

# REVISTA MULTIDISCIPLINAR EPISTEMOLOGIA DAS CIÊNCIAS

Volume 2, Número 2  
Abril - Junho 2025

Edição Trimestral

CROSSREF PREFIX DOI: 10.71112

ISSN: 3061-7812, [www.omniscens.com](http://www.omniscens.com)

Revista Multidisciplinar Epistemologia das Ciências

Volume 2, Número 2  
abril - junho 2025

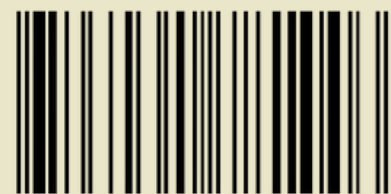
Periodicidade trimestral  
Feito no México

A Revista Multidisciplinar Epistemologia das Ciências aceita publicações de todas as áreas do conhecimento, promovendo uma plataforma inclusiva para a discussão e análise dos fundamentos epistemológicos em diversas disciplinas. A revista convida pesquisadores e profissionais de campos como as ciências naturais, sociais, humanas, tecnológicas e da saúde, entre outros, a contribuir com artigos originais, revisões, estudos de caso e ensaios teóricos. Com seu enfoque multidisciplinar, busca fomentar o diálogo e a reflexão sobre as metodologias, teorias e práticas que sustentam o avanço do conhecimento científico em todas as áreas.

Contato principal: [admin@omniscens.com](mailto:admin@omniscens.com)

As opiniões expressas pelos autores não refletem necessariamente a posição do editor da publicação.

Autoriza-se a reprodução total ou parcial do conteúdo da publicação sem autorização prévia da Revista Multidisciplinar Epistemologia das Ciências, desde que seja citada a fonte completa e seu endereço eletrônico.

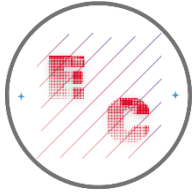


9773061781003

---

### **Cintillo legal**

Revista Multidisciplinar Epistemologia das Ciências Vol. 2, N. 2, abril-junho 2025, é uma publicação trimestral editada pelo Dr. Moises Ake Uc, C. 51 #221 entre 16B e 16C, Mérida, Yucatán, México, C.P. 97144, Tel. 9993556027, Web: <https://www.omniscens.com>, [admin@omniscens.com](mailto:admin@omniscens.com). Editor responsável: Dr. Moises Ake Uc. Reserva de Direitos N. 04-2024-121717181700-102, ISSN: 3061-7812, ambos concedidos pelo Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). Responsável pela última atualização desta edição: Dr. Moises Ake Uc, data da última modificação: 1 de abril 2025.



**Revista Multidisciplinar Epistemologia das Ciências**  
**Volume 2, Número 2, 2025, abril-junho**

**DOI: <https://doi.org/10.71112/3m9pgb56>**

**ENTRE O PRESENTE E O PASSADO DA GUINÉ-BISSAU NO FILME OLHOS AZUIS  
DE YONTA – 1992, DE FLORA GOMES**

**BETWEEN THE PRESENT AND THE PAST OF GUINEA-BISSAU IN THE FILM THE  
BLUE EYES OF YONTA (1992), BY FLORA GOMES**

**Simão Tamba Quadé**

**Brasil**

## **Entre o presente e o passado da Guiné-Bissau no filme olhos azuis de Yonta – 1992, de Flora Gomes**

### **Between the present and the past of Guinea-Bissau in the film the blue eyes of Yonta (1992), by Flora Gomes**

Simão Tamba Quadé

[simaoquade@gmail.com](mailto:simaoquade@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0005-3018-2807>

UNILAB

Brasil

#### **RESUMO**

O presente trabalho consiste na análise da obra cinematográfica *Udju Azul di Yonta*, do cineasta guineense Flora Gomes. E tem como objetivo compreender as dinâmicas do conflito intergeracional na Guiné-Bissau pós-independência por intermédio da linguagem cinematográfica. A discussão constatada na obra por meio do discurso fílmico refere-se à situação de ruptura entre gerações antes e depois da independência, a qual se dá em torno dos ideais revolucionários anticoloniais, uma vez que os antigos combatentes de luta de libertação se sentem traídos pelas atitudes da nova geração baseadas na importação dos valores culturais do ocidente. Em vista disso, obra apresenta uma sequência de críticas à sociedade guineense por intermédio da misteriosa carta que contém um poema copiado de um livro europeu a partir do estilo de vida firmado pela lógica capitalista e pelo neocolonialismo.

**Palavras-chave:** cinema guineense, pós-colonial, identidade nacional, Flora Gomes

#### **ABSTRACT**

This paper consists of an analysis of the film *Udju Azul di Yonta*, by the Guinea-Bissauan filmmaker Flora Gomes. Its objective is to understand the dynamics of intergenerational conflict in post-independence Guinea-Bissau through the cinematographic language. The discussion in the film revolves around the rupture between generations before and after independence, centered on the anti-colonial revolutionary ideals, as the former liberation fighters feel betrayed by the new generation's attitudes based on the importation of Western cultural values. In light of this, the film presents a series of criticisms of Guinean society through the mysterious letter

containing a poem copied from a European book, based on the lifestyle shaped by capitalist logic and neocolonialism.

