



O CINEMA DA GUINÉ-BISSAU

THE CINEMA OF GUINEA-BISSAU

EL CINE DE GUINEA-BISSAU

Ute Fendler¹

RESUMO:

O cinema da Guiné-Bissau é, sobretudo, conhecido por duas grandes figuras, nomeadamente Flora Gomes e Sana na N'Hada. O texto faz uma introdução ao contexto histórico e traça uma evolução do cinema a partir da independência. Resume as grandes linhas temáticas e estéticas para abordar, na segunda parte, duas produções recentes. Os primeiros longa-metragens do cineasta Filipe Henriques, *O espinho da rosa*, e de João Viana, *A batalha de Tabatô*. Estes filmes indicam uma transformação no cinema guineense que assume o caminho de um cinema transnacional.

PALAVRAS-CHAVE: cinema transnacional, Guiné-Bissau, gênero cinematográfico.

Quando se fala do cinema da Guiné-Bissau, imediatamente o nome de Flora Gomes é evocado, um cineasta com reputação internacional, ainda que um dos poucos cineastas deste país. Por conseguinte, gostaria de traçar neste artigo as grandes linhas da história do cinema guineense, antes de discutir três filmes que nos permitem ver uma abertura provável para novos horizontes.

Breve Introdução à História do Cinema Guineense

O nascimento do cinema em Guiné-Bissau está ligado à luta de independência desde 1963 até 1974. Amílcar Cabral era consciente do poder das imagens e enviou quatro jovens membros do movimento a países estrangeiros para que se formassem em cinema. Florentino (Flora) Gomes e Sana na n'Hada partiram para Cuba. Quando voltaram, a sua tarefa foi filmar - respectivamente - no sul e no norte do país para documentar a guerra. Em 1978, o Instituto Nacional de Cinema (INC) foi fundado, e cineastas estrangeiros vieram a Guiné-Bissau para participar no processo do nascimento da nação. Infelizmente, a duração da guerra impossibilitava a produção de filmes. Esta situação muito difícil e precária explica porque não existe uma cinematografia nacional como em países vizinhos como, por exemplo, no Mali.

¹ Especialista em cinema africano. Docente da Universidade de Bayreuth, na Alemanha. ute.fendler@uni-bayreuth.de

Apesar de todas as dificuldades, Flora Gomes (Cadique, 1949) tornou-se uma figura eminente do cinema guineense, sendo o único realizador que conseguiu ter uma obra que compreende vários documentários e longas-metragens ao longo de quatro décadas. Em 1976, realizou *O Regresso de Cabral*, primeiro documentário que é um dos raros documentos da época como material original. Atualmente (desde 2016), Flora Gomes está a preparar um filme sobre Amílcar Cabral, o grande modelo político de Gomes, como uma pessoa com visões para o povo de Guiné-Bissau e de África. Assim se pode constatar uma continuidade de temáticas na obra de Gomes.

O primeiro longa metragem *Mortu Nega* (1987) conta a história de um casal que participa da guerra. Faz parte de um cinema orientado para um certo realismo, uma vontade de documentar a realidade vivida durante a guerra. Continua com o testemunhar da realidade no país com *Udju Azul di Yonta* (“The blue eyes of Yonta”, 1992), no qual dois amigos, anciãos combatentes, se encontram: um continua a acreditar nos ideais da independência, o outro quer se beneficiar das vantagens que a nova vida na cidade poderia oferecer-lhe. No foco está Yonta, uma mulher jovem que não experimentou a guerra e apresenta a nova época. No final, nenhum dos dois aspirantes se casa com ela e, assim, ela pode começar.

Po di Sangui (“Tree of Blood”, 1996) tem como ambiente uma aldeia. O sábio da comunidade aconselha os habitantes a migrar para salvá-los do perigo que se apresenta por haver equipas que derrubam a mata. A ameaça é maior porque põe em perigo a tradição de plantar uma árvore para cada nascimento. Como cada árvore representa uma pessoa, o desflorestamento significa a desapareição do povo. Quando a comunidade regressa à aldeia, o sábio está morto, mas a vida pode continuar. Com este filme, Gomes mistura perigos reais com contos tradicionais para criar uma fábula ecológica e política.

