

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

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira¹

1 - INTRODUÇÃO: O CINEMA AFRICANO AUTORAL DE FLORA GOMES

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

Ainda a propósito de aspectos mercadológicos, a lógica de distribuição desses filmes em outros países por via de festivais internacionais pode ser entendida como uma nova forma de colonização, ou neocolonialismo, em que se pese a interrogação das qualidades da busca pelo autenticamente africano, da africanidade, do exótico, do insólito. Salientam-se desse modo, em certa medida, dilemas paradoxais, como é o caso das relações entre modernidade e tradição e da escolha do idioma, para poder, assim, instituir novas fronteiras, novos espaços, novos discursos, novas estéticas, buscando construir e consolidar a história dos cinemas africanos por intermédio de filmes e da trajetória autoral de seus cineastas, como a de Florentino [Flora] Gomes (IMAGEM 1).

¹Doutora em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve-CIAC/Ualg Faro/Portugal.



Imagem 1 - Fotografia de Flora Gomes (Imagem da autora – Lisboa/2016).

Flora Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949², em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português, e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica – ICAIC (1967-1972), sob os ensinamentos de Santiago Álvarez Román; e em Dakar, na Televisão Senegalesa (1972-1974), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou Vieyra. Em 1973, Flora Gomes, juntamente com vários diretores africanos (Ousmane Sembène e Med Hondo) e da América Latina (Fernando Birri e Santiago Álvarez), participa da reunião *Third World filmmakers in Algiers*, que foi um dos mais célebres encontros do Comitê de Cinema Popular, que se preocupava com as discussões sobre cinemas do “Terceiro Mundo”, notadamente contra o imperialismo e o neocolonialismo (MURPHY; WILLIAMS, 2007).

Com o ideal da luta de libertação latente, em 1972, Gomes retorna de Cuba e segue para o Senegal, onde permanece até 1974³. Mesmo sem ter segurado em armas em Bissau, Flora Gomes é reconhecido social e culturalmente como antigo combatente, já que

² Em entrevista a autora, Flora Gomes ressalta uma tia que lhe disse que ele nasceu no dia 01 de janeiro 1950, mas que isso não altera nada, pois segundo o mesmo: “Eu gosto das histórias de incertezas... Nasceu entre 31 de dezembro de 1949 e 01 janeiro de 1950” (GOMES, 2108).

³ Em 1973, Flora Gomes interrompe o estágio para produzir imagens sobre o final da luta de libertação.

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

Flora Gomes iniciou a sua carreira cinematográfica ao lado de Sana Na N’Hada co-realizando com este dois curtas-metragens: *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976); dirigiu ainda o média-metragem *A reconstrução* (1977), ao lado do italiano Sérgio Pina; em 1994, realizou o curta-metragem *A máscara*. Seus longas-metragens de ficção são: *Mortu nega*⁴ (*Morte negada*, 1988), *Udju azul di Yonta*⁵ (*Olhos azuis de Yonta*, 1992), *Po di sangui*⁶

⁴ O filme *Mortu Nega*, que na tradução para o português pode ser entendido como “Morte negada” ou “E a morte o negou”, é o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta Flora Gomes, e da Guiné-Bissau, lançado em 1988. O filme narra a trajetória de vida de Diminga (Bia Gomes), camarada de luta e esposa de Sako (Tuno Eugênio Almada), que perderá seus filhos na guerra, já que carrega munição e vai em busca de encontrar seu companheiro no mato, na “fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em Janeiro de 1973”, conforme as informações de contextualização, no filme, do roteirista e diretor Flora Gomes. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-grandí* (mulher-grande, idosa), Lebeth (M’Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

⁵ O filme *Udju azul di Yonta* conta a trajetória da jovem e bela Yonta (Maysa Marta), secretamente apaixonada por Vicente (Antônio Simão Mendes), um homem mais velho, amigo dos seus pais e antigo herói da luta pela independência do país. Enquanto isso, Zé (Pedro Dias), um jovem do porto, envia uma carta apaixonada e anônima para Yonta, revelando um interesse amoroso pelo qual não é correspondido. A carta copiada por Zé de um livro, possivelmente europeu, na qual consta um poema, detém lugar central da trama. Pela remissiva, destacam-se as características físicas de uma mulher branca, com olhos azuis, e também fatores climáticos que não condizem com os do cenário apresentado no enredo fílmico. Neste filme, Gomes destaca os problemas do momento

(*Pau/Árvore de sangue*, 1996), *Nha fala*⁷ (*Minha fala*, 2002) e *Republica di mininus*⁸ (*República de meninos*, 2012). Em 2009, participou de uma construção coletiva, *Afrique vue par...* (*África vista por...*), realizada por dez cineastas africanos, produzida e apresentada no Festival Pan-Africano de Argel, na Argélia. Nessa

pós-colonial vividos após a recente independência do país, como a frase reflexiva e crítica do Tio do Zé: “Os sacos dos antigos colonizadores pesam o mesmo que os atuais”.

⁶ No filme, Flora Gomes apresenta um retrato do mundo rural, tornando os moradores da região personagens de uma pequena aldeia, construída somente para a realização do filme: *Amanha Lundju*. Para isso, o cineasta se serve de histórias locais como estratégia narrativa para falar da preocupação com o meio ambiente, sobre problemas climáticos, ecológicos e econômicos que a Guiné-Bissau e o mundo enfrentam, através da captura da ligação ontológica do homem com a natureza, realizando um filme que homenageia e promove a sua cultura, a condição das mulheres e dos homens que moram em *tabankas*, refletindo sobre as suas alegrias e suas dores. O filme encerra-se de forma simbólica e esperançosa, com uma criança contando o passado da *tabanka*, através de animais/máquinas antropomorfizadas pintados em árvores, e convidando o espectador a, junto com ela, pintar o futuro.