**Keywords:** guinean cinema, post-colonial, national identity, Flora Gomes

Recebido: 20 de maio de 2025 | Aceito: 4 de junho de 2025

## INTRODUÇÃO

Guiné-Bissau é um pequeno país que se situa na costa ocidental africana – fazendo vizinhança ao norte com o Senegal, ao sul e leste com a Guiné-Conacri, e a oeste com o Oceano Atlântico. O território guineense é de 136.125 quilômetros quadrados. Segundo o último censo de 2009, realizado pelo Instituto Nacional de Pesquisa (INEP), a população da Guiné-Bissau chega a 1.449.230 habitantes – que para agora já é estimada em 2 milhões de habitantes. “Cujas expectativa de vida não ultrapassa os 56 anos (REHDER, SILVA E MONTEIRO, 2018, p.962)”. A língua oficial é o português, que coabita com várias outras línguas também faladas no país, nomeadamente, no caso da mais falada, o crioulo guineense, que, por o seu turno, tendo em vista o mosaico e diversidade étnica do país, serve de ponte para o estabelecimento da comunicação interétnicas – ganhando assim a fama de língua de unidade nacional “guinendadi”. Ainda na argumentação de Oliveira (2018, p.118-119) “A língua Crioulo Guineense, atualmente, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, servindo como meio de comunicação entre os falantes de origens mais diversas, desde os tempos coloniais”.

Este trabalho trata-se de um dos capítulos do meu TCC do qual trabalhei analisando o filme Olhos Azuis de Yonta -1992, de Flora Gomes. A metodologia desse artigo é trabalhada a partir da pesquisa bibliográfica com abordagem qualitativa, Strauss & Corbin (1990) citado por Impanta (2020, p.17), “definem a pesquisa qualitativa como sendo aquela em que os resultados obtidos não são provenientes dos procedimentos estatísticos ou outros meios de quantificação”. E caráter exploratória como forma de entender como essa obra dialoga com as dinâmicas pós-coloniais na Guiné-Bissau. Utilizamos também figuras e diferentes trechos do filme para oferecer uma ilustração relacional entre a escrita e a imagem.

## DESENVOLVIMENTO

Segundo Catarina Laranjeiro (2020, p.134), depois da independência, em 1978, foi fundado a (INC), Instituto Nacional de Cinema, inspirado no Instituto cubano (ICAIC), onde 4 jovens guineenses foram enviados pelo líder Amílcar Cabral para formarem em cinema e entre

esses 4 estudantes estava Flora Gomes o realizador desse filme que analisamos. Conforme explica sana N'Hada, também um dos 4 jovens enviados a Cuba:

Eu costumo dizer que o cinema feito por nós, guineenses, começou quando nós começámos a filmar. Quando nós chegámos de Cuba, nós: a Josefina Crato, o José Bolama, o Flora e eu. Nós chegamos a Conacri a 7 de janeiro de 1972. Havia guerra. Nós tínhamos saído da guerra, ido a Cuba e voltámos para a guerra. (N'HADA 2015 apud CUNHA, LARANJEIRO, 2015-2016, p.12).

O filme *Olhos Azuis de Yonta*, de 1992, é o segundo longa-metragem de ficção do realizador bissau-guineense Flora Gomes. A película possui duração de 90 minutos e foi produzida mediante uma extensa parceria tanto no aspecto técnico (filmagem, montagem etc.) quanto no âmbito de financiamento, conforme os créditos explícitos na sessão final da obra. A título de exemplo, trata-se de uma co-produção do Arco-Íris (Guiné-Bissau), Vermedia (Portugal), *Eurocreation Production* (França), Rádio e Televisão Portuguesa – RTP (Portugal), financiado pelo Instituto Português de Cinema – IPA, em associação com *Channel Four Television* (Channel IV, com sede em Londres), contribuição financeira feita pelo *Ministere de la Coopération Française*, Ministério das Finanças da Guiné-Bissau e *Coopération Développement et Aide Humanitaire*, DDA (sedeada na Suíça). A obra é especialmente dedicada a seu filho Lennart Flora e a todas as crianças do seu país, conforme a dedicatória expressa na tela inicial do filme.

Antes da análise da obra é importante considerar algo importante a respeito da película anterior de Flora Gomes, *Mortu Nega*,<sup>1</sup> de 1987, que é o “primeiro longa-metragem de ficção de Flora Gomes e o primeiro da Guiné-Bissau. Segundo Oliveira (2017, p.75), “Esse longa narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra”. Revela um cenário no contexto da luta para independência colonial portuguesa. Por outro lado, o filme *UAY* nos convida para observar a era pós-colonial, precisamente num contexto político e social extremamente agitado por motivo do país se ver na necessidade de afirmar sua identidade nacional e assim, estruturar-se socialmente e politicamente enquanto uma jovem nação africana.

