p. 6).

Sendo um movimento intelectual de impacto grandioso nas Ciências Humanas, o pós-colonialismo não ficou isento de críticas. Ella Shohat e Robert Stan (2006, p. 73-78) apontam algumas questões, como o sentido teleológico do prefixo “pós” que implica em algo foi “deixado para trás”. Assim o pós-colonialismo, em uma leitura simplificada significaria o fim do colonialismo. Há também o apagamento das cronologias, homogeneizando temporalidades e centralizando a experiência dessas sociedades no período colonial, enquanto historicamente ele foi um episódio relativamente curto.

Omar (2008) aponta outra crítica importante que é a tendência de utilizar teorias e metodologias euro-ocidentais, por exemplo o desconstrutivismo, utilizando os textos do Terceiro Mundo (ou do Sul Global) como fonte ou objeto de pesquisa e não levando em consideração a existência de suas teorias e metodologias próprias. Soma-se a isso a origem institucional do movimento nas universidades anglo-saxãs.

CAPÍTULO 2

Dos Cinemas Africanos ao Cinema Bissau-guineense

No capítulo anterior observamos elementos da formação discursiva sobre a África com basicamente duas caracterizações. Uma exógena, baseada em padrões euro-ocidentais, e a outra endógena, que se caracterizou por ser um contra discurso, voltado para visões afrocêntricas, mesmo que dialogando com a academia na Europa e o Ocidente.

Apesar de separarmos duas grandes tendências não podemos deixar de salientar que existiram e existem diversas correntes ideológicas e epistêmicas no e sobre o continente africano. É possível, por exemplo, mapear bifurcações e intersecções entre essas tendências ou escolas, por exemplo, na figura de alguns africanistas.

No caso do cinema não é diferente. Existem elementos diversos em jogo na produção cinematográfica africana, neste capítulo abordaremos algumas questões em três seções. A primeira diz respeito a definir o que é cinema africano e quem o produz, observando seu papel nessas sociedades. Importa também entender a sua relação com o contexto pós-colonial. A segunda seção diz respeito a algumas categorizações dessas produções, na qual trataremos de forma reduzida sobre as categorias geográficas e linguísticas, uma proposta de cronologia e alguns temas e problemas trabalhados nos filmes. A terceira e última seção deste capítulo busca traçar os caminhos que originam e influenciam a cinematografia bissau-guineense. Teremos como base o contexto histórico e as relações de poder (econômico, geopolítico e ideológico) que engendram essa cinematografia.

2.1. Cinematografias africanas: alguns questionamentos.

Qual então foi/é o papel do cinema nas sociedades africanas? Para o escritor Ngugi Wa Thiong'o a resposta seria a descolonização das mentes, algo que é tanto um pré-requisito para produzir cinema no continente quanto uma de suas funções. Para o autor, há duas dimensões que não podem faltar: a dimensão pedagógica e a dimensão artística, o ato de entreter com instrução (THIONG'O, 2007, p. 28).

O cinema produzido sobre a África – ou neste caso, os filmes produzidos a partir da perspectiva europeia - de fato nasceram no seio do colonialismo e foram ferramentas utilizadas com objetivos diversos, que não levavam em consideração as experiências, conhecimento e sensibilidades africanas, como aponta Thiong'o.

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

A produção filmica realizada por africanos (o cinema africano) e o usufruto de fato das produções de forma mais extensiva passou a ocorrer após a década de 1950. Thiong'o aponta que “é necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar de cinema africano” (2007, p. 27). Salienta, de

forma veemente, que há a necessidade urgente de autonomia dos recursos, uma descolonização econômica e política. Entretanto sua maior defesa é/foi para uma descolonização das mentes, sendo este o requisito mais urgente.

O tema é importante porque o cinema na África tem se desenvolvido no contexto de ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial. Estas lutas e suas consequências afetaram a África e os povos africanos em todos os níveis: econômico, político, cultural e psicológico, na sua própria auto-imagem e na imagem da comunidade. Portanto a questão do cinema africano não se resume nas relações de riqueza e poder, mas também de psique. A descolonização do espaço mental deve seguir *pari passu* com a do espaço econômico e político (THIONGO, 2007, p. 27 e 28).

Sobre a realidade da produção cinematográfica no continente e a relação complexa entre cultura, política e economia podemos observar no documentário-drama *Bye Bye África*, de 1999 produzido pelo cineasta Mahamat Saleh Haroun⁸, elementos para pensar questões práticas do que foi parte da experiência cinematográfica africana. O filme é além de documento histórico, um manifesto sobre o ato de filmar na África, em especial no Chade, terra de origem do cineasta e lugar de gravação da obra.

⁸ Mahamat-Saleh Haroun nasceu no Chade em 1963. Estudou Cinema no Conservatoire Libre du Cinéma in Paris, e depois estudou jornalismo na Bordeaux I.U.T. (Instituto Técnico). Trabalhou por vários anos em jornais e rádio antes de dirigir seu primeiro filme, “Maral tanié”. A produção do filme só foi possível graças ao auxílio dos cineastas burkinabês de sua geração. “Bye Bye, Africa” recebeu menção do júri no Festival de Cinema de Veneza em 1999. (<https://africanfilmny.org/directors/mahamat-saleh-haroun/>)

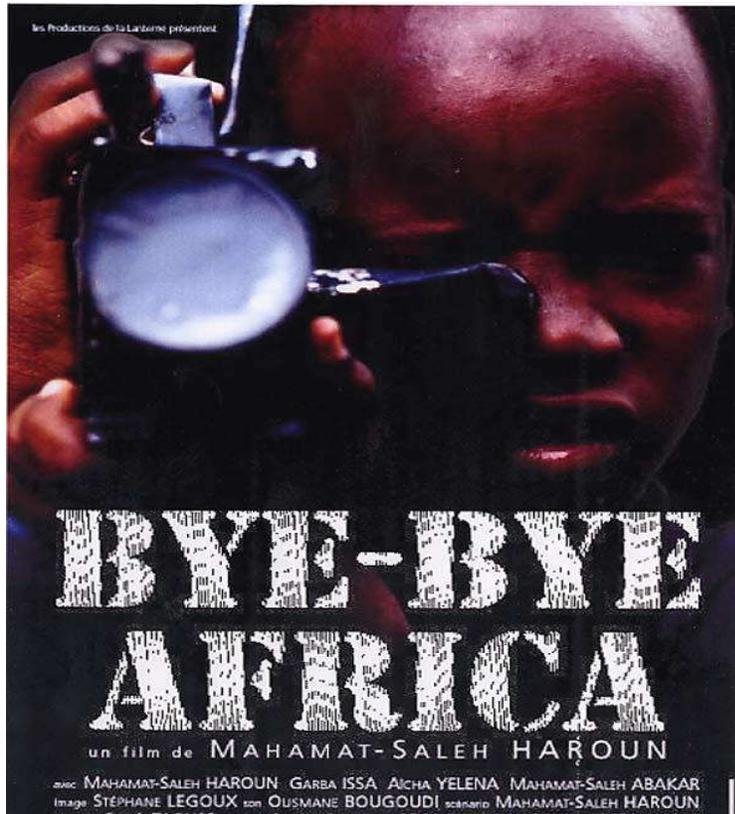


FIGURA 3 – Cartaz de divulgação do docu drama *Bye Bye Africa* (1999)

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1937/fotos/detalhe/?cmediafile=18364809>

No cartaz acima é possível interpretar um jogo de significados, o jovem africano registra com a câmera o espectador, sendo exposto numa sala de cinema africana, para uma plateia local, reforça para os mesmos que estão sendo representados no filme, que fazem parte dele, como produtores e protagonistas.

Resgatei esta película pois ela exemplifica bem o que ocorreu no período pós-independência com relação à atividade cinematográfica no continente. Excetuando-se alguns casos (Burquina Fasso, Egito, África do Sul e posteriormente Nigéria), a produção, distribuição e recepção continuou sendo controlada direta ou indiretamente por estrangeiros, com uma proeminência da França e Portugal. E mesmo no caso sul-africano, a produção ainda era orientada pelo viés eurocêntrico ao ser controlada pela parcela

branca da população, sendo fortemente influenciada pelo *apartheid* (TOMASELLI; SHEPPERSON, 2007).