Para *Nha Fala* (“My Voice”, 2002), Gomes optou uma vez mais por um género filmico diferente, que é bastante raro na cinematografia do continente, a saber, uma comédia musical. Uma jovem mulher quer ser cantora, mas um provérbio local proíbe as mulheres de cantar porque, se o fizessem, morreriam. Finalmente, ela vai para Paris onde se torna uma estrela com a música de seu país. Para o cineasta, este filme aborda o problema da influência estrangeira, o conflito entre o local e o global e a busca, pela juventude, de um futuro melhor. É também o primeiro filme que o cineasta roda em Cabo Verde e em França, o que já prepara o filme seguinte, *A República dos Meninos* (“Children’s Republic”, 2011). Rodado em Moçambique, o filme é inteiramente em inglês. É uma fábula com elementos de uma utopia: uma linha narra a experiência da guerra civil com meninos soldados, a outra o desaparecimento dos adultos que obriga os meninos a organizarem a vida da comunidade. Os habitantes da república de meninos aceitam os refugiados da guerra civil sob a condição de um comportamento ‘civil’ (Fig. 1).



Fig. 1: Flora Gomes: *A república dos meninos*

Estes resumos curtos ilustram a grande diversidade do trabalho de Flora Gomes, que tentou abordar temas centrais de seu país com um alcance global, e continua a fazê-lo.

Sana na N'Hada (Enxale, 1950) foi diretor do INC de 1979 até 1987, ano em que as atividades pararam por falta de recursos. Começou o seu trabalho com curtas-metragens, como *O regresso de Cabral* (1976), *Anos no oça luta* (1976), ambos em co-realização com Flora Gomes, *Os dias de Ancono* (1979) e *Fanado* (1984). Em 1994 realizou *Xime*, o seu primeiro longa-metragem, que foi exibida em competição oficial do Festival de Cannes em 1994, na sessão *Un certain regard*.² A história do filme nos leva aos anos da guerra de independência, em torno de 1960. O agricultor Iala havia enviado o seu primeiro filho, Raul, a Bissau depois de ter sido a escolha do padre italiano Vittorio. Na capital, junta-se ao grupo de Amílcar Cabral e volta à aldeia para instigar a insurreição contra os portugueses. O segundo filho, Bedan, se revolta contra as autoridades tradicionais por estar apaixonado pela noiva, muito jovem, prometida a seu pai. O filme desenha um ambiente dos conflitos da época nesta pequena aldeia. Os agricultores não podem ocupar-se da colheita do arroz, tão indispensável para poder sobreviver, porque são forçados pelo governador português a construir uma rua. Existem dois mundos paralelos: a vida cotidiana dos habitantes da aldeia com trabalho, pesca, caça, danças e canções. Do outro lado, vive o administrador que tem saudades de Portugal e medo dos africanos, o comerciante que se aproveita da ignorância da população local para enriquecer-se. O impacto deste sistema econômico baseado no dinheiro se manifesta em reclamações de impostos. Um detalhe da troca de bilhetes se repete várias vezes, como um sinal de pontuação pelo ritmo do filme. São momentos que influenciam o comportamento das pessoas.

A volta de Raul a Xime perturba o ritmo da vida: os portugueses têm medo do terrorista, o padre não entende a mudança do seu discípulo, o pai teme a violência que destruiria a ordem deste mundo, já ameaçada. Ao fim, Raul é assassinado por soldados portugueses que chegam da capital. A sua morte conduz à decisão de Bedan de declarar guerra.

A concentração da história complexa num arranjo bastante representativo de diferentes posições nesta comunidade é reforçada na sua significação simbólica. Um exemplo é a utilização de cores. Já no

² O filme é uma co-produção Guiné-Bissau com os Países-Baixos. Quería agradecer ao produtor, Joop van Wijk, co-autor do roteiro deste filme e que me pôs a disposição um DVD para este artigo.



início do filme, a reunião clandestina dos revolucionários se mostra como sombras na parede de um quarto tingido de cor laranja (Fig. 2) que evoca a luz dada por uma fogueira que liga, desta maneira, os jovens da cidade às gentes do campo.



Fig. 2: Plano do filme *Xime*: reunião dos revolucionários

Esta ideia da reunião das forças se visualiza no encontro dos irmãos, Raul, o “civilizado” e terrorista, e Bedan, o rebelde contra autoridades (Fig. 3).



