



CINEMA E TRANSTERRITORIALIDADE: UMA ENTREVISTA COM SULEIMANE BIAI (GUINÉ-BISSAU)

Alexsandro de Sousa e Silva
Universidade de São Paulo
alexsandro.dses@gmail.com

O produtor guineense Suleimane Biai (1968 -) formou-se em direção de cinema na Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV) de San Antonio de los Baños (Cuba), trabalha no Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA) e possui cargo de régulo em Farim, norte de Guiné-Bissau. Na década de 2010, trabalhou junto à artista visual portuguesa Filipa César, responsável pelo processo de digitalização do patrimônio fílmico do país, no projeto *Luta ca caba inda* (“A luta ainda não acabou”, em crioulo), e colaborou com a caravana de projeção dos filmes digitalizados pelo interior da Guiné. A vida profissional de Suleimane descortina uma complexa relação entre um trabalhador do cinema em terras africanas e os legados sociais herdados do período de colonização europeia sobre a África. Entrevista ocorrida nas dependências do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA), Bissau, em 05 de outubro de 2018.

Bom, em primeiro lugar queria agradecer sua disponibilidade. Queria que você falasse um pouco de sua trajetória, onde você nasceu, como que você chegou no cinema, se teve experiência com cinema antes de ir pra Escola [EICTV], e como está sua trajetória hoje, quais são os filmes que você dirigiu porque as informações que a gente busca na Internet são muito desencontradas.

Suleimane Biai (SB): Chamo-me Suleimane Biai, nasci na Guiné-Bissau, região de Farim. Nasci a 10 de março de 1968. Quanto à guerra, a luta de libertação,¹ nasci no ano 68, quer dizer, praticamente no 4º ano da luta de libertação, e depois da Independência continuei meus estudos até terminar o liceu no ano de 1986. E então, foi daí que apareceu um concurso aqui no Instituto

¹ “Luta de libertação” é a expressão pela qual é chamado o período de luta armada pela Independência, 1963-1974, organizado pelo Partido Africano pela Independência da Guiné e Cabo Verde, PAIGC, e seu líder, Amílcar Cabral. O movimento fora fundado em 1956.

[Nacional de Cinema, à época] para estudar em Cuba, mas, antes disso, eu fiz um outro concurso para entrar na Faculdade de Medicina. Como o concurso pra ir a Cuba foi mais rápido e então fui pra estudar Cinema. E foi assim que cheguei a Cuba com 18 anos, e eu acho que eu era a pessoa mais jovem naquela Escola. Salvo eu, havia um jovem também que é guatemalteco, Ricardo Ríos, eu e ele éramos colegas, eram os mais jovens, mas eu me lembro, tinha 18 anos. E cheguei naquela Escola em Cuba, quer dizer, para mim é uma descoberta, porque, realmente, as pessoas que eu vi aí eram pessoas que já tinham alguma noção do que era fazer cinema. Havia pessoas lá de 50 anos. E há um senhor brasileiro, que já não me lembro o nome, que era um grande amigo meu, não estava no curso regular, estava a fazer um curso de seis meses, uma coisa assim, o nome dele não me lembro, mas o senhor foi professor universitário de História e tinha feito alguns trabalhos no cinema. Então, quer dizer, fiquei ao lado do senhor, quer dizer, aprendendo cinema, quer dizer, o que significa um jovem de 18 anos aprender cinema com um senhor de 50 e tal que era professor universitário? E isso pra mim foi uma descoberta, quer dizer, de alguma forma a partir desse momento que comecei a formar minha personalidade, quer dizer, uma coisa infantil, quer dizer, entre um jovem de 18 anos e um senhor de 50 e tanto comecei a estabilizar-me nesse meio, quer dizer, tentar equilibrar entre 18 anos e 50 e tal anos. Daí fui formando minha personalidade e perceber realmente que era assim a coisa do cinema, quer dizer, ver pessoas de idade diferentes, níveis diferentes, quer dizer, tentar co-habitar tudo isso pra mim foi uma descoberta. E foi nesse ambiente que fui aprendendo o cinema e, realmente, pra dizer a verdade, nunca tive contato com... via filmes, eram filmes soviéticos, filmes sobre a vida soviética, alguns filmes cubano, acho, filmes chineses... basicamente era isso, quer dizer, mas ter um contato direto com a câmera, um aparelho de som, não, não, e nem imaginava como se fazia no cinema. Foi em Cuba que comecei a ter noção do que era fazer cinema, toda a noção do que era esse mundo, cinema.