É possível ver no filme a “decadência” do cinema, ela é decorrente do sucateamento provocado pelas condições econômicas e sociais dos processos de independência, com salas de exibição sendo fechadas e “novos” competidores, as videolocadoras e cineclubes, onde é possível fazer a reprodução e cópia sem controle e monetização. Havia, entretanto, um desejo de produzir cinema, de assistir, de ser representado, este ainda ambivalente, onde o ato de ser filmado não foi sempre compreendido pelo público. O declínio do cinema foi “programado”, sem transferência de tecnologia, com Estados enfraquecidos devido às transições políticas traumáticas e abruptas, sem recursos para investir no campo cultural, sendo preciso potencializar suas energias para outros setores.

O setor cinematográfico precisava de investimento, algo que para tais produções era demasiado necessário devido os custos das câmeras, rolos de filme, ilhas de edição e demais aparatos técnicos. Preenchendo essa lacuna, surge a conexão francesa, que se formou no processo de fomentação da atividade cinematográfica nas antigas colônias francesas, entre elas o Chade (ARMES, 2007, p. 170). Estava em jogo a influência francesa na África pós-colonial, que se expande na economia, política e na cultura, por meio do *soft power*⁹ que o cinema provê. Armes (2007) e Rosenstein (2014) apontam que a francofonia dialoga com a ideia de uma grande potência francesa e permite influenciar as antigas colônias. Podemos extrapolar e afirmar que algo similar também ocorreu com a promoção da lusofonia (BULHÕES, 2013).

Assim, um cinema próximo do conceituado por Thiong'o é difícil de ser produzido, com um “nível” elevado de “autenticidade”, autonomia, carregando a dimensão pedagógica e também entretendo. Há necessidades práticas a serem supridas. Se na produção já há entraves, no âmbito da recepção os problemas se multiplicam

⁹ Segundo Joseoh S. Nye Jr, que cunhou o termo no final dos anos 1980, *soft power* ou poder suave, “é a habilidade de conseguir o que se quer pela atração e não pela coerção ou por pagamentos. Surge da atratividade de um país por meio de sua cultura, de sua política e de seus ideais. Quando se consegue que os outros admirem seus ideais e queiram o que você quer, não é preciso gastar muito com políticas de incentivo e sanções para movê-los na sua direção. A sedução é sempre mais eficaz que a coerção” (NYE, 2005, apud BALLERINI, 2017)

exponencialmente: a falta de salas de cinema e aparelhos de projeção; e, pensando na atualidade, a dificuldade de acesso à internet. Há também a própria dinâmica comercial, onde filmes estrangeiros, com mais investimento e propaganda alcançam mais público. Em alguns casos, os filmes “africanos” são mais fáceis de serem encontrados fora da África devido ao controle de distribuição, sendo comprados e distribuídos por empresas estrangeiras.

O mercado cinematográfico da Nigéria, ou ainda *Nollywood*, é certamente um fenômeno à parte, congrega uma imensa produção voltada para o mercado interno, em alguns aspectos pode não ser o ideal de Thiong'o já que a dinâmica comercial coloca o entretenimento e o retorno econômico em primeiro lugar, mas é certamente um conjunto cinematográfico que fala intimamente com o seu público (BALOGUN, 2014).

O papel do cineasta é o elemento que permitiu mediar as dificuldades e as possibilidades da produção cinematográfica africana. Muito influenciados pela ação anticolonial e as lutas de libertação no âmbito político e ideológico, estiveram em diálogo constante com perspectivas e ideias próprias dos cinemas do Segundo Mundo (socialistas industrializados), expressivamente a tradição cinematográfica russa, e do Terceiro Mundo, seguindo o manifesto *Hacia un tercer cine*, escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino e publicado em 1969 (GETINO, 1982). Esta tendência engajada teve como resultado o surgimento de profissionais que agiam guiados pela arte e por preocupações sociais e políticas. Sobre a centralidade da ação dos cineastas Armes afirma que

Quase sempre o cineasta tem de assumir o triplo papel de produtor-diretor-roteirista, frequentemente desempenhando mais de um ou dois: editor, compositor da trilha sonora ou ator principal, por exemplo. Montar um projeto é uma atividade complexa, envolvendo relações com autoridades públicas e organizações do setor privado, órgãos de financiamento locais e internacionais, e companhias de televisão nacionais e estrangeiras. (ARMES, 2007, p. 178)

Há na produção destes indivíduos um descentramento do ponto de vista eurocêntrico. Para alguns ele passa a ser etnocêntrico africano, na medida que localiza a produção cinematográfica como um lugar de enunciação próprio, que parte da figura do cineasta, produtor e roteirista que, como vimos, é por vezes um só indivíduo. Este *locus* enunciativo é parte de um conjunto de inserções identitárias, que começa em questões íntimas, nos pertencimentos étnicos, nacionais, nas esperanças e desilusões, na espiritualidade ou na racionalidade, na busca de outros modelos de vida e sociedade, ou recuperando os antigos, desembocando enfim no que é ser “africano” (Armes, 2007, p. 179-183).

Ousmane Sembène, por exemplo, se apresentava como africano, mas antes de tudo como um *wolof*¹⁰, e gravava do ponto de vista de um, privilegiando a sua língua, seus costumes e direcionando a sensibilidade da plateia para elementos dessa etnia. Em suas obras é possível observar elementos da sua interpretação sobre o Estado pós-colonial: a corrupção, a imitação das elites políticas autóctones aos modelos europeus, a separação geográfica das cidades e na temática religiosa o lugar do islã no continente (SOUZA, 2016, p.185).

Este descentramento e realocização permitiu que os cineastas produzissem ideias sobre si, sobre o continente e sobre os outros (neste caso europeus ou ocidentais) que tomam caminhos opostos às produções midiáticas que tem como tema ou pano de fundo a África, mas que são centradas na presença europeia em África. Enquanto os últimos perpetuam lógicas coloniais e eurocênicas, referenciais e ideias constantemente revisitadas, tropos fáceis que sucumbem na desumanização, na ideia de docilidade e inépcia intelectual e política dos africanos, as produções africanas mostram o contrário.

Analisando as produções africanas, Ferid Boughedir (2007) e Diawara (2007), observaram tendências que certamente não são homogêneas mas que, ainda assim, podem ser elucidativas sobre algumas de suas características: nos cinemas africanos há lutas, pessoais e comunitárias, que indicam ação constante; personagens que representam

¹⁰ Grupo étnico oeste-africano, localizado nos atuais territórios de Gâmbia, Mali e Senegal. O Império Wollof teve seu apogeu entre os séculos XIV e XVI. E nesta última centúria, por imaginar-se serem os wollofs belicosos e dados a insurreições, a importação de negros dessa etnia foi proibida nas Índias Ocidentais. No Brasil, foram também conhecidos como jalofos. (LOPES, 2011)

indivíduos com sensibilidades e histórias pessoais que não são apenas heróis ou bandidos, são parte de uma aldeia, de uma comunidade; estes fazem escolhas, buscam ativamente alianças ou as rejeitam, por vezes agem de forma questionável, mas são antes de tudo humanos.

Por meio da centralidade do cineasta na produção podemos utilizá-lo como um dos fatores de referência para a definição do conceito de cinema africano. Mahomed Bamba afirma que

A categoria cinemas da África refere-se ao conjunto da produção cinematográfica dos 54 países africanos, ao trabalho de mais de 850 diretores (entre os quais mais de 430 realizadores egípcios) e a um total de mais de 8.800 filmes. Este censo é da midiateca de *Ciné3Mondes* (uma das maiores fontes on-line de documentação sobre o cinema africano). (BAMBA, 2007, p. 100).

Logo, podemos perceber que o cinema africano é realizado por meio de práxis que envolvem antes de tudo um processo de alteridade, o ato de se identificar e ser identificado como “africano”. Apesar disso é preciso observar que há fatores de classificação linguísticos e geopolíticos que demonstram a influência das antigas metrópoles por meio da linguagem. Há também a categoria de cinemas nacionais que se apresenta cada vez em várias situações devido à indústria se mostrar cada vez mais transnacional e globalizada.