Fig. 3: Plano do filme *Xime*: encontro dos irmãos Raul e Bedan

A utilização da cor amarelada cria uma continuidade que retoma o tema da revolução. Raul, que queria falar com o seu pai sobre a ideia da independência, surge já com chamas no primeiro plano (Fig. 4), o que anuncia o momento final, quando o tenente militar lança fogo às casas na aldeia (Fig. 8).



Planos do filme *Xime*: Fig. 4 e Fig. 5

A imagem do revolucionário assassinado (Fig. 6) poderia evocar a memória de Amílcar Cabral, assassinado em 1973, de maneira que esta narrativa quase exemplificaria também uma história política local, uma memória coletiva.

Planos do filme *Xime*: Fig. 6 e Fig. 7

Outro exemplo para um trabalho estético e simbólico muito detalhado é a imagem seguinte. O encontro entre o padre que ensina aos jovens a abrir os olhos para terem uma visão própria do mundo e o seu discípulo que se tornou, por consequência, um rebelde, é apresentado como uma oposição. O enquadramento evoca o confessionário, mas também a utilização da luz para visualizar um encontro clandestino ao início do filme (Fig. 8). Aqui outras cores se utilizam para criar uma distância entre os diferentes grupos, apesar de alguma convergência de interesses, nomeadamente, a reclamação de justiça e igualdade. É significativo que Raul declara a aliança com o seu povo, referindo-se a um dos textos fundadores da luta anticolonial, *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), de Frantz Fanon.

Planos do filme *Xime*: Fig. 8

Xime é um filme que tem paralelos, no trabalho estético, com outros filmes clássicos africanos que mostram a vida tradicional, como, por exemplo, *Yeelen*, de Souleymane Cissé (Mali, 1987), ou na construção narrativa como fábula, com representantes típicos de cada grupo envolvido nas ações, como em *Ceddo*, de Ousmane Sembène (Senegal, 1977). Assim, faz parte não só de um cinema nacional, mas também de uma cinematografia africana.

A *Xime* seguiu-se, em 2005, o documentário com o título *Bissau d'Isabel*. 20 anos depois do primeiro longa-metragem, realizou *Kadjike* ("Sacred Bush", 2013), que aborda uma temática ecológica. O filme começa com uma voz em "off" que conta o mito do nascimento do mundo. Deus Nindo criou o primeiro ser humano, Apacacama, que vive no arquipélago Bijagos. Ela confia a responsabilidade pela natureza aos quatro elementos e às criaturas respectivas, as suas quatro filhas. No final da introdução, a voz anuncia que os descendentes na época contemporânea já têm dificuldades para sobreviver porque o equilíbrio que garantia uma boa vida está perturbado. A chegada de duas pessoas que vêm da cidade em busca de um lugar onde se possa criar um negócio tem efeitos nefastos na vida cotidiana dos moradores da aldeia. Eles compram um terreno onde começam a produzir óleo de palma de maneira semi-industrial. Colhem as frutas antes



de seu amadurecimento, destruindo o ciclo natural. Paralelamente, começam a produzir drogas e forçam os jovens a servir como “mulas de droga”. As atrações da vida “moderna” com dinheiro e a facilidade em virtude da tecnologia seduzem os jovens a agir contra os interesses da comunidade e contra as tradições. Nas reuniões dos mais velhos, aprende-se que não se pode vender ou comprar terrenos porque são propriedade comum, há que se respeitar o ciclo da natureza para poder viver dos produtos naturais, prestando atenção às regras e aos rituais da comunidade transmitidos desde o tempo de Acapacama. No fim, os jovens percebem os riscos da vida sob o regime neoliberal com fins lucrativos. O herdeiro do saber tradicional apela para a ajuda do espírito da cobra para fazer com que os ocupantes da terra comunitária fujam.