⁷ *Nha fala* conta a história de Vita (Fatou N’Diaye), uma jovem bissau-guineense que sai de sua cidade natal, Bissau, com uma bolsa de estudos para cursar contabilidade na França. Vita carrega uma maldição familiar que proíbe as mulheres de cantarem. Caso a tradição seja descumprida, as mulheres morrem. Todavia, numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean-Christophe Dollé), um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Na capital francesa, distante da família, e após uma noite de amor, a protagonista acaba por cantar. Deixando-se convencer por Pierre e seus amigos, ela grava um disco (*O medo/ La peur*), que se torna um sucesso de vendas imediato na Europa. Mas, temendo que a mãe descubra que a promessa fora quebrada, em meio a preocupação pela morte de seus parentes, tal como com o desejo de satisfazer a tradição, Vita decide voltar à casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre, Yano (Ângelo Torres), o antigo namorado que deixara em Bissau, de seus familiares e amigos africanos e europeus, Vita encena a sua própria morte e renascimento para mostrar, à família e amigos, assim como o cineasta com relação aos possíveis receptores desse filme, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar.

⁸ Em seu último longa-metragem, *Republica di mininus*, Flora Gomes narra uma história de esperança na construção de um mundo melhor, principalmente para as crianças. Logo no início do filme, ressalta-se uma história que pode acontecer em qualquer lugar no mundo, não somente em África, conforme anuncia, em *voz off*, a fala da personagem (narrador) Duben (Deny Glover): “Acontece hoje. Não é em África, mas em todo o mundo. É o fim do mundo, que exige que o mundo melhor seja construído”. Assim, com a música de Youssou N’Dour, em língua *Wolof/Uolofe*, e a voz grave de Duben, o espectador é conduzido ao mundo da guerra, no qual crianças matam adultos e são sequestradas por eles. O enredo também propõe-se a contar o drama das histórias das crianças-soldados, como é o caso do menino Mão-de-ferro (Hedviges Mamudo) que, após seus pais serem assassinados, se torna uma criança-soldado líder do grupo de sobreviventes que, mesmo tentando fugir da guerra, não consegue – já que carrega uma cicatriz no rosto, que marca não só sua face, mas também sua vida, lembrando-o sempre da sua tragédia pessoal.

obra coletiva, cada cineasta apresentou um filme de curta-metragem de ficção com 10 minutos de duração. Flora Gomes apresentou o curta-metragem intitulado **A pegada de todos os tempos**, uma metáfora poética na qual se refere à inocência infantil, à alegria de viver, que representa as cores brilhantes da África para fazer chover escassamente no continente.

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

Assim, o artigo que aqui se apresenta, **“Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”**: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes, é uma síntese do resultado dos elementos discutidos no quarto capítulo de uma pesquisa doutoral (2014-2018), na área dos estudos cinematográficos com ênfase nos cinemas africanos, especificamente em torno da obra do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, destacando, através das análises fílmicas, traços formais, estilísticos, estéticos e de conteúdo do realizador, são examinadas as estratégias de *mise en scène*, notadamente ao que concerne a preparação de atores, cenário, iluminação e montagem encontradas nos cinco longas-metragens de ficção. Ao longo do processo de escrita, evitou-se estabelecer comparações com outros cineastas, procurando antes sempre por aproximações e distanciamentos nas películas de Flora Gomes, já que sua curta filmografia é ousada, recusa-se a ser estática e se reinventa a

cada lançamento, apresentando novas temáticas e gêneros, histórias originais que remetem à sua própria cultura, suas escolhas estéticas e procedimentos que lhes são característicos: iluminação típica, preferência por personagens femininas, predileção por narrativas fragmentadas, cortes bruscos, planos longos e *close ups*. Escolheu-se como objeto de pesquisa os longas-metragens de ficção por se perceber que há poucos estudos que analisam películas ficcionais africanas – isto não quer dizer que também não se reconheçam as marcas autorais de Gomes no restante da sua filmografia.

A noção de *mise en scène* é múltipla em significados e possibilidades. Por essa razão, seu conceito possui muitas definições e variantes ao longo do tempo – por vezes, tornando-se mesmo um conceito, ou canal, de sentido abstrato. O conceito de encenação cinematográfica que se defende neste artigo é formado pelo procedimento crítico das várias leituras e referências que sustentam esta investigação, as quais estão relacionadas direta ou indiretamente com o cenário, a iluminação, a maquiagem, o figurino, a preparação de atores, os movimentos de câmera e montagem. “Trata-se da arte de colocar os corpos em relação ao espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que são consistência e sensação de realidade à sua vida” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 08). Especialmente por que a *mise en scène* concebe o mundo da ficção, proporciona o volume da diegese e a materialidade do espaço, “é ela que dispõe as figuras no quadro, relaciona luz aos cenários e aos figurinos, dá movimento aos corpos, e é dela que o espectador lembra ao sair de um filme (pode ser uma roupa, uma atmosfera, um gesto...)” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 55).

Com o desenvolvimento e a ampliação da técnica e das especializações das tarefas no cinema, esse vocábulo desenvolveu-se e diversificou-se segundo dois eixos – o do ofício e o da arte. Havia, de um lado, *realizador* e *encenador*; de outro, *cinesta* e, depois, *autor*. *Cinesta* visto que o autor no filme pode ser também ele responsável pela encenação: o encenador (*metteur en scène*) (AUMONT, 2008). Neste sentido, “muitos aspectos da técnica e da visão do mundo dos cineastas permanecerão intocados. Certamente, ao examinar o modo singular de apropriação da tradição da *mise en scène*, abrimos um caminho não muito trilhado em estudos de autor” (BORDWELL, 2008, p. 31). Cabe notar que esse vocábulo francês encontra suas origens no teatro. Assim, *mettre en scène* significa “montar a ação no

palco”. E isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino, entre outros elementos estéticos do filme. De fato, poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse (BORDWELL, 2008).

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

Por este ângulo são explorados elementos analíticos das marcas discursivas dos filmes, particularmente gêneros cinematográficos, discussões sobre autor e autoria nos cinemas, trajetória e estilo, os recursos temáticos das histórias e trilhas sonoras presentes nos cinco longas-metragens de ficção de Gomes⁹. Em especial, neste texto, são selecionados diferentes planos com o intuito de se destacar os movimentos de câmera, iluminação; o método de preparação de atores; sequências para refletir sobre a montagem, a cenografia e as metáforas visuais, realçando a dimensão autoral de Flora Gomes através do suporte de entrevistas realizadas durante o doutorado (GOMES, 2015, 2016 e 2018). Esse procedimento de abordagem executa-se considerando-se a dimensão do trabalho de Gomes como autor de uma *mise en scène* própria, – critério estilístico absoluto no filme, já que Flora Gomes também é encenador,

⁹ Para maiores informações e aprofundamento sobre estas questões, consultar OLIVEIRA (2016; 2018).

transformador e agente cultural, pois labora com atores amadores totalmente inexperientes.

