

DILEMAS DA PÓS-COLONIALIDADE NOS FILMES *OLHOS AZUIS DE YONTA* (1991) E *NHA FALA* (2002) DO CINEASTA FLORA GOMES

Por Jusciele Conceição Almeida de Oliveira¹

Resumo: O presente ensaio realiza uma pesquisa na área do cinema africano, especificamente da Guiné Bissau, através da análise dos filmes **Olhos azuis de Yonta** (1991) e **Nha fala** (2002) do cineasta Flora Gomes, ocupando-se da possível articulação entre as relações de gênero e as representações construídas para a África e para a Guiné-Bissau, com foco nas questões nacionais demandadas na pós-colonialidade, que extrapola as fronteiras guineenses seja através da temática de trânsitos físicos e culturais explorada pelo cineasta, seja pela política de agenciamento das instâncias de produção cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema africano; Cinema guineense; Flora Gomes.

O filme **Olhos azuis de Yonta** (1991) narra 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, na qual reproduz um poema, que mostra aspectos climáticos Europeu (como neve) e dos olhos azuis da amada, completamente diferentes dos olhos pretos de Yonta. Essa história, assim como **Nha Fala**², se passa em Bissau. Já o filme **Nha fala** (2002) conta a história da protagonista Vita, uma jovem guineense, que ganha bolsa de estudos na França e carrega uma tradição familiar, que proíbe as mulheres da família de cantarem; caso a tradição seja descumprida, elas poderão morrer. Todavia, em Paris, Vita conhece Pierre, um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Esse amor a faz cantar. 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 (ex-namorado guineense), Vita encena a sua própria morte e o seu posterior renascimento.

¹ Mestranda do Programa de Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Profa Dra Maria de Fátima Maia Ribeiro. E-mail: jusciele@ig.com.br.

² O filme **Nha Fala** foi filmado em Cabo Verde, por causa da guerra civil (1998-2000), que acontecia na Guiné-Bissau, mas, no filme, fica explicitamente marcado que a história se passa em Bissau.



Os dois filmes têm como protagonistas mulheres bonitas, emancipadas, ativas socialmente, as quais fogem dos padrões do senso comum ocidental³ para a mulher guineense e africana. Estes também apresentam trânsitos, que, para este trabalho, significam deslocamento, passagem, movimento, entre lugares, entre a cidade e aldeia, entre a África e a Europa, assim como entre o moderno e o tradicional, entre línguas étnicas e européias, entre morte e vida, sob o prisma da lógica eminentemente africana da circularidade e complementaridade. Interessa sobremaneira considerar a declaração do cineasta Flora Gomes de que, em todos os seus filmes, há alguém que viaja e que “*Nha fala* é também a história de um deslocamento” (RIBEIRO, 2010).

Tais signos de viagem e deslocamento acionam leituras de trânsitos advindas do diálogo Sul-Sul. Fernando Ortiz, sociólogo cubano, entende que o conceito de transculturação está relacionado com a transição entre uma cultura e outra, que essa cultura produz novos fenômenos culturais:

O conceito de transculturação expressa as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta [...], mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, [...] além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturais* (1987, p.96 *apud* AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p.88).

Uma personagem histórica, política e cultural da África e da Guiné-Bissau, que aparece nos dois filmes, é Amílcar Cabral. O filme **Nha Fala** é dedicado a Amílcar Cabral: “Pensando em Amilcar 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. Amilcar 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**,

³ Maria Inês Detsi Santos, no artigo “O pensar e o agir como possibilidade de desconstrução dos sujeitos ‘gendrados’”, informa que a divisão sexual do trabalho constitui-se, por sua vez, em torno de uma tendência, na maioria das sociedades, de separação da vida social entre uma esfera pública, predominantemente masculina, associada à política e à guerra e uma esfera doméstica privada, eminentemente feminina, ligada à reprodução e ao cuidado com as crianças (2004, p.49).