E como foi sua reintegração, depois, aqui junto aos seus colegas de trabalho?

SB: Quando voltei, em 2001 [1991], o Flora [Gomes, cineasta guineense] estava na fase final do seu 2º filme de longa metragem, *Os olhos azuis de Yonta* [1992]. Então, quando cheguei falei com o Flora... fui ao Instituto mesmo, de onde minha bolsa de estudos para Cuba, e então ele disse-me que não, infelizmente já estamos... cheguei alguns dias depois do final das rodagens, e então

como não tinha nada que fazer fui à Televisão [Nacional], e apresentei-me aí e então comecei a trabalhar. Trabalhei aí três meses somente. E na televisão, quer dizer, era uma coisa um pouco estranha para mim, uma coisa muito estranha para mim, [...] e quando cheguei, na televisão estatal de Guiné-Bissau, quer dizer, vi que era uma coisa estranha, o que eu imaginava não era isso que encontrei aí. Então, despedi-me da televisão, 3 meses de salário deixei aí, e voltei pra cá [para o INC]. Fiz uma carta ao Sana Na N'Hada, que era então o diretor que havia aqui no Instituto, e, disse-me, não há nenhum problema, pode integrar aqui, fizeram uma carta de novo e fui a uma espécie de concurso público e integrei-me no Instituto Nacional de Cinema.

Desde então chegou a dirigir filmes? Queria que falasse um pouco de sua filmografia.

SB: Fiz algumas coisas pequeninas antes da Guerra Civil de 1998 mas que já não tem mais cópia, e depois basicamente o que fiz [foi] assistência ao Sana e ao Flora em todos os seus filmes, quer dizer, assistente de direção, ou primeiro assistente, ou segundo assistente, ou assistente do realizador. E fiz também algumas intervenções locais. Basicamente, é isso.

E dessas produções locais, tem alguma que você ressalta?

SB: Quando falo produções locais, quer dizer, produtor local.

E desde então você está aqui, trabalhando aqui no INC, desde meados dos anos 90...

SB: 92.

E hoje você faz o quê, qual sua função?

SB: Trabalho como produtor artístico e apoio à produção. Mas também, entretanto, faço trabalhos independentes com alguns cineastas que vêm e trabalho com eles como assistente de realização ou como produtor local. Mas basicamente estou entre o Instituto e as produções independentes.

Depois dessa trajetória geral, vou focar um pouquinho mais na experiência da Escola. Eu ia perguntar como você chegou, já respondeu, através de um concurso daqui do Instituto Nacional de Cinema. O INC teve

alguma mediação junto à Federação Panafricana de Cineastas (FEPACI) que, segundo até onde estudei, era quem tinha mais contato com os cubanos.

SB: Sim, o INC tinha uma bolsa através da Federação Panafricana dos Cineastas, mas como ali não tinha uma organização de cineastas, era basicamente quatro indivíduos, que não chegou a fazer uma organização, mas, entretanto, elementos, quer dizer, o Sana e o Flora, fazem parte da Federação, e foi através do pedido deles que a Federação conseguiu uma bolsa através de Escola... Fundação Latino-americana de Cinema, e conseguiu três bolsas: eu, Domingos e o Zé [José Mendes].

Queria que falasse um pouco do Domingos e do José Mendes, não consegui informação sobre eles.

