



DOI: 10.12957/transversos.2021.58987

**“AS CRIANÇAS SÃO SERES CARREGADOS DE ESPERANÇA”:  
UMA ENTREVISTA COM O CINEASTA FLORA GOMES**

**“CHILDREN ARE BEINGS OF HOPE”:  
AN INTERVIEW WITH FILMMAKER FLORA GOMES**

**Jusciele C. A. de Oliveira**  
CIAC/UALG- PT  
jusciele@gmail.com

**Mírian Sumica Carneiro Reis**  
UNILAB-Campus Malês  
miriansumica@unilab.edu.br

A conversa com Flora Gomes que resulta nessa entrevista teve origem em uma atividade de abertura do Encontro Virtual Literarte 5 anos, com vasta programação dividida em mesas-redondas e saraus (toda a programação está disponível no canal oficial da UNILAB no YouTube), realizada remotamente em outubro de 2020. A entrevista traduziu-se num rico bate-papo que uniu Flora Gomes em Bissau/Guiné-Bissau/África e nós (Jusciele Oliveira e Mírian Reis) em Salvador e Nova Soure/Bahia/Brasil<sup>1</sup>. Criado em outubro de 2015, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, o Literarte - Grupo de estudos em literatura e outras linguagens é composto por docentes, discentes e técnicos administrativos da UNILAB e de outras instituições de ensino superior. Em 5 anos de existência já formou estudantes de Iniciação Científica e Mestrado, com e sem financiamento de agências de fomento como a Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), além de bolsas institucionais.

Apesar de ser um grupo de pesquisa, cujas ações se desenvolvem através da leitura integrada de textos literários, cinematográficos, fotográficos e musicais e de referencial teórico-crítico, o Literarte sempre realizou momentos de partilha com a comunidade. Para além da formação de estudantes vinculados aos projetos, o grupo desenvolve periodicamente encontros com convidados externos que vêm ao Campus dos Malês compartilhar suas experiências e vivenciar os saraus Literarte. Assim, ao longo desse tempo, O Literarte vem realizando, no Campus dos Malês da UNILAB, a combinação entre pesquisa e arte a partir daquilo que motiva

---

<sup>1</sup> Entrevista completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dRFlo1gfVg>

os seus participantes: o diálogo, as redes, os contatos entre as múltiplas linguagens e sujeitos. Em tempos de pandemia, o grupo registra sua solidariedade a todos/as/es que foram atravessados por perdas e dor e entende que celebrar a arte e a literatura seria uma possibilidade de cura e resistência. Nesse contexto, em que a pandemia impõe uma nova forma de comunicar, uma nova forma de estar próximo, o grupo compreendeu que era preciso celebrar esses cinco anos, era preciso continuar fazendo esse movimento de partilha das pesquisas e dos trabalhos desenvolvidos com a comunidade nesse formato possível e seguro atualmente, o virtual, e Flora Gomes abrilhantou essa celebração da vida ao partilhar com o Literarte lições de cinema, de política e de cidadania.

Florentino (Flora) Gomes nasceu em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, entre os dias 31 de dezembro de 1949 e 01 de janeiro de 1950. Estudou, aprendeu e praticou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica - ICAIC (1967-1972), sob os ensinamentos de Santiago Álvarez Román (1919-1998); e em Dakar, na Televisão Senegalesa (1972-1973), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987). Em 1973, Flora Gomes, juntamente com vários diretores africanos (Ousmane Sembène 1923-2007) e Med Hondo (1935-2019) e da América Latina (Fernando Birri (1925-2017) 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.

Gomes trabalhou como repórter para o Ministério da Informação da Guiné-Bissau por três anos (1975-1977). Em 1979, participou de cursos com o cineasta francês Chris Marker (1921-2012) e com a montadora Anita Fernández, com a qual trabalhou posteriormente. O realizador bissau-guineense iniciou 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* (*Morte negada*, 1988), *Udju azul di Yonta* (*Olhos azuis de Yonta*, 1992), *Po di sangui* (*Pau/Árvore de sangue*, 1996), *Nha fala* (*Minha fala*, 2002) e *Republica di mininus* (*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 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.

**Jusciele Oliveira (JO):** *Gostaríamos de saber como é o seu “fazer cinematográfico”. Quem é Flora Gomes? Poderia apresentar-se para os públicos brasileiro e bissau-guineense, para quem está nos assistindo?*

**Flora Gomes (FG):** Muito obrigada mais uma vez por ter me convidado para essa troca de falas, se podemos dizer assim. Eu sou, digamos... Eu sou um curioso na área do cinema e, como vocês devem saber, comecei a trabalhar no cinema sem saber exatamente o que me aguardava. Quero dizer que eu e os meus colegas<sup>2</sup> fomos convocados para um grande desafio que era um dia poder contar a história da luta de libertação, que era uma luta que era dirigida por um dos maiores filhos da África, completamente da Guiné-Bissau, que era o Amílcar Cabral. Fomos para Cuba entusiasmados por querer deixar nossos sinais nessa luta, na história da África e do africanismo e, sobretudo, de querer deixar nossas marcas no que concerne ao aspecto cultural. E foi assim que me deram, ao invés de uma arma, uma câmera. E com essa câmera eu fui contando a história que alguns de vocês já devem ter visto nos meus filmes. O que eu quero é marcar a minha escrita, a minha forma de fazer filme no contexto da escrita cinematográfica africana.

No meu primeiro filme, eu queria, na verdade, marcar a nossa história. A história da Guiné-Bissau que não chegou à independência como queria o próprio Amílcar Cabral, tudo à volta de uma mesa numa discussão com os antigos colonizadores, que nessa altura eram portugueses. E eu queria com *Mortu nega* marcar a história do nosso povo. Essa marca que foi uma luta feita pelo povo da Guiné e Cabo Verde, que escreveram uma história ímpar, com a proclamação do Estado da Guiné-Bissau unilateralmente<sup>3</sup>, durante a guerra. É o único caso na história da humanidade. Nós não fomos pedir a independência, nós tomamos a independência na luta. É bom que os jovens da Guiné, da África e do mundo se inspirem e lutem como nós. Cabral podia ter escolhido outras vias de, por exemplo, constituir um governo no exílio, como aconteceu em muitos países do mundo e na África também. Mas Cabral disse que não, que nós éramos um país livre e cujo território, uma parte do território estava ocupada pelos colonizadores. Foi o que aconteceu depois da proclamação da independência em setembro de 1973, depois do

---

<sup>2</sup> Josefina Crato, José Bolama, Sana Na N’Hada.