Este filme de N’Hada impressiona por sequências panorâmicas de uma natureza impressionante e bela. Alternam-se planos próximos e detalhes, que criam um ritmo de suspense, reforçado por elementos de diferentes gêneros cinematográficos, como o filme policial, o thriller e, além disso, o romance. Os protagonistas representam, de uma maneira clássica, diferentes posições para contribuir para uma descrição completa de uma problemática de grande atualidade. À primeira vista, parece uma oposição simples entre um mundo tradicional com uma conotação positiva e um mundo moderno negativo sob a influência de interesses materialistas. Mas em meio aos habitantes da aldeia – expostos a uma infinidade de influências - se encontram todas as posições imagináveis. Ilustra-se a transição difícil para a época moderna, tratando de respeitar o meio ambiente e os interesses de cada indivíduo como membro de uma comunidade. Assim, o realizador consegue mostrar um mundo complexo onde se precisa do saber tradicional e do saber moderno para sobreviver.

Primeira etapa para um cinema transnacional: *O espinho da rosa* (2011)

Além destas grandes figuras do cinema de Guiné-Bissau, há uma nova geração que trabalha com vídeo e artes visuais. Catarina Laranjeiro e Paulo Cunha falam de novas produções em seu artigo intitulado “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado”.³

Entre estas produções locais, há uma que conseguiu ter êxito no palco internacional. O jovem cineasta Filipe Henriques (Bissau, 1979) fez estudos de cinema, comunicação e desenho em Lisboa. De 2006 a 2013 trabalhou como “sound designer”. Vive entre Lisboa e Bissau, e trabalha na área de artes digitais, vídeos de música e publicidade comercial. Ganhou o Emmy em 2014 por uma telenovela, *Meu Amo*. O filme *O Espinho da Rosa* é seu primeiro longa-metragem, uma co-produção luso-guineense premiada em diversos festivais (no Festival Internacional de Cinema de Zanzibar, 2014), nos EUA (Eerie Horror Film Festival, 2014), em Angola (FIC Luanda, 2013), apenas para citar alguns. A história é bastante complexa. O protagonista é o promotor público David Langa, que encontra uma mulher jovem e bonita que o leva a sua casa. Quando volta a esta casa no dia seguinte para buscar o seu casaco, encontra o pai que lhe diz que a sua filha já morreu há muitos anos. A partir deste momento, os eventos sem explicação se multiplicam. Esta narrativa, situada entre o presente e o passado, com aparição de espíritos, se complica:

[...] carrega uma pesada cruz por causa de um drama familiar nunca ultrapassado, e essa tragédia íntima está estreitamente ligada ao seu investimento pessoal no caso em julgamento. Ao saborear um momento de recolhimento num bar, o seu caminho cruza-se com o de uma jovem mulher que o deixa fascinado. De imediato a sua vida começa a sofrer um ciclo de mutações inesperadas, com novos e complicados desafios, reais e imaginários, que o levam a duvidar de si mesmo (e a pôr em causa a sua postura iconoclasta), nunca questionando a atração que Rosa, a sedutora mulher, exerceu sobre si.⁴

3 Paulo Cunha/Catarina Laranjeiro: “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado.” Em: *Rebecca. Revista brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Vol.5, N°2, Julho-Dezembro 2016, 23 pp.

4 Luisa Fresta: “O espinho da Rosa.” 13.4.2015. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-espinho-da-rosa> (aceso: 24.08.2017)

Filmado em Portugal, mas em espaços urbanos que não podem ser identificados - e assim poderiam estar em muitas cidades do mundo - o filme dirige-se a um público africano e global. Estamos longe de um cinema africano que mostra paisagens, aldeias, práticas tradicionais. É um filme que parece urbano e global, abordando um tema muito problemático, muitas vezes calado. Henriques joga com elementos de gênero cinematográfico como o policial, o romance ou o thriller, com foco no tribunal.

Este filme começa com uma série de planos de detalhes - uma pintura de Jesus Cristo, um crucifixo, uma fotografia de crianças - antes de mostrar a cara de uma menina de uns 16 anos deitada embaixo de um homem, que se vê de costas. Quando ela dirige o olhar pedindo ajuda (Fig. 9), a câmera mostra a cena pelo buraco da fechadura.



Planos do Filme *O espinho da rosa*. Fig. 9 e Fig. 10

Um plano mostra Daniel, que desperta de repente (Fig. 10). Esta sequência de abertura mostra o protagonista que sofre no presente por conta de eventos da sua infância. Outro plano mostra uma jornalista que dá a notícia sobre um caso de pedofilia. Daniel Langa é o promotor neste caso, sendo convencido que o acusado seria condenado.