SB: Domingos atualmente trabalha na Televisão como operador e algumas vezes com algumas funções administrativas, basicamente como operador de câmera, e fez alguns documentários como realizador e sobretudo na DocTV CPLP, parece que ganhou um outro concurso, vai realizar outro documentário. O Zezinho trabalha também na televisão como realizador de programas.

No livro organizado pela Filipa César tem um relato seu sobre a importância de Octavio Cortazar na sua formação. Queria que falasse um pouco mais sobre isso, não sei se era uma coisa que deixou escapar (risos), escapou e eu peguei.²

SB: Octavio Cortazar é um realizador cubano e ele foi professor da cátedra de realização, acho que dois ou três professores de realização, da cátedra de realização: havia um cubano, Octavio Cortazar, um colombiano, já não me lembro o nome, e há um outro, acho que era argentino. Felizmente eu tive a sorte de encontrar-me na cátedra do Octavio Cortazar. A primeira coisa era que ele apresentou um filme, *O brigadista* [1977, Cuba], fiquei encantado. Era uma coisa simples, sobretudo a forma, como se posicionava a câmera e isso chamou-me a atenção logo, apesar de que não percebia nada bem de cinema, mas chamou minha atenção. Então, a partir daí comecei até alguma relação com o diretor, mas ele também; acho que, por telepatia, não sei, gostou muito, até apadrinhava-me, via-me como um filho! E acho que, quando saíamos da aula de realização, chamava-me e explicava umas coisas a mim que durante a aula não explicava a toda gente. Então

² CÉSAR, Filipa; HERING, Tobias; RITO, Carolina (ed.). *Luta ca caba inda*. Berlin: Archive Books, 2017, p. 252.

foi a partir daí comecei a apaixonar-me pela realização. Foi ele quem me orientou para ser realizador.

Por que quando você entrou não foi definido qual o ramo, não é?

SB: Não; fazia-se o curso geral, fotografia, som, montagem, direção de ator, tudo.

E depois cada um vai encontrando seu caminho.

SB: Isso, sim.

E você chegou a fazer trabalhos audiovisuais nesse período?

SB: Na Escola? Sim, no primeiro ano fiz um filme de dois ou três minutos, em preto e branco, 16 mm, não lembro o título, e depois no 3º ano fiz mais um outro, e no último um trabalho de tese, com o título *Ana Maria y las dos muñecas*.

E o que era a história, uma ficção...?

SB: Era uma ficção. A história era simples: uma menina que vivia com os pais e uma empregada. A menina acha que estava a ser muito protegida pelos pais, e eles ficam com esse remorso entre si. E, no entanto, quando os pais viajaram deixaram a menina com a empregada, e ela tentou transferir toda a raiva que tinha dos pais contra a empregada. E há um senhor também, que é brasileiro, Orlando Senna, que me fez apaixonar pela escritura de guião.³ Durante as aulas de guião, eu escrevi uma história pequena sobre uma das personagens que se chamava Ahmed Touré, e então Orlando Senna gostou muito desse nome. E, praticamente como o Octavio, me fez aprender a escritura do guião.

Os professores, sobretudo brasileiros, falavam português mas a maioria falava espanhol; isso era um problema na comunicação?

SB: O Orlando falava português com mistura de espanhol, como portunhol (risos).

³ Orlando Senna é diretor e roteirista brasileiro que lecionou na escola de cinema e televisão em San Antonio de los Baños desde seus primeiros anos. Dentre os filmes mais conhecidos que ele dirigiu, estão *Iracema, uma transa amazônica* (1974) e *Brascuba* (1987, co-direção com Santiago Álvarez).

E o relacionamento com os demais colegas; havia mulheres nesse grupo de estudantes?

SB: Sim, havia muitas mulheres.

E como era o convívio entre vocês, apesar dos idiomas, chegaram a fazer grupos de convivência?