---

<sup>1</sup> *Mortu Nega* (português: Morte Negada) é um filme histórico de 1988 de Flora Gomes, realizador da Guiné-Bissau, a sua primeira longa-metragem. Primeira docuficção do seu país, é, mais precisamente, uma etnoficção, que retrata, de modo expressivo e tocante, as vivências da Guerra de Independência da Guiné-Bissau, fundindo história contemporânea com mitologia, neste caso mitologia africana.

No entanto, ao fazer a leitura dessas duas obras (*Mortu Nega* e *Olhos Azuis de Yonta*), automaticamente é possível compreender a existência de um plano que se forma na sequência criada pelo autor entre a trama anterior e a que se apresenta em *Olhos Azuis de Yonta*. Ou seja, se ambos os filmes conseguem distinguir-se, (um é mais recente do que o outro), em termos de contexto de produção, ambos oferecem uma única concepção e linha de abordagem centrada na questão histórica e de luta de independência da Guiné-Bissau. Os dois filmes trazem também a questão da difícil situação em que vivem os antigos combatentes de luta de libertação.

Tal situação que pode ser constatada no filme *Mortu Nega* através do personagem Sako (Tunu Eugênio Almada), marido de Diminga (Bia Gomes). Quando a luta de libertação terminou, ele teve que viajar para Bissau na companhia da esposa para fazer o tratamento de uma ferida no pé que voltou a abrir depois da guerra. Contudo, na capital do país (Bissau), ele não teve a sorte de ser tratado condignamente como um ex-combatente que lutou a favor da libertação da nação, tendo que voltar para a sua vida de miséria na sua aldeia sem amparo do Estado o qual o mobilizou a lutar. Da mesma forma, no filme *UAY*, o autor nos confronta com uma realidade semelhante através da condição de vida precária de dois combatentes, Nando (Adão Malam Nanque), que vive como lavrador no interior do país e Tio de Zé, estivador no porto de Bissau. É nessa altura que, através da fala desses dois combatentes, constatamos o sentimento de desilusão que paira no cotidiano desses homens, assunto que retomaremos mais adiante com mais desenvolvimento e ilustração.

Em se tratar de uma nação recém-nascida, obviamente, frágil e alvo fácil de ser vítima das estratégias do neocolonialismo que se apresenta em total vapor nessa altura na sociedade guineense, o realizador ao dar conta disso, resolve-se em forma de discurso fílmico traçar uma crítica para chamar à consciência dos guineenses a respeito do modelo que a sociedade tem como exemplo - nada combinatório com a tradição africana-guineense. Isso certamente passa a ser a questão central do filme e também desse artigo, isto é, desvendar o mistério da carta anônima enviada por um desconhecido apaixonado pela personagem principal Yonta (Maysa Marta).

### **A desilusão do Nando e tio de Zé**

Nando é um herói de luta de libertação nacional que vive em sua aldeia no interior do país e que por vezes precisa ir para à Bissau (cidade-capital) a fim de tratar da pensão que recebe devido o seu estatuto de ex-combatente de liberdade da pátria. Ele reencontra o seu *camarada* de longa data, Vicente (António Simão Mendes), este também herói de luta de libertação, que precisou apelar por um comunicado na rádio: “Vicente morador de Bissau,

está à procura do seu companheiro de luta Nando, mais conhecido por Cutulado, natural de Catió. Em Bissau está sendo aguardado o seu comparecimento na rua Francisco Mendes Tchico Té, número 32”. (Trecho do comunicado, *Udju Azul di Yonta*, 1992).

O comunicado é ouvido em voz *off* pela rádio, seguido por um som de percussão que anuncia a aparição do procurado na câmera e segue acompanhando seus passos enquanto caminha a partir de um ambiente rural de árvores grandes em direção à casa (FIGURA 01).

Conforme destaca (FERREIRA, 2015, p. 34-35 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 168): “A percussão agitada da trilha sonora é tanto remanescente da percussão mais lenta associada em diferentes momentos do filme aos combatentes Nando e Vicente e seus valores comunitários”.

**Figura 1 – Nando e o comunicado na rádio**



Fonte: *Olhos Azuis de Yonta* (1992).

**Figura 2 – Nando e o Vicente**



Fonte: *Olhos Azuis de Yonta* (1992).

Em outro momento já podemos ver Nando em Bissau, chegando no endereço do Vicente seu amigo e sendo recepcionado por este com um olhar que não esconde a realidade de como os frutos da nação livre e independente não chegou para o seu *camarada* (FIGURA 02).



Já em um outro cenário ou plano, assim como Nando, tio de Zé também é um ex-combatente de luta de libertação nacional da Guiné-Bissau que trabalha como estivador no porto de *Pindjiquiti* em Bissau. Um porto de onde ocorreu Augel (2007, p.61) “3 de agosto de 1959, uma greve geral de estivadores e marinheiros, trabalhadores do porto de *Pindjiquiti*” que foram barbaramente assassinados. Tio de Zé trata-se de um homem solteiro que vive em uma casa precária de cobertura de chapas como as outras restantes casas de seus vizinhos. É nesse desconforto que vive com o seu sobrinho Zé, um jovem de Bolama, zona insular do país que vem para a capital afim de continuar os seus estudos e o tio o consegue arrumar um emprego no mesmo lugar em que trabalha carregando os sacos e caixas no porto (FIGURA 03).

