

“Eu não quero ter um mundo de uma cor só”:
trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira¹

¹ *Jusciele Conceição Almeida de Oliveira é Doutoranda do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve-CIAC/Ualg, em Faro/Portugal. Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da CAPES, proc. n° 0654/14-0.*

e-mail: jusciele@gmail.com



Resumo

O trabalho parte de uma revisão teórica do conceito de autor e da “ideia de autoria”, tal como foi transposta pelas instâncias da teoria acadêmica, crítica cultural, artística e cinematográfica, por alguns estudiosos no campo das artes e dos cinemas africanos, para, em seguida, examinar os modos como ela é assumida, negociada, e afirmada e/ou refutada nos filmes do bissau-guineense Flora Gomes, ressaltando seu estilo e algumas marcas autorais iniciais. Informa-se também que o presente texto faz parte do projeto de doutorado, que se encontra em fase de escrita da tese.

Palavras-chave: Trajetória; Autoria; Estilo; Flora Gomes.

Abstract

This essay starts off with a theoretical review of the notions of “author” and “authorship” as reflected by academic theory and cultural, artistic and film criticism by scholars of African arts and cinema. The notions of “author” and “authorship” are used in order to examine the ways in which they are assumed, negotiated and affirmed and/or refuted in the films by Bissau-Guinean Flora Gomes, highlighting his style and some of the early authorship traits. This essay is part of a doctoral dissertation currently in progress.

Keywords: Trajectory; Authorship; Style; Flora Gomes.

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

O excerto acima é uma das muitas marcas do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, o qual demonstra muitos aspectos da visão de mundo e até mesmo da escolha técnica deste realizador, que nos seus discursos, entrevistas e nos diálogos das suas personagens, apresenta-nos seus traços autorais, estilo e opiniões, no sentido simbólico, histórico, filosófico, cultural ou político, através não só da sua fala, mas também dos seus filmes em si.

Assim, algumas reflexões, afirmações e questionamentos apresentados no presente texto surgiram após a realização de entrevistas com o cineasta Flora Gomes, desde maio de 2015, em Lisboa/PT e em Bissau/GB, especialmente, a interlocução sucedida em coautoria com Maíra Zenun (Revista Cerrados, 2016), como também em conversas realizadas com colaboradores, apreciadores e espectadores, que participaram da realização dos filmes deste cineasta e que convivem ou conviveram com Flora Gomes. Estes momentos foram concretizados na pesquisa de campo realizada em 2016 na Guiné-Bissau, país de residência e nascimento do roteirista e diretor Flora Gomes, igualmente pela investigação de doutorado, realizado desde 2014 em Portugal, através da qual já se edificou uma fortuna crítica e teórica sobre autor, autoria, estilo, cinemas africanos e Flora Gomes. Nesse sentido, serão apresentadas algumas discussões sobre autor e autoria nas artes e no cinema, destacando as idiossincrasias da trajetória do cineasta Flora Gomes nos seus cinco longas-metragens de ficção.

Trajectoria: da antiga Guiné Portuguesa para o Mundo

Em dezembro de 2014, em Bissau, organizou-se uma homenagem, conforme o público bissau-guineense e minha opinião, ao maior cineasta da Guiné-Bissau: Flora Gomes, com oficinas e conversas com o cineasta e pessoas envolvidas no processo de criação audiovisual. Em março de 2015, realizou-se o lançamento do

livro *Flora Gomes: o cineasta visionário*, com textos críticos e biográficos sobre a vida e os filmes de Gomes. Na obra, há destaque para o filme *Nha fala* (2002), visto que dos quatro artigos publicados três são dedicados à comédia musical, bem como para a história de vida do realizador, com entrevistas e textos biográficos, do qual destacam-se dois. Em primeiro lugar, “África que ri e sonha: a Guiné-Bissau de Flora Gomes” dos professores de Estudos africanos, lusófonos e francófonos da Universidade de Michigan/ Estados Unidos, Fernando Arenas e Frieda Ekotto, que relaciona as temáticas dos filmes com a vivência do realizador, demonstrando como a vida e obra estão entrelaçados. Já o texto do professor de história e estudos africanos do Rhode Island College dos Estados Unidos, Peter Karibe Mendy, “Florentino ‘Flora’ Gomes: contexto, desafios e sucessos de um ativista cinematográfico”, faz uma relação entre a vida biográfica de Gomes e os momentos políticos e sociais do mundo, da África e da Guiné-Bissau. Assim, trarei à cena alguns fatos biográficos e temáticos do cineasta Flora Gomes, segundo as informações dos dois textos destacados, e, quando possível, cruzando informações também com o texto de Filomena Embalo, “O cinema da Guiné-Bissau”, também disponível no citado livro.

O cineasta Flora Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (1967-1972), e no Senegal (1972-1974), sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulin Soumanou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1975-1977), o que deve tê-lo influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente, relacionada com o fator histórico e a guerra de independência e/ou luta de libertação da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu Nega* (Morte negada, 1987) e no documentário *As duas faces da guerra* (2007), que assina em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa, no qual narram-se as histórias da guerra de independência da Guiné contra o colonialismo português (1963-1974), e a luta dos portugueses contra o regime ditatorial (1926-1974) vivido em Portugal.

Ao contextualizar o ano do nascimento de Gomes, mesmo quase nascendo

numa nova década, especificamente no último dia desta, Peter Mendy destaca, como marcos do ano de 1949, a criação da Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN, a proclamação da República Popular da China e a institucionalização do sistema racista do *Apartheid*, na África do Sul. Ressalta também que foi a década do início do conflito entre Estados Unidos e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); e igualmente começou o processo de descolonização na Ásia, demonstrando como o menino “Flora encontrou um mundo dicotomizado entre colonizador e colonizado; civilizado e gentio, definido pela dinâmica da dominação e da resistência” (MENDY, 2015: 111).