No bar, há uma série de encontros que abrem várias pistas narrativas que vão ser desenvolvidas ao longo do filme, como ocorre nos policiais: o reconhecimento de colegas, uma notícia sobre advogados desaparecidos, um policial sentado no bar que ameaça Daniel dizendo que “rosas picam”, e a jovem mulher com quem vai passar a noite depois, que se chama Rosa.

A sequência de abertura, bastante longa, expõe o entrelaçamento do passado e do presente, com pesadelos de um lado e notícias de outro. Desta maneira, se cruzam elementos místicos e realistas, dois modos de comunicação, e talvez dois mundos de referência: um mundo “tradicional” com crença popular e um mundo “moderno” com informações racionais e verificadas.

Desse modo, o mundo paralelo, do passado e dos espíritos, predomina sobre o presente. Rosa aparece como espírito, falecida duma morte violenta e injusta, e cada vez mais sob a forma de um “zombie” (Fig. 11), de maneira que o filme se refere também a este subgênero. Este aspecto é importante porque Henriques consegue integrar o filme no cânone internacional de filmes categorizados segundo gêneros cinematográficos desenvolvidos, de preferência, nos Estados Unidos, com muito êxito internacional.



Planos do Filme *O espinho da rosa*. Fig. 11

Assim, torna-se evidente que elementos narrativos que são considerados parte integrante de um mundo tradicional e pré-moderno em África podem ser vistos de uma maneira diferente: fazem parte de narrativas que integram elementos de crenças populares que não são africanos. *O Espinho da Rosa* entra no imaginário internacional.

Um novo passo para um cinema transnacional: *A batalha de Tabatô* (2013)

Em 2013, o filme *A batalha de Tabatô*, rodado na Guiné-Bissau, ganhou reconhecimento e indicações em festivais internacionais, como, por exemplo, no Festival de Cinema de Berlim. O filme é uma co-produção luso-guineense escrita e filmada pelo cineasta João Viana, filho de pais portugueses em Angola, que atualmente vive em Lisboa. Com este filme, sempre anunciado como produção da Guiné-Bissau, o país é visível como nação cinematográfica, por conta de um filme transnacional. O filme é uma fábula a preto e branco com alguns momentos em que a imagem é tingida completamente de vermelho.

O filme começa com uma voz em “off” que conta a história do país povoado pelo povo dos Mandingas. Há quatro mil anos, este povo inventava a agricultura, há 2000 anos já sabia como governar de maneira justa, e há 1000 anos dera à luz a música que fez nascer o jazz e o reggae. Assim, este povo tem que ajudar os outros que sempre praticaram a guerra, tem que ensinar como criar e viver a paz. Desta maneira, o narrador oferece um contexto histórico amplo para entender o encontro entre africanos e europeus. A civilização mandinga, baseada na agricultura e na música, é confrontada com uma civilização guerreira na Europa, que trouxe a guerra à Guiné.

Dentro deste enquadramento, o filme conta a história de Fatou, uma mulher jovem, que quer casar-se com o músico Ibrahima, que vem da aldeia dos músicos, chamada Tabatô. O pai de Fatou volta da Europa depois de muito tempo para a cerimônia de casamento. Paralelamente, Ibrahima dá uma entrevista à rádio, de maneira que o espectador aprende a importância histórica da música do grupo e que a história do país está intrinsecamente ligada à música, numa montagem paralela com a história individual de um soldado ancião envolvido na guerra de independência.

O pai de Fatou volta da Europa vestido com um casaco militar. Na sua mala, Fatou descobre vários objetos, como uma torneira, objetos metálicos que não são úteis, mas são tratados como objetos preciosos, dos quais já não se sabe ou se lembra qual foi a sua utilidade.

O pai e a filha passeiam pela cidade. A câmera segue os movimentos com um ritmo lento: desta maneira, o pai – vestido de bubu - descobre o seu país, a cidade, o porto de carga, a praia, o comboio, o barco. Finalmente, dirige um carro para a última etapa em direção à aldeia de Tabatô. Esta última etapa é decisiva: durante a conversa entre pai e filha trocam-se informações sobre pessoas e lugares. Durante uma pausa, alguns meninos se aproximam fingindo ser soldados e atiram com armas de madeira (Fig. 12). Este momento significa um intervalo no movimento no espaço, da capital à aldeia, mas a memória da guerra ameaça de maneira lúdica, provocando as lembranças do pai. Ele recorda o ruído de metralhadoras que volta e domina a banda sonora, embora se trate de um lugar tranquilo. Esta sequência termina com uma frase-chave, que se entenderá só mais tarde: “Ele constata que não sabe tocar”.