Nossa proposta para este trabalho é classificar a produção cinematográfica de Florentino Flora Gomes como uma cinematografia nacional utilizando como referência o trabalho de Adesokan (2011), o autor observa que as obras do cineasta são pensadas para as especificidades da Guiné-Bissau, dialogando com as ideias revolucionárias sobre a nação, a sociedade e as mudanças que ocorrem no pós independência. A próxima seção lida com a trajetória cinematográfica deste cineasta, que se mescla com a história da cinematografia africana e do próprio país e é intimamente ligada aos ensinamentos de Amílcar Cabral.

2.2. A cinematografia Bissau-Guineense: trajetórias e relações ideológicas e políticas

No tópico anterior vimos que a produção cinematográfica africana é um produto cultural que está imbricado em uma estrutura que lida com contextos econômicos e culturais ligados ao pós-colonialismo e ao neocolonialismo.

Na região da África Ocidental, apesar das dificuldades observadas quanto a estrutura de produção e distribuição de filmes, diversos cineastas buscaram enfatizar o protagonismo dos seus povos, sejam nos processos revolucionários das lutas de libertação ou ainda nos processos pós independência. Nesse contexto, onde as possibilidades e esperanças e também as desilusões e (des)caminhos políticos foram temas para as produções fílmicas, a República da Guiné Bissau teve sua contribuição à filmografia africana por meio das obras de cineastas como Sana Na N'hada e Flora Gomes.

2.2.1. O cinema da Guiné-Bissau

É possível afirmar que antes do nascimento oficial da República da Guiné Bissau já havia um embrião de um discurso cinematográfico sobre ela. Não necessariamente um cinema guineense, já que a luta de libertação e o protagonismo revolucionário foram captadas pelas lentes do cineasta José Massip¹¹, no documentário *Madina Boé* (1968), quando na época, a região era ainda considerada Guiné Portuguesa. Silva, em sua análise desse documentário, argumenta que ele representava o nascimento do estado-nação guineense, “forjado da luta”, salientando o papel da cultura, em especial do cinema, como formador de um imaginário de uma nação (SILVA, 2018).

O documentário gravou a ação das Forças Armadas Revolucionárias do Povo (FARP), braço militar do Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC. As cenas de caráter propagandístico foram produzidas por Massip por meio do

¹¹ José Salvador Massip Ysalgué (1926-2014). Foi cineasta, ensaísta, crítico de teatro, cinema e literatura, realizador cinematográfico, narrador, fundador do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica - ICAIC em 1959. Seu documentário *Historia de un ballet (Suite Yoruba)* de 1962 é considerado um clássico do cinema cubano pós-revolucionário. Adaptado de: JOSÉ Massip. 2020. EcuRed. Disponível em: https://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_Massip. Acesso em: 29 nov. 2020.

Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) e pela Organização de Solidariedade com os Povos da Ásia, África e América Latina (OSPAAL). Ambas as instituições desenvolviam ações de cunho cultural e revolucionário que compreendiam um setor da estratégia cubana de cooperação que teve desdobramentos tanto no campo da luta armada quanto no fomento educacional e apoio técnico.

Além dessa contribuição, Amílcar Cabral, observando o papel essencial da cultura, em específico da produção audiovisual, enviou à Cuba alguns jovens para aprenderem sobre cinematografia na ICAIC.

A independência da Guiné-Bissau ocorreu em setembro de 1973, com uma declaração unilateral que criou o Estado da República da Guiné Bissau. O ato foi reconhecido por diversos países e pela ONU. Mas foi apenas depois da revolução dos Cravos ocorrida em abril de 1974 que a independência foi reconhecida por Portugal, com a assinatura de um acordo oficial entre os países.

No contexto pós-colonial foi criado o Instituto Nacional de Cinema da Guiné Bissau no ano de 1978 a partir do decreto n.º 10/78 de 30 de março. O modelo para o instituto seria o ICAIC. Cunha (2017) observa que o texto legislativo do instituto cubano enfatizava o poder dos produtos audiovisuais, não como elementos de puro entretenimento ou elemento gerador de lucro monetário, mas detentores de potencial propagandístico e didático do cinema na consolidação da independência nacional. O INC por sua vez, reconhecia o cinema como

(...) « o meio mais eficaz de difusão ideológica massiva »; « meio de acção – instrumento e método de que todos os países determinados a consolidar a sua independência devem apropriarse. »; veículo de « promoção cultural do povo guineense »; resposta « às necessidades fundamentais da

educação, da comunicação e desenvolvimento sócio-cultural das massas populares ». (CUNHA, 2017, p. 32)¹²

Ambos possuíam um modelo estatizante e monopolizador da produção cinematográfica a partir de seus documentos de criação, entretanto, na prática, apenas no caso cubano isso ocorreu efetivamente. A realidade para os realizadores guineenses não permitia a autonomia de fato no processo de produção, distribuição e consumo. O setor cinematográfico teve que lidar com as dificuldades causadas pela precariedade de recursos, tendo a predominância, que permeia até a atualidade, de obras com caráter de coprodução e transnacionais sendo a primeira produção do INC realizada em 1980, com o documentário *Guiné-Bissau: 6 anos depois*, infelizmente não terminado (EMBALÓ, 2014).

Mesmo com as dificuldades do INC, os realizadores Sana Na N'hada e Flora Gomes gravaram algumas obras pioneiras, como os curtas-metragens *O Regresso de Cabral e Anos no oça luta*, ambos de 1976, e o longa metragem *Mortu Nega*, em 1987. Este último foi um sucesso de crítica e premiação, inserindo a pequena e jovem república no círculo cinematográfico mundial (EMBALÓ, 2014).

O cinema guineense tomou forma com um caráter mais autoral que nacional e estatizado. Se consolidando um cinema pessoal, ao fim, os produtos refletem os esforços e os jogos de negociação com organismos internacionais de fomento cultural, produtoras e distribuidoras estrangeiras, com suas demandas, e a subjetividade e intenção dos cineastas, no caso, Sana Na N'hada e Flora Gomes.

Apesar da profícua produção de Sana Na N'hada, realizaremos a seguir uma breve apresentação do trabalho de Flora Gomes, para posteriormente introduzirmos a obra que será utilizada como fonte para análise em nosso último capítulo, o filme intitulado em crioulo guineense *Udju azul di Yonta* (1992), em português, *Os olhos azuis de Yonta*.

¹² Destaques e grafia do autor mantidos. Trechos do Documento de Criação do INC – Instituto de Cinema da Guiné Bissau. Decreto n° 10/78 de 30 de março, infelizmente o documento original não foi encontrado para consulta.

2.2.2. A Cinematografia de Flora Gomes

É possível afirmar que a trajetória de Flora Gomes é indissociável da história da República da Guiné-Bissau. Nascido em Cadique, na então Guiné Portuguesa, estudou cinema no ICAIC, em Cuba. Foi indicado por Amílcar Cabral para aprender o ofício técnico de operador de câmara, e ao voltar a África, com mais conhecimento sobre cinematografia recebeu posteriormente orientação de Paulin Soumarou-Vieyra¹³ no Senegal.

Na obra *Mortu Nega* de 1987, citada anteriormente, Flora Gomes teve a difícil tarefa de trabalhar a espinhosa luta de libertação nacional, partindo de uma lógica diferenciada para um filme de guerra, na qual a narrativa não é de vingança, fomento de revanchismo, ou anti-portuguesa, é antes de tudo anticolonial, buscando criar tanto um relato de memória quanto um marco simbólico nacional.

A obra não é apresentada como uma representação fidedigna da luta anticolonial, mas uma busca de construir a nação com aquilo que resta ao povo guineense, mesmo este sendo formado por antigos colonizados e colonizadores (e seus aliados). Segue dessa forma os ensinamentos de Amílcar Cabral, sendo possível traçar resquícios da ideia de construção nacional em outras produções posteriores, como o drama fantástico *Po di sangui*, uma coprodução documental de 2006, e *As duas faces da guerra*, realizada com Diana Andriga.

