



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA

JUSCIELE C. ALMEIDA DE OLIVEIRA

**TEMPOS DE PAZ E DE GUERRA:
DILEMAS DA CONTEMPORANEIDADE NO FILME *NHA FALA*,
DE FLORA GOMES**

Salvador
2013

JUSCIELE C. ALMEIDA DE OLIVEIRA

**TEMPOS DE PAZ E DE GUERRA:
DILEMAS DA CONTEMPORANEIDADE NO FILME *NHA FALA*,
DE FLORA GOMES**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Maria de Fátima Maia Ribeiro

Salvador
2013

Aos vivos, aos mortos e os por nascer.
Ki-Zerbo

AGRADECIMENTOS

Escrever é um trabalho individual, contudo sua construção é coletiva, portanto agradeço a todos e todas que construíram e constroem a minha escrita.

A minha orientadora Fátima Ribeiro pela (des)construção das minhas visões críticas dos livros, das culturas, das políticas, das sociedades, do mundo.

Ao professor Mohamed Bamba, pelas indicações de livros e conversas sobre cinema africano, bem como por ter sido a pessoa que me forneceu a cópia do filme **Nha fala**.

À Martinha, minha mãe, que me ensinou a sempre querer mais da vida.

A João, meu pai, pela sua honra e integridade de sertanejo.

Minhas irmãs, Lorena e Juliane, por me mostrarem a importância da família.

A João Paulo, meu irmão, pela infância querida e por me dar Sofia e João Pedro, os seres que me proporcionam os momentos mais felizes da minha vida.

A minha segunda família Penha, Raildo, Naira e Ana Júlia, que sempre me acompanharam nesta jornada.

Aos amigos, em especial Alex, Noé, Paula, Paulo, Sarah, Bruno Tupinambá, Bruno Emanuel, Miquele, Jádison, Danielson, Mônica, Ricardo, Flávia, Priscilla, pela amizade, companheirismo e conversas.

À Maria pelos saborosos almoços e sabedoria, bem como a Tommy pelas recepções calorosas.

À minha irmã bissau-guineense Artemisa, pelas dicas sobre a Guiné-Bissau.

À escritora bissau-guineense Odete Costa Semedo pela tradução do resumo para o Crioulo Bissau-guineense. E a minha amiga cearense Isabele por ter traduzido o resumo para o francês.

Ao meu companheiro Júlio, pela paciência e incentivo para continuar sempre escrevendo, escrevendo...

N'na laara, an Saara. (Se deitarmos, estamos mortos).

Joseph Ki-Zerbo

Se queres saber quem sou, se queres que te ensine o que sei, deixa um pouco de ser o que tu és e esquece o que sabes.

Tierno Bokar (Sábio de *Bandiagara*)

Poderá uma luta, mesmo a mais justa, como é a nossa, arrogar-se o direito de monopolizar o tempo a tal ponto que chegue a silenciar a voz de Lebete, a mulher? Querido hóspede, quantas mulheres tens? Só uma? Bem sei, e dizem que é bela e inteligente. Por isso não olhes para os meus pés, tornados tão grosseiros pela água salgada dos nossos pântanos, nem para as minhas mãos, que estão cheias de cicatrizes da colheita de arroz. Mas, olha só para os meus olhos. Neles verás o passado, o presente e o futuro das mulheres do meu país.

Amílcar Cabral

RESUMO

O filme *Nha fala* (2002), uma comédia musical, do cineasta Flora Gomes, narra parte da história de Vita, uma jovem bissau-guineense, que carrega uma maldição familiar, que proíbe que as mulheres de sua família cantem e caso seja descumprida elas morrerão. No entanto, ao viajar para estudar na França e apaixonar-se por Pierre, canta, conhece o sucesso e resolve voltar para a Guiné-Bissau, para realizar o seu próprio funeral. A presente dissertação, centrada na análise do filme *Nha fala*, em sua problemática nuclear de múltiplos trânsitos, de financiamentos e apoios a temas e questões levantadas, realiza uma reflexão sobre o cinema africano na contemporaneidade, com suas aporias, caminhos e (o)posicionalidades. Destacando questões de nomenclatura e gênero cinematográficos, construção do roteiro e personagens, ou ainda a relação com os conceitos pós-colonialismo, neocolonialismo, neoimperialismo ou terceiro mundismo, a pesquisa partiu da discussão do termo pós-colonial, com base em Kwame Anthony Appiah (1997), Homi Bhabha (1998), Walter D. Mignolo (2003), Robert Stam (2003; 2006), Inocência Mata (2000; 2008), Stuart Hall (2006), Ella Shohat (2006) para estabelecer a correlação com o discurso de Flora Gomes nesse filme, eminentemente assente nos signos de trânsitos, superação, atrevimento e convivência harmoniosa, em um mundo até certo ponto globalizado. Para tanto, contextualizaram-se os cinemas africanos e o cineasta Flora Gomes, por meio de breves historiografia e biografia, bem como as possibilidades de classificação e inserção de *Nha fala* no âmbito do cinema mundial, pelos vieses de produção, circulação e recepção. Enfocando o enredo, o plurilinguismo, a musicalidade africana e, em especial, as músicas que compõem o filme e narram a história de Vita, examinam-se relações de tradições e modernidades através das partidas múltiplas e dos rituais funerários bissau-guineenses *tchur* e *toka tchur*, apresentados no filme, sob o prisma da temática dos trânsitos recorrentes na contemporaneidade, associados às transculturação e transculturação narrativa discutidas pelos teóricos Fernando Ortiz e Angel Rama, como pilares da leitura de relações culturais e sociais afirmativas, produtivas e de mão dupla entre a África e a Europa flagrada no filme em tela.

Palavras-chave: Cinema africano e bissau-guineense; Flora Gomes; *Nha fala*; Transnacionalidade e contemporaneidade; Relações África-Europa na pós-colonialidade.

RUZUMU

Filme ***Nha fala*** (2002), un kumedia muzikal, di sineasta Flora Gomes, i ta kontanu un padas di storia di Vita. Vita, un badjuda guinensi ku karga tana di se familia, un tana ku tudji mindjeris di se djorson kanta. Si i kontra algun algin, mindjer femia, di kil djorson purfia e tana son i ta muri. Ma otcha Vita bin bin ten ku bai bias pa bai studa na França, Vita bai kontra ku Pierre, e bai misti n'utru. Ala i kanta, i nganha fama, i rizolvi riba Guiné-Bissau, pa bai fasi nteru di si kabesa el propi. E disertason sentradu na analis di filmi ***Nha fala***, na si purbulematika prinsipal ku si manga di kaminhusinhus ku ta kumsa na finansiamentu, na apoiu i ta bai te na temas ku kistons ku lantandadu. E disertason na bai djubi na fundu, i na rabista dritu cinema afrikanu na no tempu, ku tudu si kansera, si kaminhus, nunde ki i firma ku nunde ku no ta pudi odja si tadju ku si rebes. Topoti kistons di nomenklatura, di generu cinematografiku, iarmason di roteru ku personagens, o inda ralason ku konseitus pos-kolonialismu, neukolonialismu, neuimperialismu o di terseru mundu; e npulma-npulma kunsu a partir di diskuson sobri termu pos-kolonial, ku basi na Kwame Anthony Appiah (1997), Homi Bhabha (1998), Walter Mignolo (2003), Robert Stam (2003; 2006), Inocência Mata (2000; 2008), Stuart Hall (2006), Ella Shohat (2006) pa pudi ndjudja e tiorias tudu ku kombensas di Flora Gomes na e filmi, ku finka riba di signus di transitus, di superason, di atirvimenti ku mandjuandadi di silistia na un mundu mas o menus globalizadu. Pa es tudu, i djuntadu na un barkafon di ntindimenti cinemas afrikanus ku sineasta Flora Gomes, na historiografia ku biografia, asin suma djubi manera di klasifika pa kaba pa pui ***Nha fala*** na mandjuandadi di cinema di mundu, na kil ladu di pruduson, sirkulason ku risepson. Ku udju na storia, na plurilinguismu, na ton di kantigas africanus, ma kil kantigas ku filmi kumpudu kel ku ta konta storia di Vita, djubi ralason o ke ku djunta tradison ku mudernidadi atrabes di manga di biasis ku sirmonias guinensi di nteru, tchur ku toka tchur, ku mostradu na filmi, bas di un manera di djubi tematica di transitus, o kambansas, ku bin di no tempu, djuntadu ku transkulturason di konta storia ku diskutiduba dja pa teorikus Fernando Ortiz ku Angel Rama, suma firkidjas di leitura di ralasons kulturais, sosial afirmativas, produtivas ku kil di dus mon entri Afrika ku Eropa i panha filmi, tchap, na ekran.

Palavras-chave: Sinema afrikanu ku guinensi; Flora Gomes; ***Nha fala***; Kambansa di tchon ku no tempu; Ralason Afrika-Eropa na pos-kolonialidadi.

RESUMÉ

Le film *Nha fala* (2002), une comédie musicale du cinéaste Flora Gomes, raconte une partie de l'histoire de Vita, une jeune guinéenne qui porte une malédiction familiale qui interdit les femmes de sa famille de chanter. Si cette interdiction n'est pas respectée, les femmes meurent. Cependant, quand elle voyage en France, pour étudier, et tombe amoureuse de Pierre, elle chante et devient connue. Elle décide donc de rentrer en Guinée-Bissau, pour faire son propre enterrement. Le présent travail dédié à l'analyse de ce film dans sa problématique nucléaire, inscrite au carrefour de plusieurs mouvements, de financements et de soutien à des thèmes et questions posées, mène une réflexion au sujet du cinéma africain contemporain, dans ses apories, ses cheminements et ses (op)positions. Mettant en relief des questions de nomenclature et de genre cinématographiques, la construction du Scénario et des personnages, ou, encore, la relation avec les concepts de post-colonialisme, neocolonialisme, néoimpérialisme ou tiers-mondisme, la recherche part de la discussion du terme post-colonial, basée sur les études de Kwame Anthony Appiah (1997), Homi Bhabha (1998), Walter D. Mignolo (2003), Robert Stam (2003; 2006), Inocência Mata (2000; 2008), Stuart Hall (2006), Ella Shohat (2006) afin d'établir une corrélation avec le discours de Flora Gomes dans ce film, éminemment fondé sur les signes de mouvements, de résilience, d'audace et de coexistence harmonieuse, dans un contexte partiellement mondialisé. Pour ce faire, nous avons contextualisé, les cinémas africains et le cinéaste Flora Gomes, par de brèves historiographies et biographies, aussi bien que les possibilités de classification et d'inclusion de *Nha fala* dans le circuit du cinéma mondial, par le biais de la production, de la circulation et de la réception. En se concentrant sur l'intrigue, le multilinguisme, la musicalité africaine et en particulier les chansons qui composent le film et racontent l'histoire de Vita, les relations entre tradition et modernité sont analysées à travers les multiples départs et les rites funéraires de Guinée, *tchur* et *toka tchur*, présentés dans le film sous le prisme de la thématique des flux récurrents dans la contemporanéité, associée aux notions de transculturation et de transculturation narrative abordées par les théoriciens Fernando Ortiz et Angel Rama, piliers de la lecture des relations culturelles et sociales affirmatives, productives et à deux voies entre l'Afrique et l'Europe dans le film analysé.

Mots-clés: Cinéma africain et guinéen; Flora Gomes; *Nha fala*; Transnationalité e contemporanéité; Relations post-colonialle Afrique-Europe.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Vita na Guiné-Bissau, em Paris e no seu retorno	17
Figura 2	Trânsitos dos bissau-guineenses	18
Figura 3	Vita em Paris	19
Figura 4	Enterro do papagaio realizado pelas crianças	22
Figura 5	O confronto religioso	23
Figura 6	A revelação do segredo e a promessa	24
Figura 7	Vita canta	24
Figura 8	Vita é o cisne da história	25
Figura 9	Vita e a gravação do vídeo clipe	26
Figura 10	Enterro do Sr Sonho e a festa	28
Figura 11	A saída do enterro do Sr Sonho e a partida de Vita	29
Figura 12	Vita e a preparação para o seu funeral	29
Figura 13	A compra do caixão de Vita	30
Figura 14	Velório de Vita	31
Figura 15	Trânsitos de pessoas para o funeral de Vita	32
Figura 16	Vita e a Mãe cantam	33
Figura 17	A festa-funeral de Vita	33
Figura 18	Yano-Vita-Pierre	35
Figura 19	Yano-Vita, relação amorosa bissau-guineense	35
Figura 20	Vita e Yano, o fim do relacionamento	36
Figura 21	A resposta das mulheres	37
Figura 22	Vita e Pierre	40
Figura 23	Vita e Pierre passeiam e Vita conhece a mãe de Pierre	40
Figura 24	Vita e a família de Pierre no restaurante	41
Figura 25	Vita e Pierre, a paixão	42
Figura 26	Yano e Pierre empenham-se juntos na organização do funeral de Vita	44
Figura 27	A estátua de Cabral; O Louco e Caminho	45
Figura 28	A estátua de Cabral transita	46
Figura 29	A estátua de Cabral e a dificuldade de encontrar o lugar dela	47
Figura 30	Vita, o Louco e Caminho tentando encontrar o local para Cabral	48

Figura 31	Vita, o Louco e Caminho continuam buscando um local para Cabral	50
Figura 32	Passeata à volta de Amílcar Cabral	51
Figura 33	Louco e Caminho: terceira intervenção	51
Figura 34	O retorno de Vita	52
Figura 35	O herói Amílcar Cabral	53

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CAPÍTULO I – O FILME <i>NHA FALA</i>: UM MUSICAL DE MÚLTIPLOS TRÂNSITOS	16
2.1	TRÂNSITOS FÍSICOS E CULTURAIS	18
2.1.1	Tradição e modernidade nos rituais funerários	21
2.2	RELAÇÕES AFETIVAS CONTEMPORÂNEAS TRANSCONTINENTAIS: YANO-VITA-PIERRE	34
2.2.1	Vita-Pierre: relações amorosas contemporâneas	39
2.3	AMÍLCAR CABRAL: O HERÓI AFRICANO	45
3	CAPÍTULO II – REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS, TALVEZ PÓS-COLONIAIS, SOBRE O PÓS-COLONIAL EM CINEMAS AFRICANOS DA CONTEMPORANEIDADE	54
4	CAPÍTULO III – A COMÉDIA-MUSICAL <i>NHA FALA</i> E ASPECTOS HISTÓRICOS DE CINEMAS AFRICANOS NA CONTEMPORANEIDADE	93
4.1	DA HISTORIOGRAFIA E TEMÁTICA DOS CINEMAS AFRICANOS À PRODUÇÃO DO CINEASTA BISSAU-GUINEENSE FLORA GOMES	98
4.1.1	A personagem Guiné-Bissau de Flora Gomes: por um cinema de combate e combatente	108
4.1.2	Flora Gomes: partidas e retornos de um cineasta em trânsito na contemporaneidade	110
4.2	A COMÉDIA-MUSICAL <i>NHA FALA</i> : UNIÃO DE GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS	113
4.2.1	A musicalidade africana narra a vida de Vita	119
5	CAPÍTULO IV – DILEMAS DA CONTEMPORANEIDADE: FLUXOS DE TRÂNSITOS, MODERNIDADE E TRADIÇÕES NA PRODUÇÃO DO FILME <i>NHA FALA</i>	132
5.1	“É FESTA OU ENTERRO?”: MORTE E RITUAIS FUNERÁRIOS BISSAU-GUINEENSES	136
5.2	“ENTRE OS PAÍSES DE NORTE E SUL, ENTRE OS QUENTES E OS FRIOS, NADA É SIMPLES”: TRÂNSITOS E TROCAS NA GUINÉ-BISSAU E ENTRE ÁFRICA E EUROPA	144
5.3	“PATRÃO É SEMPRE PATRÃO”: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO PÓS-COLONIAIS NO FILME <i>NHA FALA</i> DE FLORA GOMES	158

6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO SER IGUAIS E DIFERENTES NA CONTEMPORANEIDADE	164
	REFERÊNCIAS	167
	ANEXOS	177
	ANEXO I – Música “Democracia”	178
	ANEXO II – Música “Os bons conselhos”	179
	ANEXO III – Música “As promessas”	180
	ANEXO IV – Música “Os bons esforços”	181
	ANEXO V – Música “Ela é demasiada séria”	182
	ANEXO VI – Música “ <i>Bye, bye</i> século XX”	183
	ANEXO VII – Música “O medo”/ “ <i>Le peur</i> ”	184
	ANEXO VIII – Música “Ousar”/ “Atreve-te”	185

1 INTRODUÇÃO

A vontade de estudar as culturas da Guiné-Bissau surgiu do interesse por conhecer mais sobre esse país e sua produção, diante dos seus multiculturalismo e interculturalidade, e a partir dos discursos críticos das disciplinas de Graduação em Letras na UFBA. Foi na disciplina LET C55 – Crítica literária africana e africanista contemporânea (2007), que realizei o primeiro trabalho sobre a Guiné-Bissau e sua literatura, “O lugar da Guiné-Bissau nas literaturas de língua portuguesa”. Na matéria LET C47 – Literatura Africana de Língua Portuguesa e o Cânone Ocidental (2008), iniciei meus estudos sobre Odete Costa Semedo, com o trabalho “SONÉÁ: exaltação da tradição oral guineense nos moldes da escrita”. Daí surgiu a necessidade da ampliação da pesquisa com a leitura comparatista da literatura no trabalho de conclusão do curso de Bacharelado, assim como as matérias, sob a orientação da professora Maria de Fátima Ribeiro, que se desdobrou em objeto e tema do projeto de pesquisa de Mestrado, ora convertido no texto desta dissertação, inserido na linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural, do programa de pós-graduação em Literatura e Cultura de Letras/UFBA.

Entre o interesse inicial pela literatura guineense e a pesquisa sobre o cinema de Flora Gomes, sucederam-se projetos nos campos da literatura comparada e dos estudos culturais, envolvendo as duas áreas. O cinema guineense chegou até mim em função de referências da orientadora e do apoio de especialistas, que me disponibilizaram cópia dos filmes, como os professores Mohamed Bamba e Amaranta César, suscitando de imediato continuada pesquisa em internet e livros abrangendo cinemas africanos na contemporaneidade.

“Cinemas africanos”, (no plural, para marcar a diversidade cultural implicada), neste trabalho, consiste em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos e comprometida com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam a atenção roteiro e o argumento, estreitamente ligados à figura do diretor, de diferentes formas articulando-se com o suporte financeiro da produção, que,

contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas, em favor de empresas transnacionais e da coparticipação internacional.

A pesquisa de Mestrado inicialmente seria realizada com dois filmes de Flora Gomes **Olhos azuis de Yonta** (1991) e **Nha fala** (2002), entretanto, em virtude da amplitude do *corpus*, optou-se somente pelo último filme, ocupando-se das representações construídas para a África e para a Guiné-Bissau, com foco nas questões nacionais demandadas na contemporaneidade, e transformadas em matéria da indústria cultural do cinema, que extrapola as fronteiras guineenses seja através da temática de trânsitos físicos e culturais explorada pelo cineasta, seja pela política de agenciamento das instâncias de produção cinematográfica. No que concerne ao título do trabalho, **Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala, de Flora Gomes** está relacionado com a situação política da Guiné-Bissau, que na época da gravação do filme era de guerra civil, entretanto o cineasta retrata um momento de paz, em vista disso são tempos de “paz e guerra”, não “guerra e paz”.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, “O filme **Nha fala**: um musical de múltiplos trânsitos”, analisa-se a história da protagonista Vita, uma jovem guineense, que ganha bolsa de estudos, na França, carrega uma maldição familiar, que proíbe que as mulheres de sua família cantem, enfatizando os trânsitos físicos e culturais presentes no filme, bem como as relações afetivas contemporâneas transcontinentais. A história de Vita também é transpassada pela estátua de Amílcar Cabral, herói da independência das Ilhas de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, à procura de um local para sua instalação.

No segundo capítulo, “Reflexões contemporâneas, talvez pós-coloniais, sobre o pós-colonial em cinemas africanos da contemporaneidade”, o título tenta representar as múltiplas possibilidades da contemporaneidade, através da pesquisa e reflexão sobre o conceito pós-colonial, destacando questões de nomenclatura, periodização, metodologia, contextualização, cronologia, bem como às relações com os termos colonialismo, neocolonialismo, neoimperialismo, terceiro mundismo e globalização. O capítulo é construído como uma defesa e/ou refutação do termo pós-colonial, discutido por Kwame Anthony Appiah (1997), Homi Bhabha (1998), Walter D. Mignolo

(2003), Robert Stam (2003; 2006), Inocência Mata (2000; 2008), Stuart Hall (2006), Ella Shohat (2006).

A contemporaneidade emerge como momento de negociação, no qual se busca a igualdade e a diferença, concebendo-se o conceito de pós-colonialidade, aí incrustado, não como um erro, mas um enquadramento, uma forma de superar o colonialismo. Desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou do apagamento das duas maiores forças da contemporaneidade: colonialismo e globalização, pois, se Flora Gomes inscreve sua história no que entendo como pós-colonialidade, o cenário visado é o da globalização e o seu olhar centra-se em possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias.

Neste sentido, o terceiro capítulo, “A comédia musical ***Nha fala*** e aspectos históricos de cinemas africanos na contemporaneidade”, discute aspectos historiográficos e temáticos do cinema e dos cinemas africanos, com destaque para o cinema da Guiné-Bissau e a produção do cineasta Flora Gomes, como também para os gêneros cinematográficos comédia e musical, ressaltando a musicalidade do filme objeto desta pesquisa.

O último capítulo, “Dilemas da contemporaneidade: fluxos de trânsitos, modernidade e tradições na produção do filme ***Nha fala***”, destaco alguns temas da contemporaneidade, recorrentes no debate de ideias atual e que, em especial, atingem a África, sob o vezo de estereótipos e preconceitos que Flora Gomes parece confrontar. Vistos criticamente como dilemas e desafios, avaliam-se as relações entre modernidade e tradições, com enfoque nos rituais fúnebres e no emprego de línguas africanas e europeias, ressaltando-se que a leitura, neste trabalho, não é de contraposição (tradição versus modernidade), mas sim de conciliação e em alguns momentos de “negociação” de uma modernidade africana; os trânsitos e as migrações em contextos, se não de pós-colonialidade, de globalização e diáspora como inevitáveis, por meio do aparato teórico mais ostensivo de Fernando Ortiz e Ángel Rama; a questão mercadológica, as produções e as coproduções, incluindo aí a ajuda financeira para produção de filmes, como, talvez, uma nova forma de colonização ou de neocolonialismo, e a distribuição

desses filmes em outros países; bem como o questionamento das qualidades estéticas e culturais desses.

Atravessada por esses dilemas, a dissertação produzida buscou afinar-se, mais uma vez, com o seu objeto em termos lingüísticos convocando para o resumo as três línguas presentes em ***Nha fala***: português, crioulo e francês. Por sua vez, a escrita deste texto foi pautada na importância acadêmica, cultural e política da pesquisa, bem como na atualidade das questões a respeito da cultura e do cinema guineenses, suscitando a interdisciplinaridade com estudos críticos nos campos do cinema, da história, da sociologia, da antropologia e da arte. Procura somar-se aos trabalhos existentes sobre a Guiné-Bissau e seus cineastas, por meio das críticas literária e cultural, propiciadas pela formação acadêmica em Letras, aliadas à abertura para o estudo do cinema e da indústria cultural contemporânea. Trata-se de leitura não exaustiva e fechada em si mesma, mas uma leitura viável, possível e, acima de tudo, atenta ao objeto.

2 CAPÍTULO I – O FILME *NHA FALA*: UM MUSICAL DE MÚLTIPLOS TRÂNSITOS

O filme *Nha fala*, lançado em 2002, conta parte da história da protagonista Vita (Fatou N'Diaye), jovem bissau-guineense, inicialmente apresentada como às vésperas de partir da sua cidade, “Bissau”, conforme placa de identificação mostrada nas primeiras cenas, com bolsa de estudos para cursar contabilidade, na França, e que carrega maldição familiar, que proíbe que as mulheres cantem; caso seja descumprida a tradição, elas morreriam. Todavia, numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean Christophe Dolle), um jovem e talentoso músico por quem se apaixona.

Em Paris, distante da família e após uma noite de amor, faz com que a protagonista cante. Deixando-se convencer por Pierre e seus amigos, grava um disco (*O medo/ La peur*), que se torna um sucesso de vendas imediato na Europa. Mas, temendo que a mãe descubra que quebrou a promessa, a preocupação com a morte de seus parentes, como também o desejo de satisfazer a tradição, Vita decide voltar a casa... para morrer! E com a ajuda de Pierre (atual namorado) e de Yano (Ângelo Torres), antigo namorado que deixara em Bissau, de seus familiares e amigos africanos e europeus, Vita encena a sua própria morte e renascimento, para mostrar à família e amigos, assim como o cineasta com relação aos possíveis receptores desse filme, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar.

Na figura 1, pode-se perceber a transformação da personagem, que quando vivia na Guiné-Bissau demonstrava-se triste e descontente, diferentemente da Vita que encontrou o amor na França e da Vita que retorna para realizar seu funeral feliz e contente por ter perdido o medo e ousado.



Figura 1: Vita na Guiné-Bissau, em Paris e no seu retorno.

O filme, cujo título o cineasta Flora Gomes diz significar “ao mesmo tempo, ‘minha voz’, ‘meu destino’, ‘minha vida’ e ‘meu caminho’ (RIBEIRO, 2010), recebeu múltiplos apoios e financiamento. É uma produção conjunta das Fado Filmes (Portugal), *Les films de mai* (França) e *Samsa film* (Luxemburgo), apoiada pela Comissão Europeia (Fundo Europeu de Desenvolvimento), pelo Fundo Eurimages do Conselho da Europa, pelo MC/ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, pelo *Fonds National de Soutien - À la Production Audiovisuelle du Luxembourg*, pelo *Ministère Français de la Culture et de la Communication – CNC*, *Ministère des Affaires Étrangères (Fond Sud Cinema)*, pelo *Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud (Agence Intergouvernementale de la Francophonie & Cirtef)*, pelo *Ministère des Affaires Étrangères (ADCSud)*, pelo *Fonds d’action et de Soutien pour L’intégration et la Lutte contre les Discriminations (F.A.S.I.L.D.)*, pelo *Giöteborg Film Festival Filmfund*, pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal – Instituto Camões. Com co-produção da RTP – Radiotelevisão Portuguesa Mutante Filmes, desenvolvida com apoio do Programa Media da União Europeia, direção de Florentino ‘Flora’ Gomes, bissau-guineense; música de Manu Dibango, camaronês; imagem de Edgar Moura, brasileiro. Indiscutíveis trânsitos com inevitáveis trocas.

A apresentação do filme foi realizada por blocos temáticos de cenas e sequências, com enfoque nos trânsitos físicos e culturais, que caracterizam relações entre tradição e modernidade nos ritos funerários presentes no filme, bem como nas questões de gênero e a situação da mulher na Guiné-Bissau, através da personagem principal Vita e suas relações com Yano e Pierre, destacando também a figura de Amílcar Cabral, que passeia por todo o filme.

2.1 TRÂNSITOS FÍSICOS E CULTURAIS

Os filmes por si só já são completamente transitáveis, pois o movimento da câmera desloca-se entre as várias cenas e nos leva para onde deseja. No filme *Nha fala*, os trânsitos físicos e culturais ressaltados são as viagens da protagonista entre Guiné-Bissau-França-Guiné-Bissau (África-Europa), como também dos bissau-guineenses diaspóricos ou migrantes, ao lado da alternância reflexiva e continuada entre os nexos vida-morte-vida (rituais funerários), religião tradicional-religião católica e tradição-modernidade.

Vita passa grande parte do filme se deslocando, seja porque caminha na rua procurando um local para a estátua de Cabral, ou porque foge de Yano ou das pessoas na rua, ou ainda porque viaja. A protagonista vive na Guiné-Bissau, a primeira parte do filme, até que ganha uma bolsa de estudos e vai morar na França e depois retorna para a Guiné-Bissau.

As relações e os trânsitos dos bissau-guineenses com o resto ou diversas partes do mundo ficam explícitos no filme, quando Vita está retornando para sua casa e é cercada pelas pessoas que querem mandar presentes, lembranças e pedidos para seus parentes (namorados, maridos, filhos) espalhados por diversos lugares – Portugal, Bordéus, Londres, Paris, América, China, entre outros, que, supostamente, não voltaram ou ainda não o fizeram (Figura 2).



Figura 2: Trânsitos dos bissau-guineenses.

Aos 42 minutos e 31 segundos de filme, muda-se a cena para Paris, muda-se o idioma, muda o ritmo das músicas. Imagens de Paris são exibidas, inclusive da Torre Eiffel. Anteriormente, exibiam-se também imagens das belezas naturais da Guiné-

Bissau ou o que achamos ser a Guiné-Bissau¹, as músicas, o ritmo das músicas oscilavam entre lento e rápido, numa mistura de música de ninar (como no início do filme, no velório do papagaio) e *afrobeat* e pop (como na despedida de Vita). E o idioma falado antes era o crioulo de base lexical portuguesa da Guiné-Bissau.

Essa segunda fase do filme, depois das imagens de Paris, inicia-se com uma música “Ela é demasiada séria” (ANEXO V), cantada em francês, na qual todos chamam por Vita. O local parece com um prédio, onde se supõe que mora sozinha, pois a câmera foca numa janela com um vestido amarelo no varal de roupas (Figura 3). Antes, na Guiné-Bissau Vita morava numa casa, sobrado colonial antigo, com sua família. A música cantada em francês destaca características de Vita, que é “Séria, amorosa, só pensa nos estudos; não sai para dançar; disposta a ajudar as pessoas”, já as músicas cantadas em Bissau destacam questões locais e globais (problemas com eleições, governos, desemprego, comercialização, tradição). Nessa música, há a figura de um senhor de idade que sempre repete a mesma frase: “Não me importa. Não gosto de pretos”, que pode ser representativo do preconceito, para com o imigrante africano na França, resquícios do colonialismo.



Figura 3: Vita em Paris

Depois da descrição de Vita, os vizinhos franceses começam a cantar sobre quando Vita conheceu o seu namorado, quando o amor, a paixão a primeira vista aconteceu. O primeiro beijo, o noivado, o encontro, a primeira noite são relatados na letra da música e encenados pelas imagens que deslizam na tela ocupando o primeiro plano

¹ O filme foi gravado em Cabo Verde, porque na época de sua gravação a Guiné-Bissau ainda se encontrava em processo de final de guerra civil.

das atenções. A apresentação musical termina com Vita aparecendo e todos oferecendo-lhe flores (Figura 3). Nesse momento destaca-se a complementaridade entre as músicas, letra e melodia/ritmo, as imagens e as relações estreitas com os diálogos e falas, sobretudo incidindo na construção e elucidação das trajetórias das personagens.

Cabe destacar que depois que Vita aparece pela primeira vez em Paris entre os seus vizinhos parisienses, notam-se que as suas roupas² não são estampadas, apesar de as cores ainda serem quentes (amarelo). O cabelo está trançado. Vita sai do prédio onde mora e vai ao encontro de Pierre, o seu namorado parisiense, no estúdio dele.

Depois do período em Paris, a câmara nos leva de volta para a Guiné-Bissau (01:02':11). A protagonista retorna juntamente com Pierre de navio para seu país para realizar seu funeral. As imagens das paisagens Cabo verdianas/bissau-bissau-guineenses voltam à tona. O idioma volta a ser o crioulo bissau-bissau-guineense, mas Pierre continua falando francês. Afinal, nesse momento o idioma decisivamente não é uma barreira, as pessoas se comunicam sem problemas.

Vita retorna para a Guiné-Bissau, por estar preocupada com que a sua mãe escute o Cd, pois a Mãe: “É a única que pode reconhecer minha voz. Vai morrer de desgosto. Para me salvar e salvar minha mãe... Tenho de morrer. E para morrer bem, tenho de preparar meu enterro”. Como também para satisfazer o desejo dos seus ancestrais e promover a reconciliação com a tradição. “Agora percebi que para renascer há que aceitar a morte”. Estabelecendo a relação com a cosmogonia africana vida-morte-vida, para satisfazer o desejo da tradição, que foi descumprida, ela tem que morrer, mas morrerá uma morte simbólica, para renascer mais forte e com seus laços com a tradição mais firmes do que nunca.

A tradição, no filme, está presente, quando mostra crianças desde cedo reproduzindo o ritual funerário (*tchur*), dos seus animais de estimação: “O papagaio da escola morreu esta manhã. Vamos passar na casa dos seus amigos! Os que

² Vita passa, na Guiné-Bissau, a primeira parte do filme toda com o mesmo vestido rosa estampado.

pagaram o enterro, é claro”. Mas, ao mesmo tempo, essas crianças vivem a modernidade, pois pedem que Vita traga da Europa “nike, barbie e coca-cola”. Esses trânsitos e as trocas culturais implicadas acontecem sem a presença de conflito aparente. Assim como, na mudança de idiomas, pois Vita em alguns momentos conversa com as crianças em português e Pierre comunica-se em francês, numa cidade onde todos falam a língua bissau-guineense, o crioulo, e, uma parte a língua oficial portuguesa.

Entretanto, no campo da religião, um conflito se instala, inclusive sendo anunciado e esperado pelas personagens, relativamente à convivência entre práticas culturais de diferente matriz, quando a tradição africana ou local, encontra-se com a modernidade ocidental, hegemônica, herança do colonialismo e marca da globalização, como antes do enterro do Sr Sonho.

2.1.1 Tradição e modernidade nos rituais funerários

Os elementos da tradição e da modernidade coexistem no filme em quase toda a exibição deste, portanto não é dicotômica e limitadora, no qual se destacam as crianças que crescem em contato com a tradição (o enterro do papagaio) e a modernidade (a influência estadunidense), a bolsa de estudos que Vita recebe, a maldição de cantar e a produção do CD, os rituais funerários de Sr Sonho e de Vita. Ressalta-se também que a modernidade já está presente em Cabo Verde e Guiné-Bissau, por meio do carro conversível vermelho, negócios, telefone celular, nas ruas, refutando-se a possibilidade de algo que foi trazido de fora, como algo externo.

Na primeira cena do filme, aparecem crianças, que seguem levando algo, que não está muito claro, mas depois se descobre que elas estão realizando o enterro do papagaio da escola, que morreu, o que demonstra que as crianças vivem a tradição bissau-guineense de como enterrar seus mortos desde a primeira infância (Figura 4). Essas mesmas crianças, ao encontrarem com Vita, e sabendo que ela vai viajar para Europa, fazem seus pedidos: “Eu quero nike, barbie e coca-cola. Muita coca-cola”. Os pedidos demonstram que são crianças que também estão em contato com a globalização solicitando produtos desejados por muitos jovens pelo mundo.



Figura 4: Enterro do papagaio realizado pelas crianças

Segundo Giselle Rodrigues Ribeiro, no seu artigo “Nha fala, uma festa do tradicional com o moderno”, publicado na **Revista África e Africanidades**, os pedidos atestam fenômenos da modernidade, como uma influência dos Estados Unidos. O interessante nesse diálogo é que mesmo as crianças falando em crioulo, pedem produtos industrializados, globalizados, capitalistas (2010).

Outro elemento da modernidade que Giselle Rodrigues Ribeiro destaca é a bolsa de estudos de cinco anos, para estudar contabilidade na França, segundo a autora, emblema de “um mundo de economias globalizadas e de elementos culturais muitas vezes compartilhados, acordos diplomáticos com viés educacional [...] comuns entre países de infra-estrutura diferenciada” (2010). Exemplo disso é o fato de tornar-se cada vez mais frequente encontrar no Brasil bissau-guineenses e africanos de outros países, que vêm estudar os mais variados cursos.

O conflito entre religião tradicional e religião europeia se inicia, quando Vita consegue chegar à sua casa, depois das manifestações cantadas nas ruas da Guiné-Bissau, no funeral do seu vizinho, que está começando. Mostra-se a cena de um idoso amolando uma faca e alguém grita: “Vem ai o padre!”. E o Senhor diz: “Esconde o porco depressa”. Trava-se uma discussão sobre os rituais fúnebres entre os presentes ao mesmo tempo à chegada de um padre empertigado, senho franzido e reprovador, configurando o embate entre a religião católica e a religião tradicional bissau-guineense, mas, que, ao sair da casa, precisa saltar, pular, a poça de sangue do animal imolado, sob reiterado silêncio ostensivo e imponente da sua parte:

Vita: O padre não chegou ainda?
 Uma mulher: Então, matem o porco!
 Senhor: Não pode ser o porco só é sacrificado quando o caixão sai da casa.
 Mulher: Temos que impedir o padre de vir.
 Uma Senhora: O defunto era um bom católico e conhecia a bíblia de cor.
 Mulher: Então, para que o porco?
 Senhor: Ele também era um bom animista.



Figura 5: O confronto religioso.

Nesse confronto não há vencedores, já que os rituais tradicionais e católicos acontecem sem causar prejuízo a nenhum dos dois, pois o padre já conhece os rituais da religião tradicional bissau-guineense e o respeita, assim como os bissau-guineenses sabem da necessidade de alguns bissau-guineenses de participarem também dos rituais católicos. As religiões transitam como se a convivência entre as duas fosse natural.

Vita carrega uma maldição tradicional, que proíbe as mulheres de sua família materna de cantar. Isso não fica claro no início do filme, contudo Yano questiona a felicidade de Vita, pois ele nunca a ouviu cantar, demonstrando assim uma chave de leitura, para aquela personagem tão rancorosa e questionadora. Mas, é no momento da partida de Vita, que ao ratificar a promessa feita à mãe, antes de viajar para França, fica clara a maldição. Vita tem que partir e despede-se de sua mãe e esta a alerta antes de partir: “Não esqueças de nada. Sabes do que falo. Quero que me jures mais uma vez”. Vita diz: “Juro mamã. Mas gostava que me explicasses porquê”. A mãe responde: “Eu também não sei. Penso que nunca ninguém soube. É como uma maldição desde há muitas gerações. Nuncas poderá cantar. Cantar é proibido a qualquer mulher desta família. Seja qual for o pretexto. Senão podes morrer”. Vita responde: “**Nha fala** (minha fala)”. Despedem-se (Figura 6).



Figura 6: A revelação do segredo e a promessa.

Entretanto, na Europa, Vita se apaixona por Pierre, em celebração a esse amor, Vita canta, no que parece ser um terraço do prédio de Pierre, tendo ao fundo *Génie de la liberté*, pela primeira vez na sua vida sussurra uma melodia, uma música?. Enquanto Vita canta, Pierre chega e escuta e fica encantado com a voz de Vita. Inclusive, é nesse momento, que descobrimos que a melodia que embala o enterro do papagaio nas imagens iniciais do filme, é cantada por Vita (Figura 7).



Figura 7: Vita canta.

Vita ao vê-lo arrepende-se de ter cantado e conversa com Pierre sobre sua maldição. Esse diálogo mostra o choque cultural entre Pierre e Vita, pois Pierre questiona Vita sobre se ela acredita ou não nessas coisas. Vita responde

vagamente: “Acredite ou não... fui a primeira a ignorar a proibição. Faltei à minha palavra. É mais grave para ela (mãe) que para mim”.

Pierre ignora o que Vita diz e informa que é músico e como tal destaca que Vita “Tem uma voz extraordinária”, e que estava procurando uma voz como a dela. Vita responde, citando a sua agora falecida avó e uma imagem de cisne é refletida nela: “A minha avó dizia que somos como os cisnes. O nosso canto anuncia a nossa morte. Não é a morte que me assusta. Tenho medo de deixar aqueles que amo”.



Figura 8: Vita é o cisne da história.