<sup>3</sup> Em 24 de setembro de 1973 Guiné-Bissau proclama sua independência de Portugal, unilateralmente.

vergonhoso assassinato de Amílcar Cabral<sup>4</sup>, mais de 70 países logo reconheceram o novo estado da Guiné. Assim, foi a luta do povo da Guiné-Bissau que eu quis mostrar e como é que nós chegamos à independência.

No filme *Udju azul di Yonta*, mostrei o conflito geracional dos que lutaram e os que não viveram a luta, quadros que não conheceram e não viveram a luta. São eles que queremos que construam o país. Esse conflito geracional – só para acrescentar que até hoje ainda continua, porque é uma coisa permanente – está representado nos exemplos que não são assim tão palpáveis, por meio das personagens Vicente, Yonta e Zé, o que faz com que os jovens ainda queiram outras coisas, muito mais do que nós alcançamos. A minha geração tinha uma referência. Essa referência era a única que não chegou a saborear a alegria, o entusiasmo deste povo que deu-lhe todos, os melhores filhos da Guiné e Cabo Verde para fazer a luta. Infelizmente, Cabral não chegou a ver essa independência, mas também Cabral tinha consciência disso, sabia que os colonialistas jamais o perdoariam. É a parte triste da história. É tanto esse entusiasmo que muitas das vezes nós começamos a deixar os pensamentos ou a razão pela qual se lutou. Acabamos por nos levar por outras vias, por mergulhar o país num conflito<sup>5</sup>.

Depois, sabendo do tamanho do meu pequeno país<sup>6</sup> e também da preocupação da Guiné-Bissau com as florestas, que estão a ser ameaçadas por toda parte, levou-me a pensar na conferência ambiental que aconteceu no Brasil<sup>7</sup> e no que eu poderia também discutir, como homem africano... Qual era a contribuição que eu poderia dar para com a conservação da natureza? Foi assim que eu acabei por escrever a história do filme *Po di sangui*, que trata da relação entre o homem e a natureza. Depois do *Po di sangui*, fiz uma comédia musical *Nha fala* e outra vez resolvi falar sobre a memória do Amílcar, de como Cabral também incomodava a sociedade, com os seus princípios. E em meu último, um filme chamado *Republica di Mininus*, tive a sorte de fazer uma parceria com um grande e conhecido artista Danny Glover; o filme foi gravado em Moçambique e narra a história das crianças-soldados.

---

<sup>4</sup> Amílcar Cabral foi assassinado no dia 20 de janeiro de 1973.

<sup>5</sup> Referência ao conflito armado iniciado em 7 de junho de 1998, que aconteceu um mês antes das eleições legislativas e um ano antes das presidenciais. O conflito político-militar na Guiné-Bissau durou de junho de 1998 até maio de 1999, entretanto viveu-se um estado de exceção até fevereiro de 2000, ano em que foi assinado o Acordo de Abuja e, sucessivamente, um Pacto de Transição Política entre os militares.

<sup>6</sup> O território bissau-guineense abrange 36 125 quilômetros quadrados de área, com uma população estimada de 1,9 milhão de pessoas.

<sup>7</sup> Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Eco-92, realizada no Rio de Janeiro em 1992.

Essas foram as minhas aventuras e atrevo-me a dizer que na minha *mise en scène* conto a história do meu país.

**Mírian Reis (MR):** *Há uma presença muito marcante de crianças nas suas obras e pensando no que o senhor falou sobre o conflito geracional e sobre todas as questões que ainda estão em processo de construção no seu país, eu queria que o senhor falasse um pouco sobre essa presença das crianças, tão marcante no República di Mininus. Pode contar um pouquinho para nós sobre essa relação com as crianças do ponto de vista de uma proposta, de uma mensagem que está ali, mas também do desafio de fazer o filme com tantas crianças, como o caso de República di Mininus, por exemplo?*

**FG:** É verdade que em todos os meus filmes, eu levo comigo muitas crianças. No *Mortu nega*, quando terminou o filme, caiu a chuva<sup>8</sup>, que era uma geração que deveria ser a alavanca por seu desenvolvimento e foram esses jovens que vieram em *Udju azul di Yonta* brincando com as câmaras de pneus e todos os pneus levavam uma data<sup>9</sup>... Foram tantos conflitos depois da independência. Veio o golpe de estado, depois a época da redemocratização, e tudo era transportado e construído por jovens que praticamente andavam descalços e com calções, a brincar com os pneus. Eu também via e vejo em mim essa criança, porque eu vim dessa roda, dessa escrita de geração, que não podia parar... Eu saí dos pneus para outras coisas que são mais complicadas, como a câmara de filmar. Mas em *Udju azul di Yonta*, o interessante era o próprio Amílcar (representado pela criança Amilcarzinho), que nos disse que o futuro dela não estava claro, que o futuro estava muito complicado<sup>10</sup>. E esse futuro sou eu hoje... Inclusive, só um entre parênteses para dizer que eu encontrei essa criança que já é um homem, Mohamed Seidi. Ele disse-me, “Afinal, o senhor sabia o que seria hoje a nossa vida?” Eu respondi: “Não, não é isso. Eu vivo cá. Eu pensei sobre o futuro e vi que, na verdade, certas coisas se não fizermos hoje, vai ser muito difícil encontrar o verdadeiro caminho da nossa pertença no futuro”.

E mesmo depois da independência, começamos a repensar de outra forma, para chegar nas questões da pertença étnica. Para se falar nisso, tem que se passar pelos carregadores da esperança. Eles transportam a esperança para/nas crianças e estas dependem do que os velhos contam. Por exemplo, hoje, na Guiné-Bissau, quando se conversa com uma pessoa da minha

---

<sup>8</sup> A chuva na cena final do filme pode representar a purificação, a superação e a libertação do colonialismo português.