Por outro lado, salienta que é no ano de 1949 que Kwame Nkrumah funda a Convenção do Partido Popular (CPP), através da qual em 6 de março de 1957 Gana conseguirá sua independência. É o ano também da conscientização de Fidel Castro sobre a situação de seu país. A Cuba revolucionária teve um papel de destaque na libertação da Guiné Portuguesa, com a entrega de “equipamentos militar e apoio às iniciativas político-diplomáticas, mas também a oferta de oportunidades de educação e formação aos bissau-guineenses” (MENDY, 2015: 113), como Florentino Gomes, que em 1967, com 17 anos de idade, parte para o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfico (ICAIC)¹, para ser orientado pelo documentarista cubano Santiago Álvarez Román.

Salienta ainda que em 1949 Amílcar Cabral encontrava-se em Lisboa preparando-se acadêmica e politicamente, por meio do curso de engenharia agrônoma e por meio das conversas na Casa do Império, na qual se reuniam estudantes africanos, para futuramente colaborar com a libertação do povo guineense e cabo-verdiano do colonialismo português. Fora também, através do

¹ “O ICAIC foi criado apenas 83 dias após a Revolução, pela Lei 169, de 24 de março de 1959. Alfredo Guevara dirigiu o Instituto até 1982 e depois de um mandato exercido pelo cineasta Julio García Espinosa, desse ano até 1991, voltou a dirigi-lo entre 1992 e 2000. A prioridade que o novo governo deu à criação de um instituto de cinema, era explicada com o argumento de que a sétima arte era um veículo ímpar de propaganda ideológica ‘da Revolução’ porque divulgava didaticamente, para as massas, as novas ideias e tinha um eficaz – e universal – poder transformador” (VILLAÇA, 2010:44).

projeto educacional “Escola Piloto”, em Conacri (já independente), idealizado por Cabral, que Florentino Gomes concluíra o ensino secundário (1965-1967). Assim, a questão educacional e de letramento estará sempre nos filmes de Gomes, como uma possibilidade de mudança, o que, segundo o cineasta, foi inspirado por Amílcar Cabral e na ideia da “Educação de libertação” do brasileiro Paulo Freire, sempre na busca por uma educação com consciência crítica, que liberte o sujeito, e, parafraseando Cabral, para que possamos pensar com as nossas cabeças e andar com os nossos pés. E seguindo os preceitos do seu mestre, “O povo da Guiné Portuguesa liderado pelo PAIGC tornar-se-ia o primeiro durante a descolonização da África a derrotar militarmente um poder colonial determinado e bem armado. Flora Gomes é filho da luta armada de libertação na Guiné Portuguesa” (MENDY, 2015: 112).

Com o ideal da luta de libertação latente, em 1972, retorna de Cuba e segue para o Senegal, onde permanecerá até 1974. Mesmo sem ter segurado em armas em Bissau, Flora Gomes é reconhecido social e culturalmente como antigo combatente, já que usou outras formas de armas e de luta. Transformou em material fílmico a história e a cultura de seu país de nascimento, do seu continente e de todos que passaram e continuam passando pela sua vida, uma vez que “A sua filmografia constitui um arquivo de imagens do povo guineense enquanto ator da sua própria história” (ARENAS; EKOTTO, 2015: 16).

O próprio Gomes assume o papel de narrar a sua versão da história, apresentando-nos a versão relatada pelos bissau-guineenses e africanos: “Nós não somos detentores de todas as verdades, mas também não queremos que nos contem a história de uma forma que não seja verdade. Se não contarmos a nossa história, virá uma pessoa de fora contá-la à sua maneira” (VILELA, 2006: 106).

Flora Gomes iniciou a sua carreira cinematográfica ao lado de Sana Na N’Hada, co-realizando com este dois curtas-metragens: *O regresso de Cabral* (1976), *Anos no oça luta* (1976). Realizou ainda o média-metragem *A reconstrução* (1977) com Sérgio Pina e N’Trudu. Seus longas-metragens de ficção são: *Mortu nega* (Morte negada, 1988), *Udju azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta, 1992), *Po di sangui* (Pau de sangue, 1996), *Nha fala* (Minha fala, 2002) e *Republica di mininus*

(República de meninos, 2012).

O filme *Mortu nega* que na tradução para o português pode ser entendido “Morte negada” ou “E a morte o negou”, é o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, que por sua vez é também o primeiro da Guiné-Bissau – seu lançamento realizou-se em 1988. Este narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra, como camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), já que carrega munição e vai em busca do seu companheiro no mato, na “Fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em Janeiro de 1973”, de acordo com as informações de contextualização do roteirista/diretor Flora Gomes. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi* (mulher-grande, idosa) Lebeth (M’Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português. No *écran*, contemplar-se-ão muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na libertação, demonstrando que foi uma luta, que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo o povo, visto que no filme *Mortu nega* o protagonista é o povo guineense. Os heróis são eles, os resistentes, os que viveram a luta contra o colonialismo português e vivem a luta do dia-a-dia contra o neocolonialismo e os problemas políticos do pós-independência.

O filme *Udju azul di Yonta* conta a trajetória da jovem e bela Yonta, secretamente apaixonada por Vicente, um homem mais velho, amigo dos seus pais e antigo herói da luta pela independência do país. Enquanto isso, Zé, um jovem do porto, manda uma carta apaixonada e anônima para Yonta, retratando um triângulo amoroso, no qual não se é amado. A questão central da trama é a carta, na qual consta um poema, copiada por Zé de um livro, possivelmente europeu, no qual destacam-se as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis e também fatores climáticos, que não condizem com os do cenário apresentado. Neste filme, Gomes destaca os problemas do momento pós-colonial vividos, após a recente independência.

A película *Po di sangui*, que significa árvore de sangue, encena-se na *tabanka*

Amanhã lundju (Amanhã longe), na qual quando nasce uma criança uma árvore deve-se ser plantada, visto que o espírito dessa criança estará ligado a este pau por toda a sua vida. Ao dar à luz aos gêmeos Hami e Du (Ramiro Naka) sua mãe planta duas árvores. Hami, que fica na *tabanka*, começa a derrubar as árvores para fazer carvão e por isso morre, entretanto o Pau de sangue que morre é o de Du, que partiu. Encena-se o retorno de Du para a realização do ritual fúnebre do seu irmão Hami, como também destacar-se-á a preocupação de Gomes com as questões ambientais.