Após a constatação da beleza da voz de Vita, eles vão para o estúdio, às 4hs da madrugada. Lá, chamam por Bjorn (dono do estúdio e músico). Entram e Pierre entrega a Vita a letra da música, a qual Vita crítica, demonstrando conhecimento sobre música, apesar de não cantar: “Por mim só guardava a pontuação e mudava todo o resto”. Vita pergunta de quem é a canção. Pierre responde: “A música é minha e a letra de Bjorn”, o qual se encontra ao lado de Pierre. Bjorn visivelmente irritado diz: “Quando quiser menina”. Vita altera a letra e canta. Ao cantar impressiona Bjorn, que logo faz uma ligação para Manolito, um possível produtor (Figura 9).

Enquanto Vita canta, passam as cenas do processo de produção do CD – mais um elemento da modernidade/contemporaneidade –, com os músicos, as gravações, demonstrando sua felicidade por poder cantar, como num vídeo clipe. A música, que Vita canta, fala do medo, do medo de se ultrapassar obstáculos, de como qualquer coisa inclusive as pedras e os rios são mudáveis, relacionando com a vida de Vita, a música representa as relações com a “quebra” da sua tradição: “Não há pedra que

não se parta/ Nem rios intransponíveis/ O que é preciso é não teres medo de mim [...]”.

A música “O medo” parece está diretamente relacionada com a ruptura do tradicionalismo bissau-guineense, que não permite o questionamento nem a negociabilidade com a tradição. Vita com o seu ato de cantar quebra um ciclo de reprodução da tradição cega, por sua mãe e avó, promovendo uma reflexão sobre o simples ato de reproduzir.



Figura 9: Vita e a gravação do vídeo clipe.

Depois de retornar para a Guiné-Bissau, Vita reúne toda a família, os amigos e Pierre, na casa de sua mãe, e trava um diálogo dramático, pois Vita conta para mãe que gravou um disco: “Mãe, canto com mi **Nha fala**”. A mãe de Vita responde “É impossível”. Vita mostra o Cd e coloca para a mãe escutá-la. Vita canta e a mãe desmaia. A mãe de Vita acorda dizendo: “A minha filha vai morrer” e todos respondem em coro: “Não, não”. Vita informa a todos que voltou para organizar seu próprio funeral e a Mãe de Vita começa a agir como se Vita estivesse realmente morta: “Vê bem que a minha filha está morta”.

Vita, apesar de ser essa mulher moderna, estudada, emancipada, é muito ligada à tradição familiar bissau-guineense, por isso mesmo após a quebra da tradição, volta para o seu país natal, para satisfazer o desejo de seus ancestrais, através da realização dos seus rituais fúnebres, por meio de sua morte simbólica.

No filme, apresentam-se três rituais funerários: o do papagaio, realizado pelas crianças; o do Sr Sonho, um idoso; e o de Vita, um enterro simbólico, que une

tradição e modernidade, pois é um ritual para satisfazer a tradição e é organizado pela própria morta.

Sabe-se da morte do Sr Sonho, quando Vita conversa com uma amiga sobre o cancelamento da sua festa de despedida, por causa da morte do vizinho, Sr Sonho. A amiga diz: “Já que estou vestida vou na mesma”, demonstrando que tanto faz se a festa é de funeral ou de despedida, caracterizando assim a relação que os bissau-guineenses têm com a morte-vida, portanto as palavras da “Amiga” revelam uma filosofia de vida, um dado saber cultural.

Continuam conversando sobre o Sr Sonho, o vizinho de Vita que morreu aos 82 anos, de um ataque cardíaco à noite, enquanto dormia. Nesse diálogo destaca-se que a amiga de Vita chama o Sr Sonho de *Homi Grandi*, que em crioulo, quer dizer homem que detém grande importância, autoridade, em dada comunidade, equivalente aos “mais velhos” de outros contextos africanos, e a legenda diz apenas velhote. A amiga complementa dizendo: “É formidável morrer nessa idade. Então, vai haver festa e nós vamos comer!”.

O ritual funerário do Sr Sonho acontece na primeira parte do filme, no qual o caixão do Sr Sonho é um peixe, que pode ser representativo da profissão de pescador, que o defunto exercia, pois a escolha do caixão está diretamente relacionada com o contexto social, profissional e cultural do morto. Depois, destacam-se as conversas entre os visitantes no velório, os quais não eram amigos, mas depois que a pessoa morre tornam-se, inclusive dizem que o defunto devia-lhe dinheiro. A mãe de Vita diz que são uns mentirosos e Vita responde com um ditado popular: “Quanto mais pequenos são os cães mais alto ladram”. Uma criança chora no velório e a mãe de Vita diz: “Não fiques triste, pois ele viveu duas vezes mais do que o pai dos meus filhos”. Um senhor consola a criança mandando que ela coma, pois: “Ele [o defunto] queria que comêssemos muito no seu enterro”.



Figura 10: Enterro do Sr Sonho e a festa

Após o momento dentro da casa do defunto, a câmera foca em um homem que está assando carne. Ele deixa a carne, o assado em cima da mesa, e vai buscar a faca, quando alguém grita “Há carne” e todos avançam, para deliciarem-se com o manjar servido (Figura 10). Aparece o coral da igreja e começa a cantar a música “Os bons esforços” (ANEXO IV) que fala da criação de crianças, de sua limpeza, de alimentação, de esperança, estudo, futuro, passado, pobreza. A coreografia se destaca por sua força e a igualdade como todos dançam. Vita dança muito feliz, todos dançam muito felizes. Como o próprio título da música anuncia, a letra está relacionada com os esforços, que tem que se realizar para alcançar os objetivos traçados, como também não deixando de lado o poder da coletividade.

O padre chega e para a música. Escondem o porco, que servirá para o ritual. E uma mulher leva o padre para dentro da casa, conversando com ele sobre o acontecido. Volta-se para o funeral, o padre está saindo da casa do Sr Sonho e o eclesiástico encontra o sangue do porco na porta e passa por cima. A câmera mostra o caixão e Vita saindo ao mesmo tempo. O caixão em formato de peixe é colocado em cima de um carro. Vita se despede do irmãozinho. Vita olha para trás, vê sua mãe e segue o carro com o defunto, depois segue o seu caminho para a Europa (Figura 11).



Figura 11: A saída do enterro do Sr Sonho e a partida de Vita.

Com relação ao ritual funerário simbólico de Vita, para satisfazer a tradição, que preconiza que ao cantar a mulher de sua família deve morrer, o planejamento dos detalhes para a realização acontece logo após o seu retorno da França, em uma reunião com a família, os amigos e Pierre, onde a protagonista, nesse momento morta-viva, anuncia que irá organizar seu próprio funeral e a Mãe de Vita começa a agir como se Vita estivesse realmente morta: “Vê bem que a minha filha está morta”. Vita dá as coordenadas do seu plano, para amenizar os estragos da sua quebra de tradição: “Mãe, vais anunciar na rádio, na TV e nos jornais: primeiro, que eu sou cantora. Segundo, que vim morrer no meu país. E terceiro, que convido a todos a vir ao meu velório amanhã” (Figura 12).



Figura 12: Vita e a preparação para o seu funeral

A partir desse diálogo, a mãe de Vita passa agir e falar como se a filha estivesse morta, mas voltou para se despedir e cumprir seu ritual: “Ela amava-me tanto que enviou seu fantasma para que o meu desgosto não seja tão grande”. Pierre reclama: “Isto vai ser mais difícil do que eu imaginei”. Yano conclui: “É o clima”. O irmão de Vita diz: “A mais pequena ferida fica infectada”. Uma mulher complementa: “E uma única gargalhada pode desencadear uma festa!”. Nice diz: “Mas é de pouca duração!”. Pierre reclama mais uma vez: “Isso trocem de mim!”. E a mãe de Vita relembra seus sentimentos pela filha: “Eu também amava muito minha filha. Oxalá esteja feliz onde quer que esteja”. Vita acaba com a conversa e manda que todos

vão fazer o que lhe cabem. Demonstrando a relação que os africanos têm com seus vivos, mortos e os por nascer, como também a relação de felicidade e cumplicidade entre todos os presentes na preparação do funeral.

Depois de designar o que todos deveriam fazer, Vita vai para a marcenaria Destino, comprar o caixão que representasse sua vida socialmente e culturalmente. Encontra com pessoas negociando caixões. Ela escolhe um caixão em formato de borboleta para o seu funeral, que segundo o dicionário de símbolos, “A borboleta é considerada o símbolo da transformação, da felicidade, da beleza, da inconstância, da efemeridade da natureza e da renovação” (2013), bem como por este representar o seu renascimento, pois a borboleta dorme lagarta e renasce borboleta, bem como uma alusão as metamorfoses da vida e a liberdade de voar, através do seu funeral (Figura 13).



Figura 13: A compra do caixão de Vita.

O vendedor de caixões é o antigo amigo de negócios de Yano, Canga Luta. Vita acaba comprando todo o estoque de caixões de Canga Luta, que informa que, pelo valor do cheque, a fábrica é dela. Ele olha para o cheque e se assusta: “Se a defunta está viva então os vivos estão mortos”, fazendo uma relação com os vivos e os mortos, que coexistem pacificamente. Vita compra todos os caixões e os distribui a todos os presentes, cumprindo o conselho dado por ela mesma, aos amigos antes da partida na música “Os bons conselhos” “Construam caixões./ A única coisa segura neste país é a morte”.

Na casa de Vita, o funeral inicia-se, com as pessoas já formando fila para ver a morta. Vita dá as últimas instruções e pede que o Dr Amarilho “Não deixe avançar ninguém”. Vita também orienta Larna, a pessoa que irá substituí-la no caixão, para

que esta “Tente não se mexer”. Coloca-se uma mesa perto do caixão, para que sejam deixadas as ofertas. Vita conversa com a mãe, para que ela fique bonita e a mãe de Vita afirma: “Minha querida, como tu eras bonita!”. Vita diz “Continuo bonita, mamã”, tentando convencer a mãe de que está viva, mas não adianta: “Claro que sim! Referia-me a quando eras vivas” (Figura 14).



Figura 14: Velório de Vita.

A fila para ver a defunta está grande. Pessoas com panos coloridos esperam para entrar na casa, mas o que é irônico é que quem recebe os visitantes é a própria defunta: Vita. O primeiro é *Homi Grandi* que diz: “Vita era uma grande artista e eu um dos seus grandes amigos” e Vita responde vagamente “Garanto que haverá comida para todos”. As pessoas levam bebidas, flores panos para a morta.

Um senhor causa constrangimento ao perguntar “De que morreu ela?”, mas Dr Amarillo responde sabiamente: “De desgosto. Ataca em qualquer idade e é fulminante”. Outro senhor diz: “Nós é que devíamos estar no lugar dela” e um senhora constata: “Quando os jovens partem antes dos velhos... o caso vai mal parado”.

Vita e Pierre saem da casa e constataam que o movimento na rua é grande. Uma mulher recolhe dinheiro para o funeral e outra anota o que cada um deu. Os músicos franceses chegam de avião e vão de carro para a rua da casa de Vita e as pessoas os seguem. Todos são recebidos com festa. As pessoas, os ritmos, os instrumentos se misturam e já não se consegue mais distinguir os bissau-guineense e os francêss. Demonstrando que na contemporaneidade, o local e o global, os iguais e os diferentes, os brancos e os negros se misturam.



Figura 15: Trânsitos de pessoas para o funeral de Vita.

Uma cena tragicômica acontece no funeral de Vita, Larna, a pessoa que está no lugar de Vita no caixão, precisa ir ao banheiro e o irmão de Vita deita no caixão, para substituí-la. Um homem se aproxima do caixão e constata: “Como a morte nos altera... Agora, parece um rapaz”. Já a mãe de Vita vê o filho no caixão “O meu filho! Também morreu!” e desmaia, quando acorda pergunta a Pierre “Eu também morri?”. Pierre a instiga com o mote da canção “Atreve-te/ Ousar”: “Não está morta! Faça um pequeno esforço. Atreva-se senhora! Atreva-se³”. Vita complementa: “O Pierre tem razão, Mamã. Tens de morrer comigo para poder renascer. Canta mamã, canta!”. A mãe melancolicamente afirma: “Nunca conseguirei” e Vita canta uma música que é um incentivo para a mãe cantar:

Que fazes
 Quando algo te impede de avançar?
 Atreves-te! (todos cantam o refrão)
 Que fazes tu
 Quando te queres deslocar?
 Atreves-te
 Quando ninguém te dá ouvidos
 Quando não passas
 De uma vela na noite
 Que deves tu fazer?
 Atreve-te
 Quando és pobre, de manha à noite
 Quando a erva murcha e o sol desaparece
 Conheces maior audácia
 Que a esperança?
 Atreve-te

³ O título da música é “Ousar”, conforme aparece nos créditos finais do filme, contudo como a tradução das legendas do crioulo e do francês é para português de Portugal, algumas palavras serão sinônimos e podem não ter tanta representatividade no contexto.



Figura 16: Vita e a Mãe cantam.

A multidão canta e dança. A mãe de Vita por fim canta, se entrega a música, atreve-se e também quebra a tradição, dando continuidade às palavras da filha e da música: “Quando não tens paz na vida/ Quando os pássaros vão e veem/ Quando os rios nos levam/ Os filhos para longe/ Que há de uma pessoa fazer?/ Atreve-te”.

O caixão de borboleta rosa de Vita sai da casa com a viva-morta dentro, com todos cantando e dançando, a mãe de Vita continua cantando: “Quando receias rasgar o livro/ Ao virar a página/ Atreva-te/ Quando hesitas antes de agir/ Atreve-te/ Quando queres fazer amor/ pela segunda vez/ Atreve-te”.



Figura 17: A festa-funeral de Vita.

Vita dança dentro do caixão, como se estivesse voando. Todos seguem-o dançando e cantando. O caixão de Vita, ao invés de seguir para um cemitério ou algum lugar para ser enterrada, é levado para o palco, onde, sua mãe já, canta e dança: “Quando as estrelas param para te ouvir cantar/ Que havemos de fazer, mamã? Atreve-te (todos respondem)”. A mãe de Vita continua: “Que havemos de fazer/ para ser ao mesmo tempo/ iguais e diferentes?/ Atreve-te”. E Vita repete: “Que havemos

de fazer/ para ser ao mesmo tempo/ iguais e diferentes?/ Atreve-te”. O ritual torna-se uma festa. O ritual de Vita é cumprido e ela renasce realizando um show musical.

2.2 RELAÇÕES AFETIVAS CONTEMPORÂNEAS TRANSCONTINENTAIS: YANO-VITA-PIERRE

O filme *Nha fala* destaca-se por ter como personagem protagonista Vita, uma mulher, que foge dos padrões do senso comum de mulher bissau-guineense e africana, pois ganha uma bolsa de estudos, para estudar na França, trabalha fora de casa, como cantora e ganha muito dinheiro. Mas, o filme apesar do seu diferencial de fuga dos estereótipos sociais, econômicos e culturais sobre a mulher, apresenta elementos da sociedade machista bissau-guineense, através dos diálogos de Vita com Yano, sobre o fim do relacionamento, e dos alertas da mãe e da avó.

Já a relação de Vita com Pierre é diferenciada, pois ela é uma mulher independente, que fica famosa por causa da sua voz, pelas suas habilidades e conhecimentos musicais, ganha destaque no filme a cena em que Vita, ao se defrontar pela primeira vez com a música que iria gravar, sugere alterações fundamentais, rejeitando a letra e preservando a melodia “Por mim só guardava a pontuação e mudava todo o resto” Pierre, de certa forma, pode ser visto como o namorado considerado pelo senso comum ocidental socialmente perfeito, porquanto, simpático, bonito, culto, respeitador, carinhoso, talentoso e, acima de tudo, branco, que, ao invés de fazer o pedido de casamento, é pedido em casamento por Vita. Afinal, por respeitar as tradições de sua namora, aceita o pedido de casamento e viaja para a terra natal dela, com vistas à realização do seu ritual fúnebre.

Na construção das três personagens centrais em suas relações, suscita-se a hipótese quanto a possíveis escolhas de Flora Gomes, dentro ou relativamente ao arquivo de cânones ocidentais e cinematográficos, relendo e explorando o imaginário de perfis, figuras e discursos estereotipados, mas obsessivamente prestigiados hoje, nas esferas e circuitos hegemônicos, eurocêntricos e globalizados, que determinam parâmetros e paradigmas da/na contemporaneidade.



Figura 18: Yano-Vita-Pierre.

No filme, Yano, ex-namorado de Vita, aparece pela primeira vez, num carro vermelho conversível; atrás do carro vem um caminhão com trabalhadores, com a “possível” estátua de Cabral. Vita aparece. Os trabalhadores (operários) começam a falar de Vita e sua beleza. São falas de brincadeiras e piadas machistas, ditas e aceitas na oralidade, são palavras que normalmente se falam quando se passa em frente a uma obra em construção e os operários cobiçam o corpo feminino (Sequência 19).



Figura 19: Yano-Vita relação amorosa bissau-guineense.

Depois de repreender os operários pelos galanteios para com Vita, Yano persegue Vita, tentando convencê-la em perdôá-lo. Por fim, Vita aceita discutir a relação e Yano argumenta sobre amor, coração, traição, final de relacionamento, compensações financeiras, em consonância com mais um discurso estereotipado machista, focando na poligamia unilateral. Tentativas de legitimação de atitudes, justificativas e persuasão com pedidos de reconsiderações quanto ao fim do relacionamento: “Por causa da Lídia, da Diana? Você é que é importante. Vou te dar presentes, levar a restaurantes. Admito que de vez em quando saia com outras, mas você é minha namorada”. O carro para e o caminhão quase bate no fundo do carro.

O diálogo prossegue, com a mania de grandeza de Yano, na tentativa de literalmente comprar os sentimentos de Vita: “Vou me tornar o homem mais importante dessa cidade”. A conversa continua e Vita ameaça Yano com um sapato: “Se tiveres a lata de me seguir parto-te o relógio percebes?!”. A troca de palavras termina com Vita falando de sua partida para a Europa e se escondendo na igreja (Figura 20).



Figura 20: Vita e Yano o fim do relacionamento.

Essa discussão de relacionamento entre Vita e Yano repetição de estereótipos machistas característicos do senso comum da contemporaneidade capitalista, que supõem que as mulheres gostam de presentes e compensações financeiras, como indiscutível abertura de justificativa precedente para a traição masculina. Ela compra ou ganha presentes caros e o homem tem o direito de a trair, sem se incomodar ou reclamar – fato e prática não reiterados por Vita, que não aceita retomar o “noivado”, a despeito das interpelações. Flora Gomes parece colocar em sequência o ansioso assédio de Yano, sintomaticamente, interrompido em suas súplicas por telefones comerciais, cabalmente capitalistas, antiéticos e desonestos, que rivalizam em insistência com os apelos amorosos. Amor e capital, como interesses nodais, mesclam-se a instâncias discursivas de apresentação dos mundos fílmicos e históricos, em termos da representação de relações e jogos de poder, traduzidos em discursos e interesses díspares. Elementos que podem está presentes em qualquer lugar (Guiné-Bissau ou Paris).

Ao sair da igreja, Vita vê mais uma vez o ex-namorado. Ela disfarça e acompanha algumas amigas, que passam, e começam a conversar sobre as relações amorosas, sobre paixão, amor e bens materiais, pois, segundo elas, as mulheres não procuram não só sentimentos, como também bens. Falam também sobre o homem ideal para

Vita que deverá ser “[...] um homem frio e rico”. Outra amiga complementa, “Que tenha lojas e camiões”. Os trabalhadores que vão no caminhão complementam que em breve: “Tem tudo e mais uma casa com 03 quartos e paro ano terá uma piscina”. As mulheres refutam: “Então, que voltem cá ano que vem” (Figura 21).



Figura 21: A resposta das mulheres

Neste momento (Figura 21), tem-se a impressão que pode ser uma “resposta”, a discussão anterior (Figura 20), a qual Yano tenta comprar Vita. Agora, os papéis se invertem: as mulheres estão no lugar de escolha e dizem que tipo de homem gostariam de ter: ricos e frios. Será que as mulheres de hoje não buscam mais amor, sentimentalismos, mas sim estabilidade e segurança financeira?

Vita despede-se das amigas e volta a conversar com o ex-namorado. Yano diz: “Vita, façamos as pazes”. Vita entra em sua casa e fecha a porta. “Não sejas tão casmurra. Eu não sou o pior dos homens”. O telefone de Yano toca e é um colega de negócios. Conversam sobre a negociação/especulação do arroz que pretendem dar na praça: não abastecer a cidade de arroz⁴, para que o preço aumente, mas a preocupação do momento é que ainda tem o grão em um armazém, por isso os dois amigos saem para “sumir” com o produto, que ainda resta no estabelecimento comercial. Cabe destacar nesse diálogo, que fica explícita uma crítica negativa ao mercado capitalista, que manipula o comércio, através de jogadas desleais. Como também à escolha do trabalho, aos relacionamentos amorosos.

No âmbito das relações entre homem e mulher, destaca-se no filme, uma cena, que é a conversa entre Vita, a Mãe e a Avó, que acontece no terraço da casa de seus

⁴ O arroz é um produto muito importante na dieta dos bissau-guineenses (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977).

antepassados. Elas conversam sobre os homens, a Avó de Vita diz: “Não se pode esperar nada desses homens daqui” e a Mãe complementa: “Quanto mais inteligentes são, mais tralhões organizam”. O alerta das matriarcas da família é de que o homem ideal não está na Guiné-Bissau.

Vita sai de casa depois da conversa com a mãe e avó, mais uma vez encontra Yano. Vita pergunta-lhe pelos negócios. Eles acabam discutindo sobre os problemas da profissão de Yano. Ela diz que preferia o Yano de antes e que agora já não adianta mais, pois vai embora. As promessas de Yano são apresentadas em forma de música, com a participação de um coral coletivo. Estas estão relacionadas com a realização dos desejos de Vita: “Mas se ficares comigo prometo. Que vou mudar. Realizarei todos os teus desejos. Tudo que quiseres.” Todos respondem “Tens de confiar nele”. Já Vita refuta: “Não duvido de tua sinceridade. Mas é tarde demais. Vou-me embora”. Yano continua assumindo compromissos, inclusive de casamento. Promete ajudar os outros, contudo Vita está decidida a partir e não aceita. Então, Yano faz mais promessas, assumindo que vai com ela. Vita responde asperamente: “Quis ouvir tanto essas palavras, mas agora já não me comovem. A espera altera gostos e desejos”. Yano contesta reclamando que ela nunca cantou, que ela não era feliz: “Palavras duras. Mas o pior não é isso. Não eras feliz comigo. Nunca te ouviam cantar. Isso será para sempre um mistério para mim”. Vita dá adeus a Yano e ele responde com outro adeus. Vita fala: “**Nha fala** (A minha voz...)”. Nesse momento, Yano revela que Vita não é feliz, porque não canta, o que para os africanos é uma grande intervenção, pois na alegria ou na tristeza, perdendo ou ganhando, em nascimentos ou mortes, eles celebram através da música.

Vita segue caminhando e encontra com Dino, o seu irmãozinho. Continua caminhando e encontra com a multidão, que grita Cabral! Cabral! E passa a segui-la. O irmão pergunta se é verdade que ela vai embora e não vai mais voltar. Vita promete que vai voltar e o irmão diz: “Se tu dizes eu acredito”. Nesse diálogo, destaca-se o poder da fala, da palavra, de uma promessa para as culturas africanas, que têm um dos seus maiores representantes o *griot*, os contadores de história da África, que normalmente narram suas histórias cantando.

Nesses dois diálogos, demonstra-se a importância da palavra oral para os bissau-guineenses, através das promessas, pois tanto Vita quanto Yano vão cumprir suas promessas. Yano, quando Vita retorna da França, está completamente mudado, veste roupas diferentes, faz trabalho braçal, diferentemente do Yano que ela deixou quando viajou. E ao ser questionado por Vita pelo carro conversível e vermelho, que pode ser representativo de poder e riqueza contemporânea, Yano informa que: “Vendi para comprar uma escola”. Ele está casado, com Nice, há dois anos. Vita diz: “Yano! Orgulho-me de ti!”. Vita retorna conforme prometido a seu irmão, como também para realizar a promessa, que tinha cumprido a sua mãe, pois como Vita, teoricamente, tinha descumprido, volta para realizar o seu enterro e cumprir a tradição da família de quem canta deve morrer.

Faz-se interessante, nesse momento das relações afetivas contemporâneas, ressaltar que Vita sai de um relacionamento machista de traição e passa a ter um relacionamento completamente diferente com Pierre, com o qual traça uma relação de parceria e cumplicidade, de amor e paixão, no qual também Vita quebra paradigmas, pedindo-o em casamento, até convidando-o para voltar com ela para a Guiné-Bissau e participar da realização do seu funeral. Estes personagens poderiam ser Bissau-guineense, parisiense, africano ou europeu, pois suas construções destacam características locais e globais.

2.2.1 Vita-Pierre: relações amorosas contemporâneas

A relação Vita-Pierre só inicia-se na França, todavia irá se estender até a Guiné-Bissau, pois Pierre voltará com Vita para seu país para ajudar na realização do seu funeral, juntamente com seus amigos. Em Paris, após apresentação do musical “Ela é demasiada séria” (ANEXO V), no qual se narra uma breve síntese dos anos que Vita passa em Paris e como conheceu Pierre. Vita aparece pela primeira vez em Paris após a apresentação da citada música, com cabelos maiores e trançados, demonstrando a passagem do tempo; vestida com um sobretudo amarelo e cachecol laranja, parecendo um sol africano no meio do clima frio parisiense. Vita, conforme nos indica a música, está indo ao encontro de Pierre no estúdio Bloom Ploom (Figura 22).

Quando Vita já se encontra dentro do estúdio, como a câmera mostra um ponto de vista de um plano atrás dela, não se sabe quem é o namorado, mas as indicações dos amigos e os olhares apaixonados fazem com que se descubra o namorado de Vita (Figura 22).



Figura 22: Vita e Pierre.

As próximas sequências mostram o casal apaixonado em Paris e param diante de um restaurante, que mais adiante irá esclarecer que é de propriedade dos pais de Pierre, quando a mãe fala com ele, e ainda é o momento que se descobre o nome do namorado de Vita, pois até o momento não tinha sido informado (Figura 23).



Figura 23: Vita e Pierre passeiam e Vita conhece a mãe de Pierre.

No restaurante, Vita e os pais de Pierre se conhecem e o revela que adivinhou que Vita é a namorada do filho “[p]elo seu sotaque parisiense”. Será mesmo que seria o sotaque parisiense de uma não-parisiense? Ou seria pela cor negra da pele de Vita? E ainda pelas roupas com cores quentes, que se destacam das outras? As

personagens Vita e a mãe de Pierre estão sentadas em uma mesa do restaurante, à espera do jantar, que está sendo preparado por Pierre e o pai dele.

Aproximam-se das duas mulheres uma jovem grávida, que varre o restaurante, a qual dará o mote da próxima música “Bye, bye século XX” (ANEXO VI). A mãe de Pierre pergunta a Vita: “De onde você é?”. Vita responde: “Da África Ocidental”. A mãe de Pierre insiste: “De que país?”. Vita muito vagamente responde: “De uma antiga colônia como todos os países africanos.” A jovem que escutava tudo atentamente, por fim interrompe: “O meu pai perdeu um braço em África durante a guerra colonial. Era de esquerda, mas isso não impediu de fazer 9 filhos à minha mãe”. A sogra de Vita responde asperamente: “Ninguém lhe pediu opinião”. E a portuguesa varredoura replica: “É por isso que a dou, Senhora. Antes conquistar que amochar⁵!” Vita se interessa pela conversa e pergunta se a jovem é portuguesa. E ela responde; “Sim, mas aqui, os portugueses são varredores!”. Pierre e os vários funcionários de diferentes nacionalidades do restaurante aparecem, cantam e dançam a música “Bye, bye século XX” (Figura 24).



Figura 24: Vita e a família de Pierre no restaurante.

Essa situação destaca a situação dos migrantes na França, contudo há uma inversão, pois Vita mulher, negra, africana, ex-colonizada, está no local de prestígio, como noiva do filho da dona do restaurante, em contrapartida à varredora, branca, portuguesa, que está no restaurante como empregada e subalternizada.

⁵ Ato de se curvar perante algo ou alguém (DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA, 2001).

A música acaba e há um corte de cena para outro local, onde Vita e Pierre beijam-se. Muda-se novamente a cena e os dois estão dentro de um quarto nus e beijando-se. A cena é curta, mas demonstra bem, com *closes* em partes dos corpos (troncos, faces, braços e mãos que se tocam e entrelaçam), as diferenças de cores de pele negra e branca (Figura 25).



Figura 25: Vita e Pierre, a paixão.

A relação entre a mulher negra e o homem branco, remete ao livro de Frantz Fanon, **Pele negra, máscaras brancas**, especificamente, ao segundo capítulo *A mulher de cor e o branco*, onde o autor discute a relação amorosa de uma mulher negra e um homem branco, que o autor considerando-a impossível e indicativa de inferioridade econômica por parte da mulher, pois “[s]er branco é como ser rico, como ser bonito, como ser inteligente” (2008, p. 60) – pretensão índices de superioridade. Contudo, Flora Gomes desconstrói essa ideia de inferioridade econômica da negra, através da relação entre Vita e Pierre. Vita é uma mulher estudada e emancipada, que não dependerá financeiramente do homem branco, representando assim um traço da contemporaneidade associado à noção de pós-colonialidade, no qual as relações interpessoais, sociais e de poder se transformam, reverterem, invertem e se subvertem, em que outras relações são possíveis.

Depois, Vita é mostrada no terraço, ao fundo do qual se identifica o monumento francês *Génie da liberté*, sussurrando uma melodia. Percebe-se uma certa angústia inicial na personagem e depois uma felicidade pela descoberta da voz. Pierre, atraído pelo som da voz de Vita, sobe no terraço e, como que extasiado e fascinado pelo canto, toca nos cabelos dela. Vita assusta-se, vira-se e abraça Pierre (Figura 07), como se despertasse de um estado de sortilégio talvez associado com uma mudança suscitada pela primeira noite de amor.

No desdobramento da cena que se passa no quarto, Vita, acalentada por Pierre, confessa o descumprimento da tradição e da sua palavra. Pierre reage como músico: “Tens uma voz extraordinária! Há meses que procuro uma voz assim!”. Demonstrando todo encantamento pela voz da amada. Ainda nesse diálogo, Vita inverte os padrões e pede seu amado em casamento.

Depois de cantar, Vita grava um CD e torna-se um sucesso na França, contudo, mesmo após o sucesso financeiro e amoroso, a protagonista segue aparentemente apreensiva e sua felicidade não é completa, em função do sentimento de responsabilidade com a tradição materna, para que sua felicidade seja completa precisa morrer, necessitando morrer no seu país, e para a realização do seu funeral, precisa da ajuda de Pierre e de seus novos amigos franceses.

Cabe destacar, que o período que Vita residiu em Paris foi marcado pela constituição harmoniosa e alegre de círculos sociais, no exterior, de diferentes perfis e procedência, circuitos formados pelos amigos de Vita em Paris, que foram compartilhados com Pierre, contrários às relações de preconceitos, que os franceses estabelecem com os estrangeiros. Será uma hipótese idealizada relacionada com câs estruturas de patrocínio França, Luxemburgo e Portugal?

Conforme prometido, Pierre vai para Guiné-Bissau juntamente com a trupe de músicos e de vizinhos na rota Paris-Bissau para a realização do funeral de Vita, demonstrando assim o olhar de Flora Gomes para o coletivo diferenciado na contemporaneidade, na qual as relações entre as pessoas não são hierarquizadas, e focadas, principalmente, em “[como fazer] para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?”. Em Bissau, Vita pede também ajuda do seu ex-namorado Yano e de todos os seus amigos bissau-guineenses. É também nesse local que irá se delinear as relações afetivas pós-coloniais, as quais são unidas em prol da amizade, coletividade, respeito e companheirismo.

Vita dá as ordens para realização do funeral e Yano e Pierre ficam responsáveis pela construção do palco, como se fossem grandes amigos, agora parceiros, cumprem a ordem dada por Vita. Pierre, namorado atual, estará ao lado de Vita nos

momentos importantes da realização do funeral e na realização da festa um todo, mas também em momentos distintos, como na compra do caixão (Figura 26).



Figura 26: Yano e Pierre empenham-se juntos na organização do funeral de Vita.

Demonstrando assim que as relações afetivas na pós-colonialidade são distintas, onde as relações que importam são as de companheirismo, respeito e cumplicidade, não necessariamente envolvendo relações íntimas.

A relação amorosa de respeito vivenciada por Vita e Pierre destoa de duas falas de dois membros do coral o sexto candidato a se pronunciar, que é homem, e a sétima, que é mulher, que durante a eleição para o novo diretor do coral, ao falarem de si informam que: Sexto candidato, “São os homens que comandam”. As mulheres vão esta fala. Sétima, “São as mulheres quem devem mandar. Nós somos as portadoras, bebê nas costas, saca à cabeça. O marido nos ombros e as provisões nos braços. Governar é uma questão de vontade”. Esse pronunciamento mostra como na sociedade bissau-guineense as mulheres têm papéis importantes, mas mesmo assim não são reconhecidas, pois não são elas que vão para as escolas, não são elas que participam ativamente na política, bem como, segundo destaca a escritora bissau-guineense Odete Semedo (2007), em alguns grupos étnicos a “menina” é desvalorizada com relação ao “menino”.

Mas, essa sina restrita as instâncias privadas da mulher bissau-guineense é quebrada por Flora Gomes, por meio da personagem Vita, uma mulher, que foge dos padrões africanos, tanto pela bolsa de estudos de cinco anos para estudar contabilidade na França e pelo dinheiro ganho com o sucesso como cantora na

Europa, quanto, principalmente, pelo retorno da personagem à Guiné-Bissau com sua música, sua felicidade, sua alegria, para oferecer aos bissau-guineenses, um novo saber ligado à modernidade e associado ao respeito às tradições bissau-guineenses, sem tradicionalismos que viessem a ser cumpridos de forma incondicional e cega.

2.3 AMÍLCAR CABRAL: O HERÓI AFRICANO

O filme *Nha fala* é dedicado a Amílcar Cabral: “Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973”⁶, sendo que esse herói não presenciou a independência do seu país. Amílcar Cabral estará presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua⁷, que é carregada por uma personagem chamada Mito, o Louco, e por Caminho, um Trabalhador, os quais passaram grande parte do filme procurando um lugar naquele local para colocá-la.



Figura 27: A estátua de Cabral; O Louco e Caminho.

A primeira vez que a estátua de Cabral aparece no filme é quando Yano informa, para Vita, que está procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral, na cidade, e Vita afirma que não é Cabral: “Parece um merceeiro ou especulador” (Figura 27). Mas, é de fato Cabral, ou melhor, a representação da sua pessoa em forma de figuração escultórica marcada pela semelhança estreita com o retratado, acrescido dos acessórios, suas marcas registradas: os óculos e gorro. Por que será que Vita nega ser Cabral? Será que é por não aceitar que Yano, um comerciante

⁶ Dedicatória exibida na abertura do filme *Nha fala*.

⁷ Como informação adicional, cabe que a estátua de Cabral só foi inaugurada, na Guiné-Bissau, em 25 de maio de 2009, através de uma doação dos “Irmãos Cubanos”, que assim são chamados, por causa do apoio dado na luta pela independência, um reconhecimento que só acontece 36 anos, após sua morte.

especulador, que já está consumido pelo capitalismo, completamente contrário as ideias de Cabral, tenha a iniciativa de homenagear o herói da independência da Guiné-Bissau e das Ilhas de Cabo Verde? Ou será ainda que Flora Gomes quer demonstrar o desconhecimento de Yano e de Vita, dois jovens bissau-guineenses, diante da história do seu país e dos heróis nacionais? Ressalta-se que Yano não aceita a resposta ou provocação de Vita de que o monumento não seja Cabral. Desde o início, a comédia abre-se à crítica social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador metáfora do atual lugar de Cabral no universo bissau-guineense e cabo-verdiano.



Figura 28: A estátua de Cabral transita.

Numa entrevista, concedida a Dorothy Morrissey (2010), Flora Gomes foi também questionado sobre a imagem recorrente ao longo do filme de dois homens ao longo do filme, que transportam a estátua “Será esta uma estátua de Amílcar Cabral?”, Responde afirmativamente ser aquela uma estátua de Amílcar Cabral e oferece a sua chave de leitura:

Amílcar Cabral foi um homem extraordinário, um visionário, que muito fez pelo seu país. Mas você não o vê porque as pessoas não seguem o que ele disse. Aqueles jovens, que estão ao redor da estátua — estão procurando um lugar para colocá-lo, mas ninguém quer, porque ela incomoda. Cabral ainda está esperando para ver essas coisas, pelas quais ele deu a sua vida. Ele deveria ter o seu lugar. Eu não vou parar de fazer filmes até que eu tenha feito um filme sobre ele (2010, tradução da autora)⁸⁹.

A figura de Cabral na Guiné-Bissau está presente em quase todas as áreas — educação, política, cultura, sociologia —, pois, além de lutar pela independência, era um

⁸ Todas as traduções foram realizadas pela autora (inglês-português e espanhol-francês)..

⁹ “Amílcar Cabral was an extraordinary man, a visionary, who did much for his country. But you don’t see it because the people didn’t follow what he said. Those young people who are going around with the statue – they are looking for a place to put it, but nobody wants it because it bothers them. Cabral is still waiting to see those things for which he gave his life. He should have his place. I will not stop making films until I have made a film about him” (2010).

pensador, intelectual, poeta, sociólogo, político e guerrilheiro, e até ator de cinema, considerado por muitos um exemplo para aqueles que passaram pela experiência de viver sob o julgo colonial. De figura pública passou a herói e tornou-se um mito, com as ambiguidades, ambivalências e controvérsias à volta.

A estátua de Cabral segue no filme é carregada pelas duas figuras do povo, assinalados por signos da repetição, da persistência e da permanência. O Louco aparece, em segundo lugar, e se junta ao Trabalhador, Caminho, responsável por carregar a estátua de Cabral. Nesse momento, apresenta-se uma intervenção, que vai surgir cinco vezes durante o filme, na voz de Caminho diz: “Hoje, o céu está limpo” e o Louco responde com uma interpretação desviada desse enunciado, que altera no decorrer da ação: “Ele disse que é uma merda e que nada funciona”. A primeira interpretação faz alusão ao problema de onde colocar a estátua de Cabral, ninguém decide, aliás, todos recusam recebê-la ou instalá-la em determinado lugar, nada se resolve, a burocracia se instala, as coisas não funcionam e a estátua continua sem um lugar para ser situada, bem como parece estar relacionada com os problemas gerais relacionados com o continente africano na pós-colonialidade: os governos corruptos, o capitalismo, a burocracia, o neocolonialismo, os problemas sociais e as coisas que continuam sem funcionar.

As personagens o Louco/Mito e Caminho procuram onde colocar a estátua de Cabral. Várias pessoas dão palpites para eles. Isso é interessante, porque essa procura de um lugar vai perseguir a estátua no decorrer do filme, tanto de aceitação quanto de rejeição (Figura 29). Como já informado pelo diretor do filme, que apesar de ser uma figura importante na Guiné-Bissau, como em todo o continente africano, Amílcar Cabral não tem visibilidade em outros países do mundo.