**Figura 3** – Zé à esquerda, no porto e tio à direita de *Pindjiquiti*.



Fonte: O A Y (1992)

É através desses dois combatentes que Flora Gomes nos apresenta a crítica que faz à sociedade guineense, destacando as condições de vida precária desses homens ex-guardiões da liberdade. Os fundadores de Estado guineense que se viram na obrigação de enfrentar a tropa colonial portuguesa que se encontrava muito bem armada e instruída, numa guerra que durou 11 longos e terríveis anos de luta armada para que os colonizados tivessem o destino de suas vidas em suas próprias mãos. No entanto, depois da alcançada independência, certos ideais revolucionários começaram a se desaparecer, conforme enaltece Barros (1997, p.24 apud FICÇÃO, 2021, p.77-78): “a ilusão da independência durou muito pouco. O desejo de servir o seu novo país nascido no fulgor da luta esfumou-se nos discursos repetitivos dos novos senhores que tudo prometiam, mas nada de concreto acontecia”.

**Figura 4** – Zé e o tio conversando.

Fonte: Olhos Azuis de Yonta (1992).

A inexistência de uma governação exemplar por parte de sucessivos líderes que lideraram o destino do país após a independência é o suficiente para que o realizador Flora Gomes, na qualidade de antigo combatente e de alguém que já teve a oportunidade de ser instruído e orientado pelo partido libertador (PAIGC) com base no pensamento político do líder imortal Amílcar Cabral sobre os ideais da luta – tomar uma posição (uma voz que representa a coletividade desses combatentes) para dizer à elite governamental por meio da arte de imagem em movimento, que, infelizmente, de lá para cá nada mudou. Conforme Chaves (2017) depois de 1991, com a abertura democrática, o país transita entre a economia centralizada para a economia de mercado. Vicente pertencia a tropa nacionalista e anticolonial, que agora é um empresário pressionado a aderir à lógica capitalista, sob a qual as conquistas da luta não chegam para todos.

Em vista disso, segue o diálogo dos momentos ilustrativos: conversa de Nando com Vicente (FIGURA 02) e Zé e o seu tio (FIGURA 03-04).

#### **Conversa 01: Nando e Vicente**

Vicente: Me conte o que faz no Sul, você faz lavoura? Nando: É isso sim! Está como antes da guerra, nada mudou.

Vicente: Nando, independência é aqui em Bissau que ela está. Você tem que vir atrás dela.

Nando: Bissau? Só o assunto da minha pensão que me traz aqui.

Vicente: Viu o meu negócio? É lá que está a sua parte da independência. Não fique na *tabanca* esperando aquilo pelo qual falávamos dele no mato. Boas estradas, luz, boas casas.

Nando: A nossa terra, o que imaginávamos para ela, o progresso.

Vicente: Nando, agora não é mais hora de sonhar, realidade é esta, não é para todos, mas o progresso existe.

(GOMES, 1992 - trecho de *Olhos azuis de Yonta*, tradução do autor)

### **Conversa 02: Zé e o tio**

Tio: Como foi o seu dia?

Zé: Foi muito bem. Consegui arrumar um trabalho. Tio: Vai continuar a carregar caixotes?

Zé: Não, vou ser motorista.

Tio: Motorista? Está cheio de sorte! Zé: Desde logo, não é mal.

Tio: Acho que sim. Olha para mim. Durante anos carreguei os sacos e os caixotes dos *tugas*. Bem pesados, por sinal. Veio a independência, fiquei doido de alegria. Pensei logo que minha vida iria mudar. Mas para ser sincero, os sacos, caixotes pesam o mesmo que no tempo dos colonizadores. Está entendendo? Às vezes até pesam mais.

(GOMES, 1992 - trecho de *Olhos azuis de Yonta*, tradução do autor)

Nando e tio de Zé representam aqueles combatentes que após a independência não foram saudados da melhor forma como os seus outros colegas de luta. Tudo que era sonhado: boas casas, boas estradas, luz e tantas outras coisas boas que um dia já passaram na cabeça desses velhos combatentes, mesmo com a independência conquistada em 24 de setembro de 1973 e o país agora andando com suas próprias pernas, todos esses sonhos sonhados se tornam irrealizáveis já para a maioria deles ao ponto de constatar que as caixas de agora (pós-independência) pesam o mesmo que os de tempo do colonizador, “mostrando que grande parte da sociedade bissau-guineense continua a sofrer com o peso do colonialismo” (OLIVEIRA, 2018, p.144). E que na verdade nada mudou, como diz o ex-combatente Nando.