Em ordem cronológica, após *Mortu Nega*, a segunda produção em longametragem do cineasta foi a película *Os olhos azuis de Yonta*, lançada em 1991. Posteriormente ele produziu *Po di sangui* em 1996, *Nha Fala* em 2002 e *Republica di Mininus* em 2012.

Adesokan (2011) argumenta que as cinematografias nacionais são questionáveis pelas condições de produção e distribuição que são transnacionais graças ao capitalismo

¹³ Nascido em 1925 no então, Dahome, hoje Benin, Paulin Soumanou Vieyra. Em Paris, ele foi o primeiro estudante africano a se graduar no *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*. Em 1955, ele dirigiu em cooperação com outros alunos o curta *Afrique Sur Seine*, um marco para as cinematografias africanas.

global, entretanto, a cinematografia de Flora Gomes se configura como um cinema nacional, as trajetórias tanto da cinematografia bissau guineense quanto do cineasta Flora Gomes evidenciam o caráter nacionalista nas produções e a importância das ideias revolucionárias.

Especificamente sobre Flora Gomes a autora Jusciele Oliveira (2016) observa que mesmo realizando coproduções e dividindo parte do trabalho de realização dos filmes, por exemplo na coautoria dos roteiros, há marcas claras de autoria em suas obras, e entre as mais recorrentes estão figura de Amílcar Cabral e de suas ideias.

É importante ressaltar que o líder revolucionário Amílcar Cabral falava a partir de um lugar institucional importante à frente do PAIGC e personificava a luta, suas ideias também estavam imbuídas de temas e problemas recorrentes à época, entre eles a relação da cultura a política e a ideologia.

Para o agrônomo e teórico revolucionário a cultura era tão importante quanto os meios de ação diretos, as armas. Observamos em um de seus escritos mais célebres, *Libertação Nacional e Cultura* (1970)¹⁴, a importância da cultura em prol da luta de libertação na ainda Guiné Portuguesa e Cabo Verde, e de seu poder como ferramenta de atuação do colonialismo e do imperialismo, por meio das políticas de assimilação, notadamente nas colônias portuguesas e francesas.

Cabral (1970) argumenta que para efetivar o poder colonial seria necessário aniquilar as populações autóctones, ou sua cultura. O projeto de assimilação se encaixa na segunda opção, permitindo possíveis ganhos econômicos maiores ao criar condições para o aproveitamento da força de trabalho nas colônias.

Na luta anticolonial, a cultura desembaraçada do sentido clássico elitista, é um fator importante pois é um “elemento essencial da história de um povo” e é nela “que se situa o germe da contestação”, ou ainda:

¹⁴ Conferência pronunciada no primeiro Memorial dedicado ao Dr. Eduardo Mondlane, Universidade de Syracuse, (Estado Unidos de America) – (Programa de Estudos da África de Leste), em 20 de fevereiro de 1970. CABRAL, Amílcar. **Libertação nacional e cultura**. 1970. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/libertacao-nacional-e-cultura>. Acesso em: 29 nov. 2020.

A cultura, fruto da história, reflete, a cada momento, a realidade material e espiritual da sociedade, do homem-indivíduo e do homem-ser social, face aos conflitos que os opõem à natureza e aos imperativos da vida em comum. Daí que qualquer cultura comporte elementos essenciais e secundários, forças e fraquezas, virtudes e defeitos, aspectos positivos e negativos, fatores de progresso e estagnação ou regressão. Daí igualmente que a cultura – criação da sociedade e síntese dos equilíbrios e soluções que elabora para resolver os conflitos que a caracterizam em cada fase da história – seja uma realidade social independente da vontade dos homens, da cor da pele ou da forma dos olhos. (CABRAL, 1970)

A cultura não é única e homogênea, seja pensando nos limites geográficos da Guiné-Bissau (antiga Guiné Portuguesa) e da África, um vasto continente. Cabral argumenta que em ambos os casos há relações e compartilhamentos, mas há também culturas próprias de grupos étnicos e grupos sociais, em seu exemplo argumenta como essas culturas em grupos separados podem ter um uso estratégico pelo colonialismo.

Sua argumentação desemboca para o uso pragmático da cultura, entendo a como a cultura do povo, que possa somar essas diferenças em prol do bem comum, a libertação nacional apontando alguns objetivos possíveis:

- . desenvolvimento de uma cultura popular e de todos os valores culturais positivos, autóctones;
- . desenvolvimento de uma cultura nacional baseada na história e nas conquistas da própria luta;
- . elevação constante da consciência política e moral do povo (de todas as categorias sociais) e do patriotismo, espírito de sacrifício e dedicação à causa da independência, da justiça e do progresso;
- . desenvolvimento de uma cultura científica, técnica e tecnológica compatível com as exigências do progresso;
- . desenvolvimento, com base numa assimilação crítica das conquistas da humanidade nos domínios da arte, da ciência, da literatura, etc., de uma cultura universal tendente a uma progressiva integração no mundo atual e nas perspectivas da sua evolução;

. elevação constante e generalizada dos sentimentos de humanismo e solidariedade, respeito e dedicação desinteressada à pessoa humana. (CABRAL, 1970)

Com a exposição destes objetivos argumentamos que a produção de Flora Gomes explora, como veremos em alguns exemplos, elementos da história e da cultura guineenses oferecendo um produto com vários propósitos possíveis, é uma obra de arte e de entretenimento, é didático ao lembrar elementos da história e reforçá-los além de agir como instigador de crítica sócio-política, questionando o presente, em relação às ideias do passado revolucionário. As escolhas do diretor nos levam a ir além de uma contra-história, mas a possibilidade de ação a partir do estímulo à contestação da situação que se encontra o país/nação representado.

Por fim temos que:

(...) a principal finalidade do movimento de libertação ultrapassa a conquista da independência política para se situar no plano superior da libertação total das forças produtivas e da construção do progresso econômico, social e cultural do povo, mais evidente se torna a necessidade de proceder a uma análise seletiva dos valores da cultura no âmbito da luta. (CABRAL, 1970)

No próximo e último capítulo procurei realizar a análise da obra *Os Olhos azuis de Yonta* (1992) por entender que ela possui indícios importantes para o estudo da memória e da história recente da Guiné-Bissau, nossa hipótese é de que o cineasta instrumentaliza as perguntas do presente para olhar o passado, como comemoração e busca para referências, instigando a crítica em prol de um futuro ideal. As múltiplas possibilidade de uso do filme como fonte nos permitem analisá-lo como um lugar de memória (NORA, 1993), fonte e possível agente histórico, representando ideias e sensibilidades sobre seu contexto de produção, a situação pós-colonial (BARROS, 2007).

CAPÍTULO 3

Análise Fílmica do longa “Udju azul di Yonta” (1992)

3.1. Introdução ao longa: texto e contexto

A obra, é caracterizada como um drama romântico, tendo como enredo principal a busca da jovem Yonta, interpretada pela atriz Maysa Marta, por um admirador secreto (Zé, interpretado por Pedro Dias) que lhe envia uma carta emblemática. Ao mesmo tempo a jovem lida também com seu interesse por Vicente (Antônio Simão Mendes), ex-combatente e companheiro de luta de seu pai, na trama um empreendedor no comércio de peixes.