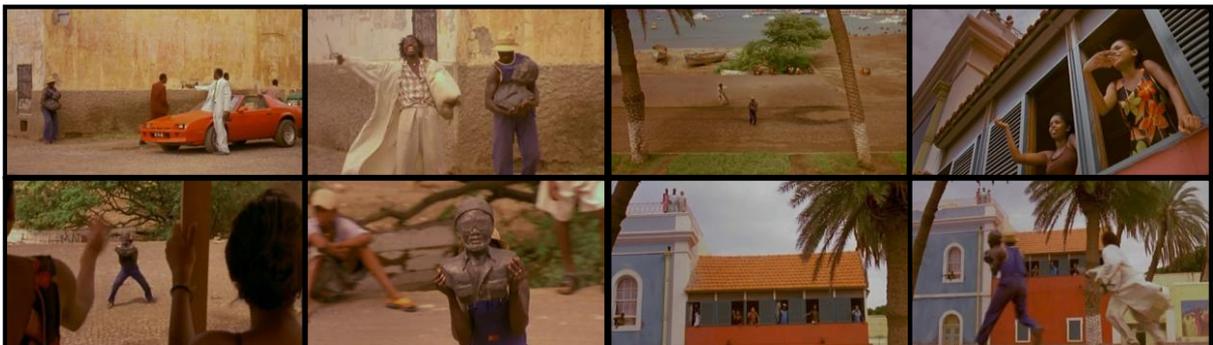


Figura 29: A estátua de Cabral e a dificuldade de encontrar o lugar dela.

Depois Vita sai de casa e o Louco e o Trabalhador seguem-na. Ela pergunta: “O que se passa?”, pois o Louco começa andar mancando. Ele responde: “Gosto dos antigos combatentes. Têm sempre ferimentos na perna e os cabelos grisalhos”. Para completar o Louco coloca cal no seu cabelo, para que fique com o cabelo branco “Assim pareço mais sério”. Eles continuam a procura do lugar para colocar a estátua de Cabral e a rejeição prossegue, pois todos fecham as portas e as janelas, quando Vita mostra o lugar onde a estátua pode ficar (Figura 30).



Figura 30: Vita, o Louco e Caminho tentando encontrar o local para Cabral.

Essas transformações corporais, que o Louco faz, podem ser vistas como mecanismos de identificação com as figuras nacionais respeitadas e prestigiadas, que estão ligadas às guerras e a pessoas de idade avançada (“os mais velhos”) na África. Como também o Louco é um indivíduo respeitado na Guiné-Bissau, pois, segundo consta, “[m]uitos foram castigados pela PIDE¹⁰. Saíram da sala de torturas assim [loucos] e continuaram desorientados caminhando por aí” (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977, p.39). Poder-se-ia pensar que Flora Gomes, na dimensão de humor própria à comédia, na tentativa de caracterizar mais uma figura nacional, de algum modo, ligada à guerra de independência.

O Louco é figura muito prestigiada no filme, tanto que quando vai se realizar a eleição para diretor do coral, da qual Vita é indicada como juíza, os candidatos se

¹⁰ Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Português). Explique papel de vigilância e punição nas colônias e metrópole.

apresentam cantando e destacam seus argumentos, enfatizando suas competências para governar, o Louco se apresenta como 14º candidato e último, evocando por credencial “Eu sou o mais doido”. Esta fala vai gerar um diálogo entre Vita e o Padre sobre quem pode ou não governar, e também acaba corroborando a sua importância no filme, a par das incongruências das práticas políticas contemporâneas. Na conclusão, o padre chega e diz “Numa confusão destas é normal que os doidos assumam o poder?”. Vita responde: “Pelo menos é o mais sincero e é o mais lúcido”, outra chave de leitura para filme. O humor da comédia ganha foros de ironia.

Essa cena, assim como toda a sequência relativa a formas usuais de legitimação da eleição (ou escolha) de governantes, pode ser lida como mais uma alusão aos problemas políticos da contemporaneidade, pois alguns países são governados por déspotas, que se utilizam da política e do poder presidencial para realizar seus desejos e oprimir o povo. Ou ainda uma referência a situação da Guiné-Bissau no momento das gravações do filme, que se encontrava em guerra civil onde lutava-se pelo poder político de mandar, como indica a música “Democracia”, cantada por figurantes e personagens concomitantemente.

Vita continua andando e procurando um lugar para a estátua, com o Louco e Caminho atrás. A estátua de Cabral agora *passeia* num carrinho de bebê. Depois, Vita começa a ser seguida por crianças cantando música de ciranda, em português¹¹. Outras pessoas também a seguem. Vita começa a tentar se esconder e uma mulher na rua questiona: “É festa ou enterro?”. Escuta-se a voz do Louco gritando: “É Cabral! É Cabral”. Mais gente se aproxima, aparecem outros indivíduos vestidos de branco, que saíram do hospital e lançam lençóis para cima, para que a multidão passe por baixo. Nesse momento, as imagens mostram um Amílcar Cabral idolatrado no filme. Vita aproveita o momento e consegue sair sem ser notada (Figura 31).

¹¹ A música cantada pelas crianças é conhecida por algumas crianças do Brasil, pois alguns artistas infantis já a agravaram: “Papagaio louro do bico dourado/ Manda essa cara para o meu namorado”.



Figura 31: Vita, o Louco e Caminho continuam buscando um local para Cabral.

Para o cineasta Flora Gomes, em entrevista publicada na **Revista Macau** (2006), Amílcar Cabral era um homem digno de admiração total, que se preocupava com todos individualmente, através da análise de pequenos detalhes. Um herói que respeitava as culturas nacionais e estrangeiras, procurando conhecê-las e respeitá-las:

O Amílcar Cabral era um homem excepcional. Acho que ninguém conseguiu ainda descrever essa personalidade. A primeira noção de estética que tive na minha vida foi aprendida com ele. Quando estávamos na escola estava sempre a arranjar-nos a gola da camisa, não podíamos ter uma camisa a que faltassem botões ou umas sandálias que estivessem rotas. Quando não arranjávamos bem as camas ele ia verificar. Isto é só para dizer que um homem que foi capaz de dirigir a luta de libertação da Guiné-Bissau, para não dizer dos movimentos de libertação em África, esse homem teve ainda tempo para pensar como uma pessoa devia fazer as camas, cortar o cabelo ou sentar-se à mesa. Era capaz também de ouvir música clássica e músicas tradicionais de outros povos, como os cânticos dos mandingas, fulas, balantas e ouvia também mornas cabo-verdianas (VILELA, 2006, p.105-106).

“É festa ou funeral?” é uma fala que merece destaque no contexto do filme, pois essas duas situações serão misturadas, vividas e encenadas no decorrer da história, com funerais que mais parecem festas... E será que existe [existiria?] a necessidade de separá-los na Guiné-Bissau?

Conforme sinalizado anteriormente, acontecem cinco intervenções do Louco e do Trabalhador, na segunda, Caminho diz: “Hoje o céu está limpo” e o Louco responde: “Ele diz que o inferno está cheio”. Vita continua sendo seguida, até que a multidão começa a correr. A impressão que se tem, por ser uma passeata, é como se a polícia tivesse chegado (Figura 32). Essa intervenção do Louco gera muitos

questionamentos: que inferno é esse? Será na terra ou fora dela? Será que Cabral fala através do Louco?



Figura 32: Passeata de Amílcar Cabral.

Na terceira intervenção, do Louco e do Trabalhador, Caminho diz: “Hoje o céu está limpo!”. O Louco responde: “Ele diz que o céu e a terra um dia vão se encontrar”. Vita acena para a mãe. O enterro segue por um caminho e Vita segue o seu para outro lado (Figura 33). Essa intervenção está relacionada com o enterro ou com a partida de Vita? O Louco estará prevendo o retorno de Vita para a Guiné-Bissau. Ou ainda com a vida da personagem que viajará, será transformada, mas retornará para realizar “encontro” entre “o céu e a terra” com a realização do funeral simbólico ou ressignificado?



Figura 33: Louco e Caminho: terceira intervenção.

Quando Vita retorna para a Guiné-Bissau, após concluir seus estudos e enquanto uma cantora de sucesso, a estátua de Cabral ainda continua sem ter um local. Logo, no Porto, Vita já enxerga o Louco com a estátua de Cabral e o mostra a Pierre. O Louco e Caminho, por sua vez, se aproximam e gritam a quarta intervenção, Trabalhador: “Hoje o céu está limpo”. Caminho: “Ele diz que a África é sempre África, mas não é só um continente negro”. Essa passagem mostra a diversidade

africana. Vita informa ao Louco, numa expressão misto de imperativo e esperança, que ambos precisam concluir afinal a tarefa iniciada anos antes: “Havemos de arranjar um sítio para a estátua” (Figura 34).



Figura 34: O retorno de Vita.

Essa passagem mostra a diversidade africana, pois foi o apego a eles, que fez com que a africana Vita retornasse para seu continente para realizar o ritual para satisfazer a sua tradição e os seus valores coletivos com a África. Nesse momento, Vita informa ao Louco, numa expressão mista de imperativo e esperança, que ambos precisavam concluir afinal a tarefa iniciada anos antes “Havemos de arranjar um sítio para a estátua”.

Ao final do filme, na fila para dar os últimos cumprimentos a morta-viva Vita, o Louco passa a estátua de Cabral para um homem, que a coloca no chão, em um local na rua e ela fica maior (Figura 35), talvez pelo contato com a terra bissau-guineense. Cabral torna-se o grande homem da Guiné-Bissau, onipresente e autônomo de determinados. sujeitos, mas visceralmente vinculado à terra da Guiné, quando na cena final encontra-se o local para a estátua de Amílcar Cabral, e ela vai para esse local sozinha, como a voar; para uma coluna de pedra – um símbolo administrativo de cidades – tendo ao fundo um lindo pôr do sol.



Figura 35: O herói Amílcar Cabral.

Nesse momento o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”. E o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Os dois dançam e uma pessoa anda de bicicleta para trás, representando a frase enunciada (Figura 35). A intervenção do louco, nesse momento final, tem um tom bíblico, levando a reflexão de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida: trânsitos, circularidade e trocas constantes contemporâneas da pós-colonialidade, em face de parâmetros dissociativos e excludentes. Ou alusão a Amílcar Cabral, que, depois da sua morte, imortalizou-se, transformando-se em mito e herói africano.

3 CAPÍTULO II – REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS, TALVEZ PÓS-COLONIAIS, SOBRE O PÓS-COLONIAL EM CINEMAS AFRICANOS DA CONTEMPORANEIDADE

O filme *Nha fala* lançado em 2002 e produzido/gravado em 2000/2001 é representativo da contemporaneidade em termos transcontinentais, marcados por elementos característicos do agora em territórios africanos e europeu colocados em relação. Das instâncias de concepção às de produção, desfilam os múltiplos financiamentos e contextos, dilemas entre tradições e modernidades, fluxos de transculturação, questionamentos sobre em que língua escrever ou dialogar, elementos nacionais (línguas crioula, portuguesa e francesa; rituais fúnebres; a figura de Amílcar Cabral) e globais (*Nike*, *Barbie* e *Coca-cola*), migrações e deslocamentos, a situação da mulher nas sociedades bissau-guineense e africana, entre outros.

O presente momento enfoca as discrepâncias e aproximações entre pós-colonial, neocolonial, globalização e contemporaneidade, escolhendo-se tratar, nesta dissertação, do pós-colonial, bem como destacando a relação entre os termos, e o “respeito” pela posicionalidade do cineasta favorável a nexos/fluxos de globalização, que apontam para a necessidade de ver e viver o mundo sob os signos dessa (outra) ordem, no sentido de uma superação dos signos de colonialidade, de certo modo recalçados, mas presentes, no filme, que se apresenta enquanto apelo e amostragem da superação do colonial em direção a um global marcado por trânsitos, não pela fusão ou pelo esquecimento de universos culturais. Se tal sugestão é equívoco, ilusão, utopia, isto poderá ser outra questão, dentre tantos dilemas da nossa multifacetada e contraditória contemporaneidade (RIBEIRO, 2013).

Os debates sobre o termo pós-colonial se consolidam no final década de 1970, com as primeiras utilizações do termo pertencentes à crítica literária, tendo como fundadores do conceito Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Inicialmente, relacionado com a chegada dos europeus nos continentes africano, asiático e

americano, depois, com a independência política de determinadas colônias, dá-se início ao período pós-colonial cronologicamente. Já na década de 1980, os estudos pós-coloniais fixam-se na relação da produção narrativa literária e cultural com alguns enfoques nas questões das línguas do ex-colonizadores (NEVES, 2009).

As discussões sobre o conceito pós-colonial estão relacionados com questões da escrita do vocábulo, a relação com o passado colonial, um termo ambíguo, dificuldades de definições cronológicas, a relação com outros termos terceiro mundo ou terceiro mundismo, cinemas emergentes, binarismos, contextos diversos, diáspora, dificuldade de temporalização e periodização, relação com os termos pós-independência e anticolonial, associação do termo com o exótico e insólito, problematizações sobre questões de língua e a discussão sobre o pós-colonial e o pós-moderno, como também sua relação com o neocolonial.

Russell Hamilton, no texto “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, em finais do século XX, apresentou as controvérsias do termo pós-colonial, a partir do levantamento de autores e obras de escritores dos países africanos de língua oficial portuguesa, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, destacando a problemática do prefixo ‘pós’ com base na grafia hifenizada, a suscitar diferentes significações para o vocábulo e seus derivados, segundo o autor, grafados por:

pós-colonial com traço quando o termo refere-se, cronologicamente e simplesmente, a ‘depois’ do período colonial. Sem traço, póscolonialismo refere-se ou a ‘por causa do colonialismo’, que inclui elementos do colonialismo, ou, à rejeição das instituições impostas pelo antigo regime colonial. Portanto, neste último sentido o póscolonialismo, sem traço, significa anti-colonialismo e anti-neo-colonialismo (1999, p.14).

A problemática do hífen levantada por Hamilton, no contexto contemporâneo não obtém tanta visibilidade, pois o termo pós-colonial, com ou sem hífen, passou a ter o mesmo significado, porquanto, além de nos países de língua inglesa o termo é utilizado sem hífen, *postcolonial*, assim como nos países de língua francesa *postcolonial*, já em português brasileiro a palavra é usualmente empregada com

hífen, referindo-se tanto ao depois do colonialismo, quanto às reflexões sobre o colonialismo e o neocolonialismo.

Para a Ella Shohat, segundo Stuart Hall, o ‘pós’ do pós-colonial “significa ‘passado’, algo definitivamente concluído e fechado. Porém, para a autora [Shohat], isso também faz parte de sua ambiguidade, já que o conceito não esclarece se essa periodização é epistemológica ou cronológica” (SHOHAT, 1992, p.101 apud HALL, 2006, p. 96). Será possível enquadrar uma temática tão ampla como a colonização num período finalizado e datado, como deseja Shohat?

Discutindo sobre o ‘pós’, desde o subtítulo “O pós-colonial e o híbrido”, do capítulo “Do eurocentrismo ao policentrismo”, no livro **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**, os autores, Shohat e Stam, ratificam a ideia de que esse ‘pós’ refere-se a algo que já se passou, mas que gera uma ambiguidade, pois está relacionado com países que conseguiram sua independência após a Segunda Guerra, mas também inclui países como Estados Unidos e Grã Bretanha:

Como o ‘pós’ em ‘pós-colonial’ sugere um estágio ‘após’ o final do colonialismo, ele implica, apesar da intenção de seus defensores, uma espaço-temporalidade ambígua. O pós-colonial em geral é associado aos países do Terceiro Mundo que conquistaram sua independência após a Segunda Guerra Mundial, mas também se refere à presença diaspórica do Terceiro Mundo no interior das metrópoles do Primeiro. Em trechos da teoria literária pós-colonial o termo é expandido exponencialmente para incluir as produções literárias de todas as sociedades ‘afetadas’ pelo colonialismo, incluindo a Grã-Bretanha e os EUA (2006, p. 74).

Tal ambiguidade é destacada em função do deslocamento do pós-colonial, que, ao incluir os Estados Unidos e a Grã Bretanha, atualmente países com economias de destaque no mundo capitalista, no mesmo momento que Brasil, Angola e Guiné-Bissau, causa desconforto e estranhamento.

Percebe-se, ainda, no discurso desses autores certo ressentimento ou desprestígio por serem incluídos, como professores estadunidenses, no contexto da pós-colonialidade, contudo faz-se importante destacar que cada país ou cada indivíduo

ou cada classe social vivenciou a colonialidade e vivencia o pós-colonial de formas diferentes e diversas e que não se propõe a apagar as “relações de perspectivas” distintas, unificando-as ou homogeneizando-as, como destacam os dois autores:

O termo ‘pós-colonial’, portanto, apaga certas relações de perspectiva. Como a experiência colonial é dividida, mesmo que de maneira assimétrica, entre (ex-) colonizador e (ex-) colonizado, a pergunta é: o ‘pós’ indicaria, então, a perspectiva do ex-colonizado (argelino), do ex-colonizador (o francês), ou do imigrante deslocado na metrópole (o argelino na França?) (SHOHAT; STAM, 2006, p. 75).

Outro elemento controverso que ronda o termo é a notação de cronologia, que para Shohat e Stam seria uniformizada, “o pós-colonial também apaga cronologias diversas” (2006, p.76), pois os países americanos obtiveram suas independências nos séculos XVIII e XIX, diferentemente dos países africanos e asiáticos que as alcançaram no século XX, sugerindo que o pós-colonialismo “subestima as mutiplicidades de localização, assim como as relações políticas e discursivas entre as teorias pós-coloniais e as lutas e discursos anticoloniais” (2006, p.76).

Entretanto, sobre essas questões cronológicas Manuela Ribeiro Sanches, no texto “Viagens da teoria antes do pós-colonial” (2011), no contexto de Portugal, esclarece que não se pode tratar o ‘pós’ como simplesmente cronológico, como se o período colonial já estivesse morto e enterrado, mesmo que esse fosse o estado dos antigos colonizadores, sabe-se ser impossível:

O termo parece ter finalmente entrado no vocabulário nacional, por vezes ainda com alguns equívocos, nomeadamente quando se persiste em atribuir ao ‘pós’ uma mera conotação cronológica, como se o colonial tivesse sido finalmente ultrapassado, o que permitiria – pelo menos em Portugal – uma revisitação mais ou menos pacificada de um passado que se deseja definitivamente morto e enterrado (2011).

O pós-colonial surge como uma nova terminologia para a teoria do Terceiro Mundo, que, para Robert Stam no texto “O cinema e o pós-colonial”, integrante do livro **Introdução à teoria do cinema**, pode ser definido como “interdisciplinar (incluindo

história, economia, literatura e cinema) que investiga questões relacionadas às memórias coloniais e à identidade pós-colonial” (2003, p.320).

Stam e Shohat também sugerem que consoante vocabulário da moda, que causa um certo descredenciamento ou desdém teórico, como se fosse uma coisa passageira, no primeiro parágrafo da introdução do livro já citado livro, “[...] nas disputas acadêmicas sobre o cânone e nas controvérsias pedagógicas sobre as escolas afrocêntricas, muitas vezes, lançam mão de palavras da moda: o ‘politicamente correto’, a ‘identidade política’ e o ‘pós-colonialismo’” (2006, p. 19). Será que com tantas discussões sobre o conceito ainda pode-se considerar uma palavra da moda? Ou ainda estar na moda é uma crítica construtiva ou desconstrutiva, pois para a indústria cultural estar na moda pode ser muito valorizado nas sociedades capitalistas ocidentais, globalizadas e contemporâneas?

Já para Olívia Maria Gomes da Cunha, no artigo “Reflexões sobre biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault”, o pós-colonial retoma reflexões sobre jogos de poder “que se enredam nos modos de produção da história pós-colonial são retomados em outro contexto, no qual a antropologia tem um papel fundamental” (2002, p.151). Possibilita, assim, discussões que em outros momentos não seriam possíveis. Para tal, a autora utiliza o olhar crítico de Frantz Fanon sobre a questão da noção de ‘raça’, com destaque para a crítica do autor para a necessidade da descolonização e ressaltando que o deslize de Fanon seria pensar uma África pré-colonial, com o apagamento do período colonial, fundamento utópico, porque é impossível excluir ou fingir que não houve uma troca cultural, mesmo que negada por muitos teóricos ou críticos europeus e eurocêntricos.

Com relação às interpretações de Michel Foucault, a autora destaca o biopoder e a governamentalidade, ressaltando que em Foucault há “quase uma ausência de um enfoque específico sobre ‘raça’ na discussão de biopoder, sem falar no silêncio de Foucault a respeito da dimensão colonial do poder governamental” (2002, p.150), enfocando principalmente nas discontinuidades entre Fanon e Foucault.

De acordo Igor José de Renó Machado, no ensaio “Reflexões sobre o pós-colonialismo”, o pós-colonial é um espaço-temporal, que, a princípio, remete ao fim

do colonialismo na África e na Ásia, todavia representa o fim das ilusões dos projetos nacionalistas. É o momento da exigência da fala, de re-definições do lugar de fala de muitas populações no mundo. É o momento de emergência dos intelectuais pós-coloniais, que têm como vantagem a experiência da vivência da “enunciação da crítica” (2004, p.21). Ainda segundo Machado, é o momento de “desmascarar o discurso dominante, mas explorar suas fissuras de forma a produzir narrativas diferentes” (2004, p.22). Não como a negação do discurso dominante, mas sim, pela pluralização de discursos, ou o seu questionamento.

Conforme destacado por Robert Stam o termo pós-colonial poderia ser substituído pelo Terceiro Mundismo, por isso no texto “Cinema e teoria do Terceiro Mundo”, o autor realiza um breve levantamento da Teoria do Terceiro Mundo e sua relação principalmente com as questões econômicas, mas tendo relação também com categorias “humanísticas grosseiras (‘os pobres’), desenvolvimentistas (‘os não-industrializados’), raciais (binárias) (‘os não-brancos’), culturais (‘os atrasados’) ou geográficas (‘o Leste’)” (2003, p.113). Categorias que estão carregadas de preconceitos e dicotomias, destacando também que inicialmente o termo estaria relacionado com preocupações nacionalistas e foi inventado pelo jornalista francês Alfred Sauvy nos anos de 1950,

em analogia ao ‘terceiro estado’ revolucionário na França, ou seja, os plebeus em contrastes com o primeiro estado (a nobreza) e o segundo estado (o clero), o termo ‘Terceiro Mundo’ postula a existência de três esferas geopolíticas: Primeiro Mundo capitalista (a nobreza) da Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo (os plebeus). ‘Terceiro Mundo’ designa as nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial (2003, p.112).

Couberam ao Terceiro Mundo as classificações etnocêntricas relacionadas com o processo de colonização, as minorias ou os povos já descolonizados na época, segundo Stam, comunidades descritas como “‘atrasadas’ e ‘subdesenvolvidas’, atoladas em uma ‘tradição’ supostamente estática” (2003, p.112). Classificações que

nos contextos contemporâneos não cabem mais em termos da sua utilização, ainda resistente em determinados discursos e instâncias de poder e saber.

No texto “O terceiro cinema revisitado”, Robert Stam continua examinando a teoria terceiro mundista, destacando a grande pesquisa e produção do tema na área cinematográfica, nos anos 1980 e 1990, quando, contudo, o termo na política entrara em colapso:

A ‘euforia terceiro-mundista’ da revolucionária década de 1960 de há muito cedeu espaço ao desencanto produzido pelo colapso do comunismo, pela frustração com respeito à almejada ‘revolução tricontinental’, pela compreensão de que os ‘condenados da terra’ não são unanimemente a favor da revolução (e nem necessariamente aliados uns aos outros), e pelo reconhecimento de que a geopolítica internacional e o sistema econômico global obrigaram até mesmo os regimes socialistas a reconciliar-se com o capitalismo transnacional (2003, p.309).

O autor também destaca os problemas da expressão: “O período também testemunhou uma crise terminológica em torno do próprio vocábulo Terceiro Mundo, visto agora como uma relíquia inconveniente de um período mais militante” (STAM, 2003, p.309). Todavia, possivelmente, pela importância dos filmes produzidos pelos ditos cineastas terceiro mundistas nos festivais e na indústria cultural, a nomenclatura continua sendo reproduzida quase sem crítica alguma, mesmo com todas as discussões e limitações do termo. Aliás, com alguma crítica, Shohat e Stam (2006), destacam que continuarão utilizando o conceito “Terceiro Mundo” como uma forma provisória e esquemática, para demonstrar que algumas questões continuam sem serem resolvidas ou questionadas:

Todos esses termos, assim como o ‘Terceiro Mundo’, são úteis apenas de um modo esquemático; é preciso vê-los como provisórios, como poder de explicação parcial. Iremos manter a expressão Terceiro Mundo para indicar a inércia do neocolonialismo e a coletividade vigorada de uma crítica radical, mas com a ressalva que o termo obscurece questões fundamentais de raça, classe, gênero e cultura (2006, p. 58).

Como será possível em pleno século XXI economistas, políticos e críticos ainda utilizarem critérios centralizadores e dicotômicos (como os de “nós e os Outros”)? Em meados do século XX, países europeus, os Estados Unidos e o Japão estavam arrasados com a Segunda Grande Guerra Mundial, depois a guerra fria, dividiu o mundo entre os EUA capitalista e a URSS socialista, portanto necessitavam de critérios que a fizessem novamente o centro do mundo, e, para tal, resolveram minimizar outros povos, culturas, economias para se exaltarem. Como afirmar na contemporaneidade que países como México, Venezuela, Nigéria, Indonésia e Iraque podem ser classificados como pobres sendo tão ricos em petróleo? Ou afirmar que o Brasil não pode ser um país industrializado?

Por extensão, esse vocábulo dito econômico, foi utilizado na teoria do cinema como teoria do terceiro mundo ou teoria terceiro mundista cinematográfica. Todavia, como destaca o próprio Stam, em contrapartida a esse termo preconceituoso, econômica e culturalmente limitador, surgem autores e suas teorias inovadoras, como Glauber Rocha (brasileiro), com a sua “Estética da fome”, de 1965, Fernando Solanas e Octavio Getino (argentinos), com “Para um Terceiro Cinema” – *Towards a Third Cinema*, em 1969; e Julio Garcia Espinosa (cubano), com “Por um cinema imperfeito” – *For an imperfect cinema*, de 1969, (STAM, 2003, p. 114-115), que contestavam essa teoria, que relacionava economia com culturas, artes, estéticas, o que é completamente destoante, porquanto as culturas e as artes são construídas, pensadas em interações sociais, que não necessariamente envolvem fatores econômicos.

Ainda de acordo com Stam, partindo-se de uma perspectiva eurocêntrica, os filmes do Terceiro Cinema focam na questão local e estão relacionados com questões políticas, por isso não poderiam fazer parte de uma historiográfica cinematográfica, dita universal:

Infelizmente, talvez por causa da suposição de que os intelectuais do Terceiro Mundo somente são capazes de manifestar preocupações ‘locais’, ou talvez porque esses ensaios eram tão declaradamente políticos e programáticos, o conjunto desses trabalhos raramente foi visto como constitutivo da história da teoria do cinema ‘universal’ – leia-se eurocêntrica (2003, p.121).

Contudo, de acordo com Shohat e Stam, mesmo com as exclusões o cinema do terceiro mundo “é responsável pela maior produção cinematográfica do mundo (2006, p. 60)”, e que a indústria do cinema insiste em continuar excluindo dos “livros de história cinematográfica ‘tradicionais’ e os meios de comunicação em geral, para não falar nos conjuntos *cinplex* e nas videolocadoras (2006, p.61)”, os filmes produzidos pelos considerados países de terceiro mundo.

Refletindo sobre essas perspectivas cinematográficas ou literárias terceiro mundistas, o que seria um filme universal? Por que será que os filmes estadunidenses, franceses, russos, italianos, espanhóis podem ser considerados universais, em detrimento dos filmes brasileiros, argelinos, bissau-guineenses, mexicanos, iranianos, argentinos? Quais os elementos que alguns filmes elegem como pretensamente universais? Será que neles não se apresentam elementos e problemas locais? E a indústria cultural, por que escolhe uns em detrimento de outros? Sem falar nos fatores de ordem política...

O grande problema, entrave ou incômodo da teoria do terceiro cinema ou cinema terceiro mundista é que seus críticos, teóricos e, até, cineastas, em seus textos, mesmo questionando-a em alguns momentos, acabam por reproduzi-la e/ou corroborá-la. Como tentativa de superação, mais uma vez a economia aparece mostrando seu poder e força junto à indústria cultural e cinematográfica, pois outro vocábulo que surge é o de “cinemas emergentes”.

No texto “O cinema intercultural na era da globalização”, de Hudson Moura, o autor destaca a importância dos deslocamentos humanos que aconteceram no século XX, como também que esse período é a “era dos refugiados, das pessoas em movimento, da imigração em massa” (2010, p.43), com um destaque para os termos intercultural, multiculturalismo, transnacionalismo e pós-colonialismo, ressaltando principalmente, a desarticulação que sofre o termo intercultural, “sempre associado a uma marca da imigração e da descolonização” (2010, p.45). O intercultural hoje está relacionado também com outras áreas econômicas, políticas e sociais: “comércio, direito, educação, entre outras” (2010, p.45). No filme *Nha fala*, tais relações parecem sinalizadas nas trajetórias migrantes de Vita e de vários bissau-guineenses

e africanos, que se deslocam em busca de estudo e trabalho, conforme apresentado na sequência, em que pessoas entregam cartas e encomendas, na suposição de que Vita possa levar para destinatários em diversas partes do mundo. O intercultural desdobra-se em transcultural e associa-se ao transnacional e transcontinental.

A interculturalidade que Moura destaca está relacionada com o cinema africano, que permite o deslocamento da visão de vivenciar somente uma cultura, pois na contemporaneidade os sujeitos vivem a experiência de diferentes culturas:

A interculturalidade no cinema tenta traduzir em imagens a experiência de viver entre duas ou mais culturas e sociedades diferentes, que concebem novas formas de pensar e de conhecimento. É um cinema compartilhado por pessoas que sofreram o deslocamento e que viveram modos híbridos e para quem a representação do cinema convencional – o cinema clássico – não é suficiente (MOURA, 2010, p.45).

As experiências entre várias culturas nacionais ou estrangeiras, locais e global, da contemporaneidade são explicitadas no filme *Nha fala*, principalmente, na música final *Atreve-te*, interpretada por Vita e por sua mãe, que questionam como ser iguais e diferentes, numa festa que celebra a relação respeitosa entre bissau-guineenses e franceses, como diferentes e iguais.

Dessa relação de experiências deslocadas, surgem os cinemas emergentes, que nascem de uma nova visão criada “nos países que acolheram os imigrantes de ex-colônias, como a França e a Inglaterra, ou de novos imigrantes, como o Canadá, os Estados Unidos e o Brasil” (2010, p.46). Esses cinemas têm a necessidade e importância de deslocar os clichês e as “imagens convencionais eurocêntricas do Outro, do estrangeiro, da cultura e das novas práticas sociais dos imigrantes” (2010, p.46), nos seus roteiros e nas imagens produzidas por esses cineastas:

Os cinemas emergentes geram práticas cinematográficas singulares tal como o fato de conceber o quadro fílmico como um espaço de escritura – títulos, subtítulos, textos em línguas estrangeiras ou de tradução – e a utilização de várias línguas, vozes, músicas e sotaques diferentes, e o cotejamento de culturas distintas e a preferência pelos temas do deslocamento, do exílio, da diáspora, da viagem (MOURA, 2010, p. 47).

No filme *Nha fala*, identificam-se os elementos destacados por Moura: as várias línguas, vozes, músicas, deslocamentos, viagens, sobretudo na construção e transformação da personagem Vita, que caminha e transita entre culturas, línguas (crioulo, português e francês), países (Guiné-Bissau e França), tradição e modernidade, rituais fúnebres, bolsas de estudo e celebração da vida.

O pós-colonial carrega também discussões acalorada sobre os binarismos, que para McClintok (1994 apud MACHADO, 2004, p.28) indica que “o termo ‘pós-colonial’ supostamente pretende superar a ideia imperial do tempo linear, mas acaba por reforçar essa linearidade, pois não é possível pressupor um ‘pós’ sem um ‘pré’ e um ‘durante’”, baseando a teoria em uma “oposição básica: colonial/pós-colonial”, sem que se torne possível estabelecer rigorosamente onde começou e terminou o período colonial.

No que concerne ao citado binarismo colonizador/colonizado, o texto “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite” (HALL, 1996), concebido como uma defesa do termo pós-colonial, no qual o autor arrola teóricos contra e a favor do pós-colonial, como Ella Shohat (1992); Anne McClintock (1992) e Arif Dirlik (1994) destaca que esse binarismo existe, todavia não como isto é do colonizador e aquilo é do colonizado, porque é impossível realizar a separação, porquanto as diferenças existem e persistem e são necessárias para a discussão e construção da história:

Essa ideia nos ajuda ainda a identificar não apenas o nível em que as distinções cuidadosas devem ser feitas, mas também o nível em que o ‘pós-colonial’ se torna adequadamente ‘universalizante’ (ou seja, trata-se de um conceito que se refere a um alto nível de abstração). O termo se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro). Daí a subversão do antigo binarismo colonizador/colonizado na nova conjuntura. [...] As diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permanecem profundas. Mas nunca operam de forma absolutamente binária, nem certamente o fazem mais (2006, p. 101-102).

Rebatendo Dirlik sobre a discussão do binarismo no pós-colonial, Machado informa que o pós-colonial parece demonstrar a superação das distinções binárias (centro-periferia; ocidente-orientes), inclusive a ideia do Terceiro Mundo, que nem mesmo o termo conseguiu superar “As oposições binárias seriam formas explicitamente colonialistas de pensar e, portanto, a crítica pós-colonial deveria superar o binarismo para uma crítica realmente ‘catacrésica’, coisa não alcançada pelos estudos da década de 60 e 70 baseados na ideia de terceiro mundo” (2004, p.22).

Hall, depois dos questionamentos: “Quando foi o pós-colonial? O que deveria ser incluído e excluído de seus limites? Onde se encontra a fronteira visível que separa de seus ‘outros’ (o colonialismo, o neo-colonialismo, o Terceiro Mundo, o imperialismo)” (2006, p. 95), os quais sempre que necessário serão chamados ao texto para a realização de perguntas indiretas, escolhe iniciar a discussão por meio dos argumentos contrários ao pós-colonial e para tal feito elege Ella Shohat, em *Notes on the Postcolonial* (1992), no qual enumera alguns erros conceituais do termo:

A autora critica o ‘pós-colonial’ por sua ambiguidade teórica e política – sua ‘multiplicidade vertiginosa de posições’, seus ‘deslocamentos universalizantes e anistóricos’ e suas ‘implicações despolitizantes. Segundo Shohat, o pós-colonial é politicamente ambivalente porque obscurece as distinções nítidas entre colonizadores e colonizados até aqui associadas aos paradigmas do ‘colonialismo’, do ‘neocolonialismo’ e do ‘terceiro mundismo’ que ele pretende suplantare. Dissolve a política de resistência, uma vez que ‘não propõe uma dominação clara, nem tampouco demanda uma clara oposição’. [...] o conceito é utilizado para marcar o fechamento final de um período histórico, como se o colonialismo e seus efeitos estivessem definitivamente terminado (HALL, 2006, p.96).

Como se pode supor que o colonialismo terminou? Ele se mascarou, transformou e continuou latente. O que para Hall é uma abertura de nomenclatura, para Shohat é um problema conceitual, pois apaga os limites, as distinções e os lugares definidos e estabelecidos por um processo histórico, econômico, político e cultural, cruel e desumano. Quais serão as ‘distinções nítidas’ a que se refere Shohat? Não seriam

as que por muito tempo excluiu as literaturas, os cinemas, as artes, as culturas de uns em favor das de outros?

Faz-se importante destacar também que um período histórico finalizado não significa que ele está acabado por si só e que por isso não carrega nenhuma característica do anterior. O pós-colonial não se propõe a negar o colonialismo, mas entender que tanto colonizador como colonizado transformaram-se nesse processo comercial e cultural.

No que diz respeito aos contextos pós-coloniais, Lata Mani e Ruth Frankenberg (1993) destacam que “nem todas as sociedades são ‘pós-coloniais’ num mesmo sentido e que, em todo caso, o ‘pós-colonial’ não opera isoladamente, mas ‘é de fato uma construção internamente diferenciada por suas interseções com outras relações dinâmicas” (HALL, 2006, p. 100). Ressaltam que os pesquisadores do conceito devem delimitá-lo e entender, vez que são vários pós-coloniais e não podem ignorar a contextualização e a periodização de cada local, pois o pós-colonial do Brasil, Guiné-Bissau, Portugal, França foram e são processos diferentes, bem como ainda existe a relação com a diáspora de cada país, onde há elementos históricos, econômicos, políticos e culturais, que relacionam e aproximam os países, mas também que os distinguem e distanciam.

Normalmente, os teóricos buscam definir a colonização como unilateral, como se os africanos, asiáticos e americanos em nada tivessem mudado os contextos culturais, políticos e econômicos europeus, ou tivessem aceitado pacificamente a vida, os costumes, a posse dos espaços e dos corpos africanos pelos europeus, contudo, mesmo que com uma forte rejeição, os ex-colonizadores também não foram mais os mesmos depois do processo colonial. Por isso também, em certa medida, são pós-coloniais.

No tocante ao termo diáspora, os historiadores, antropólogos, sociólogos, críticos e pesquisadores a definem como deslocamento de pessoas, culturas e mercados (no momento atual), os quais modificam os diferentes espaços por onde passam e/ou para onde foram levados:

A diáspora é o movimento que carrega consigo a cultura e a coloca em contato com outras culturas, promovendo um hibridismo, uma modificação que é incorporação e transformação de si e do outro. Nesse sentido, a diáspora caracterizou-se por singularidades de cada contato (BONZATTO, 2011, p.23).

O sociólogo inglês Paul Gilroy, no livro **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**, destaca que o 'Atlântico negro' é uma metáfora para a diáspora negra, inicialmente sofrida e provocada pelo processo de escravização e atualmente vivenciada pelos processos de migração, trânsitos, exílios e viagens dos africanos, através de fluxos e trocas culturais, que extrapolam fronteiras físicas, políticas e culturais, onde se combinam e unem experiências e interesses de negros e afrodescendentes em várias partes do mundo, através das artes, principalmente, música e dança. Mesmo que o autor tenha dado enfoque ao Atlântico Norte Ocidental no livro, encontram-se nas representações artísticas e culturais no lado Sul desse Atlântico Negro, características da diáspora africana.

Gilroy não dá no livro uma definição objetiva e direta do conceito de diáspora, contudo no último capítulo "Uma história para não se passar adiante: a memória viva e o sublime escravo", o autor destaca que o termo diáspora "entra para o vocabulário dos estudos sobre os negros e a prática da política pan-africanista a partir do pensamento judaico" (2001, p.382). O vocábulo foi utilizado na Bíblia, mas "começa adquirir algo como o seu emprego contemporâneo mais livre durante o final do século XIX" (2001, p.382), estabelecendo uma relação da dispersão judaica com o processo de escravização dos africanos:

[...] Os temas de fuga e sofrimento, tradição, temporalidade e organização social da memória possuem um significado especial na história das respostas judaicas à modernidade. A partir dessa origem, esses temas fluem para a obra de várias gerações de historiadores culturais e religiosos, críticos literários e filósofos judeus que mergulham na relação entre a modernidade e o anti-semitismo e nos papéis do racionalismo e irracionalismo no desenvolvimento do pensamento racista europeu. Nesses contextos, os mesmos temas são associados às ideias de dispersão, exílio e escravidão (GILROY, 2001, p.382-383).

Outro elemento discutido no conceito do pós-colonial é a sua temporalidade, a qual é ressaltada por Shohat, como problemática, enquanto para Hall o termo não é baseado em “‘estágios’ epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas, vêm substituí-las” (2006, p. 103). E no que se refere a periodização, de acordo com Hall, é um pouco ambígua, porque não se consegue delimitar o momento da descolonização “como momento crítico para um deslocamento nas relações globais, o termo também oferece – como toda periodização – outra narrativa alternativa, destacando conjunturas-chave àquelas incrustadas na narrativa clássica da Modernidade” (2006, p.106). Exemplo cabal desse mecanismo seria a Guiné-Bissau que teve sua independência declarada unilateralmente em 1973 e reconhecida por Portugal somente em 1974. Os bissau-guineenses recontam suas histórias e constroem suas tradições.