O filme *Nha fala* narra a história da protagonista Vita, uma jovem guineense que ganha bolsa de estudos, na França, a qual carrega uma tradição familiar, que proíbe que as mulheres de sua família cantem; caso seja descumprida, as mulheres de sua família poderão morrer. Todavia, em Paris, Vita conhece Pierre, um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Esse amor a faz cantar. Mas, temendo que a mãe descubra que quebrou a tradição e a promessa, Vita decide voltar a casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre e Yano, Vita encena a sua própria morte e o seu posterior renascimento.

Seu último longa-metragem, *Republica di mininus* é uma coprodução da Guiné-Bissau, França, Portugal, Bélgica e Alemanha, gravado em Moçambique, com a participação do afro-americano Danny Glover, único adulto no enredo. O filme conta a história de um país africano (ou não), onde as crianças são responsáveis por tudo que acontece no local, inclusive organização política, saúde, educação, e essa República torna-se um país estável e próspero. Mas há ali um problema: as crianças não crescem. O filme foi selecionado para o Festival do Rio, em 2011 e recebeu distinção no Festival Internacional de Angola, em 2012.

Com a sua obra cinematográfica, Flora Gomes tornou-se o realizador de referência da cinematografia guineense, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais, por isso em 1996 foi condecorado com o grau de *Chevalier des Arts et des Lettres* da França, e, em 1994, com a Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia. Em 1994 foi Membro do Júri do Festival de Cartago e em 2000 integrou a manifestação “6 Cineastas africanos”, organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês, no quadro do Festival de Cannes. Nesse

mesmo ano, participou da Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA). Diante deste panorama biográfico e fílmico, percebe-se o trânsito deste cineasta no mundo atual, pois assim como o movimento da câmera percorre as várias cenas e nos leva para onde o diretor deseja, Flora Gomes desloca-se de Bissau, local de residência, para diversos continentes e países, seja para participar de eventos ou para conseguir financiamentos ou ainda o deslocamento para gravar suas películas.

Atualmente, Flora Gomes está à procura de parcerias, a fim de realizar um filme “focado na história da batalha sobre o corpo da mulher. Estou à procura de um roteirista. Porque o filme vai dar muito o que falar, já que falará de poder” (OLIVEIRA; ZENUN, 2016: 329), bem como sua busca por fazer um documentário sobre Amílcar Cabral, pois, segundo o cineasta, a Guiné-Bissau é um país com muita história para contar em diversas formas, uma vez que Gomes pensa “que a cultura africana tem uma maneira de contar histórias que é muito bonita e no cinema podemos também fazê-lo. Vamos tentar dar mais cor, mais vida” (VILELA, 2006: 104).

Autor e autoria nos cinemas africanos

A discussão sobre o autor e autoria nas artes e principalmente na literatura é de longa data, normalmente relacionada com quem assina a obra. Ao longo da história da teoria da literatura, surgiram várias teses, inclusive a “da morte do autor”, apresentada por Barthes, em 1968, no texto “A morte do autor”, um ano após Foucault pronunciar uma conferência intitulada “O que é um autor?”, depois em livro, que parece preocupar-se com a individualidade do sujeito, “que seleciona e escolhe aquilo que nas marcas deixadas por alguém, constituem sua obra” (JOST, 2009: 12).

Barthes, no texto citado, define o autor como um sujeito criado pela sociedade e uma pessoa humana comum, que pode reproduzir o momento e a sua época:

O autor é um personagem moderno, produto, sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal de Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ (2004: 61).

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

Nem palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente (2006: 96).

A atribuição do termo autor no cinema é um pouco mais complexa do que na literatura ou na pintura, já que o filme é uma obra coletiva, composta por uma equipe. Com relação aos direitos, inicialmente, por muito tempo considerou-se o autor no cinema o roteirista; depois que os direitos do autor, normalmente, são da empresa de produção, personalizados na figura de um produtor, o qual seria o responsável pela questão econômica, e, neste caso, o diretor e o roteirista teriam direitos morais e simbólicos. Com a consolidação do cineasta como autor, houve o reconhecimento deste “com importantes consequências simbólicas (reconhecimento dos realizados nos festivais, retrospectivas pessoais, etc.) e econômicas (direitos de autor)” (AUMONT; MARIE, 2011: 309).

Por essa perspectiva múltipla, pensa François Jost, por conta das artes diversificadas presentes no cinema, o autor no cinema possui várias atribuições que carregam suas marcas individuais, enquanto autor, e coletivamente, dos outros, como interprete, adaptador, da junção, na composição do produto, da arte final: o filme. “Prefiro, pessoalmente, pensar que se a autoridade passa de mão

em mão, ou de uma figura à outra, é porque a obra cinematográfica mescla intimamente a autografia e a alografia, concebidas não como realidades constitutivas, mas como os usos que se faz delas” (2009:30).

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

De acordo com a *politique des auteurs*, entende-se um cineasta como autor quando este e sua obra possuem, pelo menos, duas características: a evidência do diretor nos processos de produção e criação da película; e uma temática pessoal, um estilo reconhecível, por conta das escolhas dos conteúdos selecionados. Acrescenta-se a este último item a visão de Jean-Claude Bernardet, no livro *O autor no cinema* (1994), de que há na obra do cineasta-autor uma expressão marcadamente pessoal. Portanto, a teoria autoral parte da ideia de que a marca estilística do cineasta é sua assinatura, que revela muito da sua personalidade.

François Truffaut, no texto “Uma certa tendência do cinema francês”, critica alguns cineastas por não serem cinematográficos e sim literários e acaba por definir o verdadeiro autor de um filme “como aquele que traz algo genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original” (BUSCOMBE, 2005: 282). Inicialmente, os cineastas ditos autorais estavam relacionados com os diretores franceses,

entretanto percebeu-se a necessidade de dar mais espaço ao cinema norte-americano, em função da sua grande produção, ideia embasada por André Bazin (1953), no texto crítico “A glória de um covarde”, onde afirma que o cineasta Alfred Hitchcock é um autor.