<sup>9</sup> As datas presentes nas câmaras de pneus são 1973, 1974, 1980 e 2000.

<sup>10</sup> Referência a fala da personagem no filme: “Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto”.

idade sobre a luta, cada um possui uma mochila cheia do seu passado, que é só dela. Já esqueceu que esse percurso é feito com muita gente e muita gente ficou pelo caminho. Então, as crianças têm essa dimensão de multiplicar as informações e é por isso que eu me escondo através dos olhares atentos, do sorriso inocente das crianças, para contar histórias. As crianças são interessantes também porque não sabem quem elas são. Não sabem se são brancos, mestiços ou pretos, mas sabem que têm um país que foi liderado por um dos grandes homens da África: Amílcar Cabral.

Esse homem [Cabral] dizia que a razão da luta, pela qual ele deixou tudo e entregou-se pela causa, pela luta da libertação nacional, era porque desejava que as crianças de seu país, da África e do mundo fossem livres, que fossem à escola, que tivessem acesso à saúde. Por isso que eu continuo a acreditar que essas crianças vão ser o motor de grandes mudanças do nosso país, da nossa forma de ser... Mas também porque a África tem uma população muito jovem, que, muitas vezes, não tem perspectiva de viver muitos anos. É comum escutar dos mais novos que nós estamos a viver “a bônus”. É que na África, chegar aos 60, 70, 80 anos é uma coisa muito rara. Seria importante para nós ultrapassarmos já essa meta.

Com isso, quero reafirmar que são as crianças que vão nos trazer alegria, elas vão estudar para serem os homens e mulheres do amanhã, completos e sem medo. Pessoas que são capazes de dizer as coisas como elas são. Como a personagem da menina<sup>11</sup> em *Po di sangui* que resumiu a história da tabanca *Amanha Lundju*, depois do percurso pelo mundo e acabou por voltar à tabanca. Só essa criança podia fazer essa retrospectiva de todo o percurso do passado da aldeia. Percebo também uma ligação com o filme *Nha fala*, quando as crianças realizam o enterro do papagaio da escola, o qual só dizia uma palavra: “silêncio”. Todas essas histórias têm algo que, muitas vezes, não consigo explicar. São coisas que me vem instantaneamente durante a filmagem. Eu não sou realizador com muitas precisões em detalhes. Eu sou um louco com a câmera a perambular pelo mundo, sobretudo aqui no meu grande e pequeno país, que carrega tantas histórias contadas por mim e por meus colegas de profissão e também pelos músicos... E eu, quando dizem isso das crianças, eu digo também que as crianças estão associadas a essas grandes mulheres africanas, as nossas Marias, as nossas amigas, das nossas mulheres, as nossas companheiras, do sofrimento, do choro, dos cantos de desespero da revolta. São elas. São, na

---

<sup>11</sup> O nome da personagem é N'tem e é interpretada pela criança Djuco Bodjan.

verdade, a sombra da nossa tranquilidade. O orgulho da África reside nessas grandes mulheres cujo olhar é infinito, numa imensidão sem par.

**JO:** *Ainda sobre a luta de independência, a sua fala lembrou-me que no Mortu nega os colonizadores eram os portugueses e no Udju azul di Yonta, a personagem do Tio de Zé diz: “Os sacos dos antigos colonizadores pesam o mesmo que os nossos”. E minha questão é: quem são os nossos colonizadores de hoje?*

**FG:** Sabe que quando fui estudar em Conacri – pois eu tive o privilégio e devo dizer isso com muito orgulho e com muita responsabilidade de fazer parte dos primeiros jovens de 10, 12 anos, que estudaram na Escola Piloto idealizada por Amílcar Cabral – eu pensava que depois da independência, nós iríamos dar toda resposta e seríamos capazes de sermos homens e mulheres sem complexo e lembrarmos algum dia de onde é que nós viemos. E utilizarmos nosso conhecimento para o benefício do país. O que aconteceu depois da independência é que muitos de nós pensaram que depois da saída do colonialismo, da queda do império português, depois da proclamação do Estado, tudo seria um mar de rosas... Mas esqueceram que ainda mais do que nunca tínhamos que trabalhar para poder construir uma Pátria, pela qual todos que fizeram a luta tinham sonhado, em especial Amílcar Cabral.

No entanto, eu queria chamar atenção que com a independência os problemas não acabaram, que como estivador que trabalhava no Cais do Porto de Pidjiguiti, os sacos de hoje sejam muito mais pesados do que na época colonial, porque ele tem que fazer muito mais com o que ele fazia antes, já que o país é dele e depois dele vem os filhos, todos os familiares dele... Mas porque, como disse Amílcar Cabral, “A colonização não tem cor”. Os que nos colonizaram foram os portugueses e hoje são os pretos que vão nos colonizar. Não é nesta lógica. A minha lógica é de que nós precisamos trabalhar muito mais do que antes. Não é pelo fato de termos a independência que tudo acabou, pelo contrário começou de novo uma nova era que, talvez, seja muito mais difícil. É por isso que os sacos ou caixas que se transportam no Porto de Pidjiguiti hoje são muito mais pesados do que antes.

**MR:** *Em que o senhor se inspirou para construir o roteiro do filme Republica di Mininus? É uma pergunta do Márcio Marchioro que está nos assistindo pelo Youtube.*

**Flora Gomes:** O que me inspirou... Nunca na África teve tantas guerras como depois de 1990. A partir dos anos 1990, houve tantas guerras civis. E o que eu via nas telas eram realmente crianças

em grupo e acabamos por entregar as armas às crianças para fazerem a guerra. Foi o que me levou a pensar que um dia essas crianças iam tomar conta do nosso continente e acabei por resumir isso numa cidade, na qual as crianças tomaram por assalto, os velhos foram para a guerra e deixaram as crianças comandarem o país da maneira como elas queriam. Mas o que me inspirei foi na guerra do presente... Vi tantas crianças morrerem no Sudão, em Moçambique, em Angola, por aí a fora... no mundo.