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

“Ao contrário, é visto como uma oportunidade na prática cinematográfica. Permite tratar com certa distância e cautela questões como tradição, raça, identidade e nacionalismo e pan-africanismo” (BAMBA, 2009, p. 187). Recentemente, os cinemas africanos, talvez pela formação diaspórica dos cineastas, estão desenvolvendo uma maior preocupação e sofisticação na construção dos roteiros e na *mise en scène*, explorando a paródia, a sátira, a intertextualidade e a desconstrução de ideias consolidadas. Exemplos daquilo que aqui se argumenta podem ser observados nos filmes de Flora Gomes, nomeadamente em *Nha fala*, quando trata ironicamente o lugar de Amílcar Cabral na conjuntura política atual; e em *Udju azul di Yonta*, ao descrever a dinâmica do sistema colonial e neocolonial e ao problematizar os efeitos desta que perduram na estrutura governamental e na dinâmica social dos estados modernos africanos.

Nesse sentido, demonstra-se como Florentino (Flora) Gomes, nascido em Guiné-Bissau e que estudou cinema em Cuba, apesar das condições de produção da sua cinematografia (múltiplas,

transnacionais e transcontinentais), possui uma obra que pode ser considerada “autoral”, já que Gomes assina os roteiros de suas obras, participa diretamente na preparação das personagens e a sua marca estilística está presente nos seus longas metragens de ficção *Mortu Nega, Udju azul di Yonta, Po di Sangui, Nha fala e Republica di mininus*. Diante do exposto até então, faz-se necessário destacar também a ideia de “autoria” pensada por Pierre Bourdieu no livro *As regras da arte* (1996). A noção de autoria defendida pelo autor está relacionada com a construção de percursos histórico e social dos agentes idealizadores do produto, com o objetivo de tratar a autoria como resultado da presença e atuação de um agente em um contexto produtivo. Trata-se de compreender a atitude autoral como aquela que se consolida e se constrói pela trajetória e pela habilidade do sujeito ao se adaptar às regras do(s) contexto(s). Propõe-se assim deixar de lado o autor genial, idealizado e romantizado, para pensar, em seu lugar, um indivíduo que é também reflexo do seu tempo, dos seus contextos, posições e relações sociais.

Esta postura autoral possibilita ainda um certo distanciamento dos artificios de se conjecturar o autor de cinema como unidade e uniformidade, convergindo para pesquisas autorais centradas somente na identificação de recorrências temáticas e de estilo na obra de um cineasta, abandonando as características que não façam parte dos itens instituídos, buscando sempre o mesmo, o comum; sem refletir criticamente. Portanto, justifica-se marcar o lugar de fala do autor e seu percurso biográfico, neste caso, do realizador e roteirista Flora Gomes, que, diante de uma produção padronizada, surge com singularidade reunindo em suas películas marcas autorais que identificam seu estilo, não só pela sua originalidade, mas também pela observação de sua trajetória em relação a um contexto de relações socialmente postas (BOURDIEU, 1996).

Flora Gomes, com seu estilo visual, temático, sonoro e rítmico, marca a sua personalidade artística autoral através de um fazer filmico que lhe é próprio, construído historicamente, culturalmente e socialmente, que expressa o poder significativo dos cineastas africanos de negociarem com as pressões econômicas, políticas e ideológicas, que exigem uma fórmula de sucesso, que procuram menores riscos econômicos, por meio de experiências criativas e inovadoras. Como as do cineasta Flora Gomes que é fonte de inspiração para jovens cineastas bissau-guineenses, que também

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

2 - UMA ANÁLISE FÍLMICA AUTURAL SOBRE A OBRA DE FLORA GOMES: PREPARAÇÃO DE ATORES, CENÁRIO, ILUMINAÇÃO E MONTAGEM

As marcas autorais de Flora Gomes são perceptíveis não apenas no discurso, nos temas, na trilha sonora, na temporalidade contemporânea e/ou nas referências ao seu país e ao seu continente de nascimento e residência (OLIVEIRA, 2016), mas também mediante sua estética fílmica. A partir disso, foram selecionados, a título de exemplificação, tanto planos fílmicos – com o intuito de se destacar movimentos de câmera, trabalho de iluminação e uso de cores – como sequências – cuja atenção deve-se centrar na reflexão sobre a montagem, a cenografia e as metáforas visuais –, realçando assim a dimensão autoral do cineasta. Considera-se a dimensão do trabalho de Gomes como autor de uma *mise en scène* própria – critério estilístico absoluto no filme – e também como encenador, transformador e agente cultural, uma vez que o realizador trabalha com atores amadores totalmente inexperientes, alguns, por vezes, sem qualquer vivência como público em sala de cinema.

Os planos (sejam estes *close ups*, primeiros ou primeiríssimos) ou os enquadramentos de Gomes são invariavelmente “próximos”, o que sugere, do ponto de vista psicológico, significados emocionais mais precisos (MARTIN, 2003), revelando dessa maneira dada intimidade com as personagens, pois tentam exprimir uma intimidade da câmera com o ator e do ator com o espectador. Essa dimensão estética, no limite, comunica a impressão de que as pessoas se tocam, de que o espectador pode afinal tocar as personagens, além de, eventualmente, despertar no público sentimentos como empatia, horror, compaixão, paixão ou surpresa – algo que, para o cineasta, implica na empatia pelo outro (IMAGEM 2): “É porque eu sinto que não tenho medo de me aproximar dos outros. Nós não temos medo de nos aproximarmos um dos outros. É que aqui [na Europa] as pessoas

passam perto e as pessoas já colocam a mão na carteira” (GOMES, 2018).