Por este ângulo, o reconhecimento mediático, acadêmico e crítico do cineasta, como também as premiações recebidas em Festivais de cinema, fazem com que o cineasta e autor ganhe prestígio nos âmbitos sociais e suas marcas autorais e estilo sejam identificados e ressaltados. E o seu prestígio e consagração junto aos meios do cinema.

O assunto ainda é latente e ponto de discussão em debates acadêmicos e publicações não só no cinema, mas nas artes visuais, especialmente nas novas mídias e na contemporaneidade, emergem os estudos sobre autor e autoria nos cinemas africanos. “A questão da autoria se encontra longe de ter perdido o fôlego no debate acadêmico, pois tem suscitado um grande número de reflexões que tem resultado em trabalhos acadêmicos que tentam compreender o lugar do autor no cinema e na televisão como também nas novas mídias” (SERAFIM, 2009: 09).

Em função da abertura e expansão da teoria do autor, Manthia Diawara escreve o texto crítico “FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou”, sobre o Festival Panafricano do Cinema e da Televisão de Ouagadougou – FESPACO, realizado em Burkina Faso, no ano de 2009, que homenageou o cineasta Ousmane Sembène (1923-2007), o qual ele considera um cineasta autoral e elenca as características dos temas e suas marcas mais recorrentes na sua obra cinematográfica:

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

história moderna. Enquanto realizador progressista, acreditava que a mudança deveria provir das mãos do grupo que anteriormente fora desprovido de rosto e de voz nos filmes ocidentais e antropológicos (2011: 22-23).

Para Boughedir, os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente (2007: 37). Isso quer dizer que os cinemas africanos mostram em suas cenas os temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano, como também a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

A questão central dos temas do cinema africano parece ser o que Thiong'o chama de "descolonizar a imagem" construída pelo espectador e, por vezes, também por quem produz os filmes, pois as imagens que os filmes e os espectadores desejam aparentam ser distanciadas, quando não distorcidas da representatividade das sociedades, das culturas e dos filmes produzidos e realizados por africanos comprometidos com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos (THIONG'O, 2007: 29-30).

A reflexão provocada por Thiong'o acerca da "imagem do mundo [...], ela própria colonizada" leva-nos a pensar, também como latino-americanos e brasileiros, sobre as imagens que são reproduzidas e construídas para o continente africano, tanto uma imagem idealizada do continente, em função da diáspora dos milhões de africanos escravizados, quanto uma imagem arraigada de preconceito de um continente-irmão-bastardo, que precisa ser ajudado ou explorado, sob as máscaras de novas formas de colonialismo e/ou neocolonialismo.

Ao longo da sua carreira cinematográfica, Ousmane Sembène lutou contra a imagem africana baseada no preconceito eurocêntrico, no qual os africanos eram representados como infantis, primitivos, sem cultura ou civilização. Essa imagem estereotipada persegue e estigmatiza o cineasta africano, que nasce, estuda, reside não necessariamente nos mesmos locais, tendo como obrigação agradar

os produtores e públicos europeus, mas também sentindo o dever de que seu filme seja representativo do público africano.

Neste sentido, demonstrar-se-á como o cineasta Florentino (Flora) Gomes, apesar das condições de produção da sua cinematografia múltiplas, transnacionais e transcontinentais, possui uma obra que pode ser considerada “autoral”, já que Gomes assina os roteiros de suas obras, participa diretamente na preparação das personagens e a sua marca estilística está presente nos seus longas metragens de ficção *Mortu Nega*, *Olhos azuis de Yonta*, *Po di Sanguí*, *Nha fala* e *Republica di mininus*. Faz-se necessário destacar também a ideia de autoria pensada por Pierre Bourdieu, no livro *As regras da arte* (1996), a qual estaria relacionada com a construção de percursos histórico e social dos agentes idealizadores do produto, portanto, justifica-se marcar o lugar de fala do autor e seu percurso biográfico, neste caso, do realizador e roteirista Flora Gomes, que diante de uma produção padronizada, surge com originalidade ao reunir em uma película as possíveis marcas autorais, que identificariam seu estilo, não só pela sua originalidade, “mas sim pela consideração de sua trajetória em relação a um contexto de relações socialmente postas” (COELHO, 2014: 160). Flora Gomes com seu estilo visual, temático, sonoro e seu ritmo, marca a sua personalidade artística autoral, através de um estilo que lhe é próprio, construído histórica, cultural e socialmente “uma opção metodológica interessante para enfrentar o problema dos múltiplos agentes envolvidos na produção cinematográfica” (COELHO, 2014: 160).

Estilo: fortuna crítica sobre o autor Flora Gomes

A fortuna crítica sobre os filmes de Flora Gomes está espalhada por muitos países. Entre eles destacam-se Brasil, Guiné-Bissau, Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, Portugal. Em pesquisas realizadas em acervos físicos e virtuais, percebe-se que, dos países africanos de língua oficial portuguesa, Flora Gomes é um dos grandes cineastas de destaque, com muitos trabalhos acadêmicos publicados sobre seus filmes, com entrevistas publicadas em português do Brasil

e de Portugal, em Crioulo, Francês e Inglês espalhadas pelos países citados. Assim, realizar-se-á uma breve redação sobre o estilo do autor Flora Gomes, consoante acadêmicos, críticos, jornalistas e o próprio realizador, dado que o estilo é a liberdade do artista, de um grupo ou de um tipo de discurso, uma forma de expressão. Não há normas impostas, talvez implícitas e construídas pela formação cultural, política, educacional, social e econômica. “É também o conjunto das características singulares de uma obra de arte” (AUMONT; MARIE, 2011: 145). O estilo pode ser coletivo, em um sentido mais global, quando torna-se instrumento de classificação e generalização; e o pessoal, do indivíduo, que por conta da sua peculiaridade, especificidade e inovação cria um sistema próprio de identificação da sua arte. Neste texto, o estilo de Gomes será pensado de forma particular e restrita à análise de seus filmes, e não em comparação com outros cineastas, estilos ou épocas.