**MR:** *O Márcio Marchioro também gostaria de perguntar como foi feita aquela cena final nos Ujju azul di Yonta, em que as mesas se movem. (Uma curiosidade do making off).*

**FG:** Acabou que no fim todos sabiam que a mesa se mexia porque estavam embaixo dela algumas personagens. Vemos eles saírem debaixo da mesa (risos)... No início, era só para impedir que a mesa não se mexesse de um lado para o outro, quando as protagonistas iam pegar as coisas para comer na mesa. Isso era para criar somente uma sensação, depois tivemos que colocar as mesas na borda da piscina e as pessoas saíram para dançar. Lembram que as crianças acabaram indo dançar que no fim do filme... Eram as crianças que andavam e estavam debaixo da mesa.

**JO:** *O senhor falou que quando retornou de Cuba, ao invés de lhe darem uma arma física, deram-lhe a “arma da câmera”. E eu pergunto: para onde está direcionada essa arma do Flora? Para onde arma-câmera do Flora Gomes olha?*

**FG:** Quando nos deram a câmera, o próprio Amílcar disse publicamente que nós é que tínhamos que contar a história do nosso povo na luta da libertação, que se encontrava no final. Infelizmente, Cabral não sobreviveu para julgar a nossa filmografia. Eu olho sempre para onde há mais luz. No ser humano, o lugar onde há mais luz é nos olhos das crianças. Quando olho para a cara das crianças, as coisas mais bonitas que o homem criou. Acho que na cara delas está a esperança, por isso digo que elas estão carregadas de muitas esperanças. Esperança no Brasil, na América e na África. Essas crianças têm um olhar semelhante em todas as partes do mundo. São como os nossos telefones que falam todas as línguas. Falam crioulo, português, inglês, francês, mandarim. As crianças são como o motor, o pivô – como chamam os que jogam futebol – elas resolvem os problemas, em vez de criar obstáculos, que os adultos, porque estamos ultrapassados pelo tempo, não queremos dizer. E são para essas crianças que a minha câmera, que as minhas objetivas estão viradas. Se não começar um filme pelo olhar de uma criança, acabo nas pegadas

de uma delas... Precisamos compreender a complexidade do mundo em que vivemos. Não é fácil, eu sei. Ainda mais num continente, em que todos os dias há tantas crianças a perambular de um lado para o outro, a pedir para poder comer, pedir para comprar caderno e, ao mesmo tempo, que em outros países há tanta coisa a estragar... Eu continuo com a minha câmara na mão a fazer o que eu gosto de fazer, o plano sequência e, muitas das vezes, sem terminá-lo porque não acaba. E o plano sequência é uma coisa tão bonita, que muitas vezes não dá para terminar, mas vamos continuar, é uma luta. E a luta não acaba quando não temos a bala.

**MR:** *Gostaria de saber se agora o senhor tem ou está com algum projeto em andamento? E como o senhor vê perspectiva no futuro do cinema da Guiné-Bissau, será que teremos futuramente uma indústria cinematográfica? São questionamentos da Aua Cassamá que também está nos assistindo pelo Youtube.*

**FG:** Eu estou em um projeto... Na verdade, estamos num projeto sobre o documentário do Amílcar Cabral. Hoje, antes de vir para cá, trabalhamos nisso. Sana Na N'Hada, Suleimane Biai e eu estamos a trabalhar neste filme. Um projeto apoiado por um dos nossos amigos, Paulo Gomes, que foi um alto funcionário do Banco Mundial, que nos tem dado um grande apoio para concretizar esse projeto sobre Amílcar Cabral. Mas também tenho outros projetos que ainda estão sendo escritos. Como sabem, para fazer cinema em África de uma maneira geral não é nada fácil. Eu costumo dizer que temos que ser todos doidos para fazer cinema, porque o cinema não faz parte da prioridade entre as prioridades das nossas autoridades, o que faz com que não se possa sonhar com a nossa indústria cinematográfica. Isso implica muitas coisas...

Mas quero deixar claro que o cinema da Guiné-Bissau não se resume ao Sana, ao Suleimane e ao Flora. Há uma vaga... Há muitos jovens que estão fazendo coisas extraordinárias, inclusive os que vivem em outros países, como em Portugal e no Brasil. E acho que essa gente poderá ajudar muito na experiência em termos de técnica. Porque a preocupação destes cineastas que vivem fora, que são guineenses como eu, não é igual a minha preocupação. Eu tenho outras preocupações que eu quero retratar nas telas da Guiné-Bissau. Uma delas é a nossa língua: o crioulo. A razão pela qual a Guiné-Bissau existe. Essa língua que nos une, que é uma das coisas mais bonitas que temos, além da bandeira e do hino. Cada vez que eu falo do crioulo, sinto, parece-me que dei um pulo, por cima, porque parece que eu aumentei um centímetro. Porque é uma língua lindíssima. E não há ninguém, nenhuma mulher que, que resista a algumas

frases em crioulo (risos). É uma língua que tem uma força interna, que tem uma dinâmica, que não há ninguém que resista.

**MR:** *A professora Elizia pede que o Senhor fale um pouquinho das personagens femininas dos seus filmes. Sempre tão fortes e tão importantes nas suas obras.*

**FG:** Eu vou começar por a minha protagonista: Bia Gomes. Eu conheci a Bia Gomes porque ela era bailarina do Balé Nacional da Guiné-Bissau. E quero dizer que a Bia Gomes é excepcional. Ela foi uma das poucas atrizes africanas considerada a melhor atriz dois anos consecutivos. Ganhou o prêmio de melhor atriz em 1989 no Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou - FESPACO, realizado em Burkina Faso; e em 1990 na Jornada Cinematográfica de Cartago - JCC, na Tunísia, também foi considerada como a melhor atriz. Isso mostra que não era um favor, a Bia é uma mulher de talento. O movimento da Bia em cena mostra a própria dança que ela representava no balé e por vezes ela se antecipava na encenação diante da câmara. É algo que não tem explicação. Infelizmente, precisou sair do seu país para viver em Portugal, nas condições de migrante que trabalha em outra área, como muitos homens e mulheres da cultura vivem quando saem dos seus países para irem sobreviver. A Bia continua na minha mente como uma das protagonistas mais importantes de minha cinematografia. Os olhos da Bia no *Mortu nega* transportavam a grandeza das mulheres africanas. O olhar dela punha esperança, deixava transparecer esperança, vida. A Bia tem essa qualidade de uma mulher fora do normal, em todos os meus filmes que ela participou. No *Udju azul di Yonta*, quando interpreta Belante a mãe de Yonta, via-se que era uma mulher alegre e seu sorriso abria todas as janelas da esperança, do orgulho da mulher bissau-guineense e africana. No *Po di sangui*, diante da turbulência do abandono na Tabanca para irem à procura do Paraíso, a Bia (interpretando Antônia) surgiu com uma certeza de que tudo se trata de recomeçar. Já *Nha fala*, a Bia atuou como a mãe de Vita. Isto para afirmar que Bia Gomes pode trabalhar como atriz em qualquer parte do mundo. Aliás, ela já mostrou, trabalhou com profissionais e cineastas portugueses.