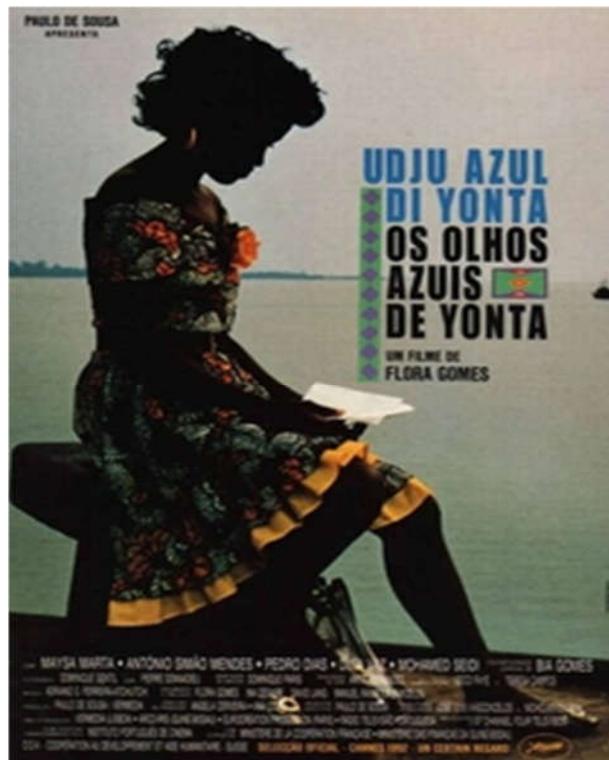


FIGURA 4 - Cartaz do filme Udju Azul di Yonta (1992)
Fonte: <https://filmow.com/os-olhos-azuis-de-yonta-t101167/>

Além da trama central podemos observar outras subtramas que dialogam formando uma rede social em volta de Yonta, estas se concentram nas seguintes personagens: Santa, uma colega da Mãe de Yonta; Belante, que perde o direito à sua moradia; Vicente, com sua luta para empreender, tendo problemas de infraestrutura e questões financeiras, enquanto lida também com os ideais ambivalentes sobre o passado revolucionário, a situação contemporânea da Guiné Bissau e o futuro; e, por fim, Zé, em sua busca por trabalho enquanto se dedica aos estudos, mesmo eles não sendo “recompensadores”.

Estes e outros personagens realizam atividades significativas para formar um mosaico social e cultural da Guiné-Bissau no início dos anos 1990. Temos a sua amiga se preparando para casar, o pequeno Amílcar com o interesse pela bola, os estivadores e demais trabalhadores do porto, os jovens na boate, entre tantos outros. Em diversos momentos suas aspirações, valores e questionamentos são colocados, para eles na Guiné-Bissau ficcional.

Observamos assim um dos elementos que caracteriza a cinematografia africana e pode ser observado de forma evidente na obra de Flora Gomes, apesar da centralidade de alguns personagens, a ênfase é na comunidade. É possível ir além, pensando o filme como um contra projeto de nação, que parte da crítica ao contexto sócio-político e da (re)afirmação de elementos nacionais.

Salientamos também o uso da língua crioulo como estratégia de produção para possibilitar que a maioria da população guineense que por ventura tivesse contato com a obra pudesse compreendê-la. Apesar da língua oficial ser o português, a República da Guiné-Bissau possui uma diversidade linguística desde sua independência que reflete sua formação pluriétnica, sendo o crioulo guineense falado por parte considerável da população (SCANTAMBURLO, 2013, p. 34-35).

O contexto de produção da película, tem no financiamento e nas relações de produção, elementos que permitem obter algumas informações possíveis de ser interpretadas e que dialogam com temas/problemas presentes no filme. Jusciele Oliveira (2017) analisando os créditos da película observa que:

É importante destacar que, mesmo com imagens, sons e temáticas realçando aspectos da cultura, do espaço, da política e da história da Guiné-Bissau, o filme é uma realização transnacional, pois possui múltiplos financiamentos e produção que ficam mais claros nos créditos finais. É uma co-produção da Vermedia (Portugal), Arco-íris (Guiné-Bissau), *Eurocreation Production* (França) e Rádio e Televisão Portuguesa – RTP (Portugal); filme assistido financeiramente pelo Instituto Português de Cinema – IPA (Portugal), em associação com *Channel Four Television* (Channel 4, com sede em Londres), com a participação financeira de *Ministere de la Coopération Française*, Ministério das Finanças da Guiné-Bissau e *Coopération Développement et Aide Humanitaire* – DDA (Suíça). (OLIVEIRA, 2017, p. 162)

Sobre esse fato ela argumenta, citando Ferreira (2014) e Armes (2014), que a tendência é a produção ser direcionada para o mercado estrangeiro, algo que Bamba (2008) também afirmara. Apesar do fato de existir um mercado no exterior para os “autênticos” filmes africanos entendemos que a película ao utilizar o crioulo guineense pode agir de forma ambígua, fortalecendo essa dinâmica de autenticidade ou ainda privilegiando os espectadores locais, os representando, algo que para Thiong’o (2007, p. 31) é “uma das mais positivas contribuições do cinema africano”, ou seja, recuperar a linguagem africana.

Ao selecionar os elementos que formam o conjunto discursivo do filme privilegamos o roteiro, os diálogos e os elementos imagéticos. A significação da produção enquanto prática, no ato de ser exibido (no cinema, na TV em casa, no computador) não será analisado devido ao escopo de análise que privilegia as possíveis repercussões políticas e ideológicas da obra enquanto “discurso”.

3.2. Memória Social, marcos temporais e imagéticos para a formação da nação

Refletir sobre a lembrança, a memória, o esquecimento, e seus significados, é também uma das possibilidades da arte e conseqüentemente do cinema. O longa explora em vários momentos a relação entre a memória social e o imaginário sobre a nação, procurando questionar o que a sociedade se lembrava do contexto histórico. A imagem abaixo representa uma das cenas iniciais com datas importantes para serem lembradas na construção de uma memória nacional. Observa-se também a presença de alguns desenhos, que possuem múltiplos significados.



FIGURA 5 - Captura de tela do filme Udju Azul di Yonta (1992) com as datas na brincadeira de pneus dos meninos. Fonte: Reprodução do autor.

É possível afirmar que há uma dupla ação, questionando o que a sociedade guineense se lembrava a partir dessas datas e logo após, explicando e reforçando sua importância na fala do pequeno Amílcar, em uma posterior conversa com Vicente. Essas datas aparecem em outro momento no filme, quando são o tema de uma aula ministrada à turma de Zé na escola.

Temos então cinco datas expressivas, três do passado, uma do presente (ou passado recente já que o filme foi lançado em 1992) e uma no futuro:

- 1973 ano da Independência.
- 1974 ano da “libertação final”.
- 1980 ano do movimento reajustador.
- 1991 ano da “liberalização política”.
- 2000 qual o futuro para a Guiné-Bissau?

Podemos situar as duas datas iniciais como a representação do marco fundacional da República da Guiné-Bissau, na construção de referências para a criação da nação. Na cidade de Madina Boé, ao sul da província de Gabu, foi realizada a proclamação da Independência em 24 de setembro de 1973, na ocasião foi eleito Presidente do Conselho de Estado Luís Cabral.

É importante observar que não são inseridos elementos anteriores, por exemplo, do período de dominação colonial portuguesa ou, indo um passo além no passado, do período “pré-colonial”. Não há referências diretas ou indiretas à história do Império Kaabu (sendo chamado também de Ngabou ou N'Gabu)¹⁵, ou das relações com o Império do Mali, esta é uma evidência importante para situar o projeto da nação guineense enquanto algo novo, uma nação com gênese após a luta de libertação e a independência.

Este é um fato interessante para analisar a rejeição de elementos do passado que podem carregar peso ideológico e político desnecessários para o fomento de ideias nacionais. Ao recuperar esse passado pré-colonial é possível que a memória e a relação histórica bissau-guineense se confundam com as de outras regiões, por exemplo, do Senegal, República do Mali e da Guiné-Conacry.

¹⁵ Sobre o Império Kaabu e sua relação com a Guiné-Bissau há a tese de doutorado de Abrantes (2018). ABRANTES, Manuel Portugal Almeida de Bivar. Kaabu, história de um império do início ao fim. 2018. 1 recurso online (162 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/332527>. Acesso em: 29 nov. 2020.

Já o Movimento “Reajustador” aponta para um momento controverso na história recente do país. O sociólogo Carlos Lopes (1988, p. 42-51) em publicação contemporânea ao episódio, analisa-o como um ponto de reavaliação dos caminhos políticos institucionais no qual a estrutura político-partidária foi reavaliada. O autor classificou a situação como o resultado de um caldeirão de questões, como a crise econômica e a acentuação da corrupção, a turbulência dentro do PAIGC, com relação aos caboverdianos, o descontentamento nas forças armadas e uma proposta de constituição, nova que em sua análise implicaria em concentração de poderes.