Ao ler a fortuna crítica encontrada sobre Flora Gomes, conforme referências no final do texto, percebe-se uma especial atenção ao filme *Nha fala*, que foi inclusive objeto de pesquisa de dissertação de mestrado por esta autora, defendida em 2013, evidenciando como o leitor (especialista ou não) fornecerá a ideia de valor da arte, o qual será um dos elementos transformadores do cinema em aitoral.

No livro *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos*, de organização de Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro, publicado em 2012, reunindo textos de pesquisadores e professores da área dos cinemas africanos, há dois textos², sobre o cineasta Flora Gomes, o que demonstra um conhecimento e reconhecimento da obra do cineasta em análise.

No texto “Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes”, de Denise Costa, destaca-se a preocupação da autora em relacionar os filmes do realizador com o seu país de nascimento e as realidades locais, destacando a veia documentarista de Gomes, nos filmes *Mortu nega* e *Olhos azuis de Yonta*, talvez por conta da sua formação na escola cubana, conhecida por formar grandes

² O texto “O filme *Nha fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos” de autoria de Jusciele Oliveira e Fátima Ribeiro, desdobrou-se na pesquisa de mestrado. E o texto supracitado de Denise Costa.

documentaristas:

Se Flora Gomes inicia seu trabalho com o cinema documentário, creio, no entanto, que separar sua filmografia entre cinema documentário e cinema ficcional não é a melhor maneira de pensá-lo. De fato há com *Mortu Nega* (1987), seu primeiro longa, e com *Olhos Azuis de Yonta* (1992) algo de novo em seu cinema. Mas não uma ruptura (COSTA, 2012: 226).

Ainda de acordo com Denise Costa, no filme *Olhos azuis de Yonta*, o “cineasta recorre a uma ironia que confunde os mais desavisados” (2012: 227), entretanto o caráter irônico aparece em todos os filmes de Gomes, fazendo parte do seu estilo. Para Costa, referindo-se aos filmes de 1987 e 1991, são “sempre perpassados por pitadas de distopias contemporaneamente construídas que revelam o cinema nada ingênuo do cineasta” (2012: 232).

O investigador uruguaio residente nos Estados Unidos Fernando Arenas, no capítulo “África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança”, do livro *África lusófona: além da independência*, expõe o levantamento de produções de filmes produzidos no continente africano, com especial destaque para os países africanos de língua oficial portuguesa, ao mesmo tempo destacando alguns trabalhos de realizadores portugueses (Pedro Costa e Fernando Vendrell), por conta das coproduções entre Brasil, Cabo Verde, Portugal, pelas rodagens em território africano e pela própria temática. O pesquisador dá particular destaque ao cineasta bissau-guineense Flora Gomes, sujeito dessa escrita, destacando-o como os cineastas africanos são considerados “peritos da memória” (Valentin Mudimbe) e “griots modernos” (Manthia Diawara).

“Ambos rótulos descrevem adequadamente Flora Gomes, que tenta equilibrar seu compromisso com as culturas nativas de seu país e manter uma visão crítica dos eventos atuais, assim como das tendências introduzidas pela globalização e seus impactos, não apenas na sociedade guineense, mas também nas sociedades africanas de forma geral” (ARENAS, 2017: 22).

Nesta lógica de destacar a cultura do seu país e do seu continente, Augusto Vilela, apresentando a obra de Gomes, para uma entrevista em 2006, afirma que,

nela, “o que mais impressiona (...) é a capacidade de traduzir a genuinidade da cultura africana numa linguagem universalista que não deixa ninguém indiferente” (VILELA, 2006: 100). Mas também pode ser “ecclético nas suas abordagens estéticas e ambivalentes face à narrativa realista e a posicionamentos ideológicos marxistas” (ARENAS; EKOTTO, 2015: 13).

Gomes diz que aprendeu a fazer filme fazendo filmes (OLIVEIRA; ZENUN, 2016). E cada escolha de como filmar trará à tona vantagens e desvantagens, que são, muitas vezes, resolvidas pela tradição do fazer cinematográfico, as quais o artista herdará através da prática ao longo de sua jornada cinematográfica, construindo seu padrão, suas marcas, seus discursos e contra-discursos e seu estilo. O estilo de Flora Gomes comunica-se com delicadeza, expondo a situação local e global sem declarações partidárias; evitando métodos fáceis de interpretação da realidade; com diálogos irônicos, levando o espectador a refletir e pensar com sua própria cabeça. Gomes carrega o encargo da sabedoria de um *griot* e a necessidade de apresentar, nos seus filmes, o seu discurso da memória e da história da Guiné-Bissau e da África, contra o esquecimento do passado recente, que vive o mundo, em busca de um mundo múltiplo, colorido, como o arco-íris, regado a utopia e ousadia, para ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem, propondo que ousemos ir além das expectativas criadas para os jovens, quando a morte é a nossa única certeza (*Nha fala*). Como “griot da memória”, o cineasta surge como “intermediário que dialoga com os ancestrais, que liga os mundos” (CÓ, 2009: 106). Não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do Norte e do Sul, dos Nós e dos Outros, do erudito e do popular. Narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, seu país, como ele mesmo destaca:

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

Marcas autorais na trajetória do cineasta Flora Gomes

Os filmes do realizador guineense contam histórias locais com desdobramentos globais, já que falam de trânsitos, de música, de mulher, de crianças, de guerra, de neocolonialismo, de cosmogonia, de vida, de morte, de amor, de nascimento, de migração, de tradição, de modernidade, de coletividade, de política; tratam de problemas socioeconômicos, relacionados com o ecossistema (desmatamento, seca, água). Os seus filmes utilizam como cenário o espaço natural, ao ar livre: no meio do mato, na guerra, na cidade, no bairro, no deserto, na *tabanka*, na rua, na praia, seja na África ou na Europa; com um discurso irônico, crítico e metafórico, através de diálogos sem muito confronto, entre as personagens, contudo carregados de simbologias, o que permitem uma liberdade maior na exploração do texto discursivo, interpretativo e reflexivo. A seguir, serão exploradas neste texto as marcas discursivas presentes nos cinco filmes de ficção de Flora Gomes.