Inocência Mata, no texto “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa” (2000), apresenta uma visão geral sobre o conceito pós-colonial, como a recusa do colonialismo por parte das sociedades emergentes, que refletem sobre sua condição atual e adquirem a consciência pós-colonial:

Estudos sobre o pós-colonialismo, sobretudo de tradição anglo-saxónica, ainda discutem o alcance desta ideia: alguns entendem-na como referente à situação em que vive(ra)m as sociedades que emergiram depois da implantação do sistema colonial, enquanto para outros o “pós” do significante “colonial” refere-se a sociedades que começam a agenciar a sua existência com o advento da independência. Nesta acepção, o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflecte sobre a sua própria condição periférica, intentando adaptar-se à lógica de abertura de novos espaços, de que fala Kwame Anthony Appiah. [...] Assim, pode pensar-se que uma das marcas desse gesto de abertura de novos espaços, portanto, da condição pós-colonial, é tanto a recusa das instituições e significações do colonialismo como das que saíram dos regimes do pós-independência (MATA, 2000).

Os autores Shohat e Stam acreditam que o termo pós-independência historicamente estaria relacionado com as lutas de independência, dessa forma fazendo pensar como ficaria a situação do Brasil, que oficialmente não teve uma luta de

independência, bem como também a utilização do conceito, que abrandaria discussões polêmicas:

A pós-independência, por outro lado, relembra toda uma história de resistência, abre o foco para o próprio estado-nação emergente e cria um espaço analítico para questões 'internas' explosivas como religião, gênero e orientação sexual – nenhuma delas pode ser reduzida a epifenômenos do colonialismo ou neocolonialismo (2006, p. 77-78).

Inocência Mata também relaciona o pós-colonial com um momento anti-colonial, mas também como uma possibilidade de os opostos compartilharem os mesmos espaços. “Portanto a proposta, ou a possibilidade de complementaridade de opostos, ou de pseudo-divergentes, por ser recorrente, pode ler-se como uma componente da anti-colonialidade que se vai transformar num dos parâmetros da nossa expressão literária pós-colonial” (MATA, 2000). Esse momento anticolonial pode ser visto na obra de Fanon, como uma rejeição do que é colonial, que é utópica e impossível na contemporaneidade, pois torna-se difícil conseguir separar o que é referente às culturas europeias, conforme destacado no texto de Olívia Maria Gomes da Cunha (2002), do referente às culturas africanas, em termos de atribuição de procedência.

Tendo em consideração o texto de Inocência Mata (2000), os elementos de destaque da pós-colonialidade são o absurdo, o fantástico e o insólito. Por que elementos culturais do Outro (e da própria autora) devem ser considerados como da ordem do exótico ou do absurdo? A relação entre os vivos, os mortos e os por nascer em algumas culturas africanas não são insólitos, mas sim naturais e normais para esses sujeitos, porque fazem parte das suas formas de ver e conceber o mundo. No entanto, para corroborar suas interpretações, a autora elenca dois escritores que escrevem sobre o absurdo:

Aliás, o absurdo é a minha última paragem. Pois, outra marca dessa transformação literária nos sistemas africanos dos países de língua portuguesa, que leio como uma componente da sua (nossa) pós-colonialidade, é o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico como estratégia de enfrentamento do real: de Mia Couto, que utiliza essas representações do fantástico com recorrência a Sousa Jamba de Confissão

Tropical (1995) [...] Através de construções simbólicas, alegóricas e insólitas intenta-se recuperar o sentido da realidade, como em Terra Sonâmbula em que o percurso de Tuahir e de Muidinga/Kindzu é o do despertar da terra sonambulante [...] (MATA, 2000).

Os elementos destacados por Mata como absurdo, fantástico ou insólito podem fazer com que se leve a interpretar como uma única história. Perigo destacado pela escritora nigeriana Chimamanda Adiche, na apresentação denominada “O perigo de uma única história”, no qual se discute sobre como novas leituras nos salvam do perigo de uma história única e como essas histórias criam uma única visão sobre a África e seus escritores, dando exemplo a reação de um estudante estadunidense sobre um livro da escritora:

Recentemente, eu palestrei numa universidade onde um estudante me disse que era uma vergonha que homens nigerianos fossem agressores físicos como a personagem do pai no meu romance. Eu disse a ele que eu havia terminado de ler um romance chamado ‘Psicopata americano’ e que era uma grande pena que jovens americanos fossem assassinos em série. É obvio que eu disse isso num leve ataque de irritação (2012).

Nessa apresentação, Adichie também destaca a preocupação com autenticidade, calcada na originalidade e genuinidade da produção cultural africana, problemas de recepção calcados em etnocentrismo e discriminação. De acordo com Adichie, criou-se uma busca sobre o que é ser “autenticamente africano”, o que para um professor da autora seria a reprodução de estereótipo sobre o continente africano: “O professor me disse que minhas personagens pareciam-se muito com ele, um homem educado de classe média. Minhas personagens dirigiam carros, elas não estavam famintas. Por isso elas não eram ou seriam autenticamente africanas” (2012).

O filme ***Nha fala*** também é alvo de interpretações, que relacionam os rituais presentes como exóticos ou insólitos, quanto a algumas interpretações, como no texto “Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em ***Nha fala***, de Flora Gomes”, de Fabiana Carelli, que destaca um caráter surreal, principalmente inferido, em comparação com o cineasta italiano Federico Fellini:

ela [Vita] tem de desaparecer simbolicamente, desafiando o passado da tradição, para renascer no presente, perfazendo seu caminho em direção ao futuro por meio de uma desconstrução engenhosa dessa mesma tradição. Imagetivamente, o ritual fúnebre engendrado por Vita parece, a olhos ingênuos, um delírio surreal de toques felinianos (2012, p.7).

Tendo em consideração o texto de Inocência Mata, por meio da afirmação de que o texto de Mia Couto é “insólito, absurdo, fantástico como estratégia de enfrentamento do real”, e relacionando com o texto do próprio escritor moçambicano Mia Couto, no texto “Que África escreve o escritor africano?”,

Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana (2005).

Percebem-se exigências maiores aos escritores africanos, pautadas em padrões e numa busca autênticas de estéticas etnocêntricas e ocidentalizadas, sem levar em conta os aspectos culturais étnicos africanos, moçambicanos, nigerianos, bissau-guineenses.

Inocência Mata, em 2003, no texto “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns”, informa que o período pós-colonial é marcado pela emergência das sociedades que “começam a agenciar a sua existência com o advento da independência” (2003, p.45), incluindo nessa periodização os Estados Unidos, Canadá e Austrália ou ainda as mais recentes, como as africanas, latino-americanas e os territórios asiáticos, compreendendo-se que para a autora o colonizador não estaria incluso nesse período e não sofreu nenhuma transformação, caracterizando o pós-colonial como unilateral, referindo-se somente as ex-colônias em diversos períodos da história.

Mata destaca também que na pós-colonialidade existe uma preocupação com a língua. Em que língua escrever? Constitui questão nuclear para produtores culturais, escritores e críticos. Mesmo em se tratando das literaturas africanas de língua

portuguesa, Mata traz ao texto a discussão de Chinua Achebe, escritor nigeriano, sobre as discussões sobre língua inglesa. Concluindo-se que existem duas interpretações sobre a utilização da língua portuguesa nos países que a têm como oficial: há os escritores que a utilizam como “[...] aquela que aponta para a posse da língua segundo a declaração de Mia Couto: ‘Encontro pátria na *minha* língua portuguesa” (2003, p.62); e outros que fazem uma africanização da língua portuguesa, como uma “‘oraturização’ do sistema verbal português, um processo que ultrapassa, portanto, o código linguístico e se expande, ou melhor, afeta terrenos translinguísticos como a onomasiologia, a cénarização e a sugestão musical” (2003, p.64).

No que se refere a esta última posição de africanização da língua portuguesa, por extensão à pluralização das línguas portuguesas, pode-se perceber relação com o texto “Eu e o Outro - o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, do escritor e crítico angolano Manuel Rui Monteiro, que destaca a importância da oralidade angolana no texto escrito percebido como luta, não como uma simples transcrição ou adaptação do oral para o escrito, mas por força de imprimir elementos da oralidade na escrita literária. Para Manuel Rui, o texto escrito angolano ou africano constrói-se para ser ouvido:

O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. [...] Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. [...] O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. [...] (1985)

A discussão sobre a escolha da língua também está presente no cinema, pois a opção da língua de um filme é de fundamental importância e sua escolha não é aleatória. Durante muito tempo nos cinemas africanos preponderaram os idiomas europeus, contudo, em 1968, o cineasta e escritor Ousmane Sembène quebrou essa regra de utilização das línguas europeias e faz o primeiro longa-metragem em uma língua tradicional africana a língua *wolog*, no filme **Mandabi**.

Segundo Diawara, o cineasta senegalês “usou assim **Mandabi** para mostrar não só os limites da *francophonie* em África, como também o destaque de não apenas as línguas europeias são universais e capazes de ter uma história além das fronteiras e dos limites étnicos e culturais” (DIAWARA, 2011, p.35). Do ponto de vista linguístico, a situação se reinventa criando relações. Na visão de Thiong’o, sobre a questão da língua, o qual considera tal aspecto relevante e associado à necessária descolonização, na qualidade de

uma das mais positivas contribuições do cinema africano aos nossos esforços pela descolonização: a relação entre cinema e as línguas africanas. Se olharmos para a literatura africana, notaremos que, mesmo onde ela tem contribuído para a nossa noção de ser, tem sido colonizada devido à sua recusa em se engajar nas línguas africanas (THIONG’O, 2007, p 31).

Para Ngugi¹² wa Thiong’o, escrever ou contar nos idiomas europeus e dos ex-colonizadores é uma forma de neocolonialismo e exaltação das culturas europeias. Entretanto, a posição do escritor angolano Manuel Rui Monteiro, no já citado texto, mesmo sendo em uma situação de oral (línguas nativas) e escrito (línguas europeias), é diversa e de luta, de Thiong’o, pois, para Rui, deve-se apropriar da arma do outro (a escrita) e adaptá-la a nossa situação, incluindo elementos constitutivos das identidades culturais das comunidades ou países, acabando por transformar a escrita e, por consequência, o idioma.

Já o escritor nigeriano Chinua Achebe, no texto “Política e políticos da língua na literatura”, o qual é explicitamente uma resposta a Ngugi Wa Thiong’o, que o acusa de ser cúmplice do imperialismo, através do idioma que escreve (inglês), afirma que não existe a necessidade de escolha de uma língua (europeia) em detrimento de outra (nativa), podendo-se utilizar as duas: “[...] a diferença entre mim e Ngugi na questão do uso de uma língua nativa ou europeia por escritores africanos é que, enquanto Ngugi acredita que se trata de escolher entre *uma ou outra*, eu sempre considere *as duas*” (ACHEBE, 2012, p. 101).

¹² Por questões técnicas, não se conseguiu inserir til (~) sobre as duas vogais (u;i) no nome desse autor.

Achebe considera que a escolha do idioma dos ex-colonizadores guarda relação direta com a pluralidade e multiculturalismo linguístico, que existe na Nigéria e em muitos outros países africanos, que escolheram o inglês, o francês ou o português, como idioma oficial, ou ainda mantém associação com a constituição da nação, que deve possuir um idioma oficial, que contemple, ou agregue por abstração, as diversidades nacionais:

Parece, então, que o culpado pelas dificuldades linguísticas da África não é o imperialismo, como Ngugi quer nos fazer crer, e sim o pluralismo linguístico dos modernos Estados africanos. Isso explica, sem dúvida, o estranho fato de que os países marxistas da África, com exceção da Etiópia, foram os que se mostraram mais prontos a adotar o idioma de seus ex-senhores coloniais – Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e depois Burkina Faso, cujo ministro da Cultura disse certa vez, com um ligeiro tremor ao mencionar o fato, que a existência de sessenta grupos étnicos no país poderia significar sessenta nacionalidades diferentes (ACHEBE, 2012, p.109-110).

Já o escritor moçambicano Mia Couto, no texto “Línguas que não sabemos que sabíamos”, defende a ideia de um homem múltiplo e a diversidade de línguas, e que isso o fez sobreviver e continuar existindo, contudo na contemporaneidade a língua literária é escolhida em função da indústria cultural, que não se preocupa com a diversidade, mas sim com a padronização de tudo, inclusive da língua. Na contemporaneidade e por conta da globalização, a língua inglesa tornou-se a língua de acesso:

O que fez a espécie humana sobreviver não foi apenas inteligência, mas a nossa capacidade de produzir diversidade. Essa diversidade está sendo negada nos dias de hoje por um sistema que escolhe apenas por razões de lucro e facilidade de sucesso. Os africanos voltaram a ser os ‘outros’, os que vendem pouco e os que compram ainda menos. Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio (COUTO, 2011, p.13).

No filme ***Nha fala***, identificam-se três idiomas: o crioulo bissau-guineense, o francês e o português, nas cenas que se passam em Bissau os diálogos são em crioulo bissau-guineense, enquanto as crianças cantam em português, mas, depois, quando

Vita vai para França, os diálogos passam a ser em francês, o que ressalta mais um trânsito entre as línguas nacionais, tradicionais e modernas, e as línguas europeias, ou de matriz europeia, que comunga com as ideias de Mia Couto:

O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem.

Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade (COUTO, 2011, p. 24).

De Angola, a posição de Manuel Rui Monteiro reforça a diversidade linguística africana, mediante a articulação entre fala e escrita:

Tivemos de mudar de idioma mas não de fala. Aliás, não mudámos de idioma mas, apoderámo-nos dele para nosso usufruto, como semente para nova lavra conforme as nossas mãos calejadas pelo tempo e os ensinamentos ancestrais sobre os ventos e marés de forma a vermos uma caravela nova não aceitar navegar (MONTEIRO, 2003).

Essa pluralidade linguística é identificada na Guiné-Bissau, que é um país africano de língua oficial portuguesa, mas que possui uma população constituída por mais de vinte grupos étnicos (dentre os quais os povos Balanta, Fula, Mandinga, Mandjaco, Pepel ou Papel), em função do seu multiculturalismo cultural e linguístico, o português, embora língua oficial do país, não é uma língua corrente entre os bissauguineenses, uma vez que se estima em 13% o número dos falantes desse idioma, na Guiné-Bissau (PONTES, 2013).

Para Fernanda Cavacas e Aldónio Gomes, o português na Guiné-Bissau é uma língua-passaporte “O exemplo de um estado multilíngüe, com uma língua dominante, língua veicular de nível e língua internacional é a República da Guiné-Bissau, onde a língua portuguesa se assume como uma língua-passaporte” (1997, p.55). Apesar de ser “falado apenas por 10,4% da população e predominantemente nas zonas urbanas mais importantes” (1997, p.56). O termo língua-passaporte é porque o português suscita ainda o interesse, como a língua para outros mundos,

outras formações, outras leituras, como o acesso a educação formal e cargos em órgãos públicos.

Já de acordo com Manuel Ferreira, o número de falantes do português era menor ainda na década de 1970, pois a Guiné-Bissau possuía uma população de 500.000 habitantes, dos quais até há alguns anos apenas cerca de 1% por cento falava a língua portuguesa, com uma percentagem ainda menor dos que a escreviam (1975, p. 319).

Outra língua de prestígio na Guiné-Bissau é o crioulo de base lexical portuguesa ou língua guineense¹³, sobre o qual Manuel Ferreira, na esteira da lingüística mais tradicional da época, dizia que era, além de dialeto, uma língua sem “futuro”, que não passava de uma língua de contato, ressaltando, ainda, que a origem do crioulo seria de Cabo Verde, no empenho de comprovar-lhe tal classificação:

Cumprirá no entanto dizer que o dialeto crioulo transita em muitos grupos, mas não como uma necessidade de expressão corrente no seio de cada um deles, antes como recurso para se entenderem quando não falam a mesma língua mãe. O dialeto crioulo utilizado na Guiné é assim um instrumento de contato e não um instrumento vivo, dinâmico – por ora incapaz de se erguer à condição de meio espevitador de virtualidades criadoras. E sendo um veículo de contato adquirindo a feição de língua franca, defendem alguns ser o prolongamento do dialeto crioulo de Cabo Verde e não uma original criação bissau-guineense (1975, p. 321).

Dados atuais acerca dessa língua bissau-guineense trazidos por Moema Parente informam o contrário do que Manuel Ferreira profetizou. À parte as relações entre os dois países, divisam-se hoje duas línguas crioulas das quais um crioulo é implantado, sobretudo, em Bissau e esse bissau-guineense vem afirmando-se cada vez mais, tanto em número de utentes como em prestígio. Se o censo demográfico de 1979 indicava o crioulo falado como primeira língua por 15% da população (e 44,3% como língua segunda), essa cifra multiplicou-se rapidamente e, embora os dados não sejam unívocos, foram registradas, dez anos mais tarde, cifras que oscilam entre 51% (censo de 1991) a 90% ou mais (BENSON, 1994; HOVENS,

¹³ Língua bissau-guineense é o nome, que a escritora Moema Parente Augel dá ao crioulo, em sua tese de doutorado.

1994), o que atesta o significativo crescimento do uso desse idioma (2007, p.83-84) no país.

Fernanda Cavacas informa que o crioulo de base portuguesa abrange 51,7% dos falantes, num total de 979 206 (pelo censo populacional de 1992), de uma língua que é veiculada no país e que foi dinamizada pela luta política. Mostra também que, apesar de ser uma língua, não foi ainda definida uma norma de crioulo, nem sequer uma grafia normativa (1997, p.55).

Para os escritores bissau-guineenses, como Odete Semedo, o crioulo (ou *Kriol*, como a mesma escreve) é uma língua que representa a autenticidade de seu país, de seu povo, de sua própria língua bissau-guineense, como escreve Odete no “Prefácio” de seu primeiro livro de poesia **Entre o ser e o amar**: “Nem todos os poemas são apresentados em duas versões, dado que uns foram escritos originalmente em kriol e outros em português. E a tradução fá-los-ia perder a autenticidade” (1996, p.07).

Mas qual seria a autenticidade que Odete Semedo busca? Uma autenticidade africana bissau-guineense que represente suas 27 etnias? E com relação à tradução, como também traduzir os elementos culturais de todas as etnias que permeiam a sociedade bissau-guineense? Essa autenticidade africana persegue os escritores e os cineastas, contudo, normalmente, ela está relacionada com uma “história única sobre a África”, sobre a qual adverte a nigeriana Chimamanda Adichie.

A diversidade linguística na Guiné-Bissau constitui grande riqueza cultural e sua preservação merece mais apoio e incentivo. O crioulo, hoje em dia, é uma língua autônoma, tanto do ponto de vista gramatical quanto lexical, meio de comunicação entre os falantes de origens mais diversas, desde os tempos coloniais, que é utilizada no cinema pelo cineasta Flora Gomes desde o início da sua filmografia.

A língua mais corrente no país não conhece, até o presente, nem uma ortografia fixada nem uma escrita normatizada. Em 1987, o Ministério da Educação, Cultura e Desportos apresentou uma "Proposta para unificação da escrita crioula", com uma

ortografia eminentemente fonética, tendo como base o alfabeto latino, mas tentando suprir ora com empréstimos do alfabeto internacional, ora com convenções locais, a transcrição dos sons próprios do crioulo e inexistentes nas raízes etimológicas, para manter a fidelidade à língua falada (AUGEL, 2007, p. 86).

Assim sendo, para Paulo Freire, a língua crioula não é oficial, mas sim nacional, em função de não possuir gramática, um alfabeto “Eu tenho a impressão de que possivelmente o fundamental impedimento é a inexistência da língua escrita” (2003, p.43)¹⁴, que acaba por não ser uma limitação para o desenvolvimento da escrita, mesmo sem a presença da normatização gramatical.

A língua francesa aparece no filme **Nha fala**, quando Vita migra para Paris, para realizar seus estudos de contabilidade, também é a língua “midiática” ou “artística”, com a qual Vita torna-se uma cantora de sucesso. Uma língua europeia, que possibilita a Vita a convivência social acompanhada da ascensão econômica, depois a língua francesa continua presente por meio de Pierre, que passa o filme todo falando francês, como se, além do plurilinguismo do mundo na contemporaneidade, indispensável às relações culturais, sociais e pessoais, trouxesse para o palco a presença da língua da produção e parte dos financiadores do filme.

Lembrando com Inocência Mata, que “[a] diferença encontra nestes tempos pós-coloniais campo fértil de significância”, uma vez que “as identidades gerar-se-ão da capacidade de aceitação as diferenças” (2003, p.70), percebe-se que no filme **Nha fala**, uma tal “aceitação da diferença” apresenta-se através de uma França menos opressora que a imagem corrente, onde os habitantes são mostrados como migrantes e deslocados, convivendo em interação e harmonia, em uma espécie de sociedade complementar e alegre, a despeito da indicição de problemas, habilmente secundarizados pelo roteirista e cineasta. Também na Guiné-Bissau, apresentam-se diferenças através de conflitos amorosos, divergências éticas (Vita e Yano) relacionadas com a comercialização, o deslocamento de profissões e aglutinação das mais diversas diferenças em termos da convivência e

¹⁴ Referência ao livro **Cartas à Guiné-Bissau** (1978) de Paulo Freire.

intercorrências, a exemplo dos diversos profissionais desempregados reunidos na Carpintaria, sintomaticamente chamada de Caminho. Vale salientar que um dos últimos atos de Vita em Bissau é a saída dessa Carpintaria, após a troca de conselhos, afirmando que “Construam caixões. A única coisa segura neste país é a morte”, presente na música “Os bons conselhos” (ANEXO II).

Nas sequências finais, na Guiné-Bissau, os amigos franceses de Vita e bissau-guineenses misturam-se em comemoração ao seu funeral a despeito das diferenças, de várias formas refletidas na música final: “Que havemos de fazer/ Para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?/Atreve-te”, uma apologia direta ao momento pós-colonial, onde as diferenças emergem e são aceitas cultural, econômica e socialmente.

Conforme discute Inocência Mata acerca da literatura, por extensão ao cinema, destacam-se no filme questões políticas e diversas versões para os fatos através da apresentação de discursos diferentes do oficial ou midiático, contando histórias de heróis, fatos que não constam nos livros, como também imprimindo a desconstrução de uma história única, que se construiu e ainda se constrói sobre o continente africano. Os papéis do cinema e da literatura aproximam-se, uma vez que

foi a literatura que “nos” informou sobre as sensibilidades discordantes, os eventos omitidos do discurso oficial (como os dos romances *O dia das calças roladas* e *Maio, mês de Maria*), as vozes em dissenso, as visões menos monocores, menos apologéticas e menos subservientes ao Poder político (MATA, 2008).

Para Mata, o pós-colonial representa uma “multiplicidade de acepções” (2008), principalmente, porque para ela existe uma relação diferencial entre o início das discussões e as questões ou na contemporaneidade, pois o processo colonial não aconteceu igualmente em todos os países africanos, asiáticos e americanos, tanto pela diversidade cultural e étnica, quanto pelas diferenças dos países exploradores e das formas de exploração, sem falar nos objetivos (econômicos e territoriais) de cada invasor. Partindo da premissa de multiplicidade, a autora nos faz pensar sobre uma diversidade do pós-colonial e os contextos em que aconteceram.

a teoria pós-colonial que nem os países africanos são todos igualmente pós-coloniais [...]; nem serão igualmente pós-coloniais países como Angola e a Nigéria, em relação aos da América Latina, nalgum dos quais houve a substituição quase total de sociedades de diferentes formações socioculturais e diversos e complexos agenciamentos étnicos e políticos; tampouco partilham da mesma pós-colonialidade países como Moçambique e São Tomé e Príncipe mesmo com o mesmo colonizador... E por causa dessas diferenças, é preciso que na sua avaliação o crítico se proponha negociar, teoricamente, as relações de semelhança e diferença, de rupturas e continuidades operadas no período pós-independência, a fim de não operar, acriticamente, a transferência de teorias explicativas de uma situação histórica para espaços outros apenas pela sua “proximidade afetiva” ou “conveniência ideológica” (MATA, 2008).

A preocupação central da autora é de não ignorar as especificidades das colonizações, dos ex-colonizadores e ex-colonizados, como também as diferenças de cada contexto, locais e espaços diversos, de modo que as pesquisas sobre o tema deverão partir das relações entre proximidades e distanciamentos dos aspectos em causa.

De acordo com Inocência Mata, o termo pós-colonial caracteriza-se por permitir identidades maleáveis, miscigenadas, híbridas, sincréticas, de um processo que aconteceu antes mesmo do período classificado pela história como colonização, propondo, em concordância com Shohat, que uma saída para as discussões sobre o termo seria a utilização deste no plural, pois assim consignaria a multiplicidade de minorias a que ele se refere:

E nisso reside outra das ambiguidades do alcance do termo: se o pós-colonial remete, à partida, para o fim de um ciclo de dominação geopolítica, nem por isso aponta para a neutralização dos seus corolários, permitindo até a internalização de antigas relações de poder opressivas – e caberia, aqui, recuperar o substantivo plural “pós-coloniais”, proposto por Ella Shohat: “pós-coloniais” que são agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos do sistema políticos, enfim, os marginalizados do processo de globalização económica, geradora de periferias culturais (MATA, 2008).

Mas será que os países pós-coloniais são todos marginalizados? Estaria o vocábulo relacionado com as questões levantadas pelas duas intelectuais que utilizam a nomenclatura referente somente aos ex-colonizados? E nesse processo será que os ex-colonizadores escapam de também serem marginalizados ou (pós)coloniais na contemporaneidade? Ainda para Mata, o pós-colonial tem vínculos de dependência, porque se relaciona diretamente com a colonização, o período cronológico e que o pós-colonial não trata do período colonial como devia discutindo-o e propondo uma possível superação:

Por isso, embora possa parecer paradoxal, o pós-colonial denuncia a sua marca de dependência e um compromisso contraditório com o empreendimento que o precedeu e possibilitou e que, para combater, tem de digerir – o que, a meu ver, não tem conseguido, antes antagonizado as diferenças. Para criticar o colonial, o pós-colonial teria de se imbuir do colonial, incorporá-lo, dialogar com ele para o descrever e prescrever [...] (MATA, 2008).

Será que debater o termo ou as questões coloniais demonstra dependência colonial? O período colonial não pode ser esquecido nem apagado, porquanto traz a tona lembranças de um passado incômodo, desconfortável e que para muitos deveria ser esquecido. Pode-se tentar esconder, manipular, deixar de lado, mas ele irá continuar existindo histórica e culturalmente.

A discussão sobre o pós-colonial também está diretamente relacionada com o verbete pós-moderno. De acordo com Kwame Anthony Appiah, no livro **Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura** (1997), especificamente no capítulo “O pós-colonial e o pós-moderno”, discuti os termos que dão título ao texto, enfoca a questão do contexto de mercantilização internacional da cultura africana, na contemporaneidade visto como neocolonial, usado como exemplos a arte africana, em relação ao valor ‘estético’ e ao valor de ‘mercado’ e a questão da arte como decoração, no ‘mercado da arte’, o “pós” do pós-colonial pode ser semelhante, em contextos diversos, ao pós-moderno, sendo que o pós-colonial desafia as grandes narrativas fundacionais.

Appiah faz um levantamento do termo pós-moderno na arte, na filosofia, na arquitetura, na literatura e na teoria política, para depois em alguns momentos traçar relações com o pós-colonial, utilizando a cultura e a arte africana como exemplos dessa ligação:

Todos os aspectos da vida cultural africana contemporânea – inclusive a música e algumas esculturas e pinturas, e até alguns textos com os quais o Ocidente quase não tem nenhuma familiaridade – foram influenciados, amiúde poderosamente, pela transição das sociedades africanas *pelo* colonialismo, mas nem todos são, no sentido pertinente, *pós*-coloniais. É que o *pós* de pós-colonial, como o *pós* de pós-moderno, é o *pós* do gesto de abrir espaço que caracterizei antes; muitas áreas da vida cultural africana contemporânea – daquilo que veio a ser teorizado como cultura popular, em especial – não estão preocupadas em transcender dessa maneira o colonialismo (em ir além dele) [...] (APPIAH, 1997, p. 208).

Contudo, o pós-colonial para Appiah também está relacionado com uma não ultrapassagem do período colonial, com neocolonialismo de alguns romancistas, que insistem em retratar uma África condenada, pobre, pessimista, destruída e desanimada, mesmo diante da diversidade cultural, artística e econômica que a África contemporânea está a produzir:

É que, durante todo esse tempo, nas culturas da África, existem aqueles que se recusam a ver-se como o Outro. Apesar da realidade esmagadora do declínio econômico, apesar da pobreza inimaginável, apesar das guerras, da desnutrição, da doença e da instabilidade política, a produtividade cultural africana cresce a olhos vistos: as literaturas populares, a narrativa oral e a poesia, a dança, o teatro, a música e as artes visuais, todos vicejam. A produção cultural contemporânea de muitas sociedades africanas – e as muitas tradições cujos testemunhos persistem de modo muito vigoroso – são um antídoto contra a visão sombria do romancista pós-colonial (1997, p. 219).

Cabe nesse momento destacar que, segundo Shohat e Stam, o neocolonial na contemporaneidade não representa um controle somente cultural, político, econômico, técnico, militar, histórico, artístico e territorial, mas também um controle

abstrato e sutil, que em algumas instâncias não é entendido como uma forma de controle e sim de “ajuda”:

Embora o controle colonial direto tenha praticamente chegado ao fim, grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo; ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre o capital estrangeiro e as elites locais. [...] A dominação neocolonial é reforçada por meio de termos de contrato degradantes e ‘programas de austeridade’ (2006, p. 42).

O neocolonial destacado por Appiah, Shohat, Stam, Mata e outros críticos é também característico do pós-colonial, o qual se apresenta mascarado e com novas formas de controle característicos da colonialidade, que podem ser vistos em muitos países, que vivenciaram o colonialismo e, agora, através de ONGs, educação, investimentos e financiamentos econômicos, culturais e sociais, indústria cultural, mídia trans ou multinacionais, são associados à ação de fluxos de neocolonialismo.

O debate sobre o neocolonial também está presente, no livro **Cinema africano: novas estéticas e políticas**, que, além dos textos dos autores Manthia Diawara e de Lydie Diankhaté e de uma sinopse dos filmes exibidos no evento, o livro possui também quatro painéis de discussão intitulados de “*AFRICAN SCREENS*: novos cinemas de África”, nos quais têm-se a participação dos convidados e do público, que possibilitam discussões mais questionadoras sobre os conceitos relacionados com os cinemas africanos. No “Painel I: Cinema africano, pós-colonialismo e estratégias de representação”, com a presença do moderador cineasta e escritor maliense Manthia Diawara e os oradores: cineasta da Guiné Conakry Cheick Fantamady Camara, cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo, cineasta angolano Zezé Gamboa e a professora portuguesa Manuela Ribeiro Sanches, discutem sobre a relação do pós-colonial com o neocolonial, acentuada principalmente por Sanches e Camara.

Inicialmente, o moderador Manthia Diawara propõe as indagações para a mesa: “E agora a questão que nos interessa sobre pós-colonialismo: existe um cinema africano? E o que é esse cinema africano?” (2009, p.136). Respondendo aos

questionamentos Cheick Fantamady Camara informa que existem dois tipos de cinema africano, um cinema pós-colonial e o outro emergente, o pós-colonial representa um cinema neocolonial e o emergente é aquele que mostra a África contemporânea:

Essa questão é muito complexa. Do meu ponto de vista existem dois tipos de cinema africano: o cinema pós-colonial e o cinema africano emergente. Chamo cinema pós-colonial ao cinema que apresenta África como os ex-colonos gostam de ver este continente, que mostra a África que os ocidentais desejam ver. Já o cinema africano emergente é aquele que os africanos querem ver, aquele que dá a ver o que os africanos querem mostrar de África. Portanto, num certo sentido, encontramos-nos neste momento no fim de uma época e no começo de uma nova etapa, mas ambos se confrontam com o eterno problema relacionado com o quadro de financiamento e de organização. No entanto, estou cada vez mais otimista porque acho que o dito cinema africano vai ser o tipo de cinema dominante (2009, p.137).

Em resposta à afirmação do pós-colonial como neocolonial, como também da ideia de um filme para ocidental ver, que ratifica estereótipos e veicula a imagem de um continente pobre, que necessita ser salvo, Manuela Ribeiro Sanches destaca que Portugal também vive o momento pós-colonial, demonstrando que a pós-colonialidade também está presente nos antigos colonizadores, e, para ela, o pós-colonial representa também presente, passado e futuro, vinculado ou não ao neocolonialismo:

[...] De facto, Portugal tem um passado colonial e um presente pós-colonial ou neocolonial. Entre as várias coisas que me parecem interessantes nesse evento, de que irei falar um pouco, houve uma que o Manthia também já mencionou no início desta conferência, ou seja, que o *African Screens* não é sobre África e Europa mas sim sobre África e a Europa e a Europa e África, o que se relaciona com o pós-colonialismo e uma série de assuntos que são realmente muito complexos. Muito rapidamente posso afirmar que compreendi o que o Cheick disse na sua intervenção acerca do 'cinema pós-colonial' e concordo com ele. Mas também uso o termo pós-colonial noutro sentido. O que quero dizer é que prefiro chamar a esse tipo de filmes 'cinema neocolonial', na medida em que esses cineastas fazem filmes sobre aquilo que nós, europeus ou ocidentais, esperamos que façam, em que se representa ou

produz uma representação de África da forma que nós gostamos que eles ou ela sejam representados. Para mim o termo pós-colonial é algo mais complexo, no sentido em que se relaciona com o colonialismo em África mas tem uma perspectiva diferente desse passado, relacionando-o com o nosso presente e, eventualmente, com o nosso futuro (2009, p.140-141).

As posições da crítica literária Manuela Ribeiro Sanches e do cineasta da Guiné Conakry Cheick Fantamady Camara demonstram várias possibilidades interpretações do pós-colonial, em vários contextos (África e Europa), em vários espaços culturais (literatura e cinema), apresentando uma multiplicidade e uma pluralidade de questionamentos, respostas, intervenções, deixando de lado a busca por uma única verdade ou interpretação dos conceitos. O trabalho de qualificação e de conceitualização torna-se imprescindível concomitante à utilização de tais categorias marcadas por controvérsias e pela relevância no debate de ideias atual.

A discussão sobre a relação entre o pós-colonial e o pós-moderno também está presente no texto “O pós-colonial e pós-moderno: a questão da agência”, que consta do livro **O local da cultura**, de Homi K. Bhabha (1998), onde se debatem os novos espaços e discussões de cultura, relacionados com o pós-colonial e o pós-moderno. Inicialmente, o texto trata das perspectivas do pós-colonial, que nascem nos contextos do Terceiro Mundo e ‘minorias’ locais, o qual promove desconstruções de certezas da modernidade:

As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das ‘racionalizações’ da modernidade (BHABHA, 1998, p. 239).

Com o objetivo de desestabilizar a tão cultuada racionalização científica dos homens da modernidade e de uma estética canônica, que mais exclui do que inclui as minorias, além de várias novas possibilidades críticas sobre assuntos antes

proibidos. O pós-colonial desestabiliza fronteiras sociais, econômicas e culturais no mundo e constitui novos cânones locais e globais:

A perspectiva pós-colonial – como vem sendo desenvolvida por historiadores culturais e teóricos da literatura – abandona as tradições da sociologia do subdesenvolvimento ou teoria da ‘dependência’. Como modo de análise, ela tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou ‘nativistas’ que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas (BHABHA, 1998, p. 241-242).

De acordo com Bhabha, a perspectiva pós-colonial desconstrói as relações binárias e antagônicas, criadas pelos processos de dominação cultural, econômica e política, instituídos pelas antigas potências, onde só se poderia ser colonizador ou colonizado, popular ou erudito, nacional ou estrangeiro, de dentro ou de fora. No contexto pós-colonial o ‘ou’ é substituído pelo ‘e’, que abarca uma maior multiplicidade de diversidade, de identidades, de culturas, de misturas, que pode resultar no hibridismo.

Para o intelectual indiano, o discurso pós-colonial é baseado no pensamento dialético, que se resolve no diálogo e com negociabilidade, através de discursos, pois não há necessidade da negação dos discursos dos outros: “Os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais” (1998, p.242).

No pós-colonial, as articulações da cultura com a arte e com a política tornam-se vitais e necessárias para transformação do espaço e para a emergência de novas fronteiras, culturas, pensamentos, discursos:

A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e suplementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de

prazer, esclarecimento ou libertação. É dessas posições narrativas que a prerrogativa pós-colonial procura afirmar e ampliar uma nova dimensão de colaboração, tanto no interior das margens do espaço-nação como através das fronteiras entre nações e povos. (BHABHA, 1998, p. 245).

Esses novos discursos estão presentes no filme *Nha fala*, através de imagens de uma África até certo ponto feliz, apesar dos problemas que são obliterados ou escamoteados, o que pode ser uma tentativa de desconstrução de estereótipos ocidentais e eurocêntricos, que insistem em retratar um continente miserável, aidético, tribal, sempre em guerra contra os seus conterrâneos, que não respeita os direitos das mulheres e das crianças, que necessita ser salvo, objeto contumaz dos cinemas, mídia e literatura etnocêntricos produzidos e circulando no Ocidente e adjacências. Todavia, o cineasta Flora Gomes não deixa de mostrar também os problemas sociais, econômicos e culturais da Guiné-Bissau, como analisado acima.

Retornando a associação dos conceitos pós-moderno ao pós-colonial, no capítulo IV, “Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais? As políticas e sensibilidades dos lugares geoistóricos”, do livro **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamentos liminar**, o crítico argentino Walter Dignolo argumenta sobre os estudos subalternos nas Américas e defende a ideia da viagem ou das transculturações das teorias de um contexto para outro, de autores variados, que também se deslocam, ou até mesmo a movimentação física e cultural desses teóricos ao longo do tempo:

As teorias certamente viajam, e em todas as direções, da esquerda, da direita e do centro. Como são relatadas quando viajam pela diferença colonial? Estão apenas sendo repetidas num novo cenário ou nesse novo cenário esbarram em seus limites? Este livro responde sim à segunda pergunta, pois o ponto de chegada é contaminado pela diferença colonial (2003, p. 241).

Essas teorias e seus teóricos são transformados, transmutados, adaptados em seus novos e diversos contextos e essas mudanças, deslocamentos ou viajantes são acentuadas em função das diferenças coloniais, por quem são produzidas, como também onde são produzidas, ou ainda em que línguas são escritas ditarão em certas instâncias a credibilidade da teoria.

De acordo com Mignolo (2003), as teorias, que hoje tão emblematicamente “viajam”, podem sofrer rejeição, quando são produzidas em locais geohistóricos e as localizações geográficas estão relacionadas com as diferenças coloniais ou subalternidades, uma vez que estes espaços são ou foram desprivilegiados na produção do conhecimento ou na localização epistemológica, e os estudos aceitos foram e até hoje o são, em grande parte, orientados pelo etnocentrismo e eurocentrismo. Os conceitos de pós-colonial enquadram-se nessa perspectiva adquirindo significações diferentes em variados contextos, quando não sendo recusados e desqualificados sumariamente, descartadas as diversas definições do termo.

Desse modo, as teorias reconhecidas no meio acadêmico e social podem ser produzidas em contextos ocidentais, ou em locais que reproduzem um modelo ocidental, e por teóricos ocidentalizados, escritas em línguas categorizadas como modernas (inglês, francês ou alemão), em seus padrões cultos e normativos. Contudo, para que se possam promover os deslocamentos dessa produção teórica eurocêntrica, Mignolo propõe novas perspectivas geopolíticas do conhecimento, como os novos pontos de vistas do (pós)colonial.