E Yonta é outra parte de mim... Outra atriz querida também é a Maysa Martha. Eu encontrei a Maysa quando ela ia à escola. Eu estacionei o carro e fui a correr atrás dela, eu disse: “estou apaixonado por ti, eu quero só morrer nos teus braços”. E ela olhava e infartava de rir. Ela achava que realmente nunca tinha sido abordada tão bruscamente na rua, por um homem velho como eu. E eu lhe perguntei onde é que ela morava e fui até a casa dela declarar amor na casa da

família. Bom, acabamos por nos conhecer e descobrir que temos algumas ligações familiares pela parte do pai dela. Maysa também é uma mulher extraordinária. Digo isso com todo carinho que tenho por minhas atrizes. Em *Po di sangui*, trabalhei com um grupo de jovens que eram estudantes do Liceu. Adolescentes, alguns nem tinham 18 anos, e fui com eles viver nas matas, no leste da Guiné-Bissau. Edna Évora era uma miúda/garota, que interpretou a Sali – uma das protagonistas. No início, dizíamos que ela era muito tímida, mas acabou por revelar aquela parte que eu queria, a parte mais pura, mais sã, e de uma mulher que hoje é uma pintora e vive em Paris. De vez em quando, faz algumas publicações que me deixa orgulhoso. Sinto já ciúmes porque queria ter aquelas pinturas que ela faz, mas ela é extraordinária.

Assim, eu acho que eu tenho algum compromisso moral com essa gente porque se calhar, podiam ter sido, podiam ter feito outras coisas que, talvez, davam mais meios de sobrevivência do que ficar no meio da cultura e ficar à espera dos aplausos que nos vem por toda parte, mas que não abrem conta nos bancos, como eu digo sempre. No *Nha fala*, tive a sorte de trabalhar com Fatou N’Diaye, uma francesa de origem senegalesa, também é muito querida, muito meiga, que foi muito importante ter a vivência de trabalhar com pessoas, que não são da nossa cultura. Eu nunca tive problemas com os atores e muito menos com as atrizes. Quer dizer que eu consigo separar as coisas desde o início. Não é um favor, é um contrato de trabalho que temos que ser muito exigentes com toda a gente e eu também preciso cumprir com o meu dever com a encenação. E no caso de *Republica di mininus*, encenamos com um grupo de jovens moçambicanos, dentre o qual se destacou a Melanie de Vales Rafael, que interpreta a Nuta, que já trabalhou em alguns filmes moçambicanos (como *Comboio de Sal e Açúcar* do Licínio de Azevedo) e acho que ela se transformou pela sua capacidade, pelo seu engajamento numa grande figura da cultura, muito nova ainda, mas me parece que ela está em um bom caminho. É isso que eu faço. E como não temos um centro de formação de cultura e arte teatral, eu preparo e passo tempo a trabalhar com os atores e mostrar a eles como é que se deve olhar para a câmera, como podem se deslocar para não esquecer a posição que eles estavam em cena na tomada anterior, dentre outras coisas.

**JO:** *Sobre suas protagonistas, acabei por relacioná-las com a grande combatente de frente de luta da Guiné-Bissau Titina Silá<sup>12</sup>, que as minhas fontes me dizem que ela é sua parente... Falamos da importância da mulher africana nos seus filmes e aproveito para perguntar: o que lhe inspira?*

**Flora Gomes:** A Titina é minha prima sim (risos). Sabe? A casa é tão pequena e toda a gente aqui é parente. Mas é uma grande mulher. Uma grande referência cá na Guiné-Bissau. Agora o que mais me inspira aqui é a nossa música, a música da Guiné... É uma coisa que tem uma dimensão cultural incrível, que começou controlado pelos meus amigos músicos: Sidonio Pais Quaresma e Djanuno Dabo, que fizeram a trilha do *Mortu nega*; e Adriano Gomes Ferreira Atchutchi, que fez a trilha sonora dos *Udju azul di Yonta*. Assim, a música para mim é o denominador comum do nosso povo. A nossa música tem uma força que é uma coisa que impressiona. Isso me faz sonhar muito, inspira-me a cada dia.

Além da música, artística e culturalmente temos os panos de pente, tecidos feitos a mão, por artistas locais da tecelagem. Este pano em si tem uma força grande, porque protege as mulheres que se vestem com ele, para além de ser muito bonito. Isso mostra a grandeza do nosso povo e das nossas imagens. E outra coisa de destaque na Guiné-Bissau é a nossa cozinha. Nós somos muito ricos em termos de culinária. Temos pratos típicos muitos saborosos. A comida também tem relação com a diversidade que nós temos aqui, com os vários grupos étnicos. Inclusive, também, há uma grande influência dos países vizinhos e tudo isso ajuda na partilha e na diversidade, já que temos grupos étnicos na Guiné-Bissau que há nos outros países vizinhos, como na Guiné Conacri, no Senegal e Gâmbia, com os quais compartilhamos o mesmo tipo de gastronomia. Então, são estas coisas que me inspiram. E seguimos andando para a frente.