Nos filmes de Gomes há trânsitos físicos e culturais em que se destacam as viagens e caminhadas das personagens, que significam sempre, no contexto da sua obra, deslocamento, passagem, movimento e encontro. Interessa sobremaneira considerar a declaração do cineasta de que em todos os seus filmes há alguém que viaja, onde as personagens estão a todo instante envoltas em trânsitos, que passam grande parte dos filmes andando sozinhas ou acompanhadas, o que é observado em quase todos os seus filmes; como também o trânsito entre a vida-morte-vida (rituais funerários/ *Nha fala*; rituais e viagens iniciáticas/ *Po di sangui*); e a relação entre tradição e modernidade (*Mortu Nega*, *Olhos azuis de Yonta*, *Po di sangui*, *Nha fala* e *Republica di mininus*).

Outra presença constante, de maneira mais ou menos direta, na obra do realizador, é o seu país de nascimento. A Guiné-Bissau, país africano de língua oficial portuguesa, cuja língua mais falada é o crioulo guineense e/ou língua guineense (SCANTAMBULO, 1999), por mais de 80% da população. A língua crioula guineense, hoje em dia, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, meio de comunicação entre os falantes de origens

culturais mais diversas, desde os tempos coloniais, ganhando dimensões nacionais ao longo da luta de libertação que é utilizada no cinema pelo cineasta Flora Gomes desde o início da sua filmografia, especificamente, nos filmes *Mortu Nega*, *Olhos azuis de Yonta*, *Po di sangui*, *Nha fala*, *As duas faces da guerra*³. No seu último longa-metragem, *Republica di mininus*, a língua oficial é o inglês, uma possível exigência do mercado, contudo, segundo Gomes, esta foi uma escolha, para que o ator Denny Glover não fosse dublado.

A cidade de Bissau é representada e “personificada” no filme *Olhos azuis de Yonta*, que se inicia com a canção “*Bissau kila muda*”, juntamente com a risada de crianças, através de um *travelling*, como se estivéssemos dentro de um carro e fôssemos responsáveis pelo movimento da câmera. O cineasta nos faz passear pela avenida Osvaldo Vieira, a principal da cidade, que liga o aeroporto ao centro. A música em Língua guineense vai nos contando a história desta vila, deste povo, que deseja mudar, ao mesmo tempo que a câmera nos mostra as pessoas, os carros, o movimento, os sons, o trânsito, o mercado de Bandim, demonstrando que o cinema e a cidade são um “[...] composto de fragmentos, de pedaços de realidade ou melhor ainda, de recortes da realidade, que mudam conforme a luz ou a angulação” (TAVARES, 2010: 103).

Uma personagem histórica, política e cultural da África e da Guiné-Bissau que aparece nos filmes é Amílcar Cabral, com o qual Flora Gomes relacionou-se pessoalmente, conforme já destacado anteriormente em sua trajetória. O filme *Nha fala* é dedicado a ele – “Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973” –, sendo que este pai não presenciou a independência do seu país. Amílcar Cabral estará presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua que atravessa espaço e tempo. No filme *Olhos azuis de Yonta*, Amílcar Cabral é caracterizado pela criança Amilcarzinho, irmão de Yonta, representatividade do futuro do seu país. Em *Mortu*

³ No filme *Nha fala*, há também o francês como idioma, quando a personagem mora em Paris. E o documentário *As duas faces da guerra* tem como idioma também o português de Portugal.

nega é anunciada a morte de Amílcar Cabral, pois o filme encena-se no momento da guerra contra o colonialismo português, em 1973. Já em *Po di sangui* representa-se o modelo social e cultural da vivência coletiva pensado por Amílcar Cabral relacionado principalmente com a cultura local das tabankas, bem como o ideal político, cultural e social de Cabral está muito presente nas falas e discursos das crianças, como também do menino-soldado Mão de Ferro, no filme *Republica di mininus* e também na representação dos seus óculos, encontrado pela jovem Nuta, que permitem vislumbrar o futuro, que defendem um discurso de uma coletividade ou como Cabral denominava “Unidade africana”: “Somos pela unidade africana, à escala regional ou continental, enquanto meio necessário à construção do progresso dos povos africanos, e para garantir a sua segurança e a continuidade deste progresso” (CABRAL, 1974: 16)

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

Muito recentemente, além da repressão policial e armada, a administração colonial utilizou tácticas não violentas – dádivas, subordinações, convites dos ‘chefes tradicionais’ a Portugal, concessão de bolsas de estudo, emissão radiofónica especial para os ‘indígenas’, criação de dissidências e de querelas entre os diferentes grupos étnicos – a fim de conquistar uma parte da população e de ‘dividir para reinar’ (CABRAL, 1974: 19).

Na Guiné-Bissau, apesar de as mulheres serem responsáveis por grande parte da economia agrícola do país, que corresponde a 52% da população, a sua participação na política, na educação, na cultura e nas tomadas de decisão, no entanto, ainda é reduzida (SEMEDO, 2007). Cabe destacar que as mulheres

também não são reconhecidas historicamente, pois muitas participaram das lutas de independência e ganharam prestígio e fama pela sua bravura; contudo continuam esquecidas nos livros, como Titina (Ernestina) Silá que “é considerada uma heroína da luta nacionalista e uma mártir da guerra colonial, durante a qual morreu, no campo de batalha, lutando contra o exército português” dez dias depois do assassinato de Cabral, também assassinada numa emboscada (BORGES, 2007: 79).