Imagem 2 - Exemplos do uso de *close up* e primeiros planos no cinema de Flora Gomes¹⁰

Flora Gomes busca promover a submersão do receptor no filme, na cultura, na história da Guiné-Bissau e da África. Certamente, os espaços e os cenários de seus filmes possuem e revelam drama através de suas variações, modelando desse modo a passagem e a continuidade do tempo. Os conflitos individuais e coletivos, bem como as lutas simbólicas e físicas das personagens nos cenários naturais, são primordiais para a ousadia da *mise en scène* do

¹⁰ Da esquerda para direita na primeira coluna, os filmes apresentados são *Nha fala*, *Po di sangui* e *Republica di mininus*; na segunda coluna: *Mortu nega*, *Nha fala* e *Po di sangui*; na terceira coluna: *Udju azul di Yonta*, *Po di sangui* e *Republica di mininus*.

realizador. Seja no drama, na comédia, no musical ou no filme de guerra, o cineasta propõe, por meio de sua escrita cinematográfica (evidência de sua sensibilidade filmica), a simplicidade da existência, do viver, do ontológico. Gomes demonstra que domina a linguagem e a estética do cinema (por vezes, de rigorosa formação na escola de cinema cubana) e imprime nos seus filmes a responsabilidade e o peso de seu ofício na Guiné-Bissau, na África e no mundo, formando e preparando atores para interpretar personagens construídas para carregarem os compromissos, os dilemas e as transformações do passado, do presente e do futuro; do local e do global; do antigo e do moderno.

2.1 - A ESCOLA DE PREPARAÇÃO DE ATORES DE FLORA GOMES

Desde o primeiro contato de um africano com uma câmera de cinema enquanto realizador, houve a preocupação e a responsabilidade deste em torno da representatividade e da auto-representação. Isso em razão de, por muito tempo, só se ter projetado nas telas do mundo a performance do homem negro geralmente como figurante, ou num papel de *boy* ou de figura cômica impossibilitada de agir ou pensar por si mesma. Já os papéis atribuídos à mulher negra costumam ser secundários e estereotipados. Via de regra, trata-se da empregada doméstica, da mãe preta ou de personagens relacionadas com a maternidade, a melhor amiga da protagonista branca, a mulher negra sensual, a hipersexualização do corpo e da sexualidade, a escravizada, além de reproduzir e reforçar o lugar-comum da mulher negra em posição subalternizada, localizada num lugar de dor e sofrimento¹¹. O cinema agiu unilateralmente com a África, com o africano e com os homens e as mulheres negras durante longo tempo. O cinema veiculou apenas um retrato do continente e de seus habitantes.

Assim, as preocupações do cineasta africano passam pelo modo como este vê e representa a si próprio, bem como sobre o entendimento de sua obra pelo público, orientado ainda pela responsabilidade de superar imagens depreciativas historicamente produzidas e divulgadas sobre o continente africano, e a necessidade

⁰ Desde os anos de 1980, percebem-se algumas alterações nas reproduções desses estereótipos, pelo menos na cinematografia negro-estadunidense e do cinema negro brasileiro.

constante de transformar ou criar novas representações sobre a África, os africanos e suas histórias. Neste sentido, Flora Gomes não só realiza filmes, ele constrói histórias bem estruturadas, com personagens verdadeiramente construídas psicologicamente, que possuem importância na trama para homens (especialmente mulheres) africanos e negros, que são construídas “diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas *a priori*” (EISENSTEIN, 2002, p. 22). As personagens centrais de Flora Gomes são conscientes politicamente em várias esferas, mas sobremaneira cientes de suas realidades e do seu sistema. “Elas atraem o público porque contam histórias com personagens que estão envolvidas em situações com as quais toda gente consegue se identificar” (DIAWARA, 2012, p. 21).

Mas Flora Gomes também é um encenador que criou um método, uma técnica, para preparar não-atores, atores amadores e atores profissionais para a encenação diante da câmera¹². Com o seu método, o realizador ajuda os atores a fugirem da caricatura e orientar os na imersão ao mundo das personagens, permitindo que a interpretação resulte mais natural e espontânea, proporcionando, juntamente com a atriz ou o ator, a ideia de uma personagem de “carne e osso”: “A interpretação realista de um ator é constituída não por sua representação da cópia dos resultados de sentimentos, mas por sua capacidade de fazer estes sentimentos *surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador*” (EISENSTEIN, 2002, p. 21. “Grifos no original”).

A direção de atores é um dos meios à disposição do cineasta para criar seu universo fílmico. Portanto, é natural que se examine aqui a contribuição de Flora Gomes como encenador e o seu desempenho na preparação do elenco. Por meio de entrevistas com a equipe de atores, com colaboradores e com o próprio realizador, conseguiu-se verificar como os filmes aqui avaliados, por exemplo, fogem do culto à personalidade dos protagonistas, ou antagonistas, uma vez que também são pensados pelo viés da coletividade, da busca

¹² A atriz Fatou N'Diaye e os atores Ângelo Torres e Jean-Christophe Dollé são atores profissionais que, à época da realização de *Nha fala*, encontravam-se no início da carreira profissional. Entretanto, Angelo Torres, com o qual fora compartilhada uma mesa de apresentação e discussão do referido filme, em Lisboa, afirma que a participação na película foi um evento muito importante no seu currículo. Já no filme *Republica di meninus*, há a participação especial do ator estadunidense Danny Glover.

pela construção e consolidação das identidades culturais, inclusive com um filme de guerra com uma protagonista mulher africana e negra – fatores que nomeadamente distanciam tais trabalhos de superproduções recorrentes em Hollywood.

Realizando um trabalho de imersão com atrizes e atores (atividade normalmente relacionada com a figura do preparador de elenco, profissional que geralmente trabalha com os atores nos ensaios para construir personagens ou linhas de atuação), Flora Gomes tem de lidar com a dificuldade de trabalhar com atores não profissionais e muitos figurantes, especialmente no que concerne à *mise en scène*. E ainda há o obstáculo de trabalhar com pessoas que não têm a mesma cultura, o mesmo tempo para ensaiar, a mesma instrução educacional, os mesmos níveis econômico-sociais. Como diretor de atores, Gomes revela-se um homem com intuição, sensibilidade, paciência; um sujeito particularmente atencioso para saber gerir e lidar com os diversos grupos de pessoas que compõem seus filmes. O encenador bissau-guineense procura partilhar com seus futuros atores a necessidade de buscar aprender o que fazer e como fazer diante das câmeras. Especialmente, demonstrando com exemplos práticos a importância da segurança e da credibilidade na encenação cinematográfica. Gomes estimula os iniciantes a se inspirarem e adaptarem as suas emoções, os seus sentimentos pessoais, a sua cultura, a sua realidade para a execução da prática de atuar.