Vislumbram-se uma aproximação e um distanciamento destes pontos de vista no ***Nha fala***, nas escolhas da língua francesa e da viagem para estudar em um país europeu, corroborando ideias de que conhecimento e sucesso só se adquirem em países europeus, entretanto distanciam-se quando um dos idiomas oficiais do filme é o crioulo e a personagem volta para realizar o seu funeral, destacando assim a importância dos idiomas pós-coloniais e a relação dos africanos com os seus valores tradicionais.

Com relação ao questionamento proposto no título do capítulo, “Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais?”, Mignolo desenvolve uma resposta onde o pós-moderno e o pós-colonial seriam duas faces da mesma moeda, com a ressalva dos diversos locais de produção:

Minha cautelosa resposta é que na América Latina (como em certas áreas da Ásia e da África) o pós-moderno e o pós-colonial ocidental são duas faces da mesma moeda, situando construções imaginárias e *loci* de enunciação em diferentes aspectos da modernidade, da colonização e da ordem mundial imperial (2003, p.277).

É nesse sentido que Mignolo prefere escapar da dicotomia pós-moderno/pós-colonial e das discussões políticas dos termos, propondo uma nova epistemologia que chama de “pós-ocidentalismo” (MIGNOLO, 2003, p. 277), que minimizaria o duelo entre as instituições europeias e os Outros, pensando sempre numa relação globalizante e civilizadora “[do qual] o planeta inteiro está participando” (Idem, 2003, p.277). Ou ainda um processo de mão dupla, sem a negação de um ou outro marco histórico, em que “[a] modernidade não pode ser entendida sem a colonialidade; a colonialidade não pode ser entendida sem a modernidade” (Idem, p.278).

Proposta essa aparentemente utilizada por Flora Gomes, quando tenta uma compatibilização e um equilíbrio entre as diferenças culturais ao longo do filme, a exemplo das relações acerca da tradição e a modernidade na realização dos rituais funerários de Vita e do Sr Sonho, nos quais há diálogos entre religiões e formas de realidade católicas e animistas, com a junção dos dois elementos diferentes ou contrastantes, sem descredenciamento ou critérios hierárquicos, de nenhum dos dois.

De acordo com Mignolo, os estudos subalternos seriam essa perspectiva pós-ocidentalista, que rearticulária os processos civilizadores, “(...) mas como um processo plurilógico e ploritópico que contribui para um planeta no qual as semelhanças-na-diferenças poderiam substituir a ideia de semelhanças-e-diferenças, manipuladas pelos discursos coloniais e imperiais” (2003, p.278). O autor acaba tentando escapar das dicotomias da modernidade e das imposições e etnocentrismos da colonização, entretanto acaba caindo numa ideia única, globalizante e purista de um processo civilizador como salvação face ao acelerado desenvolvimento mundial.

Para alguns pesquisadores, como Eliana Lourenço de Lima Reis, no livro **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka**, o

termo pós-colonialismo parece estar consolidado. Na “Introdução”, emprega uma definição do conceito, mas, nos demais capítulos do livro, a autora não reserva um momento específico para discussão do termo. Segundo Reis,

[...] o prefixo *pós*, de pós-colonialismo, não significa o fim do colonialismo, mas a inserção num contexto de internacionalização do mercado – inclusive do mercado de bens culturais. Afinal, depois do processo de globalização iniciado pelo imperialismo, não há como separar a história das antigas metrópoles das histórias dos povos colonizados e nem como manter o antigo conceito de Estado-Nação (REIS, 2011, p. 12).

A contemporaneidade é o momento da complementabilidade, onde existe uma relação amigável entre culturas americanas, africanas, asiáticas e europeias que transitam tranquilamente de uma para outra, não respeitando mais fronteiras.

Para Mahomed Bamba (2012), no ensaio “A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos”, o pós-colonial, quando relacionado com os cinemas africanos, representa o surgimento de novos filmes, que representam diferentes reflexões de estudiosos ocidentais, que pesquisam cinemas africanos, não apenas por serem ‘exóticos’ ou pelas diferenças estéticas e ideológicas face ao hegemônico, mas por representarem o futuro do “cinema mundial” lado a lado:

A emergência de novas cinematografias nacionais num contexto pós-colonial na África e no resto do mundo ampliou a geografia do cinema mundial e provocou um intenso debate sobre o valor e o sentido dos filmes realizados por cineastas que pertencem a países e realidades pós-coloniais. Se a “irrupção do outro” permitiu abrir caminho para uma renovação do pensamento sobre a diferença e a alteridade, ela levou também à re-atualização do debate teórico sobre os cinemas dos “terceiros mundos” em geral e sobre os cinemas pós-coloniais africanos em particular. Durante muito tempo a colocação dos cinemas africanos num discurso teórico parecia uma atividade intelectual reservada aos únicos estudiosos ocidentais que começam a interessar por esses filmes “diferentes” pelo que representava no plano estético e ideológico, mas também pelo seu exotismo no resto do cinema mundial. O cinema que é feito na África passou a ser visto

também como um cinema que representa o futuro do cinema mundial (BAMBA, 2012).

Portanto, nos contextos pós-coloniais seriam os locais, em que os estudos começam a pensar as diferenças e detalhes dos cinemas africanos, podendo deixar de lado as análises uniformes, generalizadas, estereotipadas e reducionistas, levando em consideração, em suas investigações, os espaços e características individuais e coletivas de cada filme dos países africanos:

A teoria dos cinemas pós-coloniais africanos, como podemos ver, se tornou um espaço de redefinições dos valores estéticos, culturais, políticos e sociais dos filmes. Mas também é um espaço onde a prática de “teorização” pode ser entendida num sentido mais lato e estendida à retórica e à poética dos próprios cineastas africanos (BAMBA, 2012).

Ainda para Bamba, o pós-colonial seria um momento paradoxal, no qual os conceitos são revistos e questionados, em que também é muito complexo delimitar os limites teóricos, estéticos, culturais e políticos entre os ex-colonizadores e ex-colonizados:

Tanto a colonização como a descolonização e o pós-colonial continuam a serem revisitados pelos cinemas pós-coloniais não como momentos históricos de negação e de superação, mas sim, como objetos de questionamento por causa dessas ambigüidades na relação paradoxal que há entre (ex)colonizador e o “Outro”, mas também entre o (ex)-colonizado e a sua ex-metrópole (BAMBA, 2012).

Os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois estes realizadores passam a ser intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações, que envolvem “[...] os públicos, esperando dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2012). O realizador Flora Gomes nos seus filmes exhibe detalhes da cultura bissau-guineense, mesmo fazendo um apagamento da diversidade étnica da Guiné-Bissau, constituída por mais de 27 etnias, que possuem suas línguas e culturas próprias.

Hoje, em conformidade com Patrícia Calefato, para quem a expressão pós-colonial designa os múltiplos espaços como depois das independências e também no momento contemporâneo de articulação das “razões profundas do colonialismo, juntamente com os conflitos pós-coloniais e a violência mundializada” (2004, p.09), pode-se pensar um movimento de “pós-pós-colonialismo”, transição a contrapelo ou reversão, em sintonia com uma prevacente globalização e seus dispositivos de transformação mundial e instauração de novos-velhos cenários:

[...] o espaço teórico, político, e poético reconhecido não só como o que vem ‘depois’ do colonialismo, ou seja, depois dos acontecimentos históricos da descolonização iniciados na segunda metade do século XX (...) mas também como o ‘pós’ pós-colonialismo: uma situação que, histórica e geopoliticamente, é já uma situação de globalização em que as razões profundas do colonialismo, juntamente com os conflitos pós-coloniais e a violência mundializada que transforma as minorias em êxodos, abrem cenários novos (2004, p.9 apud NEVES, 2009, p.235).

Flora Gomes posiciona-se frente a diversos desses fatores – “as razões profundas do colonialismo”, que prefere ignorar e passar ao largo, igualmente com relação aos conhecidos “conflitos pós-coloniais”, que costumam aparecer-lhes associados, e à “violência mundializada”, transformados na possibilidade de convivência pacífica, harmoniosa e produtiva, desde que vinculada a atitudes críticas de atrevimento e superação do mundo histórico-social. Decididamente longe do neocolonial, nem o pós-colonial, nem o colonial parecem atrair o roteirista, compositor e cineasta. Os índices e indícios da colonialidade, enquanto experiência, são tratados quase fantasmaticamente: a estátua de Amílcar Cabral, que vaga pelo espaço anos a fio, inclusive sendo objeto de questionamento da representatividade nos sentidos literal e simbólico; a resposta evasiva de Vita à futura sogra relativamente à sua nacionalidade “Da África Ocidental. De uma antiga colônia como todos os países africanos”, ancoram várias respostas de Gomes à globalização na contemporaneidade revigorada ou acrescida de promessas de integração e positividade, como força preponderante hoje (RIBEIRO, 2013).

Em função da abertura desses novos cenários na contemporaneidade, que permitiram e permitem discussões, debates e reflexões que incluem temas,

contextos locais, globais e transculturais; línguas europeias e nativas, conforme encenado no filme *Nha fala*, também permitiram que pesquisadores brasileiros, tivessem acesso, mesmo com algumas dificuldades aos filmes do cineasta bissauguineense Flora Gomes, para realizar uma investigação sobre uma película que foi gravada em Cabo Verde.

O termo pós-colonial, para a presente dissertação, refere-se ao processo de descolonização, que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados, como aqueles que foram considerados os colonizadores. O conceito pós-colonial parece revelar mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais, pós-coloniais e neocoloniais.

Os sujeitos contemporâneos do filme *Nha fala* (Vita, Yano e Pierre), que poderiam ser considerados pós-coloniais, acabam sendo ampliados, abarcam não só os ex-colonizados e os ex-colonizadores, mas também as atuais minorias, cinematograficamente deslocadas, relativamente aos conhecidos estereótipos de migrantes, marginalizados, esquecidos, diaspóricos, emergentes, periféricos e subalternizados, que fazem parte, em menor ou maior escala, sujeitos envolvidos nesses contextos ou não. Flora Gomes parece apontar que se vive um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades (CANCLINI, 2009) em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura, conforme Bhabha, e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades, para descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental e restantes ocidentalocentrismos.

4 CAPÍTULO III – A COMÉDIA-MUSICAL NHA FALA E ASPECTOS HISTÓRICOS DE CINEMAS AFRICANOS NA CONTEMPORANEIDADE

Os Irmãos Lumière, no fim do século XIX inventaram o cinematógrafo, através do qual foi possível criar uma ideia do que chamamos cinema hoje. Em 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo *Salon indien* do *Grand Café*, em Paris, eles realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema: uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, já que os rolos de película tinham quinze metros de comprimento. Os filmes até hoje mais conhecidos desta primeira sessão chamavam-se **A saída dos operários da Fábrica Lumière** (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*) e **A chegada do trem à Estação Ciotat**¹⁵ (*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*) (BERNARDET, 2006).

Nessa mesma época, um mágico ilusionista chamado Georges Méliès quis comprar um cinematógrafo, para utilizá-lo em seus números de mágica. No entanto, os Lumière não quiseram vender-lhe, e o pai dos irmãos inventores chegou a dizer a Méliès que o aparelho tinha finalidade científica e que o mágico teria prejuízo, se gastasse dinheiro com a máquina, para fazer entretenimento. Méliès conseguiu um aparelho semelhante, depois, na Inglaterra, e foi o primeiro grande produtor de filmes de ficção, com narrativas, voltados para o entretenimento. Em suas experimentações, o mágico descobriu vários truques que resultaram nos primeiros efeitos especiais da história do cinema. Talvez possa ter sido ele o responsável, portanto, pela inserção da fantasia e a ficção na realização de filmes, principalmente, no filme **Viagem à lua** (*Le Voyage dans la Lune*, 1896), de apenas 14 minutos, sendo o primeiro a tratar da temática dos alienígenas (ROSENFELD, 2009).

O som foi incluído pela primeira vez num filme em 1926, pela Warner Brothers, por meio de um sistema de som *Vitaphone*¹⁶ e em 1927 lançou-se o filme **O cantor de jazz** (*The Jazz Singer*), um musical que pela primeira vez na história do cinema

¹⁵ Os dados sobre a história do cinema foram escritos com base na bibliografia lida sobre o assunto (BERNARDET, 2006; MARTIN, 2007; OLIVEIRA, 2004; ROSENFELD, 2009; entre outros autores).

¹⁶ Gravação de som sobre um disco (BILHARINHO, 2006)

tinha diálogos e cantorias sincronizados, contudo, ainda, longas partes do filme apresentavam-se sem som. Dois anos depois, a mesma empresa lançou o filme **As luzes de Nova York** (*The Lights of New York*, 1928) que se tornou o primeiro filme com som totalmente sincronizado da história do cinema. Depois desses eventos, o cinema só desenvolveu mais e mais estratégias cinematográficas (BILHARINHO, 2006).

Os estudos críticos sobre cinema adquirem poder com o lançamento, em 1951, da revista francesa *Cahiers du cinema*, concebida por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. A revista emerge da necessidade de muitos críticos, escritores e até cineastas de expressarem suas ideias, a qual tinha críticos como Jean-Luc Godard, Bresson, Cocteau, Alexandre Astruc, Éric Rohmer, Maurice Scherer, Jacques Rivette, Claude Chabrol e François Truffaut, os quais depois se tornariam diretores de filmes (BORDWELL, 2005).

Os estudos de cinema iniciaram-se em meados dos anos de 1960, quando “[...] os cursos de cinema despontaram como uma alternativa interessante, nas humanidades, para faculdades e universidades norte-americanas” (BORDWELL, 2005, p. 24). Na década de 1970, emergem os estudos teóricos relacionados com “a teoria do cinema, da semiótica, da psicanálise, da análise textual e do feminismo” (BORDWELL, 2005, p. 25); e na década de 1980, os estudos estão relacionados com “[...] o pós-estruturalismo, o pós-modernismo, o multiculturalismo, e ‘as políticas de identidade’, como os estudos *gays*, lésbicos e os estudos das culturas minoritárias” (BORDWELL, 2005, p. 25).

O cinema atualmente é considerado, em separado ou simultaneamente, uma importante forma de arte, uma fonte de entretenimento popular e um método poderoso para educar, ou doutrinar, os cidadãos. Em certos casos, porém, para alguns, “[...] o cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não” (BERNARDET, 2006, p.09).

O cinema é também uma forma de impor a cultura ou um tipo de modelo estético, de representação, de política, de ideal, pois, em certo sentido, o cinema pode ser

considerado uma criação eminentemente burguesa, diferentemente, da literatura, do teatro e da música, preexistentes à burguesia:

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início do XX, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema (BERNARDET, 2006, p.15).

O cinema pode ser também a representação do real de outras maneiras, “expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação” (BERNARDET, 2006, p.20). Uma forma de denunciar o que está oculto na história. “O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 2006, p.20).

Ou não se preocupa com denúncias nem histórias, mas somente com o conteúdo dos filmes, pois estaria focado na ficcionalização de eventos, conforme “outros afirmam que pouco importa que se diga que cinema reproduz ou não o real, é natural ou artificial, não importa o cinema em si, importa o que dizem os filmes, o seu conteúdo” (BERNARDET, 2006, p.22).

Walter Benjamin examinando o caráter artístico do cinema, por este estar vinculado à “era da reprodutibilidade técnica”, destaca que o filme é uma obra de arte primorosa, pois os seus teóricos inserem em seus roteiros elementos eruditos:

O filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade [...] O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova [...]. É revelador como o esforço de conferir ao cinema a dignidade da “arte” obriga esses teóricos, com uma inexcedível brutalidade, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto (BENJAMIN, 1994, p. 176-177).

O filme, como obra de arte, está relacionado com a renúncia da unidade, da unicidade da arte, pois o filme perderia esse caráter com a reprodução de cópias e com a sua exibição simultaneamente a vários lugares ao mesmo tempo.

A questão encontra desdobramento atual no setor econômico com a ideia do cinema como mercadoria, destacando-se que o problema da reprodutibilidade do cinema está diretamente relacionado com a questão econômica, na qual o cinema como produto se preocupa com lucro, quantidade de cópias, público, publicidade, reproduzindo gostos e modelos hollywoodianos, quando não franceses ou italianos do século passado:

A dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos etc. gosta-se por exemplo de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e happy-end, cujo o modelo é hollywoodiano. Isto influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos (BERNARDET, 2006, p.28).

O filme como mercadoria percorre um caminho até chegar ao consumidor final, na sala de exposição do filme para que possibilite o lucro. Jean-Claude Bernardet diz que primeiramente é necessário que o distribuidor se interesse pelo filme do produtor, que o exibidor se interesse pelo filme do distribuidor, que o espectador potencial se interesse pelo filme do exibidor (idem, 2006, p.61-62). E que quem tem a palavra final é o proprietário comercial e não o proprietário intelectual (idem, 2006, p.67).

Ainda para Benjamin, existe uma relação entre o público de massa, relacionado com a quantidade de exibição de filme, que passa a ser elemento representativo da qualidade do filme “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade” (1994, p. 192). Mesmo o autor destacando que existe uma distinção entre as massas e o público conhecedor, “as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (1994, p. 192).

Já para Karacauer, de acordo com Miriam Bratu Hansen, o cinema era o significado da modernidade, pois representava coletivamente as massas, bem como parece ser responsável pela representatividade do público:

O cinema é um verdadeiro emblema da modernidade não simplesmente por atrair e representar as massas, mas por constituir a mais avançada instituição cultural em que as massas, como forma de coletividade relativamente heterogênea, indefinida e desconhecida, podem se fazer representar como *público* (2001, p.422, grifo da autora).

Segundo Jean-Claude Bernardet, foi nos anos 1960, que em muitos países surgem salas de cinema e cinemas novos. É também uma época em que o cinema começa a despontar em países recém-libertados do período da colonização; vários deles considerados na época subdesenvolvidos conhecem pujantes surtos cinematográficos:

No Senegal, por exemplo, o até hoje maior cineasta africano Ousmane Sembène¹⁷ começa a ser conhecido. Neste como nos outros países da África Negra, o cinema nasce da vontade de pessoas e não da existência de um mercado [...]. Na totalidade desses países, ou quase (exceção da África do Sul que sonhava em se tornar a Hollywood africana e conquistar os mercados africanos) [...]. No Egito, o cinema de Youssef Chahine¹⁸ começa a romper com as tradicionais comédias, musicais e dramas lacrimogêneos (aproximadamente 1.400 filmes desse tipo realizados até 1970), procura uma temática voltada para as questões políticas e sociais atuais (inclusive a guerra de 6 dias, com Israel, em *O Parda*) e abre

¹⁷ Ousmane Sembène nasceu em Casamança, Senegal em 1923 e faleceu em Dacar, em 2007. É considerado por muitos o “pai do cinema africano”, pois foi o primeiro cineasta africano subsariano a realizar um longa-metragem. Na sua longa vida, foi muitas coisas, inclusive pescador, pedreiro, mecânico e só aos 40 anos foi para Moscou estudar cinema. Escritor, ator, produtor e realizador Sembène era também um cineasta político e socialmente engajado. Seus temas recorrentes eram: a história do colonialismo, o desacerto religioso, a crítica da nova burguesia africana e a força resistente da mulher africana. Sua vasta filmografia incluem ***Borrom Sarret (O bom homem da Charrete*** – 1962); ***L’empire songhay*** (1963); ***Niaye*** (1964); ***La noire de... (A jovem negra*** – 1966); ***Mandabi*** (1968); ***Polygamie*** e ***Problème de l’emploi*** (1969); ***Taw*** (1970); ***Emitaï*** (1971); ***Jeux Olympiques de Munich: Partie africaine*** (1972); ***Xala*** (1974); ***Ceddo*** (1976); ***Camp de Thiaroye*** (1988); ***Guelwaar*** (1992); ***Héroïsme au quotidien*** (1999); ***Faat-Kiné*** (2000); ***Moolaadé*** (2004) (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011).

¹⁸ Youssef Gabriel Chahine nasceu em Alexandria, 1926 e morreu no Cairo, em 2008, foi um diretor cenógrafo e produtor de cinema egípcio. Ganhou em 1997 o prêmio do 50.º aniversário do Festival de Cannes pelo conjunto da sua obra. Foi um grande realizador de filmes com mais de 40 filmes no seu currículo, dos quais destacam-se: ***Baba Amin (Papai Amin)***, 1950); ***Ibn al-Nil (Garoto Nile)***, 1951); ***Nissae bila Regal (A mulher sem homem)***, 1953); ***Bein Edeik (Em suas mãos)***, 1960); ***Al-Nass wall Nil (O povo do Nilo)***, 1968); ***Al-Ard (A Terra)***, 1969); ***Salwa*** (1972); ***Iskandaria... lah? (Alexandria Por que?)***, 1978); ***Adieu Bonaparte*** (1985); ***Al-Yawm al-Sadis (O sexto dia)***, 1986); ***Al-Muhajir (O emigrante)***, 1994); ***Al-Masir (O Destino)***, 1997); ***11/09/01 – September 11*** (2002); ***Alexandrie New York*** (2004) (MURPHY; WILLIAMS, 2007).

caminho para novos e importantes cineastas como Tewfik Salah¹⁹. Após a liberação, a Argélia nacionaliza o cinema, apela inicialmente para realizadores estrangeiros (Pontecorvo realiza *A Batalha de Argej*) e começa a produzir um cinema totalmente voltado para o colonialismo, a guerra da independência e os problemas, principalmente, agrários, de novo país (2006, p. 98-99).

Apesar de o cinema novo africano ter uns cinquenta e poucos anos, ele nasce com o intuito de mostrar a sua visão dos temas culturais, políticos, sociais atuais de cada país africano, em contraposição aos temas estereotipados do continente africano, apresentado como miserável, aidético e tribal, reproduzidos pelos cineastas pelo mundo.

4.1 DA HISTORIOGRAFIA E TEMÁTICA DOS CINEMAS AFRICANOS À PRODUÇÃO DO CINEASTA BISSAU-GUINEENSE FLORA GOMES

O cinema chega ao continente africano com a projeção do filme *L'arroseur arrosé* (**O regador**), de Lumière, em 1900, em Dacar, no Senegal, na época capital da África Ocidental Francesa. Depois, o cinema passa a ser utilizado como propaganda ocidental, onde se destacam “[...] os valores coloniais, os produtos de consumo, as belezas e os recursos locais, a fim de não só atrair os investidores para as regiões do ultramar, mas também para recrutar soldados” (DIAKHATÉ, 2011, p. 88). Mais tarde, colonialistas utilizaram o cinema “para fins de educação e ensino” no continente (DIAKHATÉ, 2011, p. 88), para assim poderem explorar as ideias de afirmação “da supremacia do Ocidente sobre o ‘indígena’ e na sua educação segundo o ponto de vista ocidental” (DIAKHATÉ, 2011, p. 88).

Em 1950, ocorre uma mudança de representação dos africanos nos filmes realizados pelos franceses René Vautier, Alain Resnais e Chris Marker, os quais criticavam a violência do processo colonial – faceta, também, da “violência mundializada”, a que se refere Calefate (NEVES, 2009) –, mas que, pelo alto teor de crítica à colonização, foram proibidos de serem exibidos. É também dessa época a

¹⁹ Tewfik Salah nasceu no Egito, formou-se em 1949 em literatura inglesa e estudou cinema em Paris 1951. Os temas comuns a seus filmes são: injustiça social, o subdesenvolvimento, o abuso político e da luta de classes. Seu primeiro filme foi *Darb al-mahabil* (1955), coescrito por Naguib Mahfouz; sete anos mais tarde realizaria o filme *Sira al-Abtal* (1962); seus outros filmes são: *Yaumiyyat na'ib fi-l-aryaf* (1968); *Al-moutamarridoune* (1968) e *Al-Sayyid bulti* (1967) (em Inglês: "*Fish Mister*"); *Al-makhdun* (1973); *Al-Ayyam al-Tawila* (1980).

produção de um cineasta muito conhecido e contraditório Jean Rouch, que gravava filmes nos países africanos e realizava uma abordagem etnológica. Contudo, “[n]ão hesitou em construir cenas do cotidiano, segundo o seu ponto de vista e os seus arquétipos ocidentais, nem em integrar práticas ancestrais em desuso ou em adaptar a arquitetura dos iglus às necessidades da sua câmara” (DIAKHATÉ, 2011, p. 88), apresentando nos filmes os africanos como meros intérpretes passivos de uma realidade sua manipulada e fantasiada por Rouch.

De acordo com Paulin Soumanou Vieyra, o primeiro filme realizado por um africano foi no ano de 1924, a película tunisiana *Aïn El Ghezal (A moça de Cartagena)*, do cineasta Chemama Chikly. Com exceção do Egito, que concretizou seu primeiro longa em 1928, *Laila*, de Istefane Rosti, “[...] a maioria dos países da África negra e do Magreb vai esperar os anos 1950-1960 para realizar seus primeiros filmes. Filmes feitos por africanos e que rompem, assim, com a tradição dos filmes de propaganda colonial” (VIEYRA, 1975 apud BAMBA, 2008, p.218).

Após as independências, a realização local dos cinemas africanos, mesmo com limitações financeiras, aumentou em função das produções em coparticipação ou coprodução com países, como União Soviética, China, Estados Unidos, Brasil, Cuba, França, entre outros. Nos países que viveram o julgo colonial português, a realização e produção de filmes ocorreram, como no caso de Angola, após 1975 com Mena Abrantes, Antônimo Ole e Ruy Duarte de Carvalho²⁰; enquanto a Guiné-Bissau só inicia sua produção cinematográfica com o cineasta Flora Gomes²¹, em 1987, e Moçambique utilizará o cinema como forma de propaganda do partido FRELIMO e para educação e desenvolvimento econômico e social (DIAKHATÉ, 2011, p.99) já na campanha de Samora Machel pelo país recém libertado.

A referida autora DIAKHATÉ não inclui os primeiros filmes de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, sendo que no livro citado, o qual a escritora assina como autora e organizadora, há uma ficha técnica com os filmes exibidos no evento, e consta a

²⁰ Ruy Duarte de Carvalho nasceu em Portugal, mas assumiu a nacionalidade angolana.

²¹ Considerando a realização de longa-metragem, pois Flora Gomes já tinha realizado dois curtas, que não são levados em consideração pela autora.

informação de que o cineasta Leão Lopes²² realizou o primeiro longa-metragem de Cabo Verde **Ihéu de contenda** (1994) (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p. 227). Com relação a São Tomé e Príncipe, em pesquisa na internet, encontrou-se a informação de que o cineasta Januário Afonso realizou o primeiro longa-metragem, em 2002, com o filme **Imprudência, o fogo do apagar da vida** (2013).

Para Boughedir, os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente (2007, p.37). Isso quer dizer, que os cinemas africanos mostram em suas cenas temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano, como também revelam a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

Segundo Boughedir, o ano de 1987 foi muito importante para a história do cinema africano, pois pela primeira vez um filme da África negra foi finalmente aceito na competição oficial do Festival de Cannes. O filme foi **Yeelen/The light**, do cineasta malinês Souleymane Cissé²³, cujo filme anterior **Fiyé/The Wind** já havia sido apresentado na mostra *Un certain regard* (BOUGHEDIR, 2007, p.52).

A questão central dos temas do cinema africano parece ser o que Thiong'o chama de "descolonizar a imagem" construída pelo espectador e pelo próprio sujeito, como também por quem produz os filmes, pois as imagens que os filmes e os espectadores desejam aparentam ser distanciadas, quando não distorcidas da representatividade das sociedades, das culturas e dos filmes produzidos e

²² Leão Lopes nasceu na ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, em 1948. É professor universitário doutorado pela Universidade de Rennes II, França, e diplomado em pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. É fundador do MEIA - Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura, na cidade do Mindelo, onde desempenha as funções de reitor. Lopes é autor e realizador de inúmeros documentários, dos quais se destacam **Bitu** e **S. Tomé – Os Últimos Contratados**. E já foi deputado nacional e de Ministro da Cultura (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2009).

²³ Souleymane Cissé nasceu no Mali, em 1940, é um cineasta que ao lado de Ousmane Sembène, é reconhecido um dos maiores cineastas africanos do século XX. Viveu em Dakar, Senegal, na sua adolescência onde realizou os estudos iniciais. Regressou ao Mali em 1960 com a independência do seu país. Obteve uma bolsa de estudos e foi para Moscou (Instituto de Cinema do Estado), onde foi projetorista antes de se tornar diretor. Em 1972, dirigiu **Cinco dias em uma vida (Cinq jours d'une vie)**, que recebeu um prêmio no Festival de Cinema de Cartago. Dois de seus filmes, **Baara (Trabalho/1978)** e **Finyé (O Vento/1982)**, receberam o prêmio Etalon de Yenenga no FESPACO. **Yeelen (Light/1987)** recebeu o Prêmio do Júri de Cannes de 1987. Seu último filme foi **Waati (Tempo/1995)** (MURPHY; WILLIANS, 2007).

realizados por africanos comprometidos com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos:

[...] aspecto psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos [...] Se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmo a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem (THIONG'O, 2007, p 29-30).

A reflexão provocada por Thiong'o acerca da "imagem do mundo [...] ela própria colonizada" leva-se, também como latino-americanos e brasileiros, a pensar sobre as imagens que reproduzem-se e constroem-se para o continente africano, tanto uma imagem idealizada do continente, em função da diáspora dos milhões de africanos escravizados, quanto uma imagem arraigada de preconceito de um continente-irmão-bastardo, que precisa ser ajudado ou explorado, sob as máscaras de novas formas de colonialismo.

Com possibilidades de oposição a imagem africana de preconceito eurocêntrico para com os africanos que eram representados como infantis, primitivos e sem cultura ou civilização, segundo os modelos ocidentais, que Sembène combateu na sua carreira cinematográfica, ao realizar filmes, que representavam o que é ser um africano comum e afirmando essa sua linguagem para representar os cinemas africanos e os africanos:

As imagens de África de Sembène opõem-se a tudo o que até então fora visto no cinema europeu acerca do continente; não têm qualquer ponto de referência na iconografia ocidental dos africanos. As imagens africanas que apresentam, criticam as ocidentais que reduziram permanentemente a África ao silêncio e à invisibilidade e mantiveram os africanos numa postura permanente atrasada e de modo a poder explorá-los e marginalizá-los, impondo-lhes a beleza e superioridade centralizadoras da imagem europeia (DIAWARA, 2011, p. 27).

Essa imagem estereotipada também persegue e estigmatiza o cineasta africano, que nasce, estuda, reside não necessariamente nos mesmos locais, que tem como

obrigação agradar os produtores e públicos europeus, mas também se sente com o dever de que seu filme seja representativo para o público africano:

[...] O realizador africano é obrigado a uma situação esquizofrênica: nascido/a e educado/a na cidade, tem de representar uma África que é “real” apenas nas fantasias mais profundas do produtor europeu – uma África exterior à história, uma África atávica, uma África cheia de exotismo. O realizador africano é tratado como se a sua visão não interessasse, como se o público africano não fosse relevante para o sucesso do filme (DIAWARA, 2011, p. 30).

A discussão sobre cineastas e intelectuais diaspóricos ganha desdobramento na entrevista concedida por Stuart Hall a Kuan-Hsing Chen, “A formação de um intelectual diaspórico”, parte do **Da diáspora: identidades e mediações culturais**, quando Hall comenta sobre sua situação e experiência como “estrangeiro familiar”, no país onde nasceu: “Esta não era a Jamaica onde eu tinha crescido. Por exemplo, tinha se tornado culturalmente uma sociedade negra, uma sociedade pós-escravocrata e pós-colonial, enquanto que eu havida vivido lá no final da era colonial” (2006, p.393). E sua experiência diaspórica, na qual viveu e conhece dois locais (Jamaica e Inglaterra), construiu um sujeito que pertence aos dois lugares, mas também pode não pertencer mais a nenhum:

Paradoxalmente, eu tinha a mesma relação com a Inglaterra. Tendo sido preparado pela educação colonial, eu conhecia a Inglaterra de dentro. Mas não sou nem nunca serei um inglês. Conheço intimamente dois lugares, mas não pertenço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’ sempre adiada (2006, p.393).

Thiong’o também discute a importância da tecnologia, as possibilidades dos temas de filmes africanos e o cuidado que o cineasta deve ter para não acabar reproduzindo a ideia de uma África de pessoas de idade e de feitiçarias, mística, bem como acabar estereotipando elementos da cultura africana, como a relação diferente, que os africanos têm com seus mortos, pois a vida é passageira, mas contínua e seus mortos, muitas vezes, estão mais presentes na sociedade do que muitos vivos, como se pode perceber no filme **Nha fala** (2002), de Flora Gomes:

O uso da tecnologia, neste caso da câmera, pode tornar mais poderosa a autoridade ou a comunidade, a vida privada ou a vida pública. O cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio da pessoa, isolado de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. A escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana e não podemos nunca ser seduzidos pelos nossos financiadores a agir como se a única realidade na África fosse a de nossos anciãos sentados sob um baobá exsudando sabedoria, ou elementos sobrenaturais da vida africana. A visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos, os vivos e os ainda por nascer (THIONG'O, 2007, p. 30).

Os financiamentos estrangeiros passam a participar da construção da imagem africana, segundo Mahomed Bamba, a partir dos anos 1970, que os cinemas africanos tornaram-se de vez filhos da cooperação cultural que a França vem mantendo com as suas ex-colônias. Muitas vozes denunciam os efeitos perversos da política de ajuda francesa nas cinematografias africanas (2007, p. 79). Esse patrocínio europeu acaba causando, mais uma vez, uma dependência, agora cultural, que influencia na escolha dos temas dos filmes africanos, ressaltando as discussões e relações do (pós)colonial com o neocolonial e com o globalizado, como uma nova forma de poder e controle da produção cultural.

Para o cineasta Balufu Bakupa-Kanyinda, nascido em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, os cinemas africanos podem ser financiadores e produtores dos seus próprios filmes, e esse realizador cita países que já realizam esse feito, instituindo financiamento, leis de apoio ao cinema, como Marrocos e Tunísia, que organizaram sua indústria do cinema e a Tunísia que faz jus a uma das tradições cinematográficas mais antigas em África (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2019, p.159).

Com relação à Argélia²⁴, o cineasta destaca que é um país que já tem uma regulamentação cinematográfica, como também um engajamento político, que se iniciou na guerra pela independência da França:

²⁴ Argélia tornou-se independente da França em 1961.

A Argélia, que há vários anos tem regulamentos de apoio ao cinema, é o país que co-produziu mais filmes africanos, para além de ser o país com um cinema mais coerente em relação ao empenhamento político, o que se justifica por o seu cinema ter nascido durante a ‘guerra [pela independência] da Argélia’ – [Mohammed] Lakhdar-Hamina já filmava nesse período para poder memorizar a guerra (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2009, p.159).

Já a África do Sul reorganizou sua cinematografia após o apartheid e a Nigéria é um importante país na Sétima Arte, por causa da sua indústria de vídeos, conhecida mundialmente como Nollywood: “A Nigéria é outro país importante, pois produz mais de 2000 vídeos de cinema por ano no âmbito da denominada Nollywood – a maior indústria de vídeo/DVD do mundo, à frente de Bollywood e Hollywood” (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2009, p.159). Com relação aos cinemas do Quênia, Burkina Faso e outros países africanos, o cineasta do Congo, destaca oscilações:

No Quênia temos a *Film Corporation*, mas o cinema queniano foi absorvido pelo cinema das ONG, que o criticavam e conseguiram dar mais ‘conforto’ aos cineastas locais. Quanto à restante África, penso que existe alguma coerência no cinema do Burkina Faso, apesar da incoerência da sua Comissão Nacional, que, como noutros países, segue o modelo francês do CNC [*Centre National du Cinéma*] – modelo que, aliás, também me parece ter sido seguido em Portugal e em Espanha. E há países, como o meu, que não têm qualquer enquadramento nacional de financiamento para o cinema (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2009, p.159).

Um entrave para os filmes “patrocinados” pelos europeus é como tratar a questão política, pois existe o incômodo, quando são assistidos por europeus. Como, por exemplo, uma vez que se assistiu, na sala de aula, ao filme angolano **Comboio da Canhoca** (1989) realizado por Orlando Furtado, um estudante de nascimento galego, presente, se incomodou com a forma com que o português (europeu) é representado no filme.

Para alguns espectadores, a ideia estereotipada do continente é interessante e deve continuar sendo reproduzida como pobre, coitada, fragilizada, desorganizada, pois afloram no público sentimentos, que geram a necessidade de solidariedade, de ajuda, de salvamento, de doação, para com o continente, demonstrando que os africanos continuam precisando serem salvos pelos heróis, políticos, empresas europeias e norte-americanas.

Outra questão relacionada ao cinema africano é a dificuldades de distribuição, não só no continente africano, como em outros países, onde quase sempre acontece que os poucos/únicos locais de exibição são os festivais e instituições acadêmicas, causando vários problemas, dentre os quais a dependência europeia e americana:

O grande entrave do cinema africano é a falta de distribuição suficiente na África. A existência atual desse cinema é muito dependente da Europa, tanto de apoio financeiro como da distribuição em festivais e exibição em televisão. Essa dependência da Europa (e da França, em particular, para os filmes falados em francês) vem resultando, de forma consciente ou não, em cineastas que modelam os seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais de cinema franceses e europeus, assim como para o seu público (BOUGHEDIR, 2007, p.53).

A distribuição dos filmes africanos, como destaca Boughedir, é um grande obstáculo, porque poucas cópias são distribuídas, portanto, normalmente, não chegam às salas de cinemas brasileiras e quando chegam ficam pouco tempo, pois não fazem parte do cinema comercial, diferentemente, de filmes estadunidenses sobre os quais há uma grande publicidade, inclusive com entrevistas com cineastas, produtores e atores dos filmes. Por isso, aliado aos diversos etnocentrismos, os filmes africanos, muitas vezes, são rejeitados pelos públicos gerais, que não gostam daquilo que é diferente do seu contexto social, cultural e ficcional.

Como na exibição recente, em maio de 2010, no 63º Festival de Cannes, do filme ***Hors la loi (Foras da lei)***, do diretor franco-argelino Rachid Bouchareb, que discute os fatos que culminaram com a independência da Argélia da França, em 1962, e também com a tensão nas relações políticas entre a França e a Argélia. Este filme traz a cena o passado colonial francês, o que acaba reabrindo feridas, que são necessárias para se avançar nas discussões sobre o período colonial.

De acordo com Mahomed Bamba, o grande obstáculo dos festivais de filmes africanos, é o critério de diversidade, que não parece ser aplicado a essa produção, pois tudo acontece como se os cineastas africanos participassem de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo país, compartilhassem das mesmas preocupações políticas, estéticas e temáticas (2007, p. 86).

Mais uma vez, segundo Bamba, o problema da circulação dos filmes africanos é amenizado através dos festivais, que perseguem os desafios de “contornar o insolúvel problema de distribuição e circulação dos filmes africanos e promovê-los junto às populações ocidentais” (2007, p. 83), como: o *African Film Festival* (EUA), *African Diaspora Film Festival* (EUA), o *Afrika film festival* (Bélgica) e o *Festival de Cannes* (França).

Mesmo assim, os filmes ficam restritos a um público intelectual e acadêmico europeu ou americano, o que pode acarretar também a limitação dos temas, para evitar o estranhamento dos espectadores, que já criaram suas expectativas e estereótipos acerca da África e dos africanos. Tal prática também exclui os espectadores africanos, pois estes não assistem filmes produzidos e/ou realizados por africanos, porque as poucas salas de cinema existentes exibem filmes estadunidenses, muitas vezes, selecionados em função da sua grande publicidade e quantidade de espectadores.

Nesse entrave, aparece o mercado, que tenta – e normalmente consegue –, rotular cinema africano, “de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos leva longe, em uma viagem escapista e sem culpa” (BOUGHEDIR, 2007, p.55). Estas agências de viagem, que veiculam propagandas, com imagens da África, exótica, pitoresca, tribal, primitiva, com os seus passeios-safáris ao ar livre, buscam atenuar a culpa do branco com o que fizeram de África e dos povos africanos.