O silenciamento, em geral, da mulher africana e da bissau-guineense em particular, faz com que o cineasta ressalte a mulher nos seus filmes, restaurando-lhes a voz. No filme *Mortu nega* a personagem Diminga é, literalmente, uma guerreira, que ajuda os companheiros de luta a carregar armamento para outros sítios, na guerra colonial, sendo responsável pela plantação e pelas tarefas domésticas; Yonta (*Olhos azuis de Yonta*) é o símbolo da beleza africana, que trabalha e luta pelos seus ideais no dia-a-dia; as várias mulheres que movimentam a *tabanka Amanha Lundju (Po di sanguí)*, especialmente a mãe dos gêmeos (Homi e Du), que resolve não cumprir a tradição e sacrificar uma criança; Vita (*Nha fala*) ganha uma bolsa de estudos para estudar na França, trabalha fora de casa como cantora e ganha muito dinheiro, fugindo do papel/lugar tradicionalmente atribuído à mulher no país, e, finalmente, a jovem Nuta (*Republica di mininus*) que também foge dos padrões, pois é médica e tem o poder de ver o futuro, através dos óculos que herda de Dubem (Danny Glover). Gomes, assim, foge do lugar-comum de mulher bissau-guineense e africana, como única, apresentando-nos uma pluralidade de mulheres, que fogem do afro-pessimismo projetado sobre o continente, numa tentativa constante de descolonizar as mentes dos seus espectadores, esperando sempre que “tenham fazer um esforço para compreender o outro [...] Ah, é um filme ‘africano’, é muito complicado, muito diferente” (FINA, 1995: 44).

A música e a dança são de fundamental importância nas culturas africanas, porque é uma forma de celebrar, festejar, comemorar: “A dança e a música acompanham todas as celebrações do povo africano, sejam elas públicas ou privadas, e com uma diversidade tão numerosa quanto os povos que forma a

geografia humana do vasto continente” (RIESCO, 2012: 105). Normalmente, os filmes possuem sons, diálogos e falas característicos da trilha sonora, expressão relacionada com todos os sons produzidos no filme ou na produção audiovisual. Contudo, na contemporaneidade a trilha está especialmente vinculada às músicas dos filmes, compostas exclusivamente para o filme ou não.

A trilha sonora é uma marca e grande preocupação do cineasta Flora Gomes, porque de acordo com crítico brasileiro Ismail Xavier, a trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito no espectador sendo capaz de provocar emoções como a alegria, a tristeza e o medo (2008). A trilha do filme *Olhos azuis de Yonta* foi gravada por Adriano Atchutchi e outros membros do grupo original guineense Super Mama Djombo. A trilha do musical *Nha fala*, composto de oito músicas originais, é assinada pelo músico e saxofonista camaronês Manu Dibango. No seu último longa, *Republica di mininus*, no qual “a música é uma personagem, [e] serve para ilustrar o filme” (GOMES, 2013), quem assina a trilha sonora é o músico senegalês Youssou N’ Dour. Nesta perspectiva, afirma Beatriz Leal Riesco, no texto “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”, que a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos, que são aceitos. Por isso “[a] partir da música, conhecer a realidade africana há tanto silenciada se apresenta como uma tarefa fundamental porque reveladora” (2012, p. 109).

David Murphy e Patrick Williams, no livro *Postcolonial african cinema: ten directors*, elegem como um elemento primordial na obra de Gomes o “retorno à origem” (2007: 136). Os dois autores assinalam o foco, que relaciona tradição e modernidade em sintonia com os ideais de Amílcar Cabral, elencando autores que criticam positivamente o retorno às origens como um movimento totalmente positivo, como forma de mudar a visão de selvageria que é construída e divulgada sobre a África, ao lado de críticas negativas sobre o cinema de origem dos cineastas, que deixam de lado os problemas contemporâneos do continente (2007: 138-139), idealizando uma África primordial berço da humanidade, mítica, tradicional e distante. Evitando “cair na tentação condescendente da exceção ou

da tradição imutável que deve ser respeitada e vista como uma peça de museu, inerte” (TAVARES, 2013: 469).

Murphy e Williams concluem que, para Gomes “modernidade e tradição são inseparáveis⁴” (2007: 141) e esta relação estará presente principalmente nos filmes *Mortu nega*, *Po di sangui* e *Nha fala*, sendo que neste último destacam-se elementos das relações entre tradição e modernidade na África do século XXI. Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação entre modernidade e tradições (no plural para marcar a diversidade cultural da Guiné-Bissau, bem como do continente africano), Flora Gomes parece acreditar que a África tem duas faces: uma virada para o passado, a outra para o futuro, inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização, nos sentidos de conjugação e simultaneidade. A África é um continente constantemente dividido entre peso das origens e a força do desejos, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidade, como se as personagens procurassem a conciliação e compatibilização dos dois lados com elementos das duas partes, ressaltando-se que a leitura não é de contraposição (tradição versus modernidade), mas sim de conciliação e em alguns momentos de “negociação” de uma modernidade africana, como pode-se perceber no ritual de pedido de chuva, realizado pela personagem Diminga (*Mortu nega*); ou no pedido de casamento tradicional, realizado pelos mais velhos das famílias, no qual um jovem manifesta-se acrescentando a cabaça com os presentes um preservativo, demonstrando a preocupação com a AIDS/SIDA, como também realiza-se o casamento tradicional e o casamento no civil (*Olhos azuis de Yonta*); ou como o nascimento dos irmãos gêmeos Homi e Du (*Po di sangui*), no qual um deles deveria ter sido sacrificado, entretanto a mãe divide o nome destinado a um filho em dois, transmutando com a tradição a vida de seu filho; ou a realização do ritual fúnebre de Vita, para satisfazer a tradição familiar, que ela descumprira ao cantar (*Nha fala*); ou ainda a passagem simbólica do óculos do *Homi-garandi* (idoso)

⁴ “For Gomes, modernity and tradition are inseparable” (2007, p. 141). Todas as traduções do texto foram realizadas pela autora.

Dubem para a jovem Nuta, representando a convivência e negociabilidade da tradição na contemporaneidade africana (*Republica di mininus*).

Nos filmes de Gomes, há também uma preocupação em apontar a forma de pensar, ver e sentir o mundo dos guineenses e africanos, como na união entre os vivos, os mortos e os por nascer, que faz parte da cosmovisão destas pessoas, pensada como aquilo que cada pessoa é pelo que defende e vive, o que permeia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias, diferentemente da cosmovisão ocidental cristã e cartesiana prevalente, que separa as coisas e os mundos em categorias antinômicas. Tal imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, em termos de construção, destacada por Hampaté Bâ (2010), enquanto “tradição viva”. A diferença para com a razão ocidental cindida e contraposta ressalta os sentidos da continuidade e da contiguidade de elementos, dimensões e momentos.