**JO:** *Para atrás só no final do Nha fala, com aquele homem andando com a bicicleta, não é? (risos) Para atrás, só no cinema... (risos)*

**FG:** Temos que recomeçar de novo. Isso tem que ser.

**JO:** *Estão comentando que o Mortu nega é diferente dos seus outros filmes. Como especialista na sua cinematografia, posso afirmar que todos os filmes são diferentes. Nem o gênero, o Flora repete. É um cineasta impressionante.*

---

<sup>12</sup> Titina (Ernestina) Silá, líder de frente de comando, assassinada pelos colonialistas portugueses em 30 de janeiro de 1973 no Rio Farim, na Guiné ainda portuguesa, quando se dirigia para assistir ao funeral de Cabral em Conacri.

**FG:** Sim. Eu queria dizer aos meus espectadores que o *Mortu nega* tinha que ser mesmo um filme diferente de todos os outros, mas é bom afirmar que os dias não se repetem. Cada dia é um dia. Nos meus filmes, cada dia é um dia, cada ano é um ano diferente. E quem foi enterrado uma vez, já foi enterrado. O *Mortu nega* é o passado que leva toda carga de querer viver como homem livre. É por isso que toda população da Guiné – que na época se chamava Guiné Portuguesa e hoje se chama Guiné-Bissau – teve a solidariedade do mundo, porque queria afirmar-se como um povo livre. E foi o que aconteceu. A luta começou com a morte e com o enterro, a construção das escolas a repetirem as vitórias, as derrotas dos colonialistas em todas as frentes. Já nos *Udju azul di Yonta*, há um conflito normal do processo de afirmação da identidade. Mas o filme explora um ponto fundamental para pensarmos para onde é que vamos. Foi o que criou todas essas contradições, que acabou por desencadear o que mais tarde iria se chamar Guerra Civil. Porque as coisas não estavam no devido lugar. Tanto assim, as mesas começaram a deslocar na piscina de um lado para o outro. Mas também é bom lembrar que no *Mortu nega* há ainda a incerteza nos passos do comando, do mandante do grupo... Aquele passo de camaleão é a incerteza depois da morte de Amílcar Cabral. Estavam à procura do local. De qual caminho nós devíamos escolher? Se a calhar, nesse passo, falhamos... E se nesse passo falhamos, o Cabral teria que voltar atrás. Tínhamos que recomeçar a história. Nem para começar a luta, mas pensar como podíamos chegar ao ponto que tanto nós todos sonhamos.

**MR:** *Como é a relação com o investimento, o financiamento do filme. O Estado bissau-guineense participa? Quais são os caminhos que o senhor percorre para produzir os seus filmes?*

**FG:** Veja, eu gosto muito dessa pergunta. Eu vim de Cadique, lá no sul da mata da Guiné, onde até hoje ainda não há luz, mas daquela zona saiu um homem que faz cinema. Eu acho que o estado da Guiné-Bissau não percebeu a grandeza e a força que tem o cinema no mundo. Um que percebeu e já não está mais em vida. Foi Amílcar Cabral quando nos mandou estudar cinema. Este homem entendeu o poder do cinema num país em que há uma porcentagem muito grande de analfabetismo. Quem sabe mais tarde irão perceber, mas é muito difícil porque também eu tenho consciência das prioridades que tem as autoridades aqui na Guiné-Bissau, e o cinema não faz parte destas prioridades. Os governantes falam da escola mas não há investimento; falam de saúde que também não existe recursos para este setor. E eu pergunto: qual é a prioridade? Mas

nós continuamos a contar as histórias. As histórias através do apoio que nós conseguimos porque já temos um nome, uma história no cinema.

**JO:** Na verdade, não só o estado da Guiné-Bissau não financia seu cinema, mas, nesse momento, o mundo vive um certo “desfinanciamento”. Há ainda a dificuldade do acesso aos filmes africanos e a falta de comercialização. E o acesso é importante porque permite ao pesquisador, ao crítico poder ver e escrever sobre esses filmes e, assim, dar a publicidade necessária.

**MR:** *A pergunta da professora Giselle Ribeiro é a seguinte: “Qual é a sua leitura sobre a produção do imaginário do bissau-guineense e do imaginário sobre a Guiné-Bissau hoje, por artistas do século XX e XXI que já foram ou que são migrantes, partindo do cinema e indo além dele, usando, seja o português, o crioulo ou outras línguas?”*

**FG:** Eu acho que estamos numa era em que é incontornável a multiplicidade das coisas, dos acontecimentos, das imagens, do som no mundo. Algumas vezes, eu fico horas e horas à noite a ver as pequenas coisas que muita gente faz e publica na internet. Eles fazem isso com uma naturalidade, mas são coisas muito bem feitas. Não, não digo do ponto de vista técnico, mas falar desde o ponto do pensamento e da organização, da lógica das coisas. Isso faz com que pessoas na África, de uma maneira geral, tenham acesso aos multimídia, telefones e câmeras digitais que existem hoje. Agora, o perigo, a minha preocupação, não sei se, talvez não seja bem a palavra, o perigo, é que não podemos pensar cinema, tirando o aspecto técnico, desde a utilização da câmera e das luzes e do microfone, movimentação no espaço cênico, entre outras coisas. Senão poderemos estar contando a mesma história já contada pelos europeus. Seria a mesma sequência histórica europeia somente com os pretos ou os africanos. Isso para mim, não tem lógica alguma.

Nós temos muitas histórias para serem contadas. Somos um povo com grande capacidade de imaginação como qualquer outro do mundo. Nós temos o que vocês têm. Mas é a visão dos europeus que continua a ser aceita, até parece que eles não perceberam ou contaram mal as histórias, as escritas, as literaturas, as pinturas, as esculturas e que nós temos o encargo de ir em encontro para dizer: “Isto não é assim!”. No entanto, o fato deles conseguirem falar da nossa história, a mim interessa muito, para que eu possa ver o raciocínio, a mentalidade do homem europeu, porque não podemos comparar os europeus do século passado com essa nova geração, que viaja e procura perceber que a África não é assim tão “escura” como se pensava nos outros tempos... Há lugares em que há luzes! Tudo isso é possível mas o importante é que sejamos nós a mostrar como vivemos, como comemos, como enterramos nossos mortos, como batizamos,

como nós fazemos parte deste mundo. Precisamos ultrapassar preconceitos no século XXI. É impossível as pessoas acharem ainda que uma raça é superior a outra. Isso é passado! É um passado tão pesado que não dá para pensar, mas também nós não podemos estar calados. Por vezes, acho que estamos tão calados, que o nosso silêncio cria outras dúvidas. E o trabalho dos artistas, intelectuais, dos professores, como vocês, dos pesquisadores, dos críticos podem trazer luz para o dia e para as antigas e novas dúvidas.