A escola de preparação de atores de Flora Gomes promove, além da formação dos atores, a criação de uma rede que se forma entre todos os participantes antes, durante e depois do filme, provendo reflexos desta instrução na transformação pessoal e coletiva dos envolvidos. Trata-se de um projeto de formação social e cultural, conforme salienta Iapatia Silva¹³, atriz que interpretou a personagem Awa, no filme *Po di sangui*. Silva sublinha que Gomes preparou os atores do filme ao longo de mais de um ano, no sentido de uma preparação cultural, literária e artística, sempre incentivando o

¹³À época da preparação do referido filme, Iapatia Silva estava com 16 anos. Atualmente, ela vive em França, mas mantém laços muito fortes com a Guiné-Bissau, país que visita, no mínimo, duas vezes por ano. Silva trabalha com marketing e designer de produtos de beleza na França. As entrevistas que servem de material para a presente tese (por vezes conversas) aconteceram em Bissau, durante a realização de pesquisa de campo (2016).

potencial dos futuros atores e atrizes. É oportuno salientar que, no âmbito de tal preparação, estavam reunidos jovens de várias classes sociais, e alguns destes iam aos encontros, algumas vezes, sem terem se servido do café-da-manhã. Diante dessa realidade, o cineasta convidava os que tinham mais possibilidades de trazer alimentos para que todos realizassem juntos a refeição em falta. Assim é que o encenador promovia a interação socioeconômica e cultural entre os participantes, além de estimular a formação de uma consciência coletiva e comunitária de auxílio uns aos outros.

Quando se trabalha com atores não profissionais, o realizador pode explorar a natureza física do intérprete (corpo, gestos e voz) no sentido desejado na cena, visto que existem níveis muito diferentes uns dos outros – desde o amador que interpreta uma personagem àquele que interpreta o próprio papel (as pessoas do mundo histórico), ou as personagens do cinema direto, ou ainda o ator amador que interpreta pessoas comuns do seu ambiente local (pescadores, vendedores...) (AUMONT; MARIE, 2011). Flora Gomes explora todas essas possibilidades em sua figuração, inclusive quando surge problemas e dificuldades momentâneas. Um exemplo disso pôde ser notado quando um ator amador deveria realizar uma participação como “Presidente do sector” (*Mortu nega*) e dizer algumas palavras sobre a situação atual da Guiné-Bissau, mas o homem recuou e disse que não seria capaz de dizer o diálogo. Flora, então, assume o papel de ator. Há também outras demandas de representação artística que surgem, como trabalhar com mais de mil figurantes na cena final de *Mortu nega*; ou trabalhar com muitas crianças (*Udju azul di Yonta e Republica di mininus*).

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

vez que a presença do cineasta pode influenciar, sobretudo durante os ensaios, na qualidade da atuação.

2.2 - OS CENÁRIOS NATURAIS DE FLORA GOMES

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

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

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

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

Em síntese, cenário pode ser definido como o quadro da ação, da narrativa, da representação. Ele tem como função primordial situar a ação e criar o ambiente no qual a trama se desenvolve. O cenário pode ser construído/estúdio ou natural/real. Trata-se de cenários que compreendem tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Flora Gomes tem como marca autoral os espaços naturais: “Eu tenho o cenário para vender uma ideia, vender o guião, mas depois o cenário é o que eu imagino ou descubro... Eu ando muito fazendo o reconhecimento do espaço e procurando me inspirar” (GOMES, 2018.) – o que pode ser verificado nos seus múltiplos e variados lugares de ação fílmica (IMAGEM 3).





Imagem 3 - Imagens dos cenários de Flora Gomes¹⁴.

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

No momento em que é questionado especificamente sobre como idealiza os seus cenários, Gomes é categórico: “São cenários

¹⁴ Da esquerda para direita na primeira coluna, os filmes apresentados são *Mortu nega*, *Udju azul de Yonta* e *Mortu nega*; na segunda coluna: *Po di sangui*, *Udju azul di Yonta* e *Po di sangui*; na terceira coluna: *Nha fala*, *Republica di mininus* e *Nha fala*.

naturais. Eu gosto de tudo que é natural. Eu andei à procura para escolher o cenário de *Po di sanguì*. Andei quase toda Guiné para encontrar o cenário de *Mortu nega*. Todos aqueles *décors* com os militares. Não foi nada fácil! ” (GOMES, 2018). Estes dois espaços cinematográficos destacados por Gomes são importantes, pois neles o realizador torna-se também cenógrafo. Ele assina o cenário de *Mortu nega* com a colaboração de Manuel Rambault Barcellos e o de *Po di sanguì* com Anita Fernandez, já que o papel dos cenaristas se torna importante e de destaque, pois “a *mise en scène*, em última análise, seria o poder de copiar a beleza natural. Se, por um lado, o cinema não fabrica essa beleza, por outro, ele a suscita” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 49). Os cenários dos outros filmes são assinados por Miguel Mendes (*Udju azul di Yonta*), Véronique Sacrez (*Nha fala*) e Tim Panner (*Republica di mininus*). Não obstante, cabe acentuar que Flora Gomes participa diretamente da escolha dos espaços dos seus filmes.

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

2.3 - SOBRE A ILUMINAÇÃO DE FLORA GOMES

Nos primórdios da utilização do cinematográfico, a luz e a iluminação no cinema eram consideradas elementos decorativos¹⁵. A luz era padronizada, limitada e pouco criativa em razão da ineficiência e insuficiência dos equipamentos. Com o passar dos anos, e também pelo avanço técnico dos equipamentos, juntamente com a descoberta de que a luz artificial altera a luz natural, a iluminação no cinema adquiriu *status* de prestígio artístico dentro do filme, especialmente voltado para a estética, bem como participante da narrativa fílmica, proporcionando ao espectador mais dramaticidade à história. As inovações da iluminação integram a narrativa do filme, mas raramente são destacadas. Quando bem aplicadas, luz e iluminação passam despercebidas; quando mal aplicadas, podem destruir uma produção (MARTINS, 2004).

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

¹⁵ Com exceção do cinema expressionista alemão nas primeiras décadas do século XX, que utilizava a luz como elemento significante na narrativa.