Para Manthia Diawara, alguns filmes africanos incorrem no que ele denominou afro-pessimismo, uma vez que tratam de temas como das crianças na África, a disseminação da AIDS, a desvalorização da moeda corrente da CFA, a mutilação genital feminina e outras formas de opressão à mulher na África, a corrupção e a alienação dos africanos nas suas próprias tradições, o racismo e os danos ao meio-ambiente (DIAWARA, 2007, p. 67). Temas recorrentes ao imaginário dos espectadores ocidentais e ocidentalizados.

Por isso, a crítica europeia constrói suas ideias, ideais, estereótipos sobre os temas e a estética dos filmes africanos, que continuam tratando de “leitura ideológica da crítica eurocêntrica ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades dos cinemas africanos” (BAMBA, 2007, p. 84). A crítica ocidental ainda reduz 55 países a um só: África, sem se preocupar com as particularidades e diversidades estéticas de cada país e de cada etnia:

A leitura da crítica ocidental é reducionista e generalizadora. O cinema africano é visto como um todo, independente das idiosincrasias que podem ser encontradas nos trabalhos dos cineastas africanos em termos de estilo, gênero e temática (BAMBA, 2007, p. 85).

Essa visão crítica reducionista do cinema africano foi mundialmente divulgada e difundida, através da televisão, internet e rádio, por ocasião da Copa do Mundo de Futebol de 2010, que aconteceu na África do Sul, um país africano, mas a mídia fez suas propagandas e reportagens à volta de uma “Copa da África”, não a Copa de um país específico.

Os cinemas africanos contemporâneos já demonstram mudanças técnicas e temáticas, dentre as quais a necessidade de falar sobre tudo, entretanto continuam limitados pela prevalência das teorias, dos teóricos e dos críticos dos cinemas ocidentais e norte-americano, questão da esfera da recepção também destacada por Mahomed Bamba, no texto “A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos”:

Por um lado, um “horizonte de expectativas” particular se formou com relação aos cineastas africanos e suas obras e seus modos de expressão; por outro, os filmes africanos continuam reféns das interpretações e dos discursos dos teóricos e dos críticos do cinema. Paradoxalmente, a voz dos teóricos e dos cineastas africanos ecoa menos nesta logorreia. A negociação do sentido de filmes continua protagonizada pelos únicos teóricos e críticos do cinema ocidentais (BAMBA, 2012).

No decorrer da história do cinema, no começo do século XXI, os cinemas africanos têm pela frente a transformação dessa intensa historiografia, na qual enfrentam antigos e novos desafios, através da reflexão crítica sobre produção, distribuição, consumo, política, estética e realização de seus filmes:

As abordagens pós-colonialista se interessam tanto pelo período colonial quanto pós-colonial dos países periféricos, com o objetivo de verificar como se elaboram as estratégias literárias e culturais para resistir à perspectiva colonial e eurocêntrica da história (BAMBA, 2008, p.220-221).

Essas temáticas que estão relacionadas diretamente com as discussões pós-coloniais, que também pretendem desconstruir e/ou reconstruir questões históricas e reflexões sobre ideias pré-concebidas e aceitas por muitos anos, podem ser vistas nos filmes do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, principalmente, através da exploração da imagem do seu país de nascimento, a Guiné-Bissau, ou traduzida como espaço, cenário e personagem da sua produção.

4.1.1 A personagem Guiné-Bissau de Flora Gomes: por um cinema de combate e combatente

Os estudos críticos sobre culturas africanas, em especial, sobre cinemas africanos, são ainda limitados no Brasil, principalmente quando falamos na Guiné Bissau, apesar de este país ter relações próximas com o Brasil desde o século XVII, na época do tráfico de africanos escravizados.

A Guiné-Bissau é um país africano de língua oficial portuguesa, que está situado na Costa Ocidental da África. Tem fronteiras com o Senegal, com a República da Guiné-Conacry e é banhado pelo Oceano Atlântico. Com 36.125 km² de superfície e um milhão e quinhentos mil habitantes, está dividida administrativamente em 9 Regiões: o Sector Autônomo de Bissau (capital), Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabu, Oio, Quínara e Tombali. A população bissau-guineense é constituída por mais de vinte grupos étnicos. Os grupos percentualmente mais numerosos são os Balanta (27%), os Fula (22%), os Mandinga (12%), os Mandjaco (11%) e os Pepel ou Papel (10%) (SEMEDO, 2007).

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por causa dos poucos alunos que vêm estudar na Universidade Federal da Bahia e em outras instituições do Brasil, ou

através de notícias, em função do seu momento político²⁵. Outra intervenção situa-se no empenho de determinados cineastas comprometidos com trazer à cena a produção cultural e a política bissau-guineenses, a exemplo dos filmes do cineasta Flora Gomes.

Segundo Filomena Embaló²⁶, foi preciso a Guiné-Bissau existir como Estado independente para que a sétima arte passasse a integrar o patrimônio cultural nacional. Com efeito, foi já na segunda metade da década de setenta do século XX que surgiram as primeiras produções cinematográficas nacionais pelas câmaras dos realizadores bissau-guineenses Sana Na N'Hada e Flora Gomes. As primeiras obras pioneiras foram os curtas-metragens **O regresso de Cabral** (1976) e **Anos no oça luta** (1976), duas co-realizações desses dois cineastas. O longa-metragem surgiu mais tarde, em 1987, com a muito premiada obra de Flora Gomes, **Mortu nega (Morte negada)**.

Num país com os problemas econômicos, sociais e políticos da Guiné-Bissau, o desenvolvimento do cinema deparou-se sempre com dificuldades de várias ordens. O Instituto Nacional de Cinema (INC), criado pouco depois da independência, nunca foi dotado de uma política de cinema nem dos meios necessários para apoiar eficazmente o desenvolvimento da realização cinematográfica do país. Ele teve, no entanto, o mérito de apoiar e enquadrar os primeiros passos dos jovens realizadores de então. Hoje, o INC, reativado em Setembro de 2003, após década e meia de abandono, está “apostado em relançar todas as atividades relacionadas com o cinema” (EMBALÓ, 2010), incluindo a dotação de uma sala de cinema.

Apesar de um cenário caótico de apoio ao cinema nacional, este cinema desenvolveu-se graças à persistência e vontade própria de Flora Gomes e Sana Na

²⁵ Em 12 de abril de 2012, na véspera do início da campanha para a segunda volta da eleição presidencial bissau-guineense, militares ocuparam a rádio nacional, a sede do PAIGC e atacaram a residência do primeiro-ministro em fim de mandato Carlos Gomes Júnior. O presidente da República interino, Raimundo Pereira, foi preso na sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma tentativa de golpe de Estado falha em 2011 e aguarda-se a realização de eleições (2013).

²⁶ Os dados sobre o cinema bissau-guineense foram retirados da biografia como um todo, mas principalmente, do texto de Filomena Embalo.

N'Hada, que num verdadeiro “percurso de combatente”²⁷ conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto a nível interno como internacional, promovendo assim uma cinematografia nacional. Não dispondo de atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. As premiações de Bia Gomes pela atuação em **Morte negada** em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989) e de Maysa Marta, com **Olhos azuis de Yonta** (Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1992), são bem a prova do reconhecimento da atuação destas duas atrizes nacionais.

O cinema de Flora Gomes é aqui tratado como cinema de combate, em virtude das várias lutas enfrentadas na realização do filme. Embora encene um momento de paz identificado a Bissau, com direito a ida e retorno à França, percebem-se relações com a guerra de independência do país, bem como a luta simbólica e cultural contra as temáticas e leituras preconceituosas sobre o continente africano, os africanos e os bissau-guineenses. Outro combate travado envolve a escolha da locação, para gravação do filme, rodado em Cabo Verde devido à guerra civil que abalava a Guiné-Bissau por volta de 2000/2001. E finalmente divisa-se um terceiro embate com relação à busca de financiamento para realização do filme, respaldado em múltiplos investidores de nacionalidades diferentes.

4.1.2 Flora Gomes: partidas e retornos de um cineasta em trânsito na contemporaneidade

O cineasta Flora Gomes nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau, sob o jugo colonial português e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, e no Senegal, sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulino Soumarou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977), o que deve o ter influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente, relacionada com o fator histórico

²⁷ Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló, que está relacionado com a luta de libertação bissau-guineense.

e a Guerra de Independência da Guiné-Bissau, presentes no filme **Morte negada** (1987).

Flora Gomes iniciou a sua carreira ao lado de Sana Na N'Hada co-realizando com este dois curtas-metragens: **O regresso de Cabral** (1976), **Anos no oça luta** (1976), realizou ainda o média-metragem **A reconstrução** (1977) com Sérgio Pina e N'Trudu.

Em 1987, Flora Gomes lança-se com sucesso na realização de longas-metragens. Com **Morte negada**, o primeiro longa-metragem do cinema bissau-guineense, o realizador iniciou-se na cena internacional com a premiação desse filme em quatro festivais naquele mesmo ano: duas Menções Especiais no prestigiado Festival Internacional de Veneza; Prêmio Oumarou Ganda para o Melhor Filme no Festival de Ouagadougou em Burkina Faso; Tanit de Bronze, no Festival Internacional de Cartago na Tunísia e Prêmio Especial no Festival de Khouribga, em Marrocos. Bia Gomes, a atriz estreada que brilhantemente desempenhou o papel da protagonista do filme, obteve a menção especial para a melhor atriz no Festival de Ouagadougou e o Prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Cartago.

Olhos azuis de Yonta, o seu segundo longa-metragem realizado em 1991, é o primeiro filme de um realizador bissau-guineense a participar na Seleção Oficial do Festival de Cannes em 1992, na secção *Un Certain Regard*. Nesse mesmo ano, o filme é premiado em seis outros festivais: Tanit de Bronze e Prêmio OUA no Festival Internacional de Cartago; Melhor retrato da sociedade africana no Festival de Cinema Africano de Milão; Prêmio Especial do Júri, no Festival de Salônica, na Grécia; Primeiro Prêmio no Festival dos Filmes em Línguas de Difusão Restrita, organizado em Zarautz, na Espanha; e Prêmio do Público no Festival Internacional de Filmes de Wurzburg, na Alemanha. Maysa Marta recebeu o Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou pelo seu desempenho como a personagem Yonta.

Em 1994 e 1995, Flora Gomes realizou dois curtas-metragens, respectivamente **A Máscara** e **A identificação de um país**. O seu terceiro longa-metragem, **Po de sangui** (**Pau de sangue**) é realizado em 1996, também participou da competição

oficial do Festival de Cannes desse mesmo ano, bem como do Festival de Cartago, onde recebeu o Tanit de Prata. O filme foi igualmente premiado com a Medalha de Mérito *Paulino Vieira-M-Net Awards* da África do Sul, o Grande Prêmio do Festival de Filmes da Família de Créteil na França e o Prêmio da Melhor Ficção no Festival do Filme do Ambiente, na França.

Em 2002, realizou o longa-metragem ***Nha fala***, a primeira comédia musical do cinema africano. Convidado a participar no Mercado do Filme do Festival de Cannes, o filme recebeu a Bolsa Francófona de Promoção Internacional, que recompensa às obras de realizadores do Sul. Tal como os filmes precedentes do realizador, ***Nha fala*** foi premiado em vários outros festivais em que participou. Assim, recebeu os seguintes prêmios: Prêmio do Júri de Melhor Filme e Prêmio do Público de Melhor Filme do Festival “Caminhos do Cinema Português X”, Coimbra, 2003; Primeiro Prêmio de Comunicação Intercultural do Festival “Vues d’Afrique”, de Montreal, 2003; Prêmio da cidade de Ouagadougou e Prêmio UEMOA, no Festival Fespaco Ouagadougou, 2003; Grande Prêmio *Signis Juri*, 2002 e Prêmio *d’Amiens Métropole* do Festival de Amiens, 2002, na França; Prêmio “Lanterna Mágica”, no Festival de Veneza, 2002; Prêmio *Città di Roma – Arco-Íris Latino*, no Festival de Veneza 2002.

Em 2007, Flora Gomes e a jornalista-realizadora portuguesa Diana Andringa co-realizaram ***As duas faces da guerra***, um filme documentário sobre a guerra colonial na Guiné-Bissau e que foi apresentado na 2ª Mostra do Documentário Português, realizada de 15 a 24 de fevereiro de 2008, em Lisboa.

Em 2009, participou de uma construção coletiva ***África vista por... (Afrique vue par...)*** realizado por 10 cineastas africanos²⁸, produzida e apresentada no Festival Pan-Africano de Argel, na Argélia, sendo que cada cineasta apresentava um curta de ficção de 10 minutos, Flora Gomes apresentou o curta-metragem ***As pegadas de todos os tempos***, que é uma metáfora poética, a qual se refere à inocência infantil,

²⁸ Balufu Bakupa-Kanyinda (Congo RDC), Rachid Bouchareb (Argélia), Nouri Bouzid (Tunísia), Sol de Carvalho (Moçambique), Zézé Gamboa (Angola), Flora Gomes (Guiné-Bissau), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Mama Keïta (Guiné), Teddy Mattered (África do Sul), Abderrahmane Sissako (Mauritânia-Mali).

a alegria de viver, que representa as cores brilhantes da África para fazer chover, água escassa no continente.

Seu último longa-metragem **Republica di mininus (A república dos meninos, 2011)** é uma coprodução Guiné-Bissau, França, Portugal, Bélgica e Alemanha, gravado em Moçambique, com a participação de Danny Glover, único adulto no enredo, conta a história de um país africano, onde as crianças são responsáveis por tudo que acontece no local, inclusive organização política, saúde, educação e essa República torna-se um país estável e próspero. Mas, ela tem um problema: as crianças não crescem. O filme foi selecionado para o Festival do Rio, em 2011 e recebeu distinção no Festival Internacional de Angola, em 2012.

Com a sua obra cinematográfica, Flora Gomes tornou-se o realizador de referência da cinematografia bissau-guineense, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais, por isso em 1996 foi condecorado com o grau de *Chevalier des Arts et des Lettres* da França, em 1994, com a Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia. Em 1994 foi Membro do Júri do Festival de Cartago e em 2000 integrou a manifestação “6 Cineastas africanos” organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês, no quadro do Festival de Cannes. Nesse mesmo ano, participou da Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA).

Atualmente, Flora Gomes está à procura de financiamento, inclusive dos governos bissau-guineenses, a fim de realizar o primeiro filme policial da Guiné-Bissau, pois, segundo o cineasta, a Guiné-Bissau é um país com muita história para contar em diversas formas, como seu filme de 2002, **Nha fala**, uma comédia-musical, objeto de estudo dessa pesquisa.

4.2 A COMÉDIA-MUSICAL **NHA FALA**: UNIÃO DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

Um filme classificado como comédia musical ocorre da junção de dois gêneros cinematográficos: a comédia e o musical. O musical é um gênero fílmico, no qual a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, utilizando

música, canções e coreografia como forma de narrativa, predominante ou exclusivamente, acrescido do gênero comédia, que dá o tom do humor nas cenas.

A classificação dos gêneros cinematográficos tem sua definição ligada inicialmente à literatura e depois ao cinema estadunidense. Com o passar dos anos os gêneros cinematográficos se expandiram, contudo ainda existe uma grande dificuldade com a definição e delimitação de cada gênero para os filmes produzidos, uma vez que nem todos os filmes podem ser enquadrados em um único gênero, a exemplo dos atuais “cinemas emergentes”.

Os chamados cinemas emergentes não necessariamente são passíveis de se enquadrarem nos gêneros, como ressalta Hudson Moura, no texto “O cinema intercultural na era da globalização”. Os filmes emergentes não se encaixam nos modelos dos gêneros estabelecidos, pois sua variação temática é muito ampla e diversificada, tratando de temas comuns, mas que também podem gerar muita polêmica, porquanto estão fora do enquadramento dos gêneros por métodos, temas e ressonância:

Os filmes emergentes tentam quebrar as amarras do cinema de gênero, que por décadas vem aprisionando e impedindo temas como a migração e a colonização, [...] Se fizermos uma analogia entre gênero cinematográfico, com suas estruturas, tipos e normas, e uma caixa, essa imagem nos dá uma ótima possibilidade de pensarmos as estratégias dos cinemas emergentes e interculturais nas suas tentativas de romper com estas embalagens e se conceberem “fora da caixa” (*outside the box*) (MOURA, 2010, p.59).

Partindo dessa saída da caixa canônica das classificações de gênero, emerge o filme ***Nha fala***, que, pode ser considerado cinema emergente e intercultural, em virtude da sua temática e do seu financiamento. Além disso, em sua ficha técnica carrega a classificação de comédia musical, demonstrando a necessidade da junção de dois gêneros para o enquadramento de mais esse filme africano, sendo que em alguns momentos pode-se supor ainda o drama da personagem Vita sob o prisma de reencenarem-se outras “tentativas de romper com as embalagens” conhecidas e modelares, no momento presente.

A comédia é o gênero que normalmente está relacionado com o riso, o prazer do riso e rir de tudo, que ressalta as fragilidades do ser humano, através da utilização de recursos, como a paródia, a sátira, a ironia, o escárnio, o sarcasmo, o ridículo, o cáustico, o gozo, a caricatura, o gracejo, entre outros (NOGUEIRA, 2010). No filme ***Nha fala***, identificam-se dentre os elementos destacados nos diálogos das personagens, a ironia, a sátira, o sarcasmo, a caricatura.

Já o musical tem a música como narradora da vida das personagens, relacionando-a com as situações da vida e do comportamento das personagens. As músicas também expressam as emoções das personagens, principalmente, da protagonista, as quais irão destacar o otimismo heroico da protagonista capaz de superar todas as adversidades impostas pelo mundo (NOGUEIRA, 2010).

No livro **O filme musical**, Guido Bilharinho discute uma pesquisa com filmes musicados no período dos anos 1920 (**O cantor de jazz**, 1927, de Alan Crosland, onde a novidade é o diálogo falado) até 2000 (**Dançando no escuro**, 2000, do cineasta dinamarquês Lars Von Trier), a maioria produzida nos Estados Unidos. No estudo realizado, pensando sempre na relação do filme e a história da sua produção, o autor destaca também que o musical durante muito tempo deixou a história narrativa de lado, para se dedicar à imagem, aos recursos técnicos, ao movimento no cinema, e, assim, a música se sobrepõe à história:

O gênero é, simultânea e paradoxalmente, a negação do cinema e uma de suas mais extraordinárias possibilidades ou qualidades. A de viabilizar em imagens – em imagens dinâmicas, enquadramentos e angulações notáveis, além de coreografias brilhantes e décors magníficos – sua própria razão de ser: a imagem em movimento acompanhada de som e dança (BILHARINHO, 2006, p.24).

Os musicais na década de 1930 caracterizavam-se pela ficcionalização das peças da Broadway, davam muita ênfase à música, coreografia, som e esqueciam da história, o que acabava por descredenciar os musicais. Entretanto, o filme ***Nha fala***, diferentemente do padrão descrito por Guido Bilharinho, o padrão estadunidense, tem uma história que se relaciona, em equilíbrio, com as músicas, o que dá prazer de assisti-lo, além de a história do filme ter relação com as questões contemporâneas do país do cineasta, a Guiné-Bissau.

O musical é um gênero, que atualmente é muito revisitado, apesar do seu auge nas décadas de 1930 até 1950, em função da indústria cultural estadunidense, e seu posterior declínio na década de 1960, por causa da ascendência da televisão, o que permitiu o aparecimento de novas subdivisões do gênero, relacionadas principalmente com o surgimento das animações estadunidenses.

De acordo com Bilharino, as produções de musicais diminuíram também em função de aspectos históricos dos Estados Unidos, bem como por causa dos fatores econômicos e o advento de novos gêneros cinematográficos:

Após 1960, no entanto, com o assassinio de Kennedy, o paulatino envolvimento do país na agressão e intervenção no Vietnã, a contestação interna e a posterior derrota dos Estados Unidos na guerra, conjugados à crise do próprio musical como também de outros gêneros, a exemplo do policial *noir*, do *western* e do melodrama, o musical nunca mais foi o mesmo. Além de sério, passou a ser amargo e muitas vezes de boa qualidade melódica e coreográfica e consistente como drama e como cinema (BILHARINHO, 2006, p.155).

Segundo Christine Veras Souza, na sua dissertação **O show deve continuar: o gênero musical no cinema**, discutindo os elementos que caracterizam o musical como entretenimento, destacam-se a dança, o canto, a música, um caso de amor, personagens ingênuos como elementos principais e indispensáveis ao musical (2005, p.9-10). Identificam-se alguns desses elementos, como a história de amor, a música, o canto e a dança, no filme **Nha fala**, contudo o filme também retrata dramas e dilemas da contemporaneidade dos bissau-guineenses e africanos. Representa-os nos processos de constantes trânsitos por que saem de suas cidades de nascimento em busca de estudo, de uma profissão ou de trabalho, vivenciam o fato de serem estrangeiros em outros países, e depois retornam mas não têm empregos condizentes com a sua profissão, além do imperativo de conviver com a tradição e com a modernidade, num mundo globalizado contemporâneo.

Para Christine Souza, o gênero musical na contemporaneidade sofre mais uma vez algumas mudanças, relacionadas com as novas possibilidades oferecidas pela tecnologia, inclusive relacionadas com os países de nascimento, residência ou

vivências diversas dos diretores, produtores ou roteiristas, pois na contemporaneidade as experiências são as mais diversas possíveis:

No início do século XXI, o gênero foi retomado e novamente adaptado, influenciado pelo sopro de renovação de Bob Fosse e auxiliado pela utilização das novas tecnologias digitais. Isso permitiu novas e interessantes abordagens do gênero, com narrativas mais complexas, associando os números musicais às tramas dos filmes de tal forma que seria impossível dissociá-los.

[...]

Essas reinvenções do musical chegam a romper as barreiras do gênero, sendo possível detectar suas contribuições e referências em outras modalidades e estilos cinematográficos. A diversidade e a liberdade de expressão do mundo globalizado permitem que os filmes sejam tão variados quanto o gosto de seu público. Já que existem espectadores para todo tipo de filme, filmes de todo tipo são realizados. Com o aumento das produções independentes, ganhou-se certa liberdade de escolha sobre as histórias e a forma como elas seriam contadas (SOUZA, 2005, p.129).

Relacionando a liberdade cinematográfica de gênero e adaptabilidade de contextos pós-coloniais, o musical, no continente africano, inicia-se, segundo Fernando Arenas, em 1979, com o filme *West indies*, de Med Hondo (Argélia); *La vie est belle*, de Benoit Lamy e Mweze Ngangura (Zaire, Congo, 1987); *Karmen Geï*, de Joseph Gai Ramaka (Senegal, 2001); *Nha fala* (Guiné-Bissau, 2002) e *U-Carmen-e-Khayelistsha*, de Mark Dornford-May (África do Sul, 2004) (ARENAS, 2011 apud CARELLI, 2012, p.3).

A relação entre música e a história contada é intrínseca, pois a música faz parte da vida da personagem, o que está muito presente nos filmes africanos, porque a música, a festa e a alegria fazem parte da cultura e da sociedade africana e os filmes possuem elementos típicos da cultura dos cineastas ou dos locais onde são filmados e produzidos, por mais que essa realidade destoe da vida dos espectadores de outros espaços:

Não se pode negar, contudo, que na maioria dos filmes contemporâneos as coisas são bastante irrealista. Eles pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas. Mas com isto os filmes não deixam de refletir a sociedade. Ao contrário: quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade. [...] As fantasias idiotas e irreais dos filmes são os *sonhos cotidianos da sociedade*, nos quais

se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados. [...] Eles têm bons motivos para não saber como se parecem e quando descrevem algo como falso isto então será tanto mais verdadeiro (KRACAUER, 2009, p. 313. grifos do autor).

Por isso, mesmo que o filme musical seja voltado ao entretenimento, suas manifestações trazem em si a força das características culturais e intelectuais de seus realizadores, com manifestações artísticas e estéticas de seu país, associados a visão de mundo deles, como a relação com os mortos e os rituais representados, na importância da tradição, os heróis continentais e nacionais, no filme ***Nha fala***.

A música e a dança são de fundamental importância na cultura africana, porque é uma forma de celebrar, festejar, comemorar: “A dança e a música acompanham todas as celebrações do povo africano, sejam elas públicas ou privadas, e com uma diversidade tão numerosa quanto os povos que forma a geografia humana do vasto continente” (RIESCO, 2012, p.105).

Normalmente, os filmes possuem sons, diálogos e falas característicos da trilha sonora, expressão relacionada com todos os sons produzidos no filme ou na produção audiovisual, mas, quando um filme é classificado como musical, o destaque são suas músicas. Contudo, na contemporaneidade a trilha está especialmente vinculada às músicas dos filmes, compostas exclusivamente para o filme ou não:

Habitualmente, costumamos chamar a música de um filme de ‘trilha sonora’. [...] Trilha sonora vem do original inglês *soundtrack* que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos. Na prática, é comum e amplamente aceito o sentido musical do termo trilha sonora. Frequentemente, usa-se o termo para descrever a coletânea de canções que tocam em um filme (ou em novelas, seriados, documentários, etc). ou ainda falamos da trilha sonora quando nos referimos à parte musical instrumental que acompanha o filme, seja ela composta exclusivamente para este fim ou não (BERCHMANS, 2012, p.19).

De acordo com crítico brasileiro Ismail Xavier, a trilha sonora, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito emocional no espectador, de alegria,

tristeza embate, medo. No filme **Nha fala**, a trilha sonora original tem um ritmo contagiante e dançante:

Falei dos diálogos. Acentuei o uso do sistema campo/contra-campo. Este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem, uma vez que, no período mudo, a sequência de planos era interrompida pela presença dos letreiros indicadores das falas. Com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática (XAVIER, 2008, p.35).

Segundo Tony Berchmans, a função principal da música no filme é “[...] tocar as pessoas” (2012, p.20), contudo esse ‘tocar’ é muito amplo e aplica-se às mais variadas formas possíveis, como gerar as mais diversas emoções (choro, riso, tensão, desconforto) e comover o espectador, para além de simplesmente narrar um acontecimento, anunciar cenas e personagens, diálogos, entre outras.

4.2.1 A musicalidade africana narra a vida de Vita

Sons, sussurros, vozes, palavras, letras, silêncios, músicas, danças, coreografias, ritmos, melodias são elementos presentes no filme **Nha fala**, que se voltam para contar a vida de Vita, no musical em que a personagem principal passa a metade do filme sem cantar, por causa da maldição, que proibia as mulheres de sua família de cantarem. Em parte por isso, Vita é descrita pelo seu namorado como infeliz, porque não canta, embora em alguns momentos Vita responda asperamente aos questionamentos imediatos através das letras das músicas bem como a elas, com as diversas interpelações trazidas à cena. Como afirma Beatriz Leal Riesco, no texto “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos, que são aceitos. Por isso “[a] partir da música, conhecer a realidade africana há tanto silenciada se apresenta como uma tarefa fundamental porque reveladora” (2012, p. 109).

A exemplo de **Nha fala**, a música nos filmes africanos, portanto, apresenta-se de diversas formas e possibilidades culturais, poéticas, políticas e artísticas, que

buscam demonstrar as relações entre tradição e modernidade, a emergência de novos espaços de reflexão, bem como temas diversos do cotidiano das localidades:

Na música do cinema africano enfatiza-se seu uso cultural, poético e artístico em relação a tradição oral; recorre-se as figuras como o griô para conectar-se a uma tradição milenar e identitária; é empregada como crítica à contradição simplista que se costuma estabelecer entre tradição e modernidade [...]; intercala-se à narração como parte integrante dela e como o recurso que pontua momentos essenciais da narrativa; evocam-se espaços onde a temporalidade se dilui e se amplia, acomodando múltiplas interpretações e oferecendo espaço de reflexão; demonstra-se como o urbano vai ganhando espaço em todos os aspectos da vida africana com seu forte contato com um ocidente que é capaz de domesticar e atualizar através da música etc (RIESCO, 2012, p. 126).

A comédia musical africana de Gomes é constituída de oito músicas originais compostas pelo camaronês Manu Dibango²⁹ e Flora Gomes, incorpora vários sons instrumentais, inclusive uma música de roda, cantada pelas crianças, sendo que quatro músicas são cantadas, quando Vita ainda mora em Bissau, em crioulo bissau-guineense, três músicas são cantadas em francês, no período em que Vita reside em Paris e a última música, que marca o retorno de Vita a Bissau, para a realização do seu funeral, e finaliza o filme, é também cantada em crioulo, mas, em conjunto, por todas as personagens representativas da Guiné-Bissau e da França, ou, a seguir as indicações do filme, de Bissau e de Paris.

A vida de Vita é apresentada em forma de espetáculo musical, com a câmera como narrador da história, que tem onisciência dos fatos e vai desvendando-os quando necessário para o desenvolvimento da trama. A história é contada cronologicamente na contemporaneidade sucessiva bissau-guineense e parisiense, com a utilização das músicas para marcar a passagem do tempo. A todo o momento o receptor é chamado pela câmera a acompanhar a trajetória de Vita, da sua saída, triste, da Guiné-Bissau ao seu encontro do amor em Paris e o seu retorno triunfal rica e feliz para a realização do seu funeral em Bissau, no qual destacam-se os elementos da cosmogonia africana, através da relação entre os vivos e os mortos.

²⁹ Emmanuel N'Djoké Dibango nasceu em Duala, Camarões, em 1933. É saxofonista de ritmos como jazz e afrobeat. Sua música mais conhecida é o afrobeat "Soul Makossa" de 1972, música incorporada por Michael Jackson em "Wanna be start something" e Rihanna em "Don't stop the music".

As músicas são cantadas em crioulo, francês e português, demonstrando uma variedade linguística característica de muitos países africanos, americanos e europeus. O filme começa com um som de sussurro de uma melodia, que parece ser música de ninar em ritual fúnebre, que não sabemos quem canta, contudo, em Paris, quando Vita descobre sua voz, percebe-se que também a voz inicial do filme é da intérprete.

Essa melodia embala as crianças, que seguem com o velório e enterro do papagaio da escola. As crianças estão enfeitadas andando pelas ruas e são mostradas lindas paisagens acompanhadas de um monumento onde está escrito “Bissau”, para que não restem dúvidas de que, mesmo com a gravação do filme em Cabo Verde, é a representação ficcional da cidade de Bissau que se apresenta e sustenta o filme.

Vita aparece nas cenas e um som instrumental de corda anuncia a sua chegada e ao mesmo tempo as suas andanças, fugas, procuras e trânsitos pela cidade. Pode observar-se que essa música seguirá Vita na primeira parte do filme em Bissau e, quando as personagens falam, a melodia para de tocar. Essa música instrumental retorna quando a protagonista volta à Bissau, para realizar seu funeral. Em Paris, a heroína é seguida por um som de saxofone. Será em virtude do instrumento que Pierre e Manu Dibango tocam ou marcas de modernidade/contemporaneidade compartilhadas por entre diferentes territorialidades?

A música instrumental dessas duas sequências soma-se à música com letra, cantadas na forma coral, coletiva, e acompanhadas de dança, em várias ocasiões da narrativa cinematográfica. A primeira música do filme “Democracia” (ANEXO I), cantada em crioulo, inicia-se quando Vita entra na igreja. A letra apresenta a nova eleição para a direção do coral, como se fosse um duelo musical coletivo, onde todos estão competindo representando a democracia e se expressando, argumentando, em busca dos votos. Nesse pleito, Vita é indicada pelos eleitores para juíza, a qual irá decidir quem será o(a) novo(a) diretor (a) do coral da igreja católica, cargo disputado por vários. A coreografia de Clara Andermatt³⁰ para a

³⁰ A coreografia o filme é de Clara Andermatt, que é considerada uma das pioneiras do movimento da nova dança portuguesa e revelou, ao longo dos anos, uma identidade artística particularmente

música indica uma divisão de lados, como um debate, no qual homens e mulheres apresentam suas melhores qualidades, na expectativa de que o melhor argumentador(a) poderá ser eleito(a).

Os argumentos invocados são os mais variados e misturam atributos relacionados com os aspectos técnicos musicais, com qualidades da personalidade de cada candidato, com atributos físicos, competências, sentimentos e posições, que têm relação direta ou não com a direção de um coral:

Votem em mim!/ Sou a mais competente!
 Votem em mim. Sou a mais forte!
 Votem em mim! A força é o meu direito!
 Votem em mim./ Tenho a voz mais bela.
 Votem em mim/ Sou a mais gorda.
 Votem em mim!/ São os homens que comandam (Vaias).
 Votem em mim! Nós somos os guardiões.
 Votem em mim!
 Sou a mais magra./ Eu sou o mais diplomado/ Eu sou a mais pobre.
 Eu sou o mais sábio/ Eu sou a mais rica/ Eu sou o mais doído.

O refrão da música, “Bastará ser um bom marinheiro/ para ser um bom capitão?”, representa o questionamento dos atributos de cada cantor, que quer ser diretor, indagando se um bom cantor será um bom diretor. Suscita também uma reflexão sobre o conceito de democracia, marca da contemporaneidade do mundo histórico-social, visto que, muitas vezes, candidatos a governantes acabam confundindo ou deixando de lado atributos, que são necessários para serem eleitos e serem “um bom governante”.

O que é necessário para governar? Os bissau-guineenses do coral reivindicam que podem ser autoridade, competência, sedução, coração, amor, vontade e tradição. Essas qualidades (ou defeitos) será que não poderiam representar o que falta para os governantes da Guiné-Bissau ou de outros países no mundo, onde a eleição dita

singular no panorama artístico nacional e internacional. Em 1991, cria a sua própria companhia coreografando um vasto número de obras regularmente apresentadas em Portugal e no estrangeiro. Têm relações com outros países de língua portuguesa desde 1994, quando inicia a sua colaboração com Cabo Verde, com a criação de várias obras com intérpretes cabo-verdianos, ações de formação e colaborações com artistas de diferentes áreas, que culminaram numa série de residências e projetos: Dançar Cabo Verde (1994), em conjunto com o coreógrafo Paulo Ribeiro, Projecto CV Sabe e Anomalias Magnéticas (1995), Uma História da Dúvida (1997) e o concerto encenado Dan Dau (1999) (2013).

democrática não é cumprida com rigor? Ou será ainda que estaria em cena a denegação do discurso corrente de que esse modelo de matriz ocidental não seria o ideal para os países africanos ou comum em muitos desses territórios, quando não sumariamente ali não exista? Como em outras músicas da trilha sonora, calcada em indagações, essa música responde a discursos hegemônicos e estereotipados sobre a África, de forma crítica e aberta, sem dogmatismos fechados em pós-colonialismos ou neocolonialismos, rótulos que Flora Gomes parece deslocar, não obstante estejam presentes no filme sinais neste sentido.

Essa primeira música termina com um diálogo entre o Padre, o qual acabará com o duelo musical, e Vita, comentando sobre a confusão causada pela eleição cantada e sobre um louco se candidatar a eleição do coral, para o Padre é completamente destoante e contraditório, todavia para Vita a loucura não é o maior problema, pois o louco demonstra sinceridade e lucidez, atributo que falta a muitos candidatos.

Em “A Democracia”, uma fala de Vita – “Isto parece um pesadelo! / Agradeço a deus não ser preta nem africana” –, na qual parece rejeitar a sua cor de pele e sua continentalidade, chama muita atenção pela constatação dos problemas, que uma eleição pode causar. Por extensão, essa fala dura e rancorosa parece demonstrar o momento atual, na época 2001/2002, pelo qual passava a Guiné-Bissau, em guerra civil, bem como outros países africanos para instituírem a democracia ou para elegerem seus representantes e governantes.

Antes da segunda música original, há um momento de recordação da infância, onde as crianças do filme cantam uma música de roda em português: “Papagaio louro do bico dourado/ Manda essa carta para o meu namorado”. Trata-se de música comum e partícipe da vida infantil de muitas crianças brasileiras, principalmente, pelas regravações constantes de artistas, que gravam CDs para crianças, com músicas de ciranda e cantigas de roda remasterizadas ou com um novo arranjo.

A segunda música, também cantada em crioulo, intitula-se “Os bons conselhos”³¹(ANEXO II), que serão dados pelos colegas do trabalho, na Carpintaria

³¹ Nos créditos, tem-se a informação de que a música é de autoria de Manu Dibango e Ramino Naka.

Caminho, depois que Vita informa-os que ganhou a bolsa de estudos. É uma despedida de Vita do antigo trabalho. A música tem um ritmo envolvente, que mistura *rap*, *pop* e o *afrobeat*³² de Manu Dbango.

A letra da música é composta de conselhos para Vita, que irá viajar para outro país, em outro continente, e passará a ser estrangeira, mas também apresenta uma constatação do desequilíbrio econômico e social da Guiné-Bissau ou de países africanos, no momento de crise atual que atinge diversos países, inclusive europeus, de acordo com a qual uma boa formação profissional não representa mais a garantia segura de um bom emprego.

Os conselhos são diversos, incluem o retorno na velhice e a constatação da morte prematura de jovens; atributos da escolha de um marido e a importância da garantia de um casamento no estrangeiro; a preocupação com os documentos e os locais que se frequentam, quando se é uma estrangeira; e por fim a constatação do não retorno de muitas jovens, que viajam do seu país natal para outros países, praxe essa que será quebrada por Vita – será que por seguir os “bons conselhos” elencados na música?

Ouve bem o nosso conselho./ Confia na nossa experiência.
 Regressa antes da velhice./ Eles não tratam bem seus velhos.
 O mais importante/ é arranjar marido./ Seja branco, preto ou verde.
 Arranjar um marido em Paris./ Se casar lá/ Nunca passarás fome.
 Nunca percas de vista os teus documentos.
 Quando fores à casa de banho./ Quando nadares na praia.
 Quando cantares na igreja./ Quando jogares futebol.

Na música há a constatação da situação atual da Guiné-Bissau, marcada por muito desemprego e uma grande desvalorização profissional: “Agora que o sonho chegou ao fim./ Os nossos diplomas não servem de nada./ Somos os príncipes do edredom./ Os reis das cadeiras./ Ministros estofadores./ Fui expulso de todo o lado”.

Mesmo com a música terminando com as palavras ásperas e fatalistas de Vita: “Agora, que me aconselharam, também eu vos quero dar um conselho. /Construam caixões”, destacando que “a única coisa segura [naquele país] é a morte”, referentes

³² *Afrobeat* é uma combinação de música *yorubá*, *jazz*, *highlife*, *funk* e ritmos, fundido com percussão africana e estilos vocais, popularizado na África na década de 1970.

ao momento contemporâneo que vivia a Guiné-Bissau, as próximas imagens mostradas no filme são de crianças levando mesas e cadeiras para uma escola. Será que essas crianças representam a possibilidade de mudança desse destino tão cruel prescrito por Vita? Outra questão paralela se impõe: por que Vita quando retorna para realizar seu funeral distribui caixões?

A terceira música, “As promessas” (ANEXO III), é muito empolgante e contagiante, seu ritmo é uma mistura de *rap*, *salsa* e *afrobeat*. É o momento que representa o desespero de Yano (ex-namorado), que não aceita o fim do namoro e a partida de Vita para a França, e através da música tenta convencê-la a ficar ou então a levá-lo com ela. A música é composta também por um coral coletivo, que será utilizado como forma de convencimento, ratificando o refrão:

(Yano) Vais-te embora/ Mas se ficares comigo
 Prometo que vou mudar./ A mesma força./ A mesma energia
 Usá-la-ei para te agradar./ Realizarei todos os teus desejos.
 Dar-te-ei tudo aquilo que quiseres./ Tudo que quiseres.
 Refrão: (Todos) Se ficares com ele/ Ele promete mudar.
 Tens de confiar nele.
 Confia em mim./ Confia nele.