## O cinto-relogio de Yonta e a carta anonima

O título do filme em questão já revela a personagem principal da obra e conseqüentemente o assunto traçado para esta sessão. É possível considerar que o realizador Flora Gomes apostou e, com êxito, respondeu à necessidade de tornar realizável e concreta uma narração fílmica de cunho intergeracional de pessoas ativas que compõem a sociedade bissau-guineense. Isto é, a geração do passado, (pessoas que viveram a colonização e a luta de independência), representados na trama por Vicente, Nando, e Tio de Zé; a geração de futuro, representado por Amílcar (Mohamed Seidi), irmão mais novo de Yonta que se mostrou importantíssimo também no filme, e, em um lugar entre as duas gerações, encontra-se a geração do presente, representada por Zé e Yonta (Maysa Marta). Isso nos leva a absoluta compreensão de que Gomes não teve a opção de abordar o contexto e o caminhar da sociedade guineense sem, no entanto, levar em conta o passado histórico que reflete no presente e que nos sinaliza o futuro.

Yonta é uma linda jovem que mora com os pais em Bissau, Ambrus (Henrique Silva) e Belante (Bia Gomes), e que não conseguiu concluir os estudos, precisando empregar-se para manter em dia a sua vida de famosa. Na observação de Alves,

Metaforicamente podemos pensar que o tempo está à frente da personagem, sendo Yonta uma representação da “jovem nação”. A “jovem nação/Yonta” segue as modas do momento (maquiagem, boate e etc.) sem ter o conhecimento (Yonta não termina os estudos) e ainda sem dar valor ao passado, à memória da luta de independência (ALVES, 2020, p. 50).

Refletindo sobre a consideração de Alves, pode-se compreender a proposta do realizador depositada em torno da personagem principal Yonta, que, além de assumir o papel de mulher africana-guineense trabalhadora e financeiramente independente, também é a personificação da recém-nascida nação guineense que por sua vez tenta acompanhar os ritmos da modernidade e, sem dar conta, acaba deixando de lado os valores anticoloniais.

**Figura 5** – O cinto relógio de Yonta

Fonte: *Olhos Azuis de Yonta* (1992)

Se antes a jovem Yonta chamava atenção de todos por onde passasse, agora que está usando um cinto-relógio (FIGURA 05), um presente que Vicente, amigo de seus pais, lhe trouxe da sua viagem na Europa, chama ainda mais. Nota-se que esse tipo de acessório para a sociedade guineense era, no mínimo, incomum, mesmo sendo moda à época em contextos europeus, o que não muda o fato de que cada lugar vive à mercê de sua própria cultura. A reação das pessoas ao virem Yonta com o cinto-relógio vai de mera curiosidade à admiração por ser um acessório diferenciado, a ponto de se tornar moda em Bissau. Sobre isso afirma Alves (2020, p. 47) que “podemos observar na película marcadores ou representações da ocidentalização ou modernidade. Estes expressam a lógica teleológica de progresso, ou a diferenciação a partir de dualidades entre tradicional e moderno, ocidental e africano”.

Ainda segundo a mesma autora,

Os marcadores são elementos da narrativa que implicam em uma representação da modernidade enquanto “novidades” eurocêtricas e como elas se inserem na sociedade guineense. Eles são evidenciados pelos automóveis, a energia elétrica, o cartão de crédito, a novas “modas” e costumes da juventude (roupas, maquiagem, boate) (ALVES, 2020, p. 47).

Se até então observamos como apropriação a acessórios ocidentalizados podem influenciar a juventude guineense e os valores culturais locais, Flora Gomes também nos convida à reflexão sobre como as ideias e pensamentos europeus estão cada vez mais atraindo essa

mesma geração. O facto se dá através da carta na qual consta um poema de amor que Zé envia para sua apaixonada Yonta – onde nela descreve elementos da beleza que não condizem com a aparência da jovem. Conforme a ilustração, segue a transcrição do texto:

Estimada menina, a ousadia triunfou sobre o receio e o meu coração encheu-se de felicidade ao escrever-lhe esta missiva. No frio destas longas noites em que a neve acaricia suavemente o vidro da minha janela, a face linda da menina substitui meu sonho e os seus encantadores olhos azuis tornaram-se o farol que guia o meu caminho, tal como a lua guia os navegantes perdidos no meio do oceano. O azul dos seus olhos, menina, é a imensidão ... O azul dos teus olhos, menina, é a imensidão do céu que cobre a minha vida. Se este meu amor profundo tem a felicidade de ser correspondido, peço-lhe, menina, que coloque no próximo domingo, à sua janela, um vaso com manjericos. E esse será o dia mais feliz da minha vida. (GOMES, 1992 - trecho de *Udju Azul di Yonta*).