A clivagem política e institucional entre Guiné-Bissau e Cabo Verde ocorreu nesse processo, sendo possível argumentar que esse foi também um estágio necessário para a criação de uma identidade guineense própria, marcada por outros processos constantes de clivagens e tentativas de homogeneização social e étnica (MONTEIRO, 2019). Dessa forma a ação de “exclusão”, ou ainda “separação” com relação aos caboverdianos foi necessária. Stuart Hall (2006) chama atenção para a forma como o processo identitário é caracterizado mais por uma ação de “exclusão” e separação do que de fato de união aos semelhantes. Assim, na “forja” da identidade guineense, o elemento agregador nacional sobrepõe outras possíveis identidades, o mesmo processo serve para Cabo Verde neste sentido.

No ano de 1991 ocorreram novas mudanças na constituição que permitiram o pluripartidarismo, sendo descrito como o “ano da liberalização política”. Na prática os efeitos dessa mudança são vistos em 1993 com o ressurgimento de lógicas políticas fomentadas pelas ideias de etnia, tendo efeitos também dentro do próprio PAIGC (MONTEIRO, 2019).

Utilizando essas informações como referência entendemos que as datas são ao mesmo tempo marcos temporais que o cineasta e os roteiristas consideram importantes para serem lembrados, evidenciados e questionados, na busca de compreender quais foram seus efeitos e como eles impactaram o projeto de nação.

Além dos marcos temporais, especificamente das datas institucionais, é possível observar o uso de referências imagéticas, ícones comuns, para a formação de um imaginário nacional. A narrativa, ao se passar em Bissau, indo do Bairro da Tchada à

costa e região dos portos, reforça a capital como um lócus de poder, mas realiza em certos momentos críticas à centralidade da capital registrando a desigualdade, pois é nela que, segundo Vicente, há a verdadeira recompensa da independência, o progresso.



FIGURA 6 - Captura de tela do filme Udju Azul di Yonta (1992) Vicente, à esquerda e seu amigo Nando, à direita. Fonte: Reprodução do autor.

Vicente: Como está no sul?

Nando: Está como antes da guerra. Nada mudou.

Vicente: Nando, a Independência está aqui, em Bissau.

Nando: Eu só venho para Bissau por causa da minha pensão.

Vicente: Mas dessa vez, você vai ficar e tomar a sua parte na independência. Você não encontrará aquilo por que lutamos em sua aldeia. Boas estradas, luz, boas casas. Nossa terra, nossos ideais, o progresso com que sonhamos. Não é mais hora de sonhar. É a realidade.

Não para todos, mas o progresso, entende? No mato, nós pensávamos que seria para todos. Mas não é. O que podemos fazer?

(Trecho de *Os olhos Azuis de Yonta*, 1992)¹⁶

Na escolha, tanto do ponto de vista narrativo quanto logístico, em não gravar realidades além deste referencial geográfico, as etnias que formam a república ficam subrepresentadas, ou são incluídas em um grupo “nacional” genérico. Supomos que, para resgatar suas memórias, o cinegrafista utiliza a obra artística de Augusto Trigo como uma referência para representar a formação diversa da população guineense.



FIGURA 7 - Captura de tela do filme *Udju Azul di Yonta* (1992) com o painel “As etnias da Guiné ao fundo”. Fonte: Reprodução do autor

¹⁶ Diálogo transcrito da legenda, tem início em 01:16:50 e término em 01:18:10.



FIGURA 8 - Paineis “Etnias da Guiné”. Quadro no Ministério do Comércio. Pintor: Augusto Trigo. Fotógrafo: Rui Fernandes. Fonte: <http://guinebissau.adbissau.org/imagensdagb/paineis.htm>

O quadro busca representar as etnias ou sociedades que compõem a Guiné-Bissau, em grupos genéricos¹⁷: Manjacos, Mancanhas, Papéis, Mandingas e Fulas. Essa representação é justamente um elemento que remete à luta de libertação nacional que implicava em deixar de lado as diferenças étnicas, como ensinava Amílcar Cabral. Outro elemento da identidade guineense em Bissau é a figura dos estivadores e trabalhadores do porto.

Entendo que falar em “etnias” é similar ao uso do termo “tribos”, um conceito eurocêntrico que pouco explica os laços de coesão entre os indivíduos com suas práticas culturais e linguísticas em comum. Apesar disso mantemos o uso devido a literatura consultada utilizar tal termo (LOPES, 1988, MONTEIRO, 2019) e o próprio Amílcar Cabral (1970).

O problema é que os termos, utilizados inicialmente pelos estrangeiros, é reificado, não existe como uma definição exata mas passa a existir pelo uso de indivíduos africanos. Lopes (1988, p.36-39) instrumentaliza o termo etnia para problematizar a

¹⁷ Carlos Lopes (1988, p.36) dá conta de pelo menos 22 etnias, Luigi Scantamburlo (2013, p.21) aponta 25 “línguas étnicas”.

coesão nacional, para ele significa “entidade caracterizada por uma mesma língua, uma mesma tradição cultural e histórica, ocupando dado território, tendo uma mesma religião e, sobretudo, a consciência de pertencer a essa comunidade”. A realidade prática mostra que a cultura é mutável, o uso de mais de uma língua é comum (SCANTANBURLO, 2013) e com a capital Bissau sendo na costa ocorreu o transito das “etnias” do interior, ao evidenciar as práticas culturais o termo “etnia” vai se esvaziando.

Outro elemento do imaginário nacional é a figura dos trabalhadores dos portos, especificamente os estivadores, atividade que junto à pescaria é de grande importância para a economia local.



FIGURA 9 - Captura de tela do filme Udju Azul di Yonta (1992) com a cena de carregamento dos navios.
Fonte: Reprodução do autor.

A imagem remete a outra obra de Augusto Trigo:



FIGURA 10 - Painel que representa o Porto de Bissau. Em exposição na Casa do Estivador, junto ao Forte de Amura. Trabalho de Augusto Trigo. Fotógrafo: Rui Fernandes. Imagem cedida à AD (Acção para o Desenvolvimento, Pepito Schwartz). Fonte: <http://guinebissau.adbissau.org/imagensdagb/paineis.htm>

A imagem remete tanto ao trabalho que é realizado na região dos portos desde os tempos coloniais quanto pode servir de referência para reavivar a memória sobre o episódio de 3 de Agosto de 1959, conhecido como o Massacre de Pindjiguiti. Parece ser forçado, à primeira vista, mas é importante observar que a referência não precisa ser direta, ela pode apelar para o nível inconsciente do Bissau-guineense. A luta pode ser simbólica, no trabalho diário, que segundo o tio de Zé “não muda” mesmo com a libertação nacional. As referências à luta de libertação permanecem, mesmo quando os antigos combatentes insistem que “a guerra acabou” e “a luta agora é outra”.

3.3. Proposta de leitura crítica

Podemos observar na película marcadores ou representações da ocidentalização ou modernidade. Estes expressam a lógica teleológica de progresso, ou a diferenciação a partir de dualidades entre tradicional e moderno, ocidental e africano. Os marcadores, elementos simbólicos que representam um ou outro conjunto de ideias, exibem a interação entre os elementos culturais e permitem observar os conflitos e negociações sociais que surgem. É possível questionar se os processos de modernização, do colonialismo, do neocolonialismo e suas repercussões, oferecem ou não mudanças nas condições de vida. Há ainda as ambiguidades da mudança nos costumes e da estagnação nas condições de vida, na relação entre tempo e mudança, entre memória e história, e ainda, a realidade prática do pós-independência e a idealização revolucionária.

Os marcadores são elementos da narrativa que implicam em uma representação da modernidade enquanto “novidades” eurocêntricas e como elas se inserem na sociedade guineense. Eles são evidenciados pelos automóveis, a energia elétrica, o cartão de crédito, a novas “modas” e costumes da juventude (roupas, maquiagem, boate). Em outros momentos a “modernidade” é observada em leis e práticas institucionais que podem ou não fazer sentido para a sociedade, são estatutos jurídicos com bases eurocêntricas, explicitados na cena do despejo de Santa e na cena do casamento na igreja.