**JO:** *É difícil até comentar depois de um resumo crítico tão bonito, sobre esse silenciamento diante do racismo do mundo. Então, aproveito para perguntar sobre o silêncio provocador e incômodo presente nos seus filmes. O senhor podia falar um pouquinho de como seria a construção do silêncio na obra do Flora Gomes.*

**FG:** O silêncio, os meus silêncios dos meus filmes é algo proposital. Eu sou uma pessoa muito solitária. Eu gosto de estar sozinho e quero, em certos momentos, ter um silêncio comigo, como minha companhia. Eu levo o silêncio comigo e vou descarregando em todos os meus trabalhos. Há um plano no *Mortu nega* em que a Belante (Bia Gomes) falava com a Lebeth (M'Male Nhassé) sobre os filhos e há um longo silêncio. E eu tive muita discussão com a montadora do som, porque eu disse que precisava daquele silêncio, que era para mim um detalhe muito importante, como um quadro no deserto, um quadro pintado no meio do deserto. Eu lembro precisamente dela me perguntando: “Mas já chegaste a ver um quadro no meio do deserto?”. Eu respondi: “Já vi um oásis no meio do deserto. Aquilo é o quadro”. Isso é para dizer que o silêncio nos meus filmes é uma parte de minha personalidade, que eu consigo arrastar contra o vento e mar, e colocá-lo nas minhas obras, que são os meus filhos que eu deixo para a humanidade... E compreendo perfeitamente hoje, mais do que nunca, Cabral, que tinha toda razão quando nos proporcionou essa arma tão poderosa: o cinema. Muitas vezes, o silêncio fala mais alto do que quando não está em silêncio.

**JO:** *O senhor acabou por destacar uma característica comum em cineastas africanos, os quais acumulam muitas funções, são múltiplos. No seu caso, o senhor escreve o roteiro, dirige, prepara os atores, compõe músicas (Nha fala), escreve poemas (Republica di mininus), atua (Mortu Nega) é cenógrafo... Esta característica seria um encargo do cineasta africano, o senhor gosta de participar de todo esse processo? É o que lhe faz o autor da sua obra?*

**FG:** Não. Minha personalidade foi construída à volta de muita gente e é como quando uma pessoa está na cozinha, em que cada um tem sua função e há um chefe cozinheiro, que experimenta se está a faltar sal, se está tudo bem com o tempero. O cozinheiro é quem decide o tempero final e ele tem que responder por isso. No meu caso, sou uma pessoa que tem medo de estar só, mas tenho vontade de estar só para poder criar esse mundo que acabei de falar do silêncio. Mas estar só, escrever só, incomoda. Eu tenho que ter uma pessoa que me diga: “eu acho que isso é demais ou isso não é tão relevante”. É por isso que eu tenho sempre os argumentistas, como uma questão de solidariedade, de falar à distância, mesmo que sejam com pessoas que, muitas vezes, não conhecem muito bem a nossa realidade, a nossa cultura. É por isso que durante a filmagem encontro-me com outro cenário, sequências, tomadas na cabeça e nas filmagens posso não ficar satisfeito... e as pessoas perguntam: como é que foi possível? Isto não está escrito. Essa história da mesa na piscina não está em nenhum roteiro, isso foi a doidice do Flora. Eu disse, “eu quero isso, eu quero isso, eu quero isso”. Então, eu crio, inclusive, eu crio tempestade à volta da equipe. Toda vez que me vem à cabeça, como por exemplo, na sequência das mangas que a criança carregava na entrada no palácio, no *Republica di mininus*. não está escrito em parte nenhuma. São tantas coisas, mas isso tudo para dizer que a criatividade é um trabalho de equipe, mas tem que haver um mestre, um chefe da orquestra, que no cinema é o realizador.

**JO:** *Em muitas conversas que tivemos em vários lugares pelo mundo sempre falamos da sua preocupação e da sua necessidade de iluminar o corpo negro. E aqui, no Brasil, a gente discute muito isso no cinema. Uma preocupação de como esse corpo negro foi representado nas artes, na fotografia, no cinema. Você poderia falar um pouquinho sobre esta questão estética e política?*

**FG:** Sim. É uma preocupação de todos, minha e dos meus colegas, já que a kodak, que era a película com quem nós trabalhávamos, era racista. Porque não levaram em conta a pele, como se não houvesse a possibilidade da pele negra ser iluminada. E outra coisa a pele negra precisa de mais luzes, porque somos uns comilões e queremos mais luz. Acharam que não valia a pena... Só que com o tempo, a história acabou quando os negros americanos tomaram conta do cinema e estão a ser contracenados com os brancos. A própria fábrica teve de repensar como encontrar o equilíbrio nos dois corpos, testando os contrastes podem dar as luzes que hoje utilizamos. Eu acho que é verdade que o homem negro precisa de mais luzes, mas eu pergunto se isso é verdade mesmo, que precisávamos de mais luzes ou já estamos a iluminar por isso, e que estamos mais

negros porque já fomos queimados praticamente pelas luzes... Eu penso que a luz é que teria que adaptar a nós mesmos. Mas o fundamental é iluminar, é continuar a iluminar como também é importante continuar a afirmar ou gravar a pele negra. Nós não podemos transformar... Não podemos agora receber o banho de tantas luzes para ser como as pessoas brancas. E eu acho que o equilíbrio só será encontrado quanto mais formos iluminados, quando a película for mais tratada e tenho a certeza que isso é possível fazer, porque não há nada impossível hoje, com a acessibilidade que nós temos, com as potencialidades da tecnologia atualmente. Precisamos mostrar a nossa pele como uma das coisas mais bonitas, mais românticas, da qual brota uma luminosidade que faz com que as pessoas brancas tenham ciúmes da nossa pele, pois é uma pele muito linda.