A carta chega a Yonta por intermédio de Amílcar. O autor não assinou a carta, por isso a trama dedica-se a desvendar a identidade do dono da carta. No entanto, depois que o irmão lhe deu uma pista da pessoa que entregou a ele a carta, ela sai à sua procura no porto, mas, somente no final do filme que o dono da carta (Zé) a encara e assume a autoria, ou melhor, como ele mesmo diz, que copiou “desse livro”, sinalizando para o livro que ele tira do bolso e depois atira-o para água (FIGURA 07), durante a festa de casamento da amiga de Yonta. O livro no qual o poema foi tirado, ao que tudo indica, é de um escritor europeu, pois, os elementos climáticos destacados e a caracterização físicas da beleza descrita no conteúdo da carta remetem à uma mulher branca do continente europeu.

Flora Gomes pretende demonstrar, através do comportamento do personagem Zé, como os africanos estão a importar as realidades de outros países e forçando suas adaptações em contextos totalmente diferentes um do outro, que no final acaba não dando certo. Isso se evidencia quando o Zé joga o livro na piscina – afinal se o poema que consta nesse livro era necessário para conquistar o coração da jovem, por qual razão agora “não faz mais sentido”, como o próprio personagem observou. O realizador, com esse comportamento de Zé, ao jogar o livro fora, está dizendo que o africano tem que se livrar e libertar do que não lhe pertence e não pertence à sua tradição.

**Figura 6** – Zé mostra o livro de onde copiou o poema para Yonta

Fonte: *Udju Azul di Yonta* (1992).

Em entrevista concedida ao estudioso do cinema africano Nwachukwu Frank Ukadike (2002), referenciado por Jusciele C. A. de Oliveira (2019),

Flora Gomes acrescenta que a preocupação também é como se estabeleceram e instituíram os critérios canônicos do que é belo e bom. Nesse momento, esses parâmetros devem ser questionados, modificados, ultrapassados e/ou desconstruídos, para marcar a diversidade política, cultural, artística e estética que contempla o continente africano (UKADIKE, 2002 apud OLIVEIRA, 2019, p.19).

Flora comes ainda explica na sua entrevista Ukadike (2002), questionando o porquê que os olhos negros ou castanhos não são considerados bonitos. Insiste ele, porque sempre nos foi falado que a neve é mais bonita que o sol, e é nesse ponto que esta os problemas dos africanos, e que se deve-se voltar aos primeiros passos e questionar quais devem ser as metas de desenvolvimento em África. Há que se perguntar o que se quer e como se quer desenvolver os países africanos. Conforme esse cineasta, estas são as questões.

No que diz respeito a título dessa obra, percebe-se que o cineasta, com sua ousadia, planeja ir um pouco mais que traçar uma simples retratação da sociedade guineense perante o mundo europeu através da narração fílmica, mas também instaurar o seu posicionamento por intermédio da crítica sutilmente camuflada que faz em relação a esse universo ocidentalizado, conforme Kenneth Harrow, (2016), citado por Oliveira (2017),

Muito embora o título “olhos azuis” indique a zombaria que o filme faz, como uma adaptação irrefletida dos valores europeus de beleza [...]. Afinal, não é possível encontrar uma maneira de se pretender considerar-se africano no mundo sem se posicionar criticamente com relação ao

imaginário ocidental que tem sido marcado por racismos passados e presentes. (HARROW, 2016, p.356-357 apud OLIVEIRA, 2017, p. 166).

O realizador Flora Gomes realmente apresentou uma crítica bastante expressiva nunca encontrada em todos os seus outros filmes já lançados no que diz respeito ao imaginário africano para com a Europa. Há também a importação do ocidente ou do europeu pelo africano, o que tem implicações no racismo. Contudo, as críticas que esse realizador traça à sociedade africana não o impediram de se posicionar como africano, segundo a contribuição de Kenneth Harrow.

### **“Vicente tene manga di purbulema, el i un sunhadur, ika misti ceta kuma kussas muda” – diz Bilante em conversa com a Yonta<sup>2</sup>**

A fala de Belante (Bia Gomes) expressa acima é bastante significativa e contributiva para tentarmos analisar e compreender de facto o que provoca a contradição dos ideais do passado (dos antigos combatentes de luta pela independência) e o presente da Guiné-Bissau pós-independência. Essa contrariedade que no papel do personagem Vicente é muitas vezes evidenciada através de desabafo, indignação e até de tristeza que reflete na vida desse herói de independência.

Diferentemente de Nando e Tio de Zé, Vicente é um empresário de sucesso em Bissau. Vicente emigrou para Europa e voltou para Guiné-Bissau onde montou sua empresa de conserva de pescado. Por se envolver profundamente no seu negócio (sair de casa cedo e voltar tarde) constituiu o motivo de sua mulher lhe deixar por conta da falta de atenção para com ela – levando junto dela seus dois filhos. Assim, solteiro, mas mesmo assim não consegue reparar na beleza de Yonta, que por sua vez está apaixonada por ele. Em uma conversa, Yonta pergunta à mãe sobre a vida pessoal do empresário, por este apresentar um comportamento estranho, principalmente para com ela. No entanto, Belante responde dizendo que Vicente passa por muitos problemas – ele é uma pessoa com muitos sonhos, mas não aceita encarar a realidade da mudança das coisas.