Plano do filme *A batalha de Tabatô* (<https://vimeo.com/68615831>), Fig. 12

Continuam a viagem para a aldeia dos músicos. O pai está surpreendido que a sua filha adormece apesar do ruído dos disparos. Sob o efeito da memória traumatizada, acontece um acidente que mata a sua filha. Paralelamente, Ibrahim, o noivo, chega à aldeia onde os músicos se encontram com o grupo de marabutos. Parece ser uma confrontação entre os guardiões da memória, do passado e os guardiões da vida espiritual.

Finalmente, Ibrahim prepara-se para a guerra com 300 soldados, músicos que lutam contra os espíritos e a guerra com a música (Fig. 13). Neste momento, pode-se compreender a frase “não sabe tocar”: a música dá acesso ao passado, à memória, e permite nos defender. O fato de não saber tocar música demonstra uma incapacidade de comunicação, de interação com outros seres humanos, tal como a ausência de relações com o passado, a saber, a memória e uma identidade cultural.

A confrontação final tem lugar na praça principal, fora da aldeia, rodeada de grandes árvores. Ibrahim toca *djembe* em pé e em frente dele está o pai de Fatou, que repete que não sabe tocar. Esta cena faz eco dos filmes de “Western” com o clímax do “Show-down” entre os dois adversários principais. Mas lembra também a confrontação final entre o pai e o filho no clássico do cineasta maliano Souleymane Cissé, nomeadamente *Yeelen* (“Luz”). O pai feiticeiro representa as forças malvadas que se recusam a transmitir o poder ao filho que quer utilizar os conhecimentos mágicos para ajudar os outros.





Plano do filme *A batalha de Tabatô* (<https://vimeo.com/68615831>), Fig. 13

Em *A batalha de Tabatô* está em jogo uma disputa entre duas culturas, uma cultura – mandinga - do saber utilizado para o bem estar do ser humano, e uma cultura guerreira, europeia neste caso. A batalha representa a visão e a atitude dos humanos para com eles mesmos e para com o meio ambiente.

Nesta cena, a confrontação parece ser unicamente verbal, mas quando o pai repete três vezes que não sabe tocar, as imagens são tingidas da cor vermelha como se o sangue dos combatentes e das vítimas cobrisse não só a terra, mas como se o mundo todo se tornasse um espaço da morte (Fig. 14). Esta impressão é reforçada pela banda sonora, porque o ruído dos objetos, que trazem a memória da guerra, acompanha esta batalha de forma tão calma, quase silenciosa, que parece inquietante e ameaçadora.



Plano do filme *A batalha de Tabatô* (<https://vimeo.com/68615831>), Fig. 14

Depois da terceira repetição da confissão do pai, os ruídos da guerra perturbando o ambiente pacífico da aldeia desaparecem, assim como o vermelho. O pai tira o casaco militar e anuncia que sabe tocar. Vestido com um bubu, estando sentado em frente de um balafon, começa a tocar. Neste momento, se reintegra a sua comunidade com a sua história e seus saberes. O círculo narrativo se fecha: o povo Mandinga ensina a paz aos outros. A música permite ao pai voltar ao seu país, e à tranquilidade mental. Os únicos momentos apresentados em vermelho no filme são os momentos que mostram o pai sob a influência da guerra e do passado, da

Europa como força violenta e guerreira. São também os momentos da batalha de Tabatô que contam a história colonial e a guerra de independência como uma fábula que reduz uma história complexa aos traços característicos para que a linha narrativa com causas e consequências seja facilmente visível.

Conclusão

A produção cinematográfica na Guiné-Bissau limita-se a alguns diretores que conseguiram – apesar de todas as dificuldades econômicas e políticas da história do país – produzir longas-metragens ao longo das últimas quatro décadas. O caso é bastante específico, e a história do cinema se limita durante anos a duas figuras eminentes, Flora Gomes e Sana na N’Hada. Ambos cineastas criaram filmes com uma estética extraordinária, ligando elementos narrativos e visuais a temáticas importantes para a Guiné-Bissau. Poderíamos questionar se se trata de uma cultura nacional, se se pode falar de um cinema guineense ou se não seria mais justo falarmos de cineastas que fazem parte de um contexto local, mas também maior, no contexto de movimentos pan-africanistas, por exemplo.