Assim, a cor de Flora Gomes não é o azul dos olhos de Yonta (*Udju azul di Yonta*); não é o vermelho do poder dos Balantas e de Calacalado (*Po di sangui*) ou do sangue derramado na luta (*Mortu nega*); não é o branco do leite derramado no chão da Guiné-Bissau (*Po di sangui*) ou o marrom do pó das terras bissau-guineenses; mas sim o negro. O negro da cor de sua pele; o negro do reconhecimento do poder e da beleza que essa cor representa depois de tanto ter sofrido com a escravidão, com o colonialismo, com os racismos e os preconceitos do passado e do presente. A cor de Flora Gomes quer mostrar ao mundo como os corpos, a cor, a luz, a cultura, a história do povo negro, são bonitos. Essa cor precisa ser estudada, revisitada, revista. Ao buscar o equilíbrio da cor da pele negra na impressão da fotografia ou na reprodução da tela do cinema, o diretor de fotografia e/ou cineasta perceberam que, para calibrar ou medir os tons para a pele negra, seria uma tarefa constante e preocupante já que a cor branca foi o padrão ideal de pele reconhecido, escolhido e instituído – o que continua sendo utilizado até o momento como norma dominante.

A iluminação dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes é contra a imagem dos primeiros retratos etnográficos do período colonial, que mostravam os homens negros como animais, mercadorias sem história; imagens que idealizavam a África como uma selva que representa os homens e as mulheres negras “como objetos dentro da história da fotografia” (AMKPA, 2012, p. 10), ou expostos “como o carvão que foi pintado na fotografia colonial ou banhados de leite” (GOMES, 2016). O trabalho de Gomes foge do cinema etnográfico que tenta reproduzir ou documentar a realidade africana como fixa, imutável e primitiva, deixando de lado também a modernidade do continente, os espaços urbanos, as cidades, as paisagens citadinas. “Todavia, isto começou a mudar quando os fotógrafos [e cineastas] africanos começaram a usar a sua arte para resistir aos enquadramentos antropológicos coloniais de subalternidade” (AMKPA, 2012, p. 10). Acerca disso, destacam-se os filmes de Flora, pois exibem na tela belos planos e enquadramentos de atrizes e atores negros (IMAGEM 4).



Imagem 4 - Imagens dos corpos negros nos filmes de Flora Gomes (Na primeira coluna imagens do filme *Po di sangui* e na segunda, imagens do *Republica di mininus*).

O cuidado e a responsabilidade com a iluminação do corpo negro nos filmes de Flora Gomes percebem-se desde o início da sua filmografia, inclusive na relação construída com o diretor de fotografia: “Eu normalmente, em termos de luz, mesmo sendo de inteira responsabilidade do diretor, digo ao diretor de fotografia o que eu quero. E no caso dos meus colaboradores é a cumplicidade” (GOMES, 2018). E ratifica que, desde o seu primeiro filme, teve “a sorte de trabalhar com muitos bons diretores de fotografia” (GOMES, 2018). Seus colaboradores, na composição de fotografia, foram: Dominique Gentil (*Mortu nega* e *Udju azul di Yonta*), Vincenzo Marano (*Po di sangui*), Edgar Moura (*Nha fala*) e João Ribeiro (*Republica di mininus*). Segundo Antonio Costa (2003), a função do diretor de fotografia consiste em preparar e coordenar a iluminação das cenas a serem filmadas, com luz que pode ser feita por meio de refletores e superfícies refletoras, que podem ser orientadas de várias maneiras (de cima, de baixo, “com corte”, etc) e distribuída em muitas outras formas (direta, difusa...). Assim é que o diretor de fotografia

tem, juntamente ao realizador, o encargo de criar a expressão visual do filme.

Diferentes demandas e dificuldades que decorrem das filmagens em espaços da natureza e/ou urbanos (aeroportos, fábricas, escritórios, edifícios, ruas, etc.), resultantes de problemáticas que não podem ser controladas pelos profissionais do cinema (conforme observa-se nos cenários de Flora Gomes) podem estimular a criatividade dos diretores ao procurarem por soluções para os desafios colocados – especialmente quando relacionados com aspectos da iluminação; fator que possibilitaria a afirmação de uma dada autenticidade cinematográfica. Diversamente de realizar um filme dentro de um estúdio que é conveniente, pois tudo o que se necessita já está ali disponível (guarda-roupas, iluminação, cenário), e é controlável. Atualmente, é possível realizar filmes sem a necessidade da película. Entretanto, ainda é preciso utilizar a linguagem da câmera como extensão do olhar do cineasta. Para que aquela não pareça crua e desprovida de expressividade, o diretor de fotografia acrescenta ângulos e inunda as cenas de luzes e sombras, criando a atmosfera que direciona as sequências e todo o filme (MARTINS, 2004).

A fotografia e o cinema representam uma noção central do pensamento moderno ocidental. Nas últimas décadas, ambas alimentaram inúmeros questionamentos e reflexões que tendem a perceber as civilizações humanas em suas especificidades; notadamente, direcionando as contemplações sobre os corpos negros no cinema. Por essa razão, as demandas relacionadas com o fotoprocessamento da Kodak foram a interrogação inicial para os estudos de Lorna Roth, da Universidade de Concordia (Canadá), sobre a pele negra e outras tonalidades na representação fotográfica:

Independentemente da calibragem configurada para imprimir as fotos, a reprodução de peles mais escuras apresentava uma coloração indistinta, pálida, ou tão próxima do preto que só o branco dos olhos e dos dentes exibia algum detalhe. Nas fotos em que diferentes tons de pele apareciam lado a lado – como as fotos de formatura com vários estudantes –, o desafio era ainda maior, pois os fotógrafos muitas vezes aumentavam a intensidade da luz e superexpunham as pessoas mais escuras para capturar a maior definição possível da pele.

Isso também causava a superexposição das peles claras, tornando o resultado constrangedor para o fotógrafo (ROTH, 2016).