A música é um duelo musical entre Yano que canta, com ajuda do coral coletivo, e Vita que responde as acusações e súplicas do seu ex-namorado. As promessas de Yano incluem realizações de desejos de Vita, compra de bens materiais, fidelidade, casamento, mudança de ideais de vida dele, como largar a vida de luxo e partir com amada para Paris.

(Yano) Vais-te embora/ mas se ficares comigo
 Renunciarei a todas as outras/ És a única que me interessa.
 A única que dá/ Um sentimento a minha vida.
 Queres ser minha mulher?/ Todos aqui são testemunhas. [...]
 (Yano) Vais-te embora/ Mas se ficares comigo
 Dedicarei a minha ambição a fazer coisas úteis.
 Não há nada que um homem e uma mulher
 Não possam alterar./ Não te vás embora Vita.
 Ou então leva-me contigo.

Contudo, Vita demonstra muita aspereza e decepção para com o namorado e não se convence das promessas dele e continua firme na concretização dos seus ideais de partir para França para realizar seus estudos: “Quis ouvir tanto essas palavras/

Mas agora já não me comovem./ A espera altera gostos e desejos./ Yano, vou-me embora!”.

Essa música nos apresenta o mistério de Vita: ela não canta. Será por isso que ela demonstra tanto rancor nas suas respostas nas apresentações musicais? O mistério em detalhes só será esclarecido futuramente numa conversa entre mãe e filha, antes da partida de Vita. Sob o signo da proibição do canto, afinal revelado, indaga-se se a participação da protagonista nessas músicas não seria cantar, ou qual o significado de “canto” para as tradições familiares e culturais em tela, étnicas, nacionais, bem como continentais, africanas, invocadas e representadas no filme.

O último espetáculo musical, antes da partida de Vita para a França, acontece na realização da cerimônia fúnebre de Sr Sonho. O ritmo da música dançante se inicia junto com o aparecimento da carne para celebrar o enterro, as pessoas vão chegando, comendo, dançando, cantando, inclusive os integrantes do coral reaparecem e vão se juntando para apresentar suas despedidas a Vita, com a música “Os bons esforços” (ANEXO IV).

Mediante elementos diferenciais, talvez metafóricos ou alegóricos, próximos da fábula, a música irá contar a trajetória de uma criança que nasce e precisa ser cuidada, alimentada, limpa, bem tratada “A criança tornou-se um belo rapaz./ Mas uma criança inocente/ Precisa de cuidados./ É preciso alimentá-lo bem./ E tratar bem dele./ Mudar-lhe as fraldas./ E dar-lhe banho”, para que seus esforços sejam concretizados. As notações sociais apresentam-se: a criança cresce e torna-se um rapaz bonito e inteligente, contudo não teve a oportunidade de estudar, pois não tinha condições financeiras.

Por sua vez, os bons esforços também darão bons retornos. Pode ser esse o objetivo da música, cantada no momento da partida de Vita, a fim de que ela tenha consciência da oportunidade que está tendo. Vita dança a coreografia junto com os seus conterrâneos bissau-guineenses e africanos, configurando promessa, mostrando que, compartilhando dos esforços coletivos e individuais, seus desejos serão concretizados e que problemas surgirão, tudo pode demorar a acontecer, mas com perseverança as coisas irão acontecer:

(Refrão) Nós tratamos dele/ Não se preocupem.
 Começaremos amanhã/ É escusado cansarmos-nos já.
 Um esforço desta dimensão/ Pode levar um ano a concretizar.
 Lá chegaremos./ Basta pensar nisso.
 E é como se já estivesse feito./ Está prometido! Juramos!

Nessa música, Vita não dá nenhuma resposta fatalista e a celebração termina com a chegada do Padre, que nesse momento representa a ordem ocidental da religião católica, para a qual um funeral é rito de tristeza, diferentemente dos bissau-guineenses, que o revestem de signos de festa.

Quando Vita é apresentada em Paris, mudam-se os ritmos, as cores, a língua, junto com o espaço físico e aspectos climáticos. Na apresentação musical, “Ela é demasiado séria” (ANEXO V), faz-se uma síntese da vida de Vita em Paris nos últimos anos, marcando uma passagem de tempo e a avaliação da protagonista pelos habitantes do novo lugar. Dá-se início a história de amor entre a imigrante africana negra, futura cantora de sucesso, e o músico parisiense branco, os quais se apaixonam à primeira vista, e por acaso, na comemoração do aniversário de Vita, de acordo com a música entoada:

Foi ontem aqui a esta mesa/ Quando festejava o seu aniversário.
 Quando se preparava/ para soprar as velas.
 A porta abriu-se/ Ele entrou por acaso.
 E mal se olharam/ Logo se apaixonaram.

A música é cantada por vizinhos franceses de Vita de todas as idades (jovens e velhos), homens e mulheres, a maioria comerciante. Eles destacam as qualidades de Vita, o que demonstra uma excelente adaptação à nova morada. A letra destaca como Vita é focada nos estudos, solidária ajudando a todos, compartilhando os conhecimentos aprendidos no curso de contabilidade: “Só pensa nos estudos./ De manhã à noite./ Não sai, não vai dançar/ Está sempre disposta a ajudar-nos./ Faz-me a contabilidade./ Ajuda-me a gerir o stock./ Preenche-me a declaração de impostos./Ajuda-nos a fazer os trabalhos de casa”, seguindo assim “Os bons conselhos” dados anteriormente por seus amigos antes da partida para França.

A música que apresenta Vita em Paris destaca-a como mulher, negra, migrante, africana que não sofre nenhuma discriminação explícita e direta, o que demonstra um certo apagamento das relações entre migrantes e nativos (refletindo sobre o filme como um todo) contudo nessa música ressalta-se a presença de um senhor francês velho, que não gosta de negros, o qual irá reaparecer na Guiné-bissau, mas ele é censurado pelos outros, quando emite sua recorrente frase preconceituosa: “Não me interessa./ Não gosto de pretos!”. Será que esse senhor representa velhos preconceitos, que foram marcantes, se não característicos, no século XX e que algumas das músicas aconselham deixar para trás ou conviver de forma pacífica, na medida em que participam de outra sociabilidade sugerida e representada no filme?

A situação dos migrantes na França, no filme, será discutida na apresentação musical “*Bye, bye século XX*” (ANEXO VI), no restaurante dos pais de Pierre depois de uma conversa entre a mãe de Pierre e Vita, quando uma funcionária do restaurante, portuguesa e grávida, traz o mote da letra: “Aqui os portugueses são varredores”, e, ato contínuo, outras pessoas, também trabalhadores do local, vão saindo da cozinha do restaurante e, ao lado de Pierre, começam a cantar e dançar.

A música “*Bye, bye século XX*” traz à tona questões antigas, que mudaram com o tempo: todos estão unidos e iguais na pobreza, no mundo, sobremodo visto como mundo do trabalho que sinaliza subalternidade e patronato como instâncias de poder, apesar das diferenças, no século XXI, parece necessário saber quem é o patrão, quem é o dono. Mesmo que os dois lados (patrões e empregados) se misturem, confundem-se, para afirmar a incidência de mudanças nas relações de grupos sociais, povos e nações. A sugestão da convivência democrática, por mais utópico que pareça, alterna com o imperativo da ordem neoliberal com a reiteração da preponderância da força patronal. Poderá haver ironia nisso, em um momento que ideologias de esquerda, o socialismo e o marxismo sofreram abalos extraordinariamente disseminados e passam por diferentes formas de revisão, entretanto as dicotomias características de séculos passados continuam complexas e sem se dissolverem: “Adeus século XX!/ As relações entre antigos/ Colonizadores e colonizados/ São o que são./ Mas **aqui nem pensar!/ Um patrão é um patrão./ Adeus século XX!/ entre os países de norte e sul./ Entre os quentes e os frios/ Nada é simples!”.**

Na contemporaneidade, todos são iguais, não importam se migrantes, de qualquer parte do mundo e até os nativos estão em situação igualdade. Essa música também destaca que os antigos colonizadores e os colonizados já não são mais os mesmos, pois as relações econômicas entre eles são de iguais: “Adeus século XX!/ Os portugueses são varredores./ Como todos aqueles que nada têm./ As tarefas mais indignas/ Aproximam-nos./ Estamos unidos pela pobreza./ Espanhol!/ Francês!/ Argelino!/ Senegalês!/ Vietnamita!”.

A melodia do começo do filme retorna, por comparação, é possível identificar que é a voz atribuída à personagem de Vita, se não, da atriz Fatou N'Diaye, que a interpreta. Aventa-se a leitura de que, embora guardada pela tradição familiar, o amor e a liberdade da vida parisiense, ou talvez a distância dos seus valores familiares, fazem a protagonista cantar. Pierre fica encantado com a voz e tomará providências imediatas relativamente à produção musical midiática subsequente, que dividirá as relações afetivas em cena com interesses comerciais e globais.

A próxima música, e a última ambientada em Paris, contará a trajetória musical de Vita, como um vídeo clipe, mostrando a gravação do CD, a relação com os músicos e o seu posterior sucesso cantando em francês. Será que para fazer sucesso mundial precisa-se cantar em línguas ocidentais (francês, inglês, português)?

A música “O medo” (*La peur*) (ANEXO VII) pode ser interpretada como o medo diante de certas situações da vida, mas principalmente como o medo de cantar da heroína, pois assim as mulheres de sua família poderiam morrer. É um metáfora para o rio, que pode ser representar as tradições ou ainda os obstáculos que surgem ao longo da vida, porquanto nada é para sempre e imutável, e sim em trânsito, transmutável, sujeito a encontrar outros caminhos:

O mundo inteiro assusta-te/ O mundo inteiro vive desse medo.
 Mas o medo/ Só vive dentro de ti.
 Ele corre como um rio suave./ Parte-te em dois.
 Longe da margem./ E tu já não sabes como mudar/ A tua rota.
 Agora escuta-me:
 (Refrão) Não há pedra que não se parta.

A música “O medo” também destaca que o medo está dentro dos homens e mulheres e não há nada que resista para sempre, só basta não ter medo de si mesmo e do que foi feito, seguir em frente e enfrentá-lo. Mesmo a tradição tendo sido parcialmente transgredida, Vita não tem mais medo do seu futuro, mas sim medo de que ela ainda se cumpra e seus parentes morram. Por isso e, dentro dessa atmosfera complexa de ambiguidades e ambivalências, Vita, para satisfazer a tradição e seus valores familiares, retorna ao seu país de nascimento e da sua ancestralidade, para realizar o desejo da tradição familiar materna, não por acaso acompanhada das atuais relações amorosas, afetivas e mediáticas.

Vários sons se misturam no regresso de Vita à Bissau e o som de cordas, que seguia Vita na sua terra anteriormente, anunciam o seu retorno, sendo que em Paris o som que a seguia era de um saxofone. Sons de tambores chamam para o funeral-festa-show de Vita, que acompanham a montagem do palco e a escada para as pessoas subirem para prestigiar a morta mais viva. Quando os amigos franceses de Vita e Pierre chegam a Bissau, os ritmos se misturam literalmente, assim como as pessoas. Neste momento, não distinguimos os africanos dos europeus, os franceses dos bissau-guineenses.

O oitavo e último espetáculo musical do filme *Nha fala* é um show de Vita com sua mãe, todos os seus amigos africanos e franceses, namorado e ex-namorado, familiares e amigos. A música “Ousar”, ou “Atreve-te”³³, é cantada pela mãe de Vita e pela protagonista, acompanhadas do coro de todos os presentes, como celebração coletiva marcada pela concordância de apelos, desejos e ordens.

A letra da música incentiva que suas intérpretes, mas principalmente a Mãe, “ousem”, “atrevam-se”, vão além das expectativas que o mundo, a sociedade, a cultura, as tradições bissau-guineense e africana impuseram às mulheres, bem como aos homens de diferentes procedências: “Quando ninguém te dá ouvidos/ Quando não passas/ De uma vela na noite/ [...] Quando não tens paz na vida/ Quando os pássaros vão e veem/ Quando os rios nos levam os filhos para longe/ [...] Quando queres fazer amor pela segunda vez”.

³³O título da música nos créditos apresenta-se como “Ousar”, contudo na legenda em português aparece “Atreve-te”.

Agora que Vita já perdeu o medo, conseguindo com que sua mãe cante junto com a heroína, todas e todos devem ousar, atrever-se, ir além das adversidades da vida, das tradições e do passadismo, para que possam (Vita, sua mãe e todos) viver a contemporaneidade, na plenitude dos seus dilemas e imperativos, dentre os quais apresenta-se como palavra final a necessidade de serem iguais e diferentes. A música é uma celebração do encontro e convivência das diferenças, ao tempo em que conclamação ao respeito a todos, não importando se são do Norte ou do Sul, brancos ou negros, homens ou mulheres, nacionais ou estrangeiros, de diferentes línguas ou nacionalidade, pois, na contemporaneidade sedimentada que translê a controversa contemporaneidade, ex-colonizadores ou ex-colonizados pertencem ao século passado a que personagens, também em coro, dizem “adeus”, e o que importa, agora, é serem iguais na diferença, ou “ser ao mesmo tempo iguais e diferentes”.

5 CAPÍTULO IV – DILEMAS DA CONTEMPORANEIDADE: FLUXOS DE TRÂNSITOS, MODERNIDADE E TRADIÇÕES NA PRODUÇÃO DO FILME *NHA FALA*

Os dilemas da contemporaneidade nos cinemas africanos apresentam-se relacionados com os mais variados temas, como as relações entre modernidade e tradições, presentes nas cerimônias fúnebres (*tchur* e *toka tchur*), dentre as quais avultam os trânsitos entre morte e vida, Bissau e Paris, África e Europa, as migrações, a pós-colonialidade, a globalização, a diáspora, o mercado, as condições de produções e as coproduções nos cinemas africanos, o dilema entre línguas africanas e europeias, na Guiné-Bissau na contemporaneidade.

Diante desse cenário, destaca-se a conexão do cinema africano com um mutável contexto de produção, exposta por Boughedir, no artigo “O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução”. Para esse autor, que lê como confronto as possíveis relações entre tradições e modernidade(s), geralmente apresentadas nesta ordem, embora para *Nha fala*, pareça fazer melhor sentido inverter os termos, elas tornam-se hoje um tema quase único, uma vez que os cineastas contemporâneos vivenciam as mudanças ocorridas em seus países e por todo o continente africano (2007, p.37).

Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação entre modernidade e tradições africana e bissau-guineense, Flora Gomes parece acreditar que a África tem duas faces: uma virada para o passado, a outra para o futuro, inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização, nos sentidos de conjunção e de simultaneidade. É um continente constantemente dividido entre o peso das origens e a força dos desejos, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidade (cf. Biofilmografia – Notas do realizador, 2002 apud RIBEIRO, 2010), como se as personagens procurassem a conciliação e compatibilização dos dois lados, com elementos das duas partes.

Segundo David Murphy e Patrick Williams, no livro *Postcolonial african cinema: ten directors*, dentre os dez cineastas africanos pós-coloniais, no sentido cronológico, referindo-se ao momento histórico da pós-independência, destaca-se Flora Gomes. No capítulo específico sobre Gomes, os autores trazem elementos da biografia, com a sua formação, uma breve contextualização e o resumo dos filmes, para depois elegerem como um elemento primordial na obra de Gomes o “retorno à origem” (2007, p. 136). Os dois autores assinalam o foco, que relaciona tradição e modernidade em sintonia com os ideais de Amílcar Cabral, elencando autores que criticam positivamente o retorno às origens, como um movimento totalmente positivo, como forma de mudar a visão de selvageria que é construída e divulgada sobre a África, ao lado de críticas negativas sobre o cinema de origem dos cineastas, que deixam de lado os problemas contemporâneos do continente (2007, p.138-139), idealizando uma África inicial, berço da humanidade, primordial, mítica, tradicional e distante.

Murphy e Williams concluem que, para Gomes “modernidade e tradição são inseparáveis³⁴” (2007, p. 141) e esta relação estará presente principalmente nos filmes **Morte negada**, **Pau de sangue** e **Nha fala**, sendo que neste último destacam-se elementos das relações entre tradição e modernidade na África do século XXI:

Os eventos do filme são também, simultaneamente, fundamentados na tradicional e no moderno: o contexto é o estado problemático da sociedade contemporânea pós-independência na Guiné-Bissau - a corrupção, a especulação, o consumismo; o motor da trama, é, no entanto, o tradicional, na forma de uma maldição, potencialmente fatal que afeta a personagem central Vita e sua família, e tudo depende de como essa crença tradicional é interpretada e tratada, por ela e os outros (2007, p.147).³⁵

As relações entre modernidade e tradições no filme **Nha fala**, apresentam certa convivência aceita, reproduzida pelos mais velhos (Avó e Mãe de Vita), sendo que

³⁴ “For Gomes, modernity and tradition are inseparable” (2007, p. 141). Todas as traduções do texto foram realizada pela autora.

³⁵“The events of the film are also simultaneously grounded in the traditional and the modern: the context is the problematic state of contemporary post-independence society in Guinea-Bissau – the corruption, the profiteering, the consumerism; the motor of the plot is, however traditional, in the shape of a potentially fatal curse affecting the central character Vita and her family, and everything hinges on how this traditional belief is interpreted and dealt with, by her and others” (2007, p.147).

os elementos da modernidade/contemporaneidade, inseparáveis da vida presente, são deliberadamente inseridos na tradição pelos mais jovens, que não mais a reproduzem de forma cega, mas a respeitam e transgridem ao tempo em que questionam, de modo que ainda há um “gesto de deslocamento da tradição”³⁶ (SPIVAK, 2010, p.123), sem de certa forma abandonar as regras do jogo, sem a negação da tradição.

A tradição é mostrada fortemente marcada, na personagem Vita, que apesar do seu estudo e da sua força, cala diante da mãe, quando fala da maldição de cantar, após um esboço de questionamento ao indagar-lhe as razões. Mesmo quando Vita transgride a ordem tradicional, o faz de modo ambíguo ou ambivalente. No “gesto de deslocamento”, volta para o seu país para realizar seu próprio enterro e adaptar a tradição à modernidade, organizando seu enterro simbólico, como também a realização de um *show* transnacional ou transcontinental, reforço do lastro tradicional africano assente em celebrações, não importa se “é funeral ou festa”, associado ao moderno aparato musical, que encerra o filme, em conjunto com a fala da cena final de que “o fim é o início”, apresentada como tradução última de um enunciado diferente.

Giselle Rodrigues Ribeiro, em seu artigo “*Nha fala*, uma festa do tradicional com o moderno”, destaca dois elementos da modernidade presentes no filme: a bolsa de estudos que Vita ganhou para usufruir alguns anos de estudos em outro continente, e a influência estadunidense, “Quando Vita está para partir, algumas crianças que lhe são próximas se acercam para lhe pedir que traga Nikes, Barbies e Coca-Cola” (2010).

As tradições desde a infância são transmitidas para as crianças. No filme, as crianças realizam o enterro do papagaio, demonstrando o cineasta que, apesar da influência estadunidense, estas reproduzem os ritos funerários, através da realização do enterro do papagaio da escola, nos moldes da tradição. Bem como Vita, que, mesmo sem saber por quê, não canta, desde criança, como também já

³⁶ Expressão utilizada pela indiana Gayatri Spivak quando narra a história do suicídio de *Sati*, relacionado com a queima de noivas. “O gesto de deslocamento é, inicialmente, uma inversão da interdição contra o direito de uma viúva menstruada de se imolar” (2010, p.123-124). Como Vita está em causa um jogo entre obediência e transgressão, em face das regras tradicionais.

adulta e cantora de sucesso retorna a Bissau com o intuito de encenar seu ritual funerário para satisfazer a tradição materna. Conforme afirma Hampaté Bâ, a “[e]ducação tradicional, sobretudo quando diz respeito aos conhecimentos relativos a uma iniciação, liga-se à experiência e se integra à vida. [...] Pois existem coisas que não ‘se explicam’, mas que se experimentam e se vivem” (2010, p.182).

No filme, a herança cultural bissau-guineense, transmitida oralmente, centra-se ainda na história de uma mulher que não pode cantar, reiterando como a força da voz e da palavra é muito importante e sacralizada sob o prisma do juramento verbal, principalmente, quando Vita, que havia prometido a seu irmão que irá voltar ao fim dos seus estudos, retorna por conta da quebra da promessa a sua Mãe.

Segundo Hampaté Bâ, a união entre o homem e a palavra pode ser vista como uma coexistência, pois, nas sociedades africanas, esse dois elementos são indissociáveis: “Nas sociedades orais não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. [...] Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (2010, p. 168).

Com relação à personagem feminina principal Vita, observa-se que empreende a negociação no sentido de adaptação da tradição aos seus interesses imediatos. Vita, para poder cantar, promove “[...] uma simbiose entre o tradicional e o moderno, na qual, conforme pensava Amílcar Cabral (1977), o homem novo africano não será a negação total da *tradição*, mas haverá uma reabilitação dos valores das civilizações negro-africanas” (apud SILVA, 2000, p.29). Neste sentido, cumpre indagar se o título ***Nha fala***, conferido por Flora Gomes, reporta-se exclusivamente à aquisição de voz pela personagem Vita ou se envolve a figura de Amílcar Cabral de uma fala, uma voz, um discurso cultural, que prega uma necessária compatibilidade entre tradição e modernidade, indo ainda além, uma vez que não se restringe “aos valores das civilizações negro-africanas”.

O título do filme assemelha-se a uma palavra de ordem, ratificada pela música final e suas imagens, sugerindo o imperativo de atitudes como inerente não só a Vita, mas à vida de todos colocados em relação, como sendo a fala, o caminho, o destino

– tradução desdobrada do título – a seguir na/em uma contemporaneidade caracterizada sobretudo pelos vetores nacional, transnacional e transcontinental do filme.

Tal leitura adquire especial força com relação a uma aparente proposição de uma nova sociabilidade, tanto local como mundial, marcada pelos trânsitos e trocas culturais de diferentes contornos e procedências, conforme destacado na frase final da última música do filme, “Ousar”: “Que havemos de fazer/ Para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?/Atreve-te!”: Na esteira da ponderação de Murphy e Williams, acerca do pensamento do realizador – “Se, para Flora Gomes, a resposta para a oposição (aparente ou real) entre a modernidade e a tradição não é nem um nem o outro, mas ambos, então, a resolução sincrética é para ele apenas o sinal de uma realidade maior” (2007, p.147)³⁷ –, impõe-se, aqui, a hipótese de um “homem novo” a reabilitar o mundo algo globalizado de hoje mediante novas relações de sociabilidade e valores.

5.1 “É FESTA OU ENTERRO?”: MORTE E RITUAIS FUNERÁRIOS BISSAU-GUINEENSES

Dentro das relações com a tradição e a modernidade no filme, destaca-se o ritual funerário. Para essa análise interessam dois estudos: o primeiro, composto de dois artigos de Maria Clara Saraiva “Rituais funerários entre os Papéis da Guiné-Bissau (Partes I e II)” e o outro, de Leonardo Cardoso, “Os Brames: da morte ao enterro”. Estes textos dão informações sobre as cerimônias e ritos que presidem os funerais na Guiné-Bissau, destacando os rituais *tchur* (cerimônia fúnebre) e *toka tchur* (comemoração fúnebre).

Por sua vez, cabe enfatizar que a união entre os vivos, os mortos e os por nascer faz parte da cosmovisão bissau-guineense e africana, pensada como aquilo que cada pessoa é pelo que defende e vive, o que permeia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias, diferentemente da cosmovisão ocidental cristã e

³⁷ “If, for Flora Gomes, the answer to the opposition (apparent or actual) between modernity and tradition is neither one nor the other but both, then that syncretic resolution is for him only the sign of a larger reality” (2007, p.147).

cartesiana prevalente, que separa as coisas e os mundos em categorias antinômicas. Tal imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, em termos de construção, destacada por Hampaté Bâ, enquanto “tradição viva”. A diferença para com a razão ocidental cindida e contraposta ressalta os sentidos da continuidade e da contigüidade de elementos, dimensões e momentos:

Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (2010, p.169).

É como uma relação de associação de elementos e instituições, que “envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (BÂ, 2010, p.169, grifo do autor). Para o escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o, essa visão de mundo africana demonstra não só a relação entre os mundos espiritual e material, bem como a sua projeção nas diferentes práticas envolvendo a economia e a política nacionais e nas relações internacionais:

A visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos, os vivos e os ainda por nascer. Os três elementos personificam a realidade das interconexões entre o passado, o presente e o futuro, e essa visão de mundo conecta a vida espiritual com a existência material. O domínio do espiritual não está divorciado da materialidade da economia e da política das nações e entre as nações (2007, p.30).

Segundo Thiong’o, as realidades africanas retratadas nos filmes devem também se preocupar em reproduzir essa visão de mundo, conforme realizado, quanto aos rituais funerários, no filme ***Nha fala***. O estudo de Leonardo Cardoso descreve a cerimônia *tchur*, ritual fúnebre ou velório do morto, das etnias Papéis, Manjacos e Mancanhas, pois estas têm uma origem comum, chamada *Brames*. Já o estudo da antropóloga Maria Clara Saraiva descreve o ato *toka tchur*, que é uma cerimônia

fúnebre comemorativa planejada pelos familiares do falecido, “o primeiro marido da defunta, o herdeiro (sobrinho ou filho), o pai ou ainda um conjunto de pessoas ligadas ao morto por relações de consanguinidade ou aliança” (2004, p.109).

Talvez esses rituais não sejam exclusivos da Guiné-Bissau, visto que, recentemente, em 18 de novembro de 2012, a Rede Record de Televisão exibiu uma reportagem sobre os rituais fúnebres no Congo, os quais têm elementos parecidíssimos com os destacados nos estudos de Saraiva e Cardoso, como também no filme *Nha fala*, inclusive o caixão do defunto era em formato de peixe, como do Sr Sonho.

O historiador brasileiro João José Reis, no livro **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**, pesquisando um evento histórico conhecido como Cemiterada, que ocorreu em 25 de outubro de 1836, em Salvador, – uma revolta contra a instalação de cemitérios, pois as pessoas até ali eram enterradas nas igrejas, acentuando assim que pelos funerais podiam-se identificar a classe social, a cor da pele e outros elementos acerca do morto:

Os funerais eram pomposos, e para isso contribuía o número de participantes no cortejo, de padres, confrades, pobres, músicos, parentes, amigos e estranhos. Os funerais dos pobres e dos escravos eram mais econômicos, mas há evidências de que os negros frequentemente desejavam e recebiam grandes enterros. [...] Embora negros e brancos pudessem ser enterrados nas igrejas, a maioria dos escravos de Salvador era levada a um cemitério de indigentes. Havia uma geografia social dos mortos, mesmo quando dos enterrados no interior das igrejas (1991, p.24).

Entre Congo, Brasil e Guiné-Bissau, os rituais são importantes social e espiritualmente, pois, segundo consta, garantem o equilíbrio entre os mundos, “[...] a garantia à boa convivência entre a comunidade dos vivos e a dos mortos, o que só é conseguido se o defunto for correctamente integrado na esfera dos antepassados” (SARAIVA, 2003, p. 183), e caso não seja cumprido o ritual corretamente “[...] o morto não repousará em paz e atormentará os vivos até que estes cumpram a sua obrigação e concretizem as celebrações” (SARAIVA, 2003, p. 183).

De acordo com João José Reis, partindo dos estudos clássicos sobre ritos de passagem, as cerimônias fúnebres são divididas em ritos de separação e ritos de

incorporação, os quais representariam para o morto “uma espécie de parêntese existencial a ser ritualmente preenchido pelos vivos” (1991, p.89), para que “a segurança de mortos e vivos” (1991, p.89) seja mantida.

Os ritos de separação e incorporação, ainda segundo Reis, misturam-se, pois possuem várias significações simultâneas. Entre os ritos de separação estão “a lavagem e o transporte do cadáver, a queima de objetos pessoais do morto, cerimônias de purificação, de sepultamento, rituais periódicos de expulsão do espírito do morto da casa, da vila, enfim, do meio dos vivos, o luto e tabus em geral” (1991, p. 89). Já os ritos de incorporação eram “aqueles dirigidos a propiciar a reunião do morto com aqueles que seguiram antes, como, por exemplo, a comida servida para a sua viagem, a extrema-unção, o próprio enterro do cadáver” (1991, p.89). Demonstra assim que, na Bahia do século XIX, os rituais funerários eram muito parecidos com os rituais tradicionais contemporâneos de países africanos, como a Guiné-Bissau e o Congo, talvez em função da diáspora africana, que atravessou as Américas.

O historiador de Burkina Faso Joseph Ki-Zerbo destaca a importância de se enterrar os mortos, para que estes tenham um bom descanso, preocupação que está diretamente relacionada com a cosmovisão africana: “Na África, o fato de não enterrar os mortos é algo de muito grave porque, no momento da inumação dos defuntos, os africanos têm gestos, palavras e práticas que são considerados rituais sagrados. Os mortos sem sepultura ficam sem repouso” (2009, p. 128)

Um morto sem sepultura em especial percorre o ***Nha fala***, Amílcar Cabral, a par dos diversos funerais em cena. De certa forma, no filme não são detalhados os ritos funerários, talvez porque nessa obra de Flora Gomes ocorra um certo apagamento em relação a localização geográfica do país, reforçado na cena em que Vita ao ser questionada sobre o seu país de origem responde vagamente: “Uma antiga colônia como todos os países africanos”, apesar de um monumento colonial ser filmado com o nome Bissau gravado na pedra tanto quanto na tela, ou ainda pela exposição intermitente, próxima da exaltação, do herói nacional, Amílcar Cabral, que postulava uma nação baseada na realidade concreta, no que parece seguido pelo cineasta:

Posso ter minha opinião sobre muitos temas, sobre a maneira de organizar a luta; de organizar um partido; uma opinião que se formou em mim, por exemplo, na Europa, na Ásia, ou ainda em outros países da África, a partir de livros, de documentos, de encontros, que me influenciaram. Não posso porém pretender organizar um partido, organizar a luta, a partir das minhas ideias. Devo fazê-lo a partir da realidade concreta do país (CABRAL apud CÓ, 2009, p.102).

No filme, não ficam claras as etnias a que pertencem Sr Sonho, as crianças ou Vita, pois a Guiné-Bissau possui mais de vinte e sete etnias e uma mesma pessoa pode pertencer a mais de uma etnia, e Flora Gomes não se mostra empenhado em identificar etnicamente personagens e culturas tradicionais de um espaço identificado apenas pela sumária inscrição inicial em placa: “Bissau”. As descrições do ritual *tchur*, que representam os ritos realizados após a morte: o ‘choro’, os cuidados com o cadáver, o seu embrulhamento em panos, o interrogatório do defunto e o enterro (SARAIVA, 2003, p. 183), que não estão representados no filme. A cerimônia *tchur* do Sr Sonho não fica clara, sobretudo acerca da possível organização por algum parente. Já o ritual de Vita, ao mesmo tempo que foge e atende a tradição, é organizada por ela mesma, de acordo com as práticas seculares.

A cerimônia *toka tchur*, a comemoração fúnebre celebrada com a matança de animais e com muita comida, que simbolizam riqueza e a relação entre os mortos e os vivos é visível no ritual do Sr Sonho, com a distribuição de comida e se transforma em festa de despedida e partida de Vita e do Sr Sonho. Na celebração do Sr Sonho, destaca-se a matança do porco. Torna-se mais visível no enterro de Vita, pois desde o início foi concebida para configurar-se uma festa/espetáculo, incorporando elementos da modernidade, com muita música, palco armado, aparelhagem e estrutura de show, que articula o privado ao público. Como afirma Maria Clara Saraiva, defrontamo-nos com “uma interessante mistura de elementos tradicionais – tambores rituais – [e de] músicas de grupos pop” (2004, p.120), em que os rituais tradicionais bissau-guineenses combinam-se com o show de música pop mundial apresentado na cidade.

Um elemento da cerimônia *tchur* é o número de dias da morte até ao enterro, que segundo Leonardo Cardoso, varia de grupo étnico para grupo étnico. Para os Papéis de Biombo, “o velório de um adulto varia entre três e quatro dias, podendo atingir os oito dias. As crianças e os adolescentes [...] são enterrados num período máximo de vinte e quatro horas. Os régulos [...] podem durar até quinze dias” (2004, p.12). Já entre os Manjacos de Tchur “difícilmente ultrapassa as vinte e quatro horas e os Manjacos de Pecixe conservam por alguns dias” (2004, p. 13), enquanto, atualmente, os Macanhas procedem o enterro “nas vinte e quatro horas que se seguem à morte” (2004, p.14). No filme, a celebração do Sr Sonho, pela conversa de Vita com as amigas, demorou vinte e quatro horas. Já a de Vita demora alguns dias, seguindo vários estágios determinados pela protagonista, que a organiza nos mínimos detalhes.

Outro elemento da cerimônia *tchur* é dar ao defunto uma oferenda, “[...] o que é considerado como uma encomenda para os parentes que se encontram no “outro mundo” (CARDOSO, 2004, p.15). O presente ou “encomenda” normalmente ofertado são panos-de-pente, que se podem verificar no ritual do Sr Sonho e no de Vita, um pano que passeia pelas mãos dos visitantes. A quantidade para enrolar o defunto não tem limites, mas não pode ser um número ímpar:

A quantidade de panos-de-pente e de lençóis com que o indivíduo é enterrado é indeterminada, dependendo das possibilidades dos entes queridos. Contudo, o número de bandas que compõem o pano nunca deve ser ímpar (CARDOSO, 2004, p15).

No ritual do Sr Sonho, as pessoas passam em frente ao caixão e ele está vestido de terno e gravata – elemento da modernidade, não obstante o tradicionalismo fora de tempo e lugar da cena –, quando Vita e a Mãe vão se despedir dele. No de Vita todos cumprimentam os parentes, passam em frente ao caixão, olham para a defunta e deixam presentes em cima da mesa ou entregam aos parentes, o que mostra a inclusão de outros elementos da modernidade na tradição, porque a tradição diz que devem ser ofertados panos-de-pente e no enterro de Vita as pessoas dão flores, bebidas, entre outros objetos não prescritos.

Segundo Leonardo Cardoso, de acordo com a tradição, quando morre um indivíduo, é sacrificada uma cabra – *upi* em língua mancanha (CARDOSO, 2004, p17). Todavia, não se encontra no filme a matança da cabra, mas sim a morte de um porco, que, de acordo com Maria Clara Saraiva, faz parte do ritual *toka tchur*. Divergências à parte, a cerimônia *toka tchur* inicia-se com o toque do *bombolon*, que é um tambor ritualístico, com a confirmação da morte do defunto, que serve para noticiar a morte simbolicamente. Não se identificou no filme esse anúncio tradicional da morte, entretanto Vita manda anunciar, pela rádio, o chamado ou convite para o seu enterro, caracterizando assim mais um elemento da modernidade, como curiosamente acontece hoje em algumas cidades do interior nordestino brasileiro, onde as igrejas tocam o sino, como forma de avisar a todos que está chegando à igreja um morto.

De acordo com Saraiva, no dia seguinte após o anúncio da morte, mata-se o primeiro animal, normalmente uma vaca e derrama-se o sangue sobre “os *testos e forquilhas de alma* da casa” (2004, p.115). A quantidade de animais que são mortos (vacas, porcos, cabritos, aves) varia em função do prestígio social, idade e sexo do morto. Muitas vezes, escolhem-se os animais menores para sacrificarem, em função da questão econômica, mas a tradição diz que quanto mais prestígio social, como possuem os *homi grandí*, tem o morto, mais animais são mortos. Esse fator econômico demonstra que a tradição adapta-se à modernidade, pois a questão econômica, sobretudo o dinheiro para comprar os animais, passa a interferir nos rituais funerários, por isso, no filme, mata-se somente um porco, talvez por ser um animal mais barato e menor, sem maiores explicações.

O animal escolhido, em ***Nha fala*** para o ritual do Sr Sonho, foi o porco que, segundo Maria Clara Saraiva, tem, algumas vezes, as cabeças “cortadas e espetadas num pau e exibidas como troféus” (2004, p.119). Na prática, depois que se mata o porco, o sangue é derramado nos locais considerados sagrados, “os *testos e as forquilhas de alma* da casa”. O derrame de sangue é muito importante nas cerimônias *toka tchur*, pois “é uma oferta importante para os antepassados” (SARAIVA, 2004, p.119).

No filme, o sacrifício desse animal aparece mais simbolicamente como consumado do que pela exibição pura e simples da sua matança. Esse fato está explicitamente

mostrado no filme, quando o padre passa por cima do sangue derramado na porta da casa do Sr Sonho, na hora da saída do caixão com o morto. Demonstração de que mais uma vez a tradição adapta-se aos momentos atuais, e não se restringe a um único modo, o sangue não é derramado nas coisas do morto, mas sim na soleira da porta, somente na saída do defunto, como destaca a personagem caracterizada como *homi grandi*.

A matança de animais pode prolongar-se pelo dia (SARAIVA, 2004, p.119), mas na atualidade torna-se impossível um ritual de matança durar um dia todo, o que demonstra mais um elemento da tradição que se acomoda à modernidade, pois as pessoas partícipes dos rituais não podem disponibilizar tanto tempo para a realização de funerais. Após a morte do porco e do derramamento de sangue, o porco é cozinhado e servido junto com arroz óleo de palma, para os presentes (SARAIVA, 2004, p.114).

A comida a ser servida no funeral é uma preocupação no filme, tanto no ritual de Sr Sonho como no de Vita, e outros elementos são incorporados, porque é um homem que assa uma carne, que pode ser do porco, que deveria ser cozido, mas, ironicamente, é disputado pela multidão eventual, presente na praça pública. Na terceira parte do filme, já Vita garante que não irá faltar comida em seu enterro, sem estabelecer relação direta com a matança pretérita, mas sim que ela forneceria a comida necessária, como demonstração de riqueza de uma cantora de sucesso.

Por sua vez, no artigo “Nha fala: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional bissau-guineenses numa África pós-colonial”, o historiador bissau-guineense João Paulo Pinto Có destaca que a cerimônia do Sr Sonho demonstra a riqueza dos funerais africanos:

O velório do ‘seu Sonho’ é um momento para observar os grandes funerais nas sociedades africanas, onde acontecem festas ruidosas que reúnem pessoas de todas as idades num ambiente de excitação sustentada pelas danças, cantos, arengas, ritmos dos tambores, comidas e libações. Assim, aos poucos a atenção se desvia da morte real. Inaceitável em sua dimensão individual e afetiva, para se içar ao plano simbólico onde a morte é a garantia de um excedente de vida (2009, p. 108).

De acordo com Maria Clara Saraiva, “O consumo coletivo desse manjar cerimonial reitera assim a união da comunidade dos vivos e dos mortos” (2004, p.129). Tal posição associa-se a uma das relações entre modernidade e tradições que se estabelecem no filme, qual seja, as articulações entre a religião tradicional bissau-guineense, chamada animismo, e a religião europeia (católica). Como visto, na sequência do funeral do Sr Sonho, Vita presencia também uma discussão entre um *homi grandi*, que preserva a religião tradicional e uma mulher, que defende a rapidez do ritual para que o padre não presencie os ritos da religião tradicional.

A primeira parte do filme na Guiné-Bissau termina com a câmera nos apresentando dois caminhos: o que será seguido por Vita, sozinha, de partida em busca do seu futuro em Paris, e o do Sr Sonho para o mundo dos mortos, e o seu caixão é seguido pelos bissau-guineenses, desenhando linhas respectivamente ascendente e descendente na tela, sinal de trânsitos, bifurcação ou encruzilhada de Vita e da vida em sentido pleno.