Esta discussão é de grande atualidade, na medida em que autores e cineastas do continente recusam cada vez mais a atribuição de categorias que são percebidas como limitantes. Assim, podemos considerar as produções mais recentes como um salto qualitativo no contexto da historiografia cinematográfica africana, com cineastas, tais como Filipe Henriques, ou João Viana, que trabalham em vários lugares e abordam temáticas com uma perspectiva que se abre ao universal. É uma tendência que já se anuncia nos filmes de Flora Gomes, nomeadamente *Meninos da República*, rodado em Maputo. No cinema da Guiné-Bissau – que, apesar do fato de ter uma produção bastante pequena - esta tendência se manifesta por temas locais com vocação universal: a partir de um lugar, seus filmes propõem narrativas que emocionam espectadores a nível global.

Referências

- ADESOKAN, Akin. “Flora Gomes, Filmmaker in Search of a Nation”. In: **Black camera**. Volume 3, Number 1, Winter 2011 (The New Series), 31-53.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa: Beyond independence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- CUNHA, Paulo; LARANJEIRO, Catarina. “Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado”. In: *Rebecca. Revista brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Vol. 5, Nº 2, Julho-Dezembro 2016, 23 pp.
- DIAWARA, Manthia; DIAKHATHÉ Lydie. **Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas**. Lisboa: Sextante Editora, 2011.
- FRESTA, Luisa. **O espinho da rosa**. 13.4.2015. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-espinho-da-rosa> Acesso: 24.08.2017.
- HERING, Tobias: “Before Six Years After. Notes on the re-emergence of a film archive in Guinea-Bissau (based on conversations with Filipa César)”. In: **Theories and practices of visual culture**. Vol. 7, 2014. <http://www.pismowidok.org/index.php/one/article/download/235/395> Acesso: 22.08.2017.



LIMA, Morgana Gama de. **Flora Gomes e o uso de alegorias no cinema de Guiné-Bissau.**http://www.academia.edu/19628133/Flora_Gomes_e_o_uso_de_algorias_no_cinema_de_Guin%C3%A9-Bissau Acesso em 23.08. 2017

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. “Flora Gomes.” In: **Postcolonial African cinema. Ten directors.** Manchester; New York: Manchester University Press, 2007, 130-148.

OVERHOFF, Carmen Ferreira. “A força do coletivo – trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes.” In: BARROS, Miguel de. **Flora Gomes. O cineasta visionário.** Bissau: MAC, 2015, 17 p.

PFUFF, Françoise. **Focus on African films.** Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

PIÇARRA, Maria do Carmo; CASTRO, Teresa Castro (eds.). **(Re)imagining African independence. film, visual arts and the fall of the portuguese empire.** Berlin: Peter Lang, 2017.

ABSTRACT:

*The cinema of Guinea-Bissau is mainly known by two great figures, namely Flora Gomes and Sana na N'Hada. The text makes an introduction to the historical context and traces an evolution of cinema from independence. It summarizes the main thematic and aesthetic lines to approach, in the second part, two recent productions. The first feature films by filmmaker Filipe Henriques, **O espinho da rosa**, and João Viana, **A batalha de Tabatô**. These films indicate a transformation in the Guinean cinema that takes the way of a transnational cinema.*

KEYWORDS: *transnational cinema, Guinea-Bissau, cinematographic genre.*

RESUMEN:

*El cine de Guinea-Bissau es conocido principalmente por dos grandes figuras, Flora Gomes y Sana en la N'Hada. El texto hace una introducción al contexto histórico y traza una evolución del cine a partir de la independencia. Resume las grandes líneas temáticas y estéticas para abordar, en la segunda parte, dos producciones recientes: los primeros largometrajes del cineasta Filipe Henriques, **O espinho da rosa**, y de João Viana, **A batalha de Tabatô**. Estas películas indican una transformación en el cine guineano que asume el camino de un cine transnacional.*

PALABRAS-CLAVE: *cine transnacional, Guinea-Bissau, género cinematográfico.*