Aqui Flora Gomes nos apresenta um sujeito que permanece muito preso aos seus velhos ideais que são os desígnios traçados para a luta armada de libertação, objetivos esses, segundo Semedo (2009, p.82), enumerados a seguir, “o primeiro, conhecido como programa menor,

---

<sup>2</sup> Tradução: Vicente tem muitos problemas, ele é um sonhador, ele não quer aceitar que as coisas mudaram.



acentuava apenas em conquista do poder político; o segundo caracterizado como o programa maior, visava o processo de reconstrução nacional, ou seja, de criação de estruturas e condições necessário para desenvolver o país”. Entretanto, com a independência conquistada, automaticamente implica a conquista do poder político, restando a execução do programa maior que passa pelo desenvolvimento do país. O realizador apresenta-nos o reflexo dessas questões através da arte cinematográfica em diferentes momentos de reflexão e reação do personagem Vicente com propósito de questionar e lembrar que a nação que hoje se vê independente foi alicerçado nos princípios e ideais revolucionários que resultaram no envolvimento de combatentes na guerra de libertação nacional.

**Figura 7** – Yonta e Vicente envolvidos em discussão



Fonte: *Udju Azul di Yonta* (1992).

Hoje em dia, considerando a condição política, econômica e social do país, fica nítido que não houve a aplicação ou implementação dos ideais revolucionários, o que se constata é a inversão desses valores. Tornando possível de observação desse fato na conversa que se segue, quando Yonta vai à casa de Vicente (FIGURA 07) para pedir satisfação por este ter combinado com ela ir para a festa de casamento de Mana, amiga de Yonta, mas ele, no entanto, não compareceu, pois, estava muito triste de tudo que via em relação aos novos hábitos e influências em que Yonta (geração pós-independência) estava mergulhada.

### **Conversa 03: Vicente e Yonta**

Yonta: O que está acontecendo com você,  
Vicente?

Vicente: Saia daqui!

Yonta: Não vou sair até saber o que está acontecendo.

Vicente: Yonta, você é criança, cresceu rápido e acha que já é mulher. Yonta: Criança, eu?

Vicente: Sim, só porque te escrevem cartas de amor. Trocaram os ideais por vestido, carro e boates.

Yonta: Olha Vicente se as coisas que tinha em seu pensamento (seus ideais) forem como uma mão de sal na água, eu não tenho culpa. Só que uma coisa é certa, respeitamos o passado, mas ninguém quer voltar a vivê-lo.

Vicente: Como nasceu essa terra? Você não sabe.

Yonta: Te digo: eu gosto de você por aquilo que você se tornou hoje. E tenho admiração pelas as coisas que você fez ontem, mas eu quero ser livre no meu jeito de gostar. Não foi para isso que fizeram a luta?

Vicente: Por favor Yonta, vá! E não complique a minha vida mais do que já está. Yonta: Afinal quem é criança, Vicente?

(GOMES, 1992 - trecho de *Olhos azuis de Yonta*, 1992)

No diálogo ilustrativo, nota-se que, apesar de Yonta ser constantemente criticada por Vicente em função de seu comportamento e desejos (modas, carros, boates e a carta de olhos azuis), dizendo até que Yonta não sabe como foi fundado o país e a nação que hoje ela é parte. Por seu turno, Yonta tenta rebater dizendo que ela só quer ser livre em seu jeito de gostar, porque é isso que foi o grande propósito da luta. E que criança não era ela, mas sim o próprio Vicente – que não entende que precisa aceitar a nova era de mudanças e liberdades. Segundo a observação de Alves (2020), ao citar dois autores:

compreende a tentação do narcisismo cultural e fetichização do passado” que representa a fala de Vicente, entretanto, são justamente os “desejos” individuais, que Adesokan se refere, que não dialogam, são individualistas e perdem a lógica comunitária quando se voltam para as “modernidades” importadas, se afastam do ideal nacional revolucionário. (OGUNFOLABI, 2008, p. 152; ADESOKAN, 2008 apud ALVES 2020 p. 50).

As críticas feitas por Vicente a Yonta, sendo a representação da jovem nação, automaticamente são direcionadas ao próprio país que insiste em experimentar novos gostos, (a moda, a curtidão, o luxo e a ostentação), condições que a modernidade e o ocidente proporcionam só para um número reduzido de indivíduos da elite e dos senhores do poder que infelizmente escolhem permanecer indiferentes à necessidade de um bem-estar comum.

Esse filme é o segundo longa-metragem do realizador Flora Gomes, que conta com grandes premiações, com a atriz principal sendo premiada. Conforme Oliveira (2012), “Olhos azuis de Yonta (1991) participa da Seleção Oficial do Festival de Cannes, em 1992, na secção Un Certain Regard. Maysa Marta recebeu o Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou pelo seu desempenho”.