SB: Acho que nem chegou a isso, porque havia tanta liberdade dentro da escola... ia-se mais pela afinidade de pensamento... mas não em termos raciais. Grande parte de meus amigos, tenho amigos brasileiros... não, brasileiros não; bolivianos, bolivianas... ideologicamente sentia-me mais à vontade falar de política com eles, porque politicamente tinha mais afinidades... e com os cubanos. Convivíamos todos tranquilamente, sem problemas.

E como era a vida dentro da Escola? A turma que você começou era de 88...?

SB: 87...

Em 1987, então era tudo novo; assim como você começou, a Escola começou também. E como era a vida, falavam muito de política...?

SB: Politicamente podia-se perceber alguma afinidade com esse ou com aquele, mas não havia muito tempo para falar de política. Fala-se da cultura em geral, mas não havia grupos, de africanos, isso não, todos conviviam. Convivia com um senhor que não era africano, eu, um angolano e mais um colombiano.

E essa bolsa dava direito a o quê? Alimentação...

SB: Tudo, inclusive uma mensalidade quando eu estudava aí. Dormia na Escola, fazia tudo e tinha mensalidade, 40... 400 pesos cubanos.

Você chegou numa fase em que tudo era novo, deveria haver um certo entusiasmo eu imagino, e terminou o curso numa época em que Cuba começou a entrar numa crise violentíssima;⁴ chegou a ver algum aspecto dessa crise, estrutura, orçamento, no final do seu curso?

SB: Sentia-se que vinha algo muito obscuro, naquele momento da queda do muro, da *perestroika*, Gorbatchov, sentia-se que Cuba estava a perder amigos. Mas não havia nenhum problema, comíamos bem. Sentia-se que vinha algo muito estranho.

Eu consegui em Havana uma tabela de alunos e alunas do continente africano que estudaram lá. Depois que você saiu, não entrou mais nenhum africano gratuitamente.

SB: Sim, quando chegou a crise mesmo a Fundação [do Novo Cinema Latino-americano] quanto a Escola, pois a Fundação suportava a Escola, e o governo cubano também tinha dinheiro aí, e com a crise o governo limitou-se em relação ao espaço, e desde então as pessoas pagam para estudar aí. Antes não era assim, era tudo grátis. Antes era outra coisa, a Escola dos Três Mundos, como dizia Fernando Birri.

E você chegou a ter aula com o [Fernando] Birri, o Gabriel García Márquez...

SB: Sim, curso de literatura com García Márquez, e com Fernando Birri cultura geral e montagem, Julio García Espinosa também... os americanos *pop* estiveram ali, o George Lucas esteve aí.

Enquanto processo de criação e invenção, o que permaneceu da formação na Escola?

SB: Eu saí de lá, sobretudo, com a liberdade de pensar. Não havia nenhuma regra, não sentia nada, “tu tens que fazer...”... Fernando Birri te dizia o que pode ser [feito no cinema], García Márquez, o que se pode ser ideologicamente. Mas nunca houve um momento de pressão, “tem que pensar assim”. Cada um tinha liberdade total e fazia o que queria, fazia o filme que queria. É incrível. Muitos filmes que eu via aí até eram críticos do Estado cubano, mas não havia pressão.

⁴ Trata-se do “Período especial em tempos de paz”, nome oficial em Cuba para a crise social que abateu a ilha após o fim dos subsídios soviéticos desde o final dos anos 1980, com momentos de maior dramaticidade em meados da década de 1990.

Voltando pra Guiné-Bissau, tem três aspectos que mal se fala na imprensa daqui: as salas de exibição, distribuição e crítica de cinema.