FIGURA 11 - Captura de tela do filme Udju Azul di Yonta (1992) apresenta o momento que a personagem Santa recebe o anúncio de despejo. Fonte: Reprodução do autor.

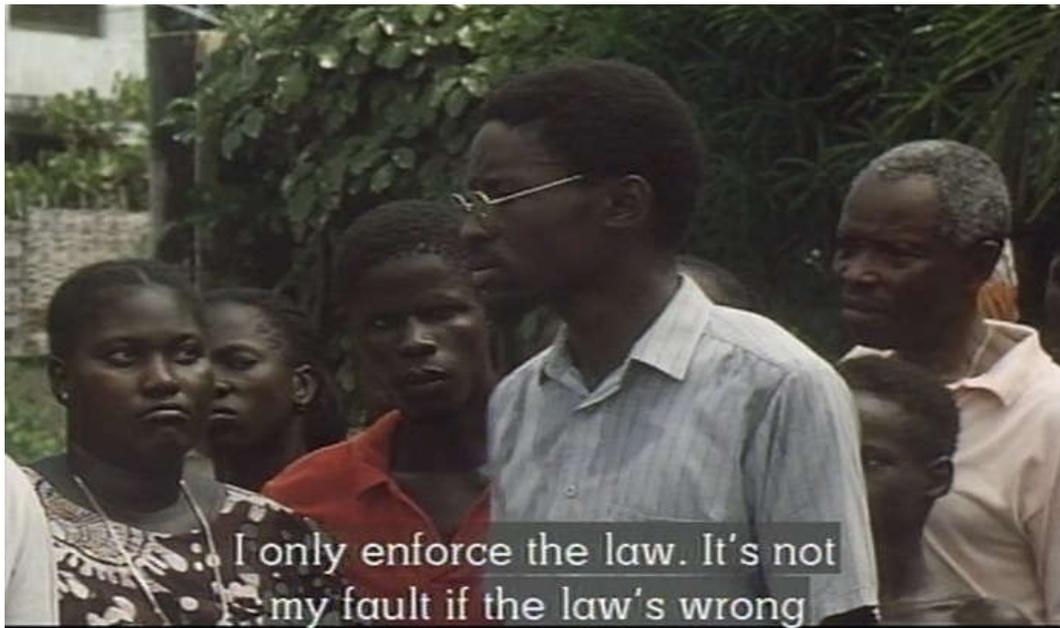


FIGURA 12 - Captura de tela do filme Udju Azul di Yonta (1992) o oficial de justiça é confrontado pela população ao realizar o processo de despejo de Santa. Fonte: Reprodução do autor.



FIGURA 13 - Captura de tela do filme Udju Azul di Yonta (1992) com a cena do casamento dos amigos de Yonta, Helena e Manuel. Fonte: Reprodução do autor.

O conflito e a negociação levam à rejeição ou ainda à aceitação com adaptações, por exemplo no caso da lei. Em uma situação ela cria transtornos sociais em outra, a população adapta a mesma as suas práxis social e cultural, onde o ritual do matrimônio é realizado em dois momentos e de duas formas, um de caráter tradicional e outro nos moldes ocidentais. É importante pensar que neste último caso o casamento com os ritos eurocêntricos passa a ser também um elemento cultural e social tão válido e importante quanto o tradicional, e se insere em uma longa duração como um elemento corriqueiro, transformando-se também em algo “africano”. Adesokan (2011, p.49-50) trata sobre isso observando que há uma falsa dicotomia entre “modernidade” e “tradição”, onde o conceito de tradição é mais complexo do que parece, é possível, como mostramos no exemplo, “modernizar” tradições e realizar o inverso, transformar algo “moderno” em “tradicional”.

Estes marcadores indicam a ideia de que a modernidade, nos moldes globalizados eurocêntricos, tem a tendência em falhar nas sociedades africanas, não se encaixa, são elementos que não funcionam ou que dependem de fatores a serem supridos (recursos financeiros) que não estão disponíveis. São estes: o carro que estraga, a energia elétrica que não é constante ou que depende de crédito de pagamento para ser religada, a ausência do cartão de crédito que gera um imposto de 25%.

Podemos citar especificamente um elemento físico, o cinto relógio que Yonta ganha de presente de Vicente é talvez o mais emblemático. O acessório causa certo desconforto, tanto para a personagem que possui mais um elemento de assédio dos transeuntes, bem como um elemento curioso para o público sendo um acessório não usual. A função do relógio para quem usa é informar as horas, mas no caso da personagem ela não se dá conta da passagem do tempo, inclusive ao fim o relógio pára e ela não vê.

Metaforicamente podemos pensar que o tempo está à frente da personagem, sendo Yonta uma representação da “jovem nação”. A “jovem nação/Yonta” segue as modas do momento (maquiagem, boate e etc) sem ter o conhecimento (Yonta não termina os estudos) e ainda sem dar valor ao passado, à memória da luta de independência. As modas do momento representam não apenas a globalização, mas ainda um tipo de vida que reflete o consumo, o individualismo, ou como define Adesokan (2011, p. 42) os desejos individuais. Nesta argumentação podemos refletir sobre o processo de adesão às

estratégias neoliberais na região, onde a economia tem impacto direto nos elementos culturais, econômicos e sociais.

Já quando o foco da análise é direcionado para Vicente, um representante da elite econômica com contatos e relações dentro de Bissau e no exterior, observamos como a mudança do significado da independência e das lutas de libertação foi alterado em um curto espaço de tempo. O sonho de construir uma nação baseada em valores mais justos e comunitários se transforma no sonho do progresso, onde o “dinheiro é a nova arma de luta”. O problema é que o progresso e o dinheiro se concentram na capital e nas mãos de poucos. Assim ao rever Nando, seu antigo companheiro de luta, este desaparece após uma conversa, e Vicente sofre um processo de dissociação com a realidade, os novos valores (da elite) não dialogam com os antigos ideais, a luta que repercutiu na independência institucional não foi vencida em outros âmbitos das relações de poder (OGUNFOLABI, 2008, p.151).

Neste momento a jovem Yonta vai à sua procura, o diálogo mostra um Vicente inconformado com as ações de Yonta, seus costumes, seu fascínio com a carta de amor que a representa com “olhos azuis”. Aqui o antigo combatente está infeliz com a jovem nação, seus caminhos, suas referências, ele insiste que ela não sabe o que custou “este chão”, o território e a própria nação, ela por outro lado responde que ele lutou justamente pela liberdade de seguir outros caminhos (OLIVEIRA, 2017, p.170). Para Ogunfolabi (2008, p. 152) Yonta “compreende a tentação do narcisismo cultural e fetichização do passado” que representa a fala de Vicente, entretanto, são justamente os “desejos” individuais, que Adesokan (2008) se refere, que não dialogam, são individualistas e perdem a lógica comunitária quando se voltam para as “modernidades” importadas, se afastam do ideal nacional revolucionário.

Considerações finais

A identidade se constrói por meio de história e memória compartilhadas, em meio a prática social da cultura. Observamos na película a reincidência destes elementos. Flora Gomes realiza um exercício historiográfico na medida que olha para o passado, recorrendo à memória social e ao processo de comemoração, analisa o presente e flexiona os questionamentos sobre o futuro.

Apesar de pensar e questionar o presente, sua aposta está no futuro ou nas possibilidades representadas nas crianças. Isso não significa deixar de lado o compromisso com o presente, indagando e procurando compreender, o que está acontecendo? Para onde vamos enquanto sociedade e nação? A única opção é aqui ou devemos buscar a sorte em outro lugar?

O filme aborda questões centrais para pensar sobre a identidade dos guineenses, enquanto indivíduos e enquanto nação. Na narrativa fílmica encontraremos vestígios dos elementos formadores da Guiné Bissau. Os marcos temporais carregam significância não pela sua memória, mas pela insistência na relembração, o filme atua como a brincadeira do pequeno Amílcar, é ao mesmo tempo um entretenimento é uma comemoração. A produção cinematográfica pode agir, dependendo de sua recepção, como um meio pedagógico estimulando a crítica e realizando a comemoração e lembrança.