Amílcar Cabral é representado por uma criança, irmão de Yonta. Uma metáfora para o futuro do país, pois o filme foi gravado logo após o fim da guerra civil guineense.

O cineasta Flora Gomes, nascido em Cadique, Guiné-Bissau, estudou Cinema em Cuba (1972), no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, e no Senegal (1973), sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulino Soumarou-Vieyra. Envolvido nas lutas de independência, após a sua formação, trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977), fatos que interferem na sua produção cinematográfica, principalmente relacionada com fatores históricos, políticos e culturais da Guiné-Bissau de hoje.

Flora Gomes iniciou a sua trajetória cinematográfica ao lado de Sana Na N'Hada co-realizando com este dois curtas-metragens: **O regresso de Cabral** (1976)⁴, **Anos no oça luta** (1976). Continuando a sua carreira, realizou ainda os médias-metragens **A reconstrução** (1977) com Sérgio Pina e N'Trudu.

Em 1987, Flora Gomes lança-se com sucesso na realização de longas-metragens. Com **Mortu Nega**, o primeiro longa-metragem do cinema bissau-guineense, o realizador iniciou-se na cena internacional com a premiação desse filme em quatro festivais naquele mesmo ano. Bia Gomes, a atriz estreante que brilhantemente desempenhou o papel da protagonista do filme, obteve a Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago.

Olhos azuis de Yonta (1991) participa da Seleção Oficial do Festival de Cannes, em 1992, na secção *Un Certain Regard*. Maysa Marta recebeu o Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou pelo seu desempenho.

Em 1994 e 1995, Flora Gomes realizou dois curtas-metragens, respectivamente **A Máscara** e **A identificação de um país**. O seu terceiro longa-metragem, **Po de sangui** (1996) também participou da competição oficial do Festival de Cannes desse mesmo ano, bem como do Festival de Cartago, onde recebeu o Tanit de Prata.

O último longa-metragem de Flora Gomes foi o filme **Nha fala**, a primeira comédia musical do cinema africano, realizado em 2002. Tal como os filmes

⁴ As informações sobre o cinema guineense e Flora Gomes foram retiradas do texto da escritora guineense Filomena Embaló (2010).



precedentes do realizador, **Nha Fala** foi premiado em vários outros festivais em que participou.

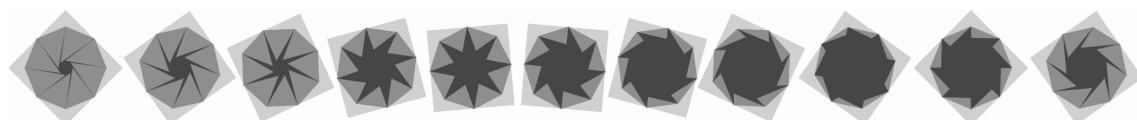
Em 2007, Flora Gomes e a jornalista-realizadora portuguesa Diana Andringa co-realizaram **As duas faces da guerra**, um filme documentário sobre a guerra colonial na Guiné-Bissau e que foi apresentado na 2ª Mostra do Documentário Português, realizada de 15 a 24 de Fevereiro de 2008, em Lisboa.

As futuras realizações de Flora Gomes, já em curso, são os documentários **Tarrafal** e **República das crianças**, que se encontram em processo de filmagem em Maputo, Moçambique. A escolha atual recaiu sobre os dois longas, buscando, paralelamente, avaliar as marcas, fronteiras e trânsitos entre o documentário e o ficcional no âmbito do discurso produzido sobre gênero e nação, categorias trabalhadas por esse cineasta, sob o prisma de relações e trânsitos constantes, talvez metáfora nodal para a forma de pensar o mundo por esse persistente artista e intelectual.

Inicialmente, o cineasta Flora Gomes quis realizar o filme **Nha fala** uma história que girasse ao redor de um rapaz. Todavia, foi alertado para tratar do feminino, pois, além de poder abordar o direito de auto-afirmação, poderia considerar, ainda, a questão da liberdade de expressão. Serge Zeiton, o produtor do filme, disse, em uma entrevista, que a metáfora da proibição de cantar lhe parece muito mais forte quando recai sobre a mulher. “Foram elas que foram proibidas de se expressarem” (Apud RIBEIRO, 2010).