SB: Uma coisa que é verdade, cultura cinematográfica guineense que surgiu depois da Independência em 1974, pois antes havia sala de cinema, com os clubes de futebol, era somente projeção de filmes. Poucos guineenses tinham noção do que era rodar um filme ou ver uma câmera de filmagem. E as salas que havia, nas vilas, Bissau, cada clube desportivo tinha uma sala de apresentação de filmes, no interior: Farim, Gabú-Bafatá, Buba, Canchungo... e era isso, somente para exibição de filmes. E depois da Independência, com a criação do Instituto, o governo tinha muita vontade para modificar isso. Então o Instituto passou a trazer filmes, a distribuição filmes em todas as salas. Havia um programa de cine-móvil, um carro aqui que saía para diferentes aldeias a projetar filmes. Mas depois de 14 de novembro [de 1980], primeiro golpe de Estado, quebrou tudo, toda a questão cultural que tinha então a elite dirigente foi por água abaixo. Priorizaram mais a economia, e nunca chegamos a ter uma economia. O Instituto chegou ao ponto zero com a guerra de 07 de junho [de 1998], guerra civil. Todo o material que havia aqui desapareceu. O arquivo que tínhamos ao lado do quartel da Marinha, uma parte das tropas fez seu quartel general, e levaram tudo.

E como sempre teve problema em ver filme, é difícil haver uma crítica de cinema.

SB: Para ser um crítico, tens que ter uma pessoa que foi à escola, e sobretudo uma pessoa que tenha visto muitos filmes. E sem isso, como fazer uma crítica?

No jornal Nô Pintcha! encontrei algumas críticas dos anos 1970. Anos 80, praticamente nenhuma.

SB: Ah, claro. Anos 80 já não...

Pesquisando sobre sua biografia, vi que você é régulo. Queria que explicasse um pouco qual sua função.⁵

SB: Hoje em dia, é uma função mais ou menos simbólica. Alguns régulos eram pessoas que apoiavam na repressão colonial portuguesa, e outros mantinham, fiéis, à sua função. Régulo é

⁵ O documentário *Regulado* (Filipa César, 2014, 23 min.), filmado durante os trabalhos da artista portuguesa pela Guiné, mostra uma tensa negociação de Suleimane Biai, autoridade local enquanto régulo, com pessoas que cortavam árvores sem autorização.

uma função que compensa onde os poderes não chegam; tudo fica à volta dele para harmonizar os conflitos. O “regular” é o espaço onde se exerce essa função; o meu avô foi o último régulo na zona. Os régulos foram destituídos depois da “guerra de pacificação”, década de 1930.⁶ Mas antes da chegada dos portugueses à Guiné os régulos já existiam, havia uma autoridade aí. Eu sou o 7º régulo. Meu avô foi destituído há cerca de 90 anos e depois disso o trabalho de régulo não foi retomado.

Isso ocorreu em Farim?

SB: Uma zona de Farim. O régulo é como um xerife num território onde exerce sua função. Em toda zona fora de seu território não exerce sua função, que limita-se dentro do círculo. Foi reposta essa função em 2011. Quando cheguei de Cuba, tentaram reativar essa função, mas eu não queria. Depois vieram e disseram: “olha, teu avô foi o último régulo, há 90 e tal anos, depois disso não houve régulo porque não aceitaram. Eram régulos rebeldes contra os portugueses. Como há muitos costumes aqui, e as autoridades às vezes demoram para resolver todos esses problemas, não chegam a resolver esses problemas, queremos retomar essa função na sua pessoa”. Estou aqui fazendo cinema mas também minha consciência não permite ir contra, há pessoas que estão a pedir algo e então aceitei fazer esse serviço. E fui empossado como régulo. Quando há um conflito e demora-se a chegar autoridade, complica-se; ou quando um problema chegar ao tribunal há muita perda de tempo para resolver esse problema. O que eu faço: chamo os anciãos, e digo “o problema é isso, como vamos acertar isso?”; não é um julgamento, os consultores cada um faz sua exposição, e daí tentamos harmonizar os espíritos e acaba aí. Nós não julgamos.