Neste sentido o cineasta se aproxima da tradição dos *griots* tomando para sua obra e consequentemente para si o papel de agente social, com responsabilidade política e ideológica. Acreditamos que se aproxima daquilo que Thing'o (2007) entende por cinema africano ao congregar o entretenimento à instrução, apesar das condições impostas pela indústria.

A película certamente não é a realidade tal qual ela é, mas a representa, participa da mesma e age nela de alguma forma questionando os caminhos da nação, entretanto, o cineasta não sugere um modelo, um exemplo correto, mesmo ao falar da Europa, que seria um “caso de sucesso”, ela não os assimila, ao chegar na Europa, o destino é certo: subalternidade.

O lugar da ancestralidade e da tradição é colocado em xeque com a “modernidade”, como nos monólogos de Vicente, sendo essa personagem a personificação de uma elite que olha para o “futuro”, o progresso, com os ideais do passado revolucionário distorcidos. Há aqui uma amálgama de questões não resolvidas, o ideal revolucionário *versus* as práxis pós revolução, a tradição e os costumes locais *versus* o progresso e os novos costumes.

A frase em crioulo que resume melhor a situação é “*luta ca caba inda*”, a luta ainda não acabou, Flora Gomes, utiliza as armas que possui, a sua profissão, conhecimento e sensibilidade para realizar seu papel na construção da sociedade proposta por Amílcar Cabral e dar continuidade com a luta em prol de uma nação próspera, unida e voltada para a cultura do povo, idealizada pelo revolucionário.

BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, Manuel Portugal Almeida de Bívar. **Kaabu, história de um império do início ao fim**. 2018. 1 recurso online (162 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/332527>. Acesso em: 29 nov. 2020.

ADESOKAN, Akin. “Flora Gomes, Filmmaker in Search of a Nation”. In: **Black camera**. Volume 3, Number 1, Winter 2011 (The New Series), 31-53.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de uma História Única**. Tradução: Erika Rodrigues. TED: Technology, Entertainment, Design, 2009.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

ARMES, Roy. O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado - África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Cap. 6. p. 141-189.

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

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Key concepts in post-colonial studies**. New York: Routledge, 2013.

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA Vol. I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 8. p. 169-212.

BALLERINI, Franthiesco. **Poder Suave (Soft Power)**. São Paulo: Summus, 2017.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 11, p. 89-117, Aug. 2013. Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso>. access on 20 Nov. 2020.
<https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>.

BALOGUN, Françoise. O Boom da Economia de Vídeos Nigeriana. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014. p. 213-225

BAMBA, Mahomed. 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 Editora, 2007. Cap 4. p. 77-104.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008, p. 215-231.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. EDUFBA, 2012.

BARBOSA, Muryatan Santana. A construção da perspectiva africana: uma história do projeto História Geral da África (Unesco). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 32, n. 64, p. 211-230, Dec. 2012. Available from
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882012000200012&lng=en&nrm=iso>. access on 20 Nov. 2020.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882012000200012>.

BARROS, José D.'Assunção. Cinema e história—as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler história**, n. 52, p. 127-159, 2007.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado - África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Cap. 2. p. 35-56.

CABRAL, Amílcar. **Libertação nacional e cultura**. 1970. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/libertacao-nacional-e-cultura>. Acesso em: 29 nov. 2020.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: como entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CASANOVA, Pablo González. Colonialismo interno (uma redefinição). BORON, AA; AMADO, J.; GONZÁLEZ (Org.). **A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas**. Buenos Aires: CLACSO, p. 395-420, 2006.

CCLAMG. **Sun of our freedom: the Independence of Guinea Bissau**. Salsedo Press: Chicago, 1974.

DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África Ocidental. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado - África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Cap 3. p. 55-75.

DJAÏT, Hichem. As fontes escritas anteriores ao século XV. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA Vol. I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 5. p. 77-104.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 10, n. 1, p. 25-40, 2005.

EL-BIZRI, Nader. A philosophical perspective on Alhazen's optics. **Arabic Sciences and Philosophy**, v. 15, n. 2, p. 189-218, 2005.

EMBALÓ, Filomena. O cinema da Guiné-Bissau. In: BARROS, Miguel de (Coord.). **Flora Gomes. O cineasta visionário**. Bissau: MAC, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: FAP Unifesp, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder (1979)**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2011.

GETINO, Octavio. **A diez años de " Hacia un tercer cine"**. Filmoteca UNAM, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- HRBEK, I. As fontes escritas a partir do século XV. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA Vol. I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 6. p. 105-137.
- JESUS, Leandro Santos Bulhões de. **Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)**. 2013. 333 f. il., Tese (Doutorado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- LOPES, Carlos. **Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau**. Lisboa: Economia e Socialismo, 1988. 394 p.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo negro, 2011.
- MACEDO, José Rivair. Intelectuais africanos e estudos pós-coloniais: considerações sobre Paulin Hountondji, V.Y. Mudimbe e Achille Mbembe. **OPSIS**, v. 16, n. 2, p. 280-298, 2016.
- MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. Univ of California Press, 2001.
- MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras/Iniciativa Cultural, 2007.
- MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. “Identidades e resistências à escravidão na Guiné-Bissau: A luta pela soberania nacional” In CARVALHO, Juvenal de (org.). **Reflexões sobre a África contemporânea**. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.
- MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. **Discurso Nacional e Etnicidade em África: O Caso da Guiné-Bissau (1959-1994)**. Editora Appris, 2020.
- MUDIMBE, V. Y. **A Invenção da África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento**. Tradução Ana Medeiros. Lisboa: Pedagogo; Luanda: Mulemba, 1988.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

OGUNFOLABI, Kayode. Tensions of Modernity in Flora Gomes's The Blue Eyes of Yonta. *ESC: English Studies in Canada*, v. 32, n. 2, p. 141-156, 2006.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Os africanos entre representações: viagens reveladoras, olhares imprecisos e a invenção da África no imaginário Ocidental. **Em tempo de histórias**, v. 9, p. 90-114, 2005.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. Dilemas da pós-colonialidade nos filmes Olhos azuis de Yonta (1991) e Nha Fala (2002) do cineasta Flora Gomes. In: CULT. PÓS-CULT IHAC/VIII ENECULT encontro de estudos multidisciplinares em cultura. Salvador-BA: UFBA, 8-10 de Agosto, 2012. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/40253.pdf>. Acesso em: 2019-04-11.

OLIVEIRA, Jusciele. “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. **Mulemba**, v. 9, n. 17, p. 160-176, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14614/9792>. Acesso em: 4 dez. 2020.

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

OMAR, Sidi Mohamed. **Los estudios post-coloniales. Una introducción crítica**. Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I, 2008.

PEZZODIPANE, R. V. Pós-colonial: a ruptura com a história única. **Simbiótica**. Revista Eletrônica, [S. l.], v. 1, n. 3, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/5494>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ROSENSTEIN, Johannes. Uma Breve História do Cinema Africano: Relato de Viagem. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014. p. 77-103

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (tradução de Rosaura Eichenberg).

SCANTAMBURLO, Luigi. **O Léxico do crioulo guineense e as suas relações com o português: ensino bilíngue português-crioulo guineense**. 2013. 358 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FcsH): Departamento de Linguística, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/10960/1/luigi.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, A. de S. e. Os esboços da nação guineense em Madina Boé (1968), de José Massip. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 45, n. 50, p. 102-122, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.141857. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/141857>. Acesso em: 4 dez. 2020.

SOUZA, Victor Martins de. Cinema africano: entre o passado e o presente. In: SOUZA, Fábio Feltrin de; MORTARI, Cláudia (org.). **Estudos Africanos: questões e perspectivas**. Tubarão, SC: Copiart ; Erechim, RS: UFSS, 2016. Cap. 7. p. 179-206.

THIONG'O, Ngugi Wa. 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 Vol. 1.** São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Cap. 1. p. 25-32.

TOMASELLI, Keyan; SHEPPERSON, Arnold. O cinema sul-africano: do apartheid ao pós-apartheid. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado - África**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Cap. 5. p. 107-139.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papirus Editora: Campinas SP, 2006.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA Vol. I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 7. p. 139-166.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O universalismo europeu: a retórica do poder**, trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2007.