Continuidade que nos é apresentada pelo cineasta através das crianças, juntamente com suas risadas, presença constante nos filmes do realizador, que normalmente são exibidas no *écran* brincando e felizes, ou indo para a escola, demonstrando que a educação formal seria a possibilidade de mudança da própria situação da criança e do futuro, já que estas representariam o futuro do país, da nação, do mundo. A partir da perspectiva das crianças o cineasta permite-se fantasiar a realidade e inventar o mundo, como nas falas de Amilcarzinho (*Olhos azuis de Yonta*). As crianças são tão usuais na obra do cineasta, que culmina com o filme representado quase que exclusivamente por crianças, como *Republica di mininus*.

O cineasta Flora Gomes, através de sua filmografia diversa, a qual é objeto de inspiração, admiração e pesquisa, que possibilita assim continuidade a descobertas acadêmica, cinematográfica e cultural sobre a Guiné-Bissau e o continente africano, que por meio de seus finais metafóricos e utópicos, que possibilitam múltiplas leituras e interpretações, pois, segundo o próprio autor, apresentando-nos outra marca autoral, “[...] nos meus filmes nunca haverá a palavra FIM, porque nos meus filmes não têm fim, continuam... a viver, a lutar” (1995:49).

Referências

- ARENAS, Fernando. “África lusófona nas telas: depois da utopia e antes do fim da esperança”. In: *África lusófona: além da independência*. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2017. (No prelo).
- ARENAS, Fernando; EKOTTO, Frieda. “África que ri e sonha: a Guiné-Bissau de Flora Gomes”. In: BARROS, Miguel (Org.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Guiné-Bissau: Edições Corubal, 2015, p. 13-16.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, 2011.
- BÂ, Amadou Hampaté. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I*. 2.ed.rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212. [versão *on line*].
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4.ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Manuela. “Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau”. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (org). *A mulher em África*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p.73-88.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: encenação no cinema*. Trad. Maria Luzia Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008 (Coleção Campo Imagético).
- BOURDIEU, Pierre. *As regras das artes: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOUGHEDIR, Ferid. “O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução”. In: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.37-56.
- BUSCOMBE, Edward. “Ideias de autoria”. In: *Teoria contemporânea do cinema*. vol.I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.281-294.

CABRAL, Amílcar. *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta* (textos de Amílcar Cabral). Lisboa: Publicações Nova Aurora, 1974.

CÓ, João Paulo Pinto. “*Nha fala: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial*”. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs). *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009. p. 102-113.

COELHO, Sandra Stracciaano. “Jean Rouch, ou das particularidades de uma posição autoral construída no espaço ‘entre campos’”. In: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Bordieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 157-180.

COMPAGNON, Antoine. “O autor”. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 47-96.

COSTA, Denise. “Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes”. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 223-234.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

DIAWARA, Manthia. “FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou”. In: *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011, p. 19-52.

EMBALÓ, Filomena. “O cinema da Guiné-Bissau”. In: BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015, p.19-23.

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

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. 2.ed. Vega: Passagens, 1992.

GOMES, Flora (dir.). *Mortu nega* (Mote negada). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau, 1988, DVD.

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

GOMES, Flora (dir.); GALLEPE, Jean-Pierre (prod.). *Po di sangui* (Pau de sangue). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Produção de Arco Íris, SP Filmes, Films Sans



Frontières e Cinetelfilm. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Guiné-Bissau, Portugal, França e Tunísia. 1996, DVD.

GOMES, Flora (dir.); TELES, Luís Galvão; THILTGES, Jani & ZEITOUN, Serge (prod.). *Nha fala* (Minha fala). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção de Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Luxemburgo, Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai -França, Samsa Films, 2002, DVD.

GOMES, Flora (dir.); ARTEMARE, François (prod.); MAYER, Maria João (prod.). *Republica di mininus* (República de meninos). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Roteiro: Flora Gomes, Franck Moissard. Les films de l'Après-Midi; Filmes do Tejo. Guiné-Bissau, Moçambique, França e Portugal. 2011, DVD

GOMES, Flora. Entrevista com Flora Gomes. In. *Cinemas de África*: Lisboa, 29 de outubro-18 novembro 1995. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Culturguest, 1995, pp. 44-49. Entrevista concedida à Cristina Fina.

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

JOST, François. “O autor nas suas obras”. Trad. Michel Colin. In: SERAFIM, José Francisco (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 11-31.

MENDY, Peter Karibe. “Florentino ‘Flora’ Gomes: contexto, desafios e sucessos de um ativista cinemático”. In: BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015, p. 111-117.

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

OLIVEIRA, Jusciele C A de; RIBEIRO, Maria de Fátima M. “O filme *Nha fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos”. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012, p.129-153.

OLIVEIRA, Jusciele C A de. *Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala de Flora Gomes*. 2013. Mestrado em Literatura e Cultura – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Jusciele C A de; ZENUN, Maíra. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. *Cerrados – Revista do programa de pós-graduação em literatura*. n. 41, 2006, p.320-329. Áfricas em movimento

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

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

SEMEDO, Odete Costa. “Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas... por detrás dos escritos”. In: III Encontro de Professores das Literaturas Africanas – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 nov. 2007.

SERAFIM, José Francisco (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SERAFIM, José Francisco. “O autor no cinema documentário”. In: SERAFIM, José Francisco (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 33-

SERAFIM, José Francisco. “O mistério Marker: gênese de uma obra autoral”. In: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (orgs). *Bordieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 141-155.

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

TAVARES, Mirian. “Cinema africano: um possível, e necessário, olhar”. *Revista Contemporânea/ POSCOM*. v.11, n. 03, set-dez 2013, p. 464-470.

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*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.27-32.

VIANNA, Antonio Monniz. “Fellini”. *Filme Cultura*. n.13, p. 3-18, 1969.

VILELA, Augusto. “África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes”. *Revista Macau*. IV série, n.4, trimestral, p. 98-106, set. 2006.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

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