## **CONCLUSÕES**

A obra fílmica aqui analisada nos apresenta um contexto de desencontro de valores revolucionários ou anticoloniais com os valores modernos. No entanto, vimos como a sociedade guineense vive importando a cultura do ocidente, tentando adaptá-la ao seu contexto, mas também às vezes de forma crítica, como o próprio cineasta trabalha dirige essas ao ocidente. Por exemplo: nessa obra, o assunto central é a “carta sobre os olhos azuis” enviado para uma menina de olhos castanhos e de um contexto climático de neves descrito na carta que contraria novamente o contexto climático de sol em que vive a jovem. Portanto, isso é só uma demonstração de muitas formas que os africanos vivem reproduzindo a cultura europeia - muitas vezes sem se dar conta. E como os europeus estabeleceram os paradigmas do que é belo e do que não é.

Vimos como o Flora Gomes tornou-se um poderoso e importante realizador da Guiné-Bissau – como também do continente africano e do mundo. Com poucos recursos e quase sem apoio do próprio Estado da Guiné-Bissau, mesmo assim o cineasta consegue produzir seus filmes contando com o apoio técnico e financeiro que recebe dos parceiros que o admiram e gostam de seu trabalho.

### **Declaração de conflito de interesse**

O autor declara não haver conflito de interesses nesta pesquisa.

### **Declaração de contribuição do autor**

Simão Tamba Quadé: Conceitualização, Metodologia, Revisão. Escrita – rascunho original.

### **Declaração de uso de inteligência artificial**

O autor declara que não usou a inteligência artificial como suporte para a elaboração desse artigo. Declara que esse trabalho foi fruto de um esforço intelectual.

## REFERÊNCIAS

- ADESOKAN, Akin. Flora Gomes, Filmmaker in Search of a Nation. *Black Camera*, v. 3, n. 1, p. 31-53, Winter 2011.
- ALVES, Daniel Félix. Narrativas fílmicas como documentos de história e memória: a Guiné Bissau pós-colonial n' *Os olhos azuis de Yonta* (1922). 2020. Monografia (Graduação em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/28366/1/2020\\_DanielFelixAlves\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/28366/1/2020_DanielFelixAlves_tcc.pdf). Acesso em: maio 2025.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. 242 p.
- CHAVES, Marina Oliveira Felix de Mello. *O cinema e os países africanos de língua oficial portuguesa*. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CUNHA, Paulo; LARANGEIRO, Catarina. Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1-17, jul./dez. 2016.
- FICÇÃO, Na casa da. *Textos sobre culturas literárias africanas e afro-brasileiras*. v. II. Organização: Sebastião Marques Cardoso; Ana Maria Carneiro Almeida Diniz; Will Wanderkelly De Freitas Ribeiro. Mossoró, RN: Editora Podes, 2021.
- GOMES, Flora. *Os olhos azuis de Yonta*. 1992. Filme (92 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XdQypZC3qs&t=748s>. Acesso em: maio 2025.
- HARROW, Kenneth W. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). Tradução: Lúcia Ramos Monteiro. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 339-367, jul./dez. 2016.
- IMPANTA, Indira António. *Mulheres da UDEMU e experiências de vida: da luta de libertação à participação política*. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/3cd7e69d-9964-489c-bd03-03e0f1baab94>. Acesso em: maio 2025.
- LARANJEIRO, Catarina. Imaginários anticoloniais e pós-coloniais: o cinema de libertação na Guiné-Bissau. *Tomo*, n. 37, jul./dez. 2020.
- OGUNFOLABI, Kayode. Tensions of Modernity in Flora Gomes's *The Blue Eyes of Yonta*. *English Studies in Canada*, v. 32, n. 2, p. 141-156, 2006.

OLIVEIRA, Jusciele Almeida de. *Mortu Nega* (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial “daqueles a quem a morte foi negada”. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 71-89, jan./jun. 2017.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. O filme será um elemento original da arte negra: sobre os finais metafóricos dos filmes africanos de Flora Gomes. *Revista da ABPN*, v. 11, n. 27, nov. 2018 – fev. 2019.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: entrevista com Flora Gomes. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, 2016.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. “Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto”: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso da criança nas representações pós-coloniais do filme *Os olhos azuis de Yonta* (1992), de Flora Gomes. *Mulemba*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 9, n. 17, p. 160-176, jul./dez. 2017.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. “*Aprecisamos vestirmon-nos com a luz*”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes. 2018. 266 f. Tese (Doutorado) – Universidade do Algarve, Algarve. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/216339689.pdf>. Acesso em: maio 2024.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de. *Dilemas da pós-colonialidade nos filmes Os olhos azuis de Yonta* (1991) e *Nha fala* (2002) do cineasta Flora Gomes. Salvador, 2012. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/40253.pdf>. Acesso em: maio 2025.

REHDER, Maria; SILVA, Rui da; MONTEIRO, Talismã Nice Dias da Silva. Da Guiné-Bissau ao Brasil: impactos da instabilidade política na manutenção dos princípios constitucionais para a educação. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 39, n. 145, p. 962-979, out./dez. 2018.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park, Califórnia: Sage, 1990. Disponível em: [link não fornecido]. Acesso em: 05 jun. 2024.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.