A discriminação dos aparelhos já havia sido tema de discussão proposto por Flora Gomes, quando este ressalta que as indústrias, na produção de seus equipamentos técnicos, não levaram em consideração os negros e a diversidade de tons de pele do mundo: “Eu cheguei a dizer uma vez que há discriminação e racismo até nos aparelhos... Isso foi um choque por causa dos homens que fabricam películas. Só quando o Sidney Poitier ganhou o Oscar [1963] é que eles começaram a pensar que o negro, perante a luz, a película tinha um comportamento diferente” (GOMES, 2015). E mesmo com a democratização e acesso a novas tecnologias pelos mais diversos públicos, os aparelhos tornaram-se menos racistas, mas é preciso ter sensibilidade e conhecimento técnico para perceber que “quando eu faço fotografia com as máquinas, entre uma pessoa branca e uma preta, a câmara é convidada a buscar quem tem menos luz, o branco, a outra aparece como um carvão” (GOMES, 2015). Situação normalmente identificada nas fotografias do período colonial.

Ainda com desafios e dificuldades de iluminação do corpo negro (sozinho ou com outras tonalidades de pele), Flora Gomes preocupa-se em equilibrar as cores de dois tons de pele extremamente diferentes para produzir significados mais abstratos e conceituais, evocando assim implicações simbólicas pelo esquema de cores, pela iluminação, pelo cenário. Um exemplo daquilo que aqui se argumenta pode ser notado na sequência decorrida em Paris, centrada nas personagens Vita e Pierre, no filme *Nha fala*: Vita e Pierre estão nus dentro de um quarto; eles se beijam. A cena é curta, mas demonstra com clareza as diferenças de cores entre as peles negra e branca, inclusive lançando mão do uso de *closets ups* em partes dos corpos (troncos, faces, braços e mãos que se tocam e se entrelaçam), (IMAGEM 5). A cena para Flora Gomes é uma metáfora visual da construção dos diversos tons de pele no mundo, da mestiçagem que, inclusive, está relacionada com a fala da mãe de Pierre, quando aquela sugere que deverá se acostumar com a possibilidade de ter netos mais escuros que ela:

Os corpos se contrapõem e se acariciam. Isso mostra que não há nenhum corpo no mundo, tanto da mulher branca ou do homem branco,

que é tão iluminado como a pele negra. Quando do contraste da pele negra e pele branca, com sua pele natural, o Edgar Moura soube dar um equilíbrio das luzes para manter cada qual sem forjar a luz do outro (GOMES, 2015).



Imagem 5 - Vita e Pierre: a metáfora da mestiçagem do mundo (*Nha fala*)

A abertura, promoção, criação e fabricação de novos produtos que reproduzam a diversidade de cores e tons de pele da sociedade contemporânea – dentre outros casos: *band-aids*, manequins, bonecas, meias de náilon, maquiagens, lápis de cera, filmes e telas de televisão – têm acontecido como resultado de múltiplos fatores históricos, incluindo (embora nem sempre) demandas do movimento pelos direitos civis por mais produtos apropriados para os diversos tons de pele. Lorna Roth (2009) destaca ainda que outros fatores também implicam em respostas das indústrias regionais, nacionais e globais às demandas do consumidor por integração transracional de produtos étnicos e racialmente codificados: reações negativas do consumidor à divisão de dado produto; linhas

disponíveis para a população “branca” separadas das disponíveis para o mercado “étnico ou racializado”; mudanças no público-alvo que atingiram a indústria, as quais mostraram o silenciamento deste público consumidor dentro das empresas e dos fabricantes, que foram (e ainda são) ignoradas por técnicos e pesquisadores. Afinal, a diversidade ainda não é sinônimo de poder.

Percebe-se que, inicialmente, o padrão da pele de tom branco atendia ao público consumidor da Kodak, que passou a se adaptar à medida em que os consumidores negros também começaram a comprar e produzir suas fotografias. Não há neutralidade na técnica, que está diretamente relacionada com fatores mercadológicos e culturais, o que fez com que as imagens produzidas no período colonial mostrassem o negro como borrão. Isto é, contemporaneamente, a imagem do negro ainda é muito estereotipada. Entretanto, já há o avanço do debate em torno da fotografia técnica e conceitualmente, seguida do aumento da representação e da representatividade dos negros nas telas. E tudo isso com a estética da representação voltada para as pessoas negras ou afrodescendentes, esculpindo a pele negra na tela, não a branqueando, corrobora-se aqui a necessidade de descolonizar as imagens, as técnicas, as máquinas, as mentes e os corpos ainda colonizados e presos a modelos etnocêntricos e a padrões e modelos brancos.

2.4 - UM FILME SE CONSTRÓI NA MONTAGEM?: “É A PARTE FINAL DA ESCRITA”

Como toda e qualquer prática humana, conceber um filme envolve tentativas e erros, problemas, falhas, planos que necessitam ser alterados. “Há planos que têm que tirar. Há planos que são tão bonitos, mas não dizem nada. Não ajudam na compreensão da história e nem no aspecto estético. Eu me sinto tão mal, mas não há lugar. São convidados a ficar fora da festa” (GOMES, 2018). Chega-se assim à indispensável noção de montagem, onde o filme recebe a forma final: edição, sonorização e feitos visuais. É na montagem que se coloca o ponto final, que se termina a escrita. Sem esquecer que “o filme se constrói desde o primeiro dia que tu começa a pensar que quer fazer um filme e são os pequenos granitos que vão ajudando até no dia final da montagem” (GOMES, 2018). Na verdade, é o processo inteiro que exige que os cineastas encontrem esquemas que possam ser replicados ou revisados para a tarefa a ser realizada (BORDWELL, 2008).

Dada a importância da montagem, é necessário um trabalho de colaboração e uma relação de cumplicidade entre o montador e o cineasta – no caso dos filmes de Flora Gomes, montadoras. “O contingente feminino na ilha de edição sempre foi substancial e, hoje, é cada vez maior” (BAHIANA, 2012, p. 06). Christiane Lack (*Mortu nega* e *Po di sangui*) e Dominique Paris (*Udju azul di Yonta, Nha Fala* e *Republica di mininus*), demonstrando uma ligação de confiança e proximidade e uma relação profunda e duradoura com suas editoras. Segundo Flora Gomes, são mulheres com outros olhos, muita competência técnica e sensibilidade, que colaboram e proporcionam a sustentação técnica ao diretor na construção da qualidade visual e credibilidade dos filmes – especialmente porque “a montagem não é fácil. É o momento que se pode confundir o filme. Às vezes, não acaba bem... Ela [Christiane Lake] aconselhou-me bem e muito, porque eu tinha muito material do *Mortu nega*” (GOMES, 2018).