Na sociedade da Guiné-Bissau, a mulher guineense é responsável por grande parte da economia agrícola do país, que corresponde a 52% da população, com participação na política, na educação, na cultura e nas tomadas de decisão é muito reduzida, porque, na tradição de alguns grupos étnicos, a família da menina é discriminada em relação ao menino; a menina fica em casa ajudando a mãe, enquanto o menino vai para a escola (SEMEDO, 2007).

Os filmes **Olhos azuis de Yonta** e **Nha fala** destacam-se por ter como personagens protagonistas Yonta e Vita, mulheres, que fogem dos padrões de mulher guineense e africana, pois trabalham fora de casa, e Vita, como cantora, ainda ganha muito dinheiro. Yonta não estuda mais porque decidiu trabalhar e ter sua independência financeira. Já Vita ganha uma bolsa de estudos, para estudar na França. Mas, apesar do seu diferencial, os filmes ainda apresentam elementos da sociedade machista guineense,



através dos diálogos de Vita com Yano, sobre o fim do relacionamento, e dos alertas da mãe e da avó.

Para Boughedir (2007), os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como conseqüência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente. 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.

Já Thiong'o discute a importância da tecnologia, as possibilidades dos temas de filmes africanos e o cuidado que o cineasta deve ter para não acabar reproduzindo a idéia de uma África de pessoas de idade e de feitiçarias, mística, como também da questão de que culturalmente o povo africano tem uma relação diferente com seus mortos, pois a vida é passageira e seus mortos, muitas vezes, estão mais presentes na sociedade do que muitos vivos, como se pode perceber nos filmes **Olhos azuis de Yonta** (1991) e **Nha Fala** (2002), de Flora Gomes.

Segundo Mahomed Bamba (2007), foi a partir dos anos 1970, que os cinemas africanos tornaram-se de vez filhos da cooperação cultural que a França vem mantendo com as suas ex-colônias. Muitas vezes denunciam os efeitos perversos da política de ajuda francesa nas cinematografias africanas. Esse patrocínio europeu acaba causando, mais uma vez, uma dependência, agora cultural, que influência, ou de algum modo interfere, na escolha dos temas dos filmes africanos.

Agenciamento, a título de colaboração ou co-produções, torna-se hoje cada vez mais freqüentes, suscitando perscrutar-lhes a necessidade e a obrigatoriedade, assim como as notações dilemáticas e polêmicas, como na exibição recente, em maio de 2010, no 63º Festival de Cannes, do filme **Hors la loi** (*Foras da lei* tradução literal), do diretor franco-argelino Rachid Bouchareb, que discute os fatos que culminaram na independência da Argélia da França, em 1962, e também com a tensão nas relações políticas entre a França e a Argélia. Este filme traz à tona o passado colonial francês, o que acaba reabrindo feridas, que, no entanto, são necessárias para avançarmos nas discussões sobre o período colonial, ainda parte do presente, e, portanto, sobre o nosso tempo (2010).



Outra questão relacionada ao cinema africano é a falta de distribuição, não só no continente africano, como em outros países, onde quase sempre acontece que os poucos/únicos locais de exibição são os festivais, causando vários problemas, dentre os quais a dependência européia.

Segundo o mesmo Boughedir (2007), o ano de 1987 foi muito importante para a história do cinema africano, pois, pela primeira vez, um filme da África negra foi finalmente aceito na competição oficial do Festival de Cannes. O filme foi **Yeelen/The light**, do cineasta malinês Souleymane Cissé, cujo filme anterior, **Fiyé/The Wind** já havia sido apresentado na mostra *Un Certain Regard*.