**JO:** O senhor poderia falar das dificuldades, caso haja dificuldades, e quais são em filmar em outros lugares, como no deserto na Tunísia, em Cabo Verde, em Moçambique.

**FG:** Quando filmei *Mortu nega*, os *Udju azul di Yonta* e *Po di sangui* havia uma estrutura em Bissau, que nos permitia fazer algumas produções locais, principalmente, pela minha relação com muitas pessoas. Tinha toda uma possibilidade de fazer o filme e facilidade de ajudar, de isenção, de muitas outras coisas. O problema é que quando o país não está nas condições normais, como foi depois dos conflitos de 1998, no período de produção do *Nha fala*, por isso fiz a primeira experiência de filmar em Cabo Verde e em Paris. No *Republica di mininus*, acabei por conseguir fazer o filme em Moçambique. Eu posso afirmar que por esses locais por onde passei que fui muito bem tratado pelas organizações, pelos cineastas, pelos próprios membros do governo. Em Cabo Verde, aliás, Cabo Verde é minha terra. Eu sou sempre muito bem tratado em Cabo Verde, como qualquer caboverdiano. Em Moçambique também foi uma experiência boa.

Com relação as dificuldades, encontramos algumas, principalmente, porque não há em nenhum desses países africanos uma organização ou que tenha um fundo para apoiar cinema. O cinema continua a ser visto como uma coisa de segundo plano, para não dizer pior. Quer dizer que não tem, não há um fundo, um orçamento que possa sustentar, financiar um filme. Gosto sempre de repetir que os aplausos não abrem as contas no banco. Então, nós continuamos a fazer cinema, continuamos a escrever, continuamos a contar as histórias, continuamos a cantar, continuamos a tocar os tambores até que um dia havemos de lá chegar. E com força, vontade e determinação de querer deixar as nossas pegadas na arte da cinematografia, seguimos.

**MR:** *Queria lhe pedir para deixar uma mensagem para os nossos estudantes brasileiros e africanos da UNILAB. Nós temos estudantes do Brasil, da Guiné-Bissau, de Angola, de Moçambique, de São Tomé e Príncipe, de Cabo Verde e de Timor Leste, no Ceará. Ah, também estamos nos abrindo para a Guiné Equatorial. Enfim, é uma universidade que está mesmo buscando fazer uma integração entre os nossos povos.*

**FG:** Eu quero dizer que eu sei que não é fácil organizar esses tipos de eventos, por isso eu agradeço imenso e agradeço a minha professora Juscielle e a senhora que poderia estar a fazer outras coisas... E aos estudantes o que que eu tenho para lhes dizer, que eu tenho um grande apreço pelas pessoas que estudam, que leem e que não põem de lado a importância de assistir um filme de um cineasta da Guiné-Bissau. Acho que estes estudantes têm muita sorte, que eu não tive, por ter professoras como vocês. Venho de um país que não tem muitos representantes... Bem, agora já temos um jovem a jogar no Barcelona, que se chama Ansu Fati. Mas não temos mais ninguém. Isso que é o problema. Somos órfãos das nossas incapacidades, mas quando tens estudantes como os estudantes como vocês de diferentes áreas... Vocês vão fazer com que os nossos países existam, sejam lembrados. É essa troca de experiência que faz com que nós possamos existir. Não podemos ficar eternamente a lembrar que esse país nos deu um homem com a dimensão de Amílcar Cabral. Dentro de quatro anos, o Amílcar Cabral fará 100 anos. Se ele estivesse aqui, faria 100 anos. Mas depois do Cabral, o que é que há? Temos o Carlos Pinto Lopes, depois dele? Não sei dizer um nome... Há alguns sinais de valores do homem intelectual, dos pensadores, dos homens simples, desse povo que quer se afirmar. E é nessa lógica que eu acho que os estudantes que lá estão tem um papel importante de romper essa barreira e chegar ao Brasil, estudar nesse grande país da América do Sul. O Brasil, quer queiramos ou não, é um grande país. É um país que em breve encontrará o seu destino, pelo qual vocês todos estão a remar, vocês vão chegar lá. E se calhar nessa travessia, vocês podiam dar-nos uma carona, mesmo que seja na janela, para chegar à eternidade deste mundo, de tanta injustiça e nós podemos repor as coisas como elas são.

Por fim, estamos numa luta contra o tempo para poder terminar o filme sobre o Cabral, cujo título provisório do documentário é “Eu sou um simples africano”. Cabral podia dizer que não era nada, mas acreditou nas gerações vindouras. Nós falhamos. Espero bem que os nossos filhos não falharão. Espero mesmo... Estou sempre à vossa disposição. Se acharem por uma razão ou outra, que eu possa ajudar a iluminar no que é possível. Se é que eu tenho pilha suficiente

para iluminar, estarei ao vosso lado nessa guerra incessante contra a ignorância, contra o medo e contra tudo que nos impede de avançar. Muito obrigado! Um forte abraço para vocês aí.

\*\*\*

**Sobre as autoras:**

**Jusciele C. A. de Oliveira:** Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (CIAC/UALG-Portugal), especialista em cinemas africanos de língua oficial portuguesa, notadamente, na obra do cineasta Flora Gomes. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre os musicais africanos, como pesquisadora colaboradora do Centro de Investigação de Artes e Comunicação da Universidade do Algarve.

**Mírian Sumica Carneiro Reis:** Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora adjunta de Teoria da Literatura na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB). Coordenadora do Literarte - Grupo de Estudos em Literatura e Outras Linguagens (UNILAB/DGP/CNPq).

\*\*\*

**Artigo recebido para publicação em:** 7 de abril de 2021.

**Artigo aprovado para publicação em:** 22 de agosto de 2021.

\*\*\*

**Como citar:**

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de; REIS, Mirian Sumica Carneiro. “As crianças são seres carregados de esperança”: uma entrevista com o cineasta Flora Gomes. *Revista Transversos*. Dossiê: Africanizar: resistências, resiliências e sensibilidades. Rio de Janeiro, n.º. 22, 2021. pp. 453-471. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2021.60295