E como pensa sobre esse equilíbrio, ao mesmo tempo exerce uma função, ainda que simbólica, mas que tem sua validade, as pessoas acreditam e respeitam, e você trabalha com algo muito moderno, como lida com isso?

SB: A modernidade é relativa. Podia ser rude, tentar enquadrar num mérito, num momento em que as pessoas sentem que isso é útil. Apesar de trabalhar como cineasta, posso fazer também outras funções: pratico agricultura. Quando não estou fazendo nada, vou para meu quintal a trabalhar. As funções podem ser harmonizadas, cada qual no seu tempo.

⁶ “Guerras de pacificação” era como os colonialistas portugueses concebiam os conflitos para consolidar domínio, final do séc. XIX a princípios do XX, nos territórios a serem colonizados.

E chegou a pensar em fazer algum filme sobre a vida na comunidade, sua profissão junto aos anciãos, ou mesmo sobre os anciãos?

SB: Não, nunca pensei, porque eu nunca gosto de falar de mim (risos). A Filipa tentou fazer um filme sobre a cabana, um projeto de arquitetura tradicional; ela se inspirou em imagens do primeiro presidente, Luís Cabral, quando recebeu os primeiros diplomatas ocidentais depois da proclamação de Estado de [24 de setembro de] 1973 no palácio, que era uma cabana, naquela mata [em Madina do Boé]. Aquilo chamou muita atenção. Quando fez o projeto de arquitetura tradicional para apresentar na bienal da Itália, Veneza [2014], discutimos a cabana, se ficaria inutilizável, uma casinha que seria um palácio, ela ficou encantada com a ideia. Durante as filmagens, houve entrevistas em que eu traduzi o que ela explicava, e a ideia era integrar toda essa parte no filme! Por isso que me vi no filme! Eu disse: “tu me enganaste!” (risos). Eu nunca tinha pensado que seria parte integrante do filme! É um documentário sobre a constituição da cabana.⁷

*Encontrei um filme recentemente postado na internet, chamado Até um dia..., creditado a você e ao Flora Gomes. Uma história sobre dois irmãos, que lidam com os problemas da corrupção. O que é esse filme?*⁸

SB: Esse filme foi pensado para a eleição atual [legislativas, 2018]. Nas ruas, ouve-se, sobretudo entre as mulheres, que não vão recensear e não vão votar, porque não vale a pena votar, não resulta em nada, é melhor fazer algo mais útil. Então fizemos um filme, sobretudo para as mulheres, que são maioria na Guiné, para que de fato tentem votar. Votando, amanhã você pode reclamar algo, exigir algo; se não votar, alguém tem que mandar em ti. Votar na pessoa que pretender. Se calhar, vamos votar até um dia acertarmos nossa escolha. Uma senhora que trabalha no aparelho do Estado, o diretor quer pagá-la como uma militante para não fazer nada no local de trabalho, e ela diz “não, eu não vou aceitar porque isso é corrupção e eu não entro nisso, tomar para sua vida pessoal aproveitando-se dos bens do Estado para sustentar a pessoa e a família”. Abandonou o serviço e foi tentar o comércio informal. Mas também é através do comércio informal que ela sustenta os estudos do irmão na Rússia. Antes, era ao contrário, não se pagava nada, mas agora na Rússia, em Moscou, tem que se pagar!

⁷ O documentário em questão é *A cabana* (Filipa César e Suleimane Biai, 2014, 41 min.).

⁸ Trata-se *Até um dia...* (Flora Gomes, Suleimane Biai, 2018, 22 min.).

Esse foi o único que encontrei creditado à sua autoria. Houve outros assim, em que utilizaram a plataforma virtual para divulgar o trabalho de vocês?

SB: No ano passado, através de financiamento da União Europeia, fizemos *Vendedor de histórias*.⁹

E já tiveram algum retorno de público com esses dois filmes? Elas viram pela internet?

SB: O primeiro filme, *Vendedor de histórias*, teve uma reação excelente, gostaram do filme. Sim, muita gente viu o filme, gente que vende roupa disse que assistiu.