Para Mahomed Bamba (2007), o grande entrave dos festivais de filmes africanos, é o critério de diversidade, que não parece ser aplicado, pois tudo acontece como se os cineastas africanos participassem de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo país, compartilhassem das mesmas preocupações políticas, estéticas e temáticas.

Nesse entrave, aparece o mercado, que tenta – e normalmente consegue –, rotular o cinema africano, “de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos leva longe, em uma viagem escapista e sem culpa” (BOUGHEDIR, 2007, p.55).

Estas agências de viagem, que veiculam propagandas, com imagens da África, exótica, pitoresca, tribal, primitiva, com os seus passeios-safáris ao ar livre, buscam atenuar a culpa do branco pelo que fez da África e dos povos africanos.

Ainda de acordo com Bamba, o problema da circulação dos filmes africanos é amenizado através dos festivais, que perseguem os desafios de “contornar o insolúvel problema de distribuição e circulação dos filmes africanos e promovê-los junto às populações ocidentais” (2007, p. 83), como: o *African Film Festival* (EUA), o *African Diaspora Film Festival* (EUA), o *Afrika Fimfestival* (Bélgica) e o *Festival de Cannes*.

Mesmo assim, os filmes ficam restritos a um público intelectual e acadêmico europeu ou americano, o que pode acarretar também a limitação dos temas, para evitar o estranhamento dos espectadores, que já criaram suas expectativas e estereótipos da África e dos africanos. Como também, excluí os espectadores africanos, pois estes não



assistem filmes produzidos por africanos, porque as poucas salas de cinema existentes exibem filmes norte-americanos.

Nos filmes **Olhos azuis de Yonta** e **Nha Fala**, a articulação de diferenças, a negociação, a conciliação e a compatibilização entre tradições e modernidades têm como protagonistas mulheres guineenses envolvidas em relações de gênero e em inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade — África e Europa, lado a lado — que transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, no sentido de assegurar lugares e papéis diferidos em tempos de globalização e em contextos de pós-colonialidade.

Não há como negar que os componentes culturais — o tradicional africano guineense e o ocidental europeu — atualmente fazem parte do guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. A lembrança das raízes desse processo, o qual os guineenses enfrentaram e continuam enfrentando, embora com feições diferentes, para além da globalização, pode ser configurada como um desafio de lidar com heranças coloniais junto a comunidades tradicionais, que se pretendam integradas a contemporaneidade, contando para tanto com manifestações culturais de fôlego e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo. Sempre em trânsitos, sempre envolvendo trocas de lado a lado.



REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. Org. Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Boitempo, 2004, p.87-97.

AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. **Diário da libertação: A Guiné-Bissau da nova África**. São Paulo: Ed. Versus, 1977.(Col. Testemunhos).

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.79-104.

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.

EMBALÓ, Filomena. **O cinema da Guiné-Bissau**. Disponível em: <<http://www.didinho.org/OCINEMANAGUINEBISSAU.htm>>. Visitado em: 04 mar 2010.

FILME narra a trajetória de irmãos que lideraram guerrilha argelina em Paris. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/filme-narra-trajetoria-de-irmaos-que-lideraram-guerrilha-argelina-em-paris.html>>. Visitado em: 30 maio 2010.

GOMES, Flora (dir.); TELES, Luís Galvão; THILTGES, Jani & ZEITOUN, Serge (prod.). **Nha 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.); 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.

RIBEIRO, Giselle Rodrigues. Nha fala, uma festa do tradicional com o moderno. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, maio 2010. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf>. Acesso em: 3 maio 2010.

SANTOS, Maria Inês Detsi. O pensar e o agir como possibilidade de desconstrução dos sujeitos “gendrados”. In: **Teoria e prática dos enfoques de gênero**. Salvador: REDOR, Fortaleza: NEGIF/UFC, 2004. p. 41-63.



SEMEDO, Odete Costa. Comunicação :**Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas... por detrás dos escritos.** Apresentada no III Encontro de Professores das Literaturas Africanas – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 de Novembro de 2007.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África.** Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.27-32.