A montagem é uma ferramenta poderosa e de fundamental importância para a construção da obra de arte, especialmente, do cinema, visto que neste existe “a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002, p. 13). Acrescente-se ainda, além de uma narrativa coesa, é preciso que a montagem “contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Neste sentido, a montagem por vezes é extremista: pode ser tudo e nada, salvar ou destruir um filme e “o público só nota quando ele erra” (BAHIANA, 2012, p. 105). Muito trabalho se realiza na montagem, podem-se inclusive fazer milagres na montagem (COSTA, 2003).

Atualmente, não há uma separação nítida entre os dois principais tipos de montagem: narrativa e expressiva, a qual se desdobra em alterada e paralela. Pode-se perceber, por exemplo, os diferentes efeitos narrativos da montagem que possuem valores expressivos, como no caso das metáforas. Com a utilização de ambas as práticas de montagem nos filmes, por vezes com objetivos diferentes e complementares na construção da narrativa. As películas *Udju azul di Yonta, Nha fala* e *Republica di mininus* são claramente pensados pela montagem alternada, pois apresentam uma série de ações simultâneas que acontecem em dois ou mais locais diferentes e que são cortadas bruscamente. No primeiro, as sequências são

alternadas em torno dos núcleos concentrados no triângulo das três personagens principais: Vicente, Yonta e Zé. Em *Republica di mininus*, o revezamento das sequências acontece entre o grupo liderado por Mão-de-ferro e o grupo que vive em coletividade, orientado pelo mais velho, Dubem, até que este anuncia a necessidade de união dos grupos. A partir de então, as cenas alternam-se entre as demandas criadas pelo grupo das cinco crianças, especialmente, por Mão-de-ferro, que não consegue ser criança e integrar-se ao grupo.

Mortu nega e *Po di sangui* possuem montagens narrativas lineares com alternância entre as várias histórias que formam as ações das tramas e admitem vários tipos de leitura, interpretação e relações exigentes ao grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador. É o que se nota, por exemplo, com a recorrência do uso de elementos simbólicos, como se vê na representação das tartarugas (*Po di sangui*) – réptil que, em alguns povos da Guiné-Bissau é associado ao comportamento hostil. Note-se ainda os enquadramentos de detalhes significativos ou simbólicos (sinédoque), como é o caso dos primeiros planos de mãos e pés muito comuns em todos os filmes de Flora Gomes, promovendo o realce dramático de um personagem ou de um objeto que vai desempenhar um papel importante na sequência da ação – como o espelho encontrado por Sally, objeto que a personagem utiliza para conversar com sol depois de ter se apaixonado por ele; as árvores que se entrelaçam, representando os gêmeos da tabanka, com a qual a personagem conversa; ou ainda o tear na cena inicial do filme, que tem clara relação com a história narrada acerca do nascimento dos gêmeos. Mas ainda pode-se lembrar da aliança da mãe de Mão-de-ferro que a personagem carrega no pescoço e que estabelece relação com o seu passado (*Republica di mininus*); ou o caixão de borboleta de Vita e o de peixe do Sr. Sonho em *Nha fala*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, a autoria de Flora Gomes refere-se especialmente ao universalismo de base local, que apresenta aspectos da estética negra, com preocupações sobre a preparação de atores, cenário e iluminação do corpo; com reflexões em torno dos cinemas africanos, por meio da linguagem cinematográfica, realizando filmes que agradam públicos africanos, americanos, europeus e asiáticos com grande valor artístico, acadêmico e comercial; propondo, com a câmera em mãos africanas e



negras, criar novas imagens do mundo, dos africanos, da África; procurando estimular o debate, a curiosidade, o diálogo, a representatividade sobre as imagens, sobre os filmes e as artes. Gomes busca esse percurso com filmes originais que também podem atender à demanda de um público cada vez mais condicionado pela uniformização do cinema que lhe é proposto pelo modelo hollywoodiano. Mas há sempre que prevalecer a resistência de experimentadores de novas formas do fazer cinematográfico, dos desbravadores de novos caminhos e novas estéticas, como os de Flora Gomes, para que o futuro do cinema esteja garantido.

REFERÊNCIAS

AMKPA, Awam (org). *Catálogo Africa see you see me!: influências africanas na fotografia contemporânea*. Portugal: Sextante Editora, 2012.

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.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Gráfica, 2011.

BAMBA, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos?. *Catálogo do FórumDoc.BH 2009*. 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009.

BAHIANA, Ana Maria. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nelson Moulin Louzada. 3.ed. São Paulo: Globo, 2003.

DIAWARA, Manthia. Autorrepresentação na fotografia e no cinema africanos. In. AMKPA, Awam (org). *Catálogo Africa see you see me!: influências africanas na fotografia contemporânea*. Portugal: Sextante Editora, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

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

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.

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. DVD, 1996.

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, DVD, 2002.

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 Moissnard. Les films de l'Après-Midi; Filmes do Tejo. Guiné-Bissau, Moçambique, França e Portugal. DVD, 2012.

GOMES, Flora. *Entrevista concedida à Jusciële Oliveira*. Lisboa, maio 2015.

GOMES, Flora. *Entrevista concedida à Jusciële Oliveira*. Lisboa, maio 2016.

GOMES, Flora. *Entrevista concedida à Jusciële Oliveira*. Lisboa, maio 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, André Reis. *A Luz no Cinema*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes / UFMG. DISSERTAÇÃO (Mestrado), 2004.

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

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

OLIVEIRA, Jusciele. “*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes. Faro/PT: Centro de Investigação em Arte e Comunicação da Universidade do Algarve – Ciac/Ualg. TESE (Doutorado), 2018.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. *A mise em scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas/SP: Papirus. (Coleção campo imagético), 2013.

ROHMER, Eric [Jean-Marie Maurice Schérer]. Le cinéma, art de l'espace. In. *La Revue du Cinéma*, n.14, juin 1948, p. 80-82.

ROTH, Lorna. Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity. In. *Canadian Journal of Communication*, v 34, 2009.

ROTH, Lorna. Questão de Pele. In: *Revista Zum*. São Paulo, n.10, jun. 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>>. Acessado em: 27 março, 2018.

SILVA, Iapatia. *Entrevista concedida à Jusciele Oliveira*. Bissau, março 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 34.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Recebido em 22/02/2019

Aprovado em 22/03/2019