O que achei interesse em Até um dia..., e a filmografia do Flora também tem isso, é a língua em crioulo. Com isso, compreende-se quem é o público de vocês, com quem estão querendo dialogar.

SB: O crioulo está destinado ao povo guineense, sobretudo. Acho que para um brasileiro o tema não interessaria, mas para um guineense, sim. O tema da corrupção é fundamental.

Por fim, queria saber se foi ou é filiado a algum partido.

SB: Sou afiliado, mas minha filiação é uma filiação crítica. Desde sempre, eu sou um produto do processo de libertação, que me criou. Sou um militante do PAIGC [Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde]; isso não me impede de criticar o PAIGC. Nos primeiros anos da democracia eu não votava no PAIGC; podia ser militante, mas não votava. Trabalhava até, mas nunca votava, porque a direção estava fora do que era realmente para quê foi criado o PAIGC, estavam mais para a economia liberal. Hoje continuo sendo do PAIGC e agora trabalho para a vitória do partido, porque a atual direção está a tentar compor o PAIGC, para servir a massa, e não para se servir do partido.

Essa filiação em algum momento atrapalhou seu processo criativo, seu trabalho, algo assim?

SB: Não, nunca tive essa oportunidade. Eu sou muito frontal e ninguém deve ter medo de dizer as coisas. Antes da guerra civil, o arquivo do Instituto estava num local, no jornal *Nô Pintcha!*, havia uma sala de edição bem conservada. Depois da guerra, o então secretário de Cultura mandou retirar todo o material do arquivo e nem nos contatou. Tudo ficou numa sala, exposto

⁹ *Vendedor de histórias* (Flora Gomes, 2017, 11 min.). Suleimane foi assistente de direção.

a chuva, à umidade. Depois de uns meses, fomos visitar o material e estava tudo estragado, um arquivo de 40 e tal horas. Filmes acabados, e filmes que nunca foram montados, e foi uma parte que ficou impossível de digitalizar. O que temos hoje é uma mistura, eu não consigo dizer que seria um arquivo, mas sim um material digitalizado, pois um arquivo é uma coisa organizada. O que a gente tem aqui são as partes que conseguimos recuperar digitalizando, mas não conseguimos salvar o material, pois o que está aí em celuloide daqui a 3 anos já pode jogar fora, pois juntou tanta água e umidade que não vai suportar. De um arquivo de mais de 40 horas ficou apenas isso. Grande parte do material ficou estragado. Eu também penso que depois da guerra civil as pessoas que ganharam as eleições queriam destruir toda a memória coletiva de tudo o que favoreceu o PAIGC enquanto arquivo. Eu acho que foi essa a intenção. O responsável, o tal secretário de Estado, é um historiador. Como pode um historiador pensar isso? É uma coisa propositada, lançando fogo onde queimou o lugar que molhou o material.

Acaso queira acrescentar alguma coisa, sobre algo que não perguntei, fique à vontade.

SB: Talvez como realizador, não funcione... faço assistência à realização e ao realizador, mas uma coisa de grande importância eu não realizei, nunca realizei um só filme. Pode não ser motivo para ser conhecido como realizador. Entretanto, continuo a trabalhar no cinema desde que acabei minha formação em Cuba. Passo toda a vida trabalhando no cinema.

Alexsandro de Sousa e Silva: Bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (2011). Mestre em História Social pela mesma instituição (2015). Doutorando pelo mesmo programa de pós-graduação (2016 -).

Artigo recebido para publicação em: Agosto de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: Agosto de 2020.

Como citar:

SILVA, Alexsandro de Sousa e. Cinema e transterritorialidade: uma entrevista com Suleimane Biai (Guiné-Bissau). In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas (Entrevista). Rio de Janeiro, n.º. 19, 2020. pp. 160-172.

Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528.
DOI: 10.12957/transversos.2020.53825