5.2 “ENTRE OS PAÍSES DE NORTE E SUL. ENTRE OS QUENTES E OS FRIOS. NADA É SIMPLES”: TRÂNSITOS E TROCAS NA GUINÉ-BISSAU E ENTRE ÁFRICA E EUROPA

Aspectos do moderno e do tradicional, das línguas africanas e europeias, da morte e da vida, de Bissau e de Paris, da África e da Europa, estão presentes no filme ***Nha fala***, sob os prismas dos trânsitos, que neste trabalho significam deslocamento, passagem, movimento e encontro. Interessa sobremaneira considerar a declaração de Gomes de que em todos os seus filmes há alguém que viaja e que “***Nha fala*** é também a história de um deslocamento” (RIBEIRO, 2010), onde as personagens estão a todo instante envoltas em trânsitos.

Tais signos de viagem e deslocamento acionam leituras de trânsitos advindas dos diálogos Sul-Norte e Sul-Sul. Flora Gomes parece remeter para a questão na música “Bye Bye século XX”, enfatizando que nas relações entre os países dos hemisférios Norte e Sul “[n]ada é simples”. Para ele, seguindo a letra da canção, “[s]eja o que for que façamos ou digamos é melhor arranjar outro caminho [p]ara o século que se avizinha!”.

Na avaliação das relações transcontinentais e transnacionais referidas, algumas das contribuições dos estudos sociais no século XX mostram-se incontornáveis no âmbito da América Latina. Fernando Ortiz entende que o conceito de transculturação está relacionado com a transição entre uma cultura e outra, que produz novos fenômenos culturais e também outras formas de transculturação:

Nós escolhemos o vocábulo transculturação para expressar os variadíssimos fenômenos, que se originaram em Cuba pelas complexíssimas transmutações de culturas que aqui se verificam, sem conhecer as quais é impossível entender a evolução do povo cubano, assim no econômico como no institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual e nos demais aspectos de sua vida (ORTIZ, 2002, p.254)³⁸.

O conceito de transculturação, inicialmente tratado como neologismo, foi criado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, nos anos de 1940, no qual destaca os movimentos e trocas econômicas, culturais e de pessoas, primeiramente, entre os nativos de Cuba ou da América. Posteriormente, com a chegada dos europeus, e depois com os africanos escravizados, um processo local torna-se continental e transcontinental, “pois a noção de transculturação ultrapassa a visão limitada de mestiçagem racial, para significar o movimento que subjaz ao encontro de culturas” (REIS, 2010, p.468).

Ortiz procurou com o conceito de transculturação substituir várias outras expressões que possuíam uma carga etnocêntrica e valorativa (“aculturação”, “desculturação” e “neoculturação”), como também descrever o processo pelo qual duas culturas em situação de encontro ou confronto modificam-se e originam novas culturas, que, ao mesmo tempo, têm na sua construção as duas culturas, podendo ser uma nova forma cultural:

Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma distinta cultura,

³⁸ “Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aqui se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así em lo económico como em lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida” (ORTIZ, 2002, p. 254).

que é o que em rigor indica a voz anglo-americana aculturação, mas o processo também envolve, necessariamente, a perda ou erradicação de cultura anterior, o que pode ser dito uma parcial desculturação, e, também, significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam denominar-se de neoculturação (ORTIZ, 2002, p.260)³⁹.

Depois dos processos de transculturações entre pessoas de etnias locais diversas e variadas, Ortiz examinou a transculturação de dois produtos muito comercializados nas Américas: o tabaco e o açúcar, dando um maior enfoque ao tabaco, planta típica das Américas, que era utilizada pelos nativos em rituais. Aceito e fumado por europeus, asiáticos e africanos, além dos americanos, embora demonizado por religiosos e rejeitado por cientistas e médicos em função das doenças que pode causar, demonstrando as distintas transformações sofridas ao longo da história, “[o] tabaco se irrigou pelo mundo como a pólvora”⁴⁰ (ORTIZ, 2002, p.414). Já com relação ao açúcar, o processo foi inverso, pois este produto foi transferido da Europa para a América e depois para a África, e se adaptou ao clima, tornando esses continentes os maiores produtores de açúcar.

O conceito de transculturação ultrapassou as fronteiras físicas e culturais, e segundo Hugo Achugar, a noção pode ser utilizada em outros contextos, culturas e sociedades:

Acredito não forçar excesso a leitura de Ortiz se concluo que a descrição/definição do fenômeno da transculturação é aplicável a diversas sociedades, tempos e regiões do planeta. A insistência na especificidade cubana e, em segundo termo, latino-americana da transculturação não impedem de observar, como o próprio Ortiz afirma, que a diferença com outros processos similares – também vividos pela Europa – radica só na concentração temporal do processo; o que em um lugar tomou quatro milênios, no outro, só quatro séculos (ACHUGAR, 2006, p.100).

³⁹ “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente em adquirir una distinta cultura, que es lo que em rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la conseguinte creación de nuevos fenômenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (ORTIZ, 2002, p.260).

⁴⁰ “El tabaco se regó por el mundo como la pólvora” (ORTIZ, 2002, p. 414).

O crítico uruguaio Ángel Rama, na década de 1970, escrevendo sobre a questão literária da América Latina, adaptou o conceito de “transculturação” em suas análises sobre o romance latino-americano, revisitando-o sob a modalidade de “transculturação narrativa”. Esse autor acredita que na América Latina, assim como o teatro, o romance é diferenciado, pois resulta do entrecruzamento de culturas europeias e estadunidenses, que fizeram contatos com outras culturas na América e em outros continentes, de forma que são introduzidos aspectos desses contextos, como a busca pela independência, com preocupações críticas, políticas e sociais apenas até certo ponto próprias. Como ele mesmo afirma,

[S]em qualquer dúvida, a tendência independentista que identificamos como a liderança do processo cultural latino-americano, sempre tendeu para selecionar os elementos rejeitados do sistema europeu e norte-americano que ocorriam nas metrópoles, desgarrando-lhes de seu contexto e fazendo-lhes seu de um modo abstrato arriscado (RAMA, 2004, p.39)⁴¹.

Faz-se imperativo discutir o risco da apropriação levantado nessa declaração. Em causa, a América Latina e, extensivamente, a África, têm lugar as discussões entre Roberto Schwarz com o texto “Ideias fora do lugar” de 1972 (1973) e Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano” de 1971 (1978)⁴².

O crítico brasileiro Roberto Schwarz, relacionando o campo literário com o sociológico, destaca que há disparidades culturais, econômicas e políticas, entre o Brasil e a Europa, o que se torna problemático para a reprodução de ideias fora dos seus contextos iniciais sem haver ajustes ao contexto de recepção:

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação. Se há um número indefinido de maneiras de fazê-lo, são palpáveis e definíveis as contravenções (2000, p.29).

⁴¹ “Más aún, podría decirse que la tendencia *independentista* que hemos señalado como rectora del proceso cultural latinoamericano, siempre ha tendido a seleccionar los elementos recusadores del sistema europeo y norteamericano que se producían en las metrópolis, desgajándolos de su contexto y haciéndolos suyos en un riesgoso modo abstracto” (RAMA, 2004, p.39).

⁴² Informam-se as datas da primeira edição brasileira de ambos os textos, consultados neste trabalho respectivamente pelas edições do ano de 2000.

No Brasil, segundo este ensaísta, as ideias parecem ser reproduzidas e, muitas vezes, não condizem com o contexto pensado para os conceitos no sentido da afinação e do centramento, uma vez que a impropriedade da apropriação das ideias européias seria uma constante no cenário brasileiro. Contudo as referidas “contravenções” são as formas de fuga da mera reprodutibilidade teórica e metodologia das ideias europeias no Brasil e essas formas Schwarz considera “como ingenuidade, tagarelice, estreiteza, servilismo, grosseria etc.” (2000, p.29), contestadas de certa forma por diversos críticos, entre os quais Silviano Santiago. Em lugar de “ideias fora do lugar”, ideias de “entre-lugar”.

Para Silviano Santiago, o discurso latino-americano não seria construído na reprodução de ideias, mas, diante da destruição da unidade e da pureza, transformam-se os conceitos que os europeus produziram e foram implantados no Brasil, revelando-se a não validade do fixo ou rígido, do definitivo e do original. O movimento que caracteriza a América Latina e o Brasil deixa de ser passivo, e pode estender-se à leitura das relações dos países africanos com as metrópoles européias, pois a África também transfigurou o pensamento europeu, nas rotas da transculturação:

A maior contribuição da América Latina para cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*; estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se firma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (2000, p.16, grifos do autor).

O questionamento de Santiago está relacionado com a preocupação do intelectual que vive entre culturas e entre mundos diferentes, principalmente, porque uma dessas culturas tem o poder econômico sobre a outra. Entretanto, essa preocupação parece ser resolvida, quando “declara a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências” (2000, p.17). Neste sentido, os discursos culturais latino-

americanos preocupam-se em “estabelece[r] como único valor crítico a diferença” (2000, p.19), o que também pode ser percebido em discursos culturais africanos.

Ainda de acordo com esse ensaísta, o escritor latino-americano experimenta o dilema de não negar a cultura estrangeira, nem tampouco isolar-se no contexto latino-americano. Com a globalização, as culturas se entrelaçam ao ponto de não se conseguir mais distinguir uma da outra, conforme afirmava Ortiz (2002), e Santiago que atribui ao escritor latino-americano a vivência do “entre-lugar”, estimulando produção de ideias descentradas e desconstruções não-dicotômicas do pensamento europeu e ocidental:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (2010, p.26).

As literaturas latino-americanas encontram, em diferença, os discursos culturais do mesmo continente, apontando para outros campos e outros territórios, em especial, as literaturas e os cinemas africanos. Muitos dos cineastas africanos, em suas obras, excelentes contadores de histórias das diversas sociedades, adequaram-se à necessidade de transmitir as mais variadas narrativas sobre descentramentos, desconstruções de ideias etnocêntricas e eurocêntricas, novas formas de ver e pensar a cultura e a literatura.

Para Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos, essas transformações transculturais, denominadas “operações transculturadoras”, na literatura, estão associadas à condição de pós-colonialidade e representam inclusões cruzadas de elementos locais e globais características de territorialidades que viveram a dominação colonial, apresentando novas perspectivas de reflexões sobre diversos temas:

A utilização inventiva da linguagem através de falas e modos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico-racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica – todas essas são operações transculturadoras que, articuladas pelo romancista, resultariam numa síntese nova, superando os impasses

dessa cicatriz de origem que é nossa condição de países pós-coloniais (AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p.88).

Afastado o risco da impropriedade na apropriação dos elementos culturais diferentes, em favor do encontro harmônico de culturas na contemporaneidade, diversos vetores de trânsitos estão presentes no filme ***Nha fala***. Explicita-se, quando Vita, além de transitar entre territorialidades físicas de África e Europa, institui pontes de trânsitos de mão dupla entre a cultura bissau-guineense africana e a cultura francesa europeia, entre a língua crioula, a língua portuguesa e a língua francesa, bem como entre essa outra modernidade complementar da transgressão da interdição de cantar e o respeito a essas tradições. Numa perspectiva de negociação entre modernidade e tradições em espaços eminentemente migrantes, a Guiné-Bissau e a França, marcadas no filme por convivência, saída, partidas e retorno de pessoas, de certa maneira são territórios consignados em imagens e ícones, simultaneamente escamoteados e obliterados nas falas de personagens, em termos de uma identificação única, repetida ou ratificada, ao longo do filme. Em cena, mecanismos de rasura em favor de uma articulação em tom de celebração móvel de fronteiras transnacionais e da confraternização de sujeitos e culturas “diferentes e iguais” a um só tempo, como na música “Atreve-te”, bem como Chinua Achebe destaca a importância da celebração para a literatura e cultura africanas, no texto “A literatura africana como restabelecimento da celebração”:

A nova literatura africana, assim como a velha, está ciente das possibilidades de que dispõe para celebrar a humanidade no nosso continente. Também está ciente de que nosso mundo contemporâneo interage cada vez mais estreitamente com os diversos mundos dos outros (2012, 125).

Flora Gomes parece querer demonstrar que os sujeitos africanos eram, afinal, migrantes, como os provenientes de diferentes lugares representados no filme, e, de certa forma, não teriam de respeitar fronteiras fixas, como destaca Joseph Ki-Zerbo, no livro **Para quando a África?: Entrevista com René Holenstein**: “[o] *habitat* africano sempre foi móvel, com incessantes partidas e chegadas. É preciso partir daqui para compreender o caráter absurdo das fronteiras transpostas da Europa para a África – fronteiras rígidas, geométricas, artificiais e por vezes imaginárias” (2009, p.39). Apegos a nacionalidades e nacionalismos cedem espaço a relações

transcontinentais que até certo ponto borram a mera informação de procedência em termos de uma indefinição territorial. Nas palavras de Vita à futura sogra, “Da África Ocidental. De uma antiga colônia como todos os países africanos”.

O paradigma do migrante no campo das relações culturais é defendido pelo crítico peruano Antonio Cornejo Polar, no texto “Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas”, como sendo constituído por um sujeito heterogêneo, em função das experiências trazidas e adquiridas no ato de migrar. Um sujeito migrante, “que não substitui mas reposiciona os até agora privilegiados [...], no tecido de uma rede articulatória multicultural que, desse ponto de vista, não obedece senão parcialmente aos códigos da transculturação” (2000, p.128).

A situação de migrante, para Polar, com base na obra literária de Arguedas, já começa com “a condição migrante do próprio narrador”, que se confunde com a figura do autor, “mesmo com o risco de cair na ‘falácia biográfica’”, conforme adianta o estudioso (2000, p. 129). Enquanto sujeito histórico que se desloca durante a sua trajetória de vida, como também na sua construção social e intelectual, experimenta condição diaspórica, semelhante à discutida por Stuart Hall, que, inclusive, se construiu como um sujeito que pertence a dois lugares (Jamaica e Inglaterra), mas também pode não pertencer a nenhum dele. Caso parecido com o do cineasta Flora Gomes que vive em trânsito. Nasceu em Bissau, estudou cinema em Cuba e no Senegal, já gravou em Bissau, Cabo verde, França, Maputo, e sua produtora está localizada em Paris. Diásporas, migrações e trânsitos entrelaçam-se da biografia para a obra que se ocupa em encenar e redimensionar discussões centradas nas mesmas questões, dilemas da contemporaneidade.

Segundo Polar, o migrante, mesmo com a globalização, consegue conservar sua cultura familiar e absorver outros conhecimentos, empreendendo “cotidianamente [...] a múltipla façanha de preservar suas filiações de origem, de comunicar-se e de enriquecer com as experiências dos *outros*, agora vizinhos, e de assumir como própria – mas à sua maneira – uma modernidade que felizmente sempre tem [...] mais de um sentido” (2000, p.136). As possibilidades de convivência entre mundos culturais diferentes confrontam-se, a despeito da advertência cautelosa do ensaísta, com os paradigmas do mestiço e do híbrido, e suscitam negociações calcadas na

heterogeneidade cultural, se não nas diferenças vividas em coexistência, criando e estabelecendo vínculos com os novos contextos, propiciados pelos deslocamentos:

Poder-se-ia dizer, e com razão, transculturação em massa [...], mas ocorre que o migrante nunca deixa de o ser totalmente, ainda que se instale definitivamente em um espaço e o modifique à sua imagem e semelhança, porque sempre terá atrás de si sua experiência fundadora e uma quase imperturbável capacidade de referir a existência à natureza das estações e das fronteiras que teve de conhecer, para instalar-se num lugar que provavelmente tanto o fascina como o aterra (2000, p.136).

Em ***Nha fala***, desdobram-se os signos de deslocamento e convivência, por lugares mais fascinantes do que aterradores a marcar a vida das personagens e da coletividade referida. Por sua vez, outro componente de trânsito presente no filme ***Nha fala*** é a morte, que no caso apresenta-se como uma metáfora a mais do momento de passagem que Vita vivencia. No início, o funeral do “papagaio real” da escola por crianças vestidas ritualmente. Ironicamente, um papagaio que vivia em um centro de educação de Bissau e que só sabia dizer uma palavra, “silêncio”, está sendo conduzido na entrada do filme em cortejo pela cidade e diante do oceano, embalado por uma canção que evoca o passado colonial.

No meio da trama, o funeral do Sr Sonho entrelaça-se à partida de Vita, a ponto de saírem juntos de um mesmo *locus* em direções diferentes, descendente e ascendente. Em todo o filme, a partida de Vita, como morte contrariada, rumo a vida diferente, articula-se a uma morte simbólica anunciada e agenciada pela própria Vita quando retorna a seu país acompanhada pelo noivo e com o propósito de libertar a mãe e a si da maldição transgredida. Uma morte necessária para um renascimento, cujo caminho obrigatório é o próprio cantar.

De acordo com Rama, o processo de transculturação aplicado à análise literária na América Latina e por extensão às questões culturais – por ora especificamente associado ao cinema africano –, realiza-se em três níveis diversos e complementares: língua, estruturação narrativa e cosmovisão⁴³. Refletindo sobre a pertinência desses três aspectos elencados por Rama e suas relações ao contexto de cada cultura, será que se encontra algo de nacional bissau-guineense ou

⁴³ “Lengua, estructuración literaria y cosmovisión” (RAMA, 2004)

elementos da globalidade no filme *Nha fala?* Uma leitura sistemática dos postulados de Rama parecem ancorar uma resposta dúplice no sentido de articular o nacional e o global, nos planos transnacional e transcontinental: africano e europeu, bissau-guineense e francês.

O primeiro elemento transculturador destacado por Rama é a língua, em relação a que os modernistas “fixaram dois modelos: um de reconstrução purista da língua⁴⁴ [...] e outro que fixava uma língua estritamente literária mediante uma reconversão culta das formas sintáticas do espanhol americano” (2004, p.40)⁴⁵. Contudo, surge no contexto literário novas formas de línguas nos romances de Gabriel García Márquez e de Guimarães Rosa: “subjacente ao modernismo, haviam se espalhado os modos românticos em formas que chegaram a chamar-se “crioulas” onde começaram a serem coletados as formas idiomáticas dialetais” (2004, p.40)⁴⁶, as quais estariam preocupadas em registrar várias diferenças no idioma e nas variações linguísticas de cada localidade, quebrando assim com a ideia de “[...] unificação linguística do texto literário” (2004, p.41)⁴⁷.

A escolha de uma língua para um filme é de fundamental importância e não é aleatória. Durante muito tempo nos cinemas africanos imperaram os idiomas europeus, a título de prática dominante, por hegemônica e canônica, no campo, o que pode estar diretamente ligado às condições de produção, coprodução e financiamentos. Todavia, mesmo tendo sido os idiomas dos antigos colonizadores, já não são mais os mesmos idiomas, pois neles estão caracteres e elementos locais e globais, que fazem com que não sejam somente dos “outros”, antigos senhores, mas também destes novos senhores antigos, “nossos”, em sentido largo.

Tal quadro perdura até que, em 1968, o cineasta Sembène quebra essa regra de utilização das línguas europeias e faz o primeiro longa-metragem em uma língua

⁴⁴ No caso, a língua espanhola, contudo utilizamos o termo por extensão a outras línguas de matriz europeia em contextos africanos.

⁴⁵ “El modernismo había fijado dos modelos: uno de reconstrucción purista de la lengua [...] y otro que fijaba una lengua estrictamente literaria mediante una reconversión culta de las formas sintáticas del español americano” (2004, p.40).

⁴⁶ “Subyaciendo al modernismo, se había etendido el costumbrismo romântico em formas que llegaron a llamarse ‘criolas’ y donde comenzaba a recogerse las formas idiomáticas dialectales” (2004, p. 40).

⁴⁷ “[...] propone la unificación lingüística del texto literário” (2004, p.41).

nativa africana, a língua *wolog*, no filme ***Mandabi***. Segundo Diawara, o cineasta senegalês “usou assim ***Mandabi*** para mostrar não só os limites da francofonia em África, como também da noção de que apenas as línguas europeias são universais e capazes de ter uma história além das fronteiras e dos limites étnicos e culturais” (DIAWARA, 2011, p.35). As línguas de matriz européia, uma vez impostas em outros continentes, foram recriadas, transfiguradas, apropriadas pelos sujeitos dos territórios antes colonizados, ainda que parcialmente, hoje formalmente assumidos em seus direitos de legitimidade intelectual linguística, em termos oficiais e culturais. No continente africano, as línguas oficiais tornaram-se por fato e direito línguas nacionais africanas, contemporâneas, ao lado das línguas tradicionais, não esquecendo que para muitos falantes a língua primeira, ou língua materna, poderá estar em campos diferentes.

As resistências quanto às apropriações africanas dessas línguas contemporâneas nos fazem questionar, quando assistimos a um filme argelino ou senegalês, se a língua falada é de fato o francês, bem como se é “inglês mesmo”, quando assistimos a um filme da África do Sul, da Nigéria, ou ainda se o idioma falado nos filmes de Manuel de Oliveira é português, que já não é mais tão compreensível para os brasileiros, que os assistem com legenda, pois esses idiomas crioulos africanos e/ou europeus carregam, em sua constituição, prosódia, léxicos, elementos linguísticos, neologismos dos cineastas e atores, dos contextos que os transformaram e em que se transculturaram, com valor de interferência e intervenção desestabilizadoras sobre o horizonte de referências familiares ou dominantes.

O segundo elemento transculturador de Rama é a estruturação narrativa, que, para o autor, nas Américas, construiu-se a partir de modelos narrativos do naturalismo do século XIX europeu, que se tornou uma estrutura padrão, por muitas vezes, rígida, embasada sobre a égide do cientificismo ocidental. Contudo, as narrativas das Américas desviaram-se do modelo hegemônico, visto que eram dotadas da “destreza imaginativa, de uma percepção inquieta da realidade e uma impregnação emocional muito maior, mas também imprimiram uma visão de mundo fraturada.

(RAMA, 2004, p.44)⁴⁸. Da mesma maneira, Rama se aproxima da posição de Silvano Santiago, quando aborda a possibilidade do desvio do modelo hegemônico, o que para o crítico brasileiro parece estar relacionado com o discurso que propõe o descentramento do pensamento europeu, através do “entre-lugar”, como visto mais acima.

A exigência de uma estrutura rígida mínima parece estar se tornando uma cobrança comum dos espectadores dos cinemas africanos, principalmente, relacionadas com a dita pobreza estética, crítica frequente a estes filmes que fogem de uma estética padronizada e eurocêntrica, nos quais os cineastas preferem retratar as “realidades” de seus países, que vivenciam momentos históricos, necessidades e sentimentos diferentes, na esteira prevaiente de construções narrativas enfocando elementos da cultura local, que poderão apresentar também elementos globais.

Essas narrativas, como destaca Rama, ficaram conhecidas pelo seu “cosmopolitismo, em particular pela sua vertente fantástica” (2004, p.44)⁴⁹, obsessivamente apontada, de forma emblemática e esquemática, na obra **Cem anos de solidão**, do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Rama, no entanto, desmonta essa leitura, considerando a produção latino-americana extremamente marcada pela naturalidade diante do real, ou pelo regionalismo popular, a exemplo do brasileiro João Guimarães Rosa, “que é um mediador entre duas esferas culturais desconectadas: o interior-regional e o externo-universal” (RAMA, 2004, p.46)⁵⁰, percepção que se aproxima da leitura atual acerca das produções africanas.

Os elementos supostamente fantásticos, exóticos, insólitos, apontados como característicos da obra de García Márquez, são muito utilizados nas críticas às literaturas, cinematografias e culturas africanas, e podem ser tomados por distintivos da pós-colonialidade. No filme **Nha fala**, os rituais funerários *tchur* e *toka tchur* do papagaio, do Sr. Sonho e Vita poderão ser, no momento da recepção em platéias

⁴⁸ “Las dotaron de una destreza imaginativa, una percepción inquieta de la realidad y una impregnación emocional mucho mayores, aunque también imprimieron una cosmovisión fracturada” (RAMA, 2004, p. 44).

⁴⁹ “La narrativa cosmopolita, en particular su vertiente fantástica” (2004, p.44).

⁵⁰ “[...] que es un mediador entre dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo-universal” (RAMA, 2004, p.46).

diferentes, facilmente exotizados, pois para muitos espectadores, afinados com outros universos culturais, os rituais não fazem parte de uma realidade possível e, portanto, consignam uma representação fantasiosa e completamente ficcional. Todavia, aquelas são cerimônias efetivamente realizadas e importantes nas sociedades locais africanas que as encaram com absoluta naturalidade.

A discussão das relações entre o local e o global, que envolve também produtores e intelectuais brasileiros, mostra-se nos filmes africanos, pois, ainda lembrando Rama, considera-se desconectar que o local seja global, esquecendo-se de que o global, como o suposto universal, tem se mostrado mediante operações e mecanismos de apagamento e rasura das marcas do particular, local, regional, nacional, continental. ***Nha fala*** apresenta-se ao público africano e não-africano, como um filme que deliberadamente trabalha com elementos locais (língua crioulo bissau-guineense, ritos funerários, o herói Amílcar Cabral, tradição) e globais (francês, bolsa de estudos, coca-cola, *nike*, *barbie*, modernidades), agregados, aglutinados pelo peso de como responder às forças da globalização que se mostram atingindo os espaços aparentemente contrapostos, por resolverem-se em justaposição dos elementos implicados. Portanto o que é local pode tornar-se global e vice-versa. Em diferença, os dois elementos podem ser encontrados numa mesma obra literária ou cinematográfica sem hierarquias minimizantes, redutoras e excludentes, porque na contemporaneidade o 'ou' dá lugar ao 'e', constitutivo de multiplicidades e várias possibilidades.

O último componente da transculturação narrativa de Rama é a cosmovisão, que para o autor é elemento central e focal, não só para se entender a forma como alguns sujeitos pensam o mundo, mas também porque é a cosmovisão que engendra significados (2004, p.48)⁵¹ e (des)constrói os discursos lógicos racionais, que são os mais difíceis de desconstruir, principalmente, por serem apresentados como modelos estrangeiros prestigiados, por deslocar: “Este ponto é intimista, onde os valores se consolidam, onde as ideologias são implantadas e, portanto, é o mais difícil de produzir alterações na modernização homogeneizadora de padrões

⁵¹ “[...] que es el central y focal representado por la cosmovisión que a su vez engendra los significados” (RAMA, 2004, p. 48)

estrangeiros” (RAMA, 2004:48)⁵². No entanto, a literatura latina-americana construiu e promoveu uma reflexão sobre questões diferentes locais, regionais, globais: “A quebra deste sistema lógico deixa em liberdade a matéria real pertencente às culturas internas da América Latina e permite apreciá-las em outras dimensões” (RAMA, 2004, p.53)⁵³.

Em cena, as viagens e os trânsitos simbólicos engendrando novas de socialização. Nas linhas de transculturação e transculturação narrativa, Walter Mignolo (2003) destaca a ideia de viagens das teorias, de um contexto para outro, e de autores variados, que também se deslocam, ou até mesmo a movimentação física e cultural desses teóricos ao longo do tempo. Os deslocamentos constantes e as redes de solidariedade lembram também as possibilidades da metáfora do “Atlântico negro”, de Paul Gilroy, que na contemporaneidade é vivenciada pelos processos de migração, trânsitos, exílios e viagens dos africanos, através de fluxos, refluxos e trocas culturais, que extrapolam fronteiras físicas, políticas e culturais, pelas quais se combinam e unem experiências e interesses de negros, brancos, amarelos e vermelhos, afrodescendentes, descendentes asiáticos e eurodescendentes de/em várias partes do mundo.

As constatações de Rama, Mignolo e Gilroy mostram-se imprescindíveis, para os discursos construídos não somente sobre e para a literatura latino-americana, mas também sobre as literaturas, cinemas e culturas africanas, pois promovem ou provocam reflexões sobre os conceitos, temas, problemas, modelos instituídos sobre essas produções, que fazem com que a criação do “Outro” seja inferior à “Deles” (ou “Nossa”). Sempre lidando com paradigmas que ressaltam características que elegem uns em detrimento de outros, contudo, na contemporaneidade, diante de uma multiplicidade de possibilidades de contatos, de trânsitos e visões de mundo, há lugar para todos, “Eles”, “Nós” e “Outros”.

⁵² “Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros” (RAMA, 2004, p. 48)

⁵³ “La quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla em otras dimensiones” (RAMA, 2004, p. 53).

5.3 “PATRÃO É SEMPRE PATRÃO”: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO PÓS-COLONIAIS NO FILME *NHA FALA* DE FLORA GOMES

Alguns temas são comuns e muito presentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com a pós-colonialidade, que atingem o cinema mundial, a exemplo da África, e, em particular, da Guiné-Bissau, sob o prisma da questão mercadológica, incluindo aí ajuda financeira para produção de filmes. Tal prática pode ser entendida como uma nova forma de colonização, ou neocolonialismo, na distribuição desses filmes em outros países; na interrogação da sua qualidade, ou ainda no dilema da escolha do idioma.

Os temas de filmes sobre a África, como **Diamante de sangue** (2006), **Hotel Ruanda** (2004), **O último rei da Escócia** (2006), **O jardineiro fiel** (2005), estão normalmente relacionados com guerras, mortandades étnicas, pessoas morrendo de fome ou por doenças, a exemplo de epidemias vinculadas ao continente, como a AIDS, malária e cólera, bem como enfatizam a ajuda que recebe de países estrangeiros ou de organizações para lidar com estes problemas. Talvez, por isso, Flora Gomes ao conceber ***Nha fala***, conforme afirma na “Biofilmografia – Notas do realizador”, deliberadamente, “quis fazer um filme definitivamente positivo”, onde o otimismo fosse a tônica, de forma que o melhor da extraordinária vitalidade da África pudesse sobressair (RIBEIRO, 2010).

Por sua vez, para Thiong’o, as experiências pessoais devem, igualmente, ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. “Escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes insuperáveis da realidade africana” que não podem ser suprimidas da produção cinematográfica africana a pretexto de se apresentar, por exemplo, uma imagem unívoca da África, em que anciãos aparecem “sentados sob um baobá exsudando sabedoria” (2007, p.29), algo aparentemente muito sedutor para os financiadores europeus. Os cineastas, ao exibirem temas e questionamentos, para um público culturalmente diferente, que já parece está acostumado com os seus estereótipos, de certa forma retirando-os de um lugar de recepção pasteurizado por hábitos excludentes hegemônicos.

O estranhamento, para Silvano Santiago, no texto “Uma literatura anfíbia”, parece ser causado por uma falta de conhecimento do receptor da literatura, cinema ou cultura do Outro, por sujeitos que elegem o cânone, no qual já estão estipulados os critérios inclusivos e exclusivos:

Por desconhecer o seu outro – a política nacional –, o território especificamente literário é amplo e não tem fronteiras estilísticas nem barreiras ideológicas. Escritores brasileiros e estrangeiros, leitores brasileiros e estrangeiros – vivem todos numa *comunidade* de eleitos, onde domina a pureza dos princípios e valores artísticos (2004, p. 71, grifos do autor).

Segundo Ferid Boughedir, no que se refere à cinematografia africana existe uma dependência da Europa, e em particular da França. Neste âmbito, uma agravante está no fato de que os vínculos detectados podem levar cineastas, conscientemente ou não, a modelar seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais franceses e europeus, assim como para esse público (BOUGHEDIR, 2007, p.53), pois não raro os financiadores ditam o que deve ou não ser realizado na cinematografia africana, podendo até censurar temas.

A ajuda financeira da Europa, como também atualmente a do Brasil, não será uma reprodução de um novo sistema colonial? No caso do filme ***Nha fala***, a presença da França visaria a uma manutenção de seu “prestígio intelectual e pesquisador”, como também um controle político dos temas. Essa dependência se acentua nos festivais, pois normalmente são um dos poucos locais, onde os filmes africanos são exibidos ou em raras exibições dentro da academia. Espaços onde, muitas vezes, os espectadores/leitores querem vislumbrar os estereótipos, que impregnam suas mentes. Espaços também de desconstrução de estereótipos, mas que não impedem que espectador crie a rejeição sumária, desqualifique o produto ou continue reproduzindo seus dogmas e cosmovisão.

Assim, quando Mahomed Bamba afirma que “o cinema africano é aquele que continua à procura de seu próprio público” (2007, p.22), pode-se entender que o autor faz menção específica às milhares de pessoas da África que, majoritariamente, acabam ficando à margem do que é realizado pelos diretores/produtores de filmes no continente. Ainda de acordo com Mahomed Bamba, o apoio financeiro europeu é

problemático, visto tratar-se de uma ajuda que está “fundamentada no princípio de um gesto bondoso de um centro em relação à periferia, à sua cultura e ao seu cinema, isto é um cinema diferente” (2007, p. 80), o que pode trazer consequências para o plano temático e ideológico dos trabalhos dos cineastas contemplados.

Provavelmente, isto se dá como uma decorrência da atitude neocolonialista que avulta da relação dos ocidentais em direção às criações dos artistas, produtores e agentes culturais de vários campos, como ciência e trabalho, dos países do sul, atitude que impõe aos cineastas a exigência da “autenticidade” (BARLET, 1996, apud BAMBA, 2007, p.84), o que acaba por se revelar algo um tanto problemático face às implícitas seleções e sugestões de temática, realizadas pelos países europeus financiadores. Pode-se associar às palavras atribuídas a Barlet, as exigências de autenticidade, a que se reporta Mia Couto em mais um “texto de opinião”:

Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana (2005).

Exigências de ordem similar parecem interferir na questão da limitada distribuição de filmes africanos, no que, segundo Bamba, falta ao continente “uma política de acompanhamento dos filmes no plano da distribuição”. Por causa disso, toda a produção do continente tem se configurado como “um cinema de evento, um cinema para festivais” (2007, p.80). Além disso, a distribuição dos filmes, assim como dos livros, está diretamente relacionada com a venda: “Os livros publicados pouco vendiam e, por isso, eram pouco lidos. O seu nome era ignorado” (SANTIAGO, 2004, p.119), que é o mercado quem dá o valor de reconhecimento do escritor e do cineasta.

A distribuição de filmes africanos ainda é restrita (para não dizer mínima) no Brasil, quando comparada com a produção de filmes norte-americanos, que são vendidos a preços menores e sua tiragem ultrapassa em muito os filmes africanos. Ademais, as estratégias de marketing são constantes. É comum que autores, cineastas, atrizes e atores norte-americanos deem entrevistas em televisões, rádios, revistas, em sites,

para “promover” o filme, que em pouco tempo torna-se um “fenômeno mercadológico” e as editoras ganham em lucro e prestígio. Já com os autores e diretores africanos a visibilidade não é a mesma.

Trata-se um verdadeiro culto da personalidade associado a estratégias de *marketing* cultural. A contribuição da comunicação de massa articula-se a dispositivos acadêmicos. Como destaca o crítico mineiro Silviano Santiago, por meio das entrevistas, constrói-se uma imagem pública do intelectual, escritor, cineasta, ator: “[...] a entrevista serve muitas vezes ao escritor de trampolim para discussões públicas sobre ideias *implícitas* na obra literária. Consome-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam” (2004, p. 65, grifos do autor).

É interessante ressaltar que, a par de estratégias de lançamento similares, filmes que se tornam fenômeno de vendas não têm sua qualidade questionada, diferentemente dos filmes africanos, que em toda sua produção têm sua qualidade posta a prova, por mentes que ainda vivem a colonização, que assistem a filmes com uma visão eurocêntrica e reducionista ou endossam-na por outros caminhos.

No que se refere à qualidade do cinema africano, Ngũgĩ Wa Thiong’o, traçando um paralelo com a literatura, destaca que “deve haver quantidade – mais escritores e mais livros – antes que se possa separar o que é bom do que é ruim, o belo do feio, o relevante do irrelevante.” (2007, p.27). Este critério quantitativo, vale destacar, está diretamente relacionado, com a questão da “descolonização da mente”, a qual, para Thiong’o, é tão importante quanto a descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia, não podendo esperar até que estes últimos estejam disponíveis para ser levada em consideração (2007, p.28).

Neste sentido, a língua também está diretamente relacionada ao mercado cultural pós-colonial, que a torna uma ferramenta econômica e política de poder na modernidade. Processo encabeçado pela França, que tenta, através das produções e coproduções, instituir a língua francesa como idioma oficial dos seus investimentos cinematográficos, continuando assim a promover as identidades linguísticas dos antigos colonizadores:

Os antigos países colonizadores têm a sua carta a jogar, sobretudo através da língua, que tem um impacto econômico, político e geoestratégico. A língua é um veículo poderoso e um apoio estrutural importante nas negociações, no comércio e nos tratados com caráter econômico. (KI-ZERBO, 2009, p. 47).

Por sua vez, em se tratando da produção cinematográfica africana, outras cartas parecem deliberadamente jogadas como lances de grande impacto pelo questionamento das relações entre modernidades e tradições, pluralizadas. Se, para Boughedir, essa é a pergunta central nas temáticas dos cinemas africanos, equacionada em termos de confronto – “[t]odos os filmes africanos são herdeiros dessas reviravoltas: os cineastas vivenciam essas mudanças de tal modo que escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes” (2007, p.37) –, em Flora Gomes, ainda como “reviravolta”, lêem-se os signos de relações de intercorrência, coexistência e mão dupla entre a suposta polaridade.

Na esteira da propensão dicotômica dominante na razão ocidental que dissemina confrontos entre campos, de acordo com Ferid Boughedir, existiriam quatro tipos de conflitos que são ressaltados nos filmes africanos: o conflito entre a cidade e aldeia; o da mulher ocidentalizada em contraste com a mulher que respeita as tradições; o da medicina moderna *versus* a tradicional; e o da arte endógena como mantenedora da identidade cultural e o da arte que se tornou *commodity* e objeto de consumo (2007, p.38). Com relação a temática, no filme de Gomes, esses conflitos não se apresentarão explicitamente, nem mesmo implicitamente, pois Vita não se deixa aprisionar no conflito com a tradição e com a modernidade, mas desde o início do filme mostra-se a cavaleiro dos dois campos encenados. Não como embate ou dicotômica, mas como elementos que coexistem em ambos os lados.

A figura da mulher destaca-se no filme, uma vez que, inicialmente, o cineasta Flora Gomes quis realizar uma história que girasse ao redor de um rapaz. Todavia, foi alertado para tratar do feminino, pois, além de poder abordar o direito de autoafirmação, poderia considerar, ainda, a questão da liberdade de expressão. Serge Zeiton, o produtor do filme, disse, em uma entrevista, que a metáfora da proibição de cantar lhe parece muito mais forte quando recai sobre a mulher. “Foram elas que foram proibidas de se expressarem” (RIBEIRO, 2010).

O diretor e o roteirista Flora Gomes criou e encenou a história de uma personagem feminina que pode muito bem simbolizar a África. Sintomaticamente, nomeia-a por Vita, “vida”. Por sua vez, conforme já explicitado por Gomes, a expressão “*nha fala*” significa, ao mesmo tempo, ‘minha voz’, ‘meu destino’, ‘minha vida’ e ‘meu caminho’ (cf. Biofilmografia – Notas do realizador, 2002). *Nha fala* pode ser lido como filme, em si, discurso/imagens em movimento, sobre a vida de uma jovem bissau-guineense, que transita entre lugares, países, continentes, culturas, línguas, modernidades e tradições diferentes, em sintonia com a leitura da vida e dos caminhos de uma África contemporânea, e em trânsito, que simbolizam, em termos de “destino” desdobrado, anterior e em devir (RIBEIRO, 2013).

Em tela, a luta pelo fim de etnocentrismos, seja o nacionalismo estreito, seja o eurocentrismo, deslocando-se do afro-pessimismo a uma perspectiva cosmopolita harmônica; luta também contra uma “história única” acerca de um continente multicultural, multiétnico e multilinguístico, constituído de 55 países, cujas tradições cumpre manter por vias da modernização e não de tradicionalismos cegos; luta ainda por relações transnacionais que não apaguem as especificidades nacionais, sobretudo a memória de líderes locais e continentais, alçados a referência de falas e caminhos, como Amílcar Cabral, cujo discurso, mais outra “(*nha*) *fala*”, Flora Gomes, nesse filme, a ele dedicado, busca traduzir (RIBEIRO, 2013).

Não há como negar que os componentes culturais – o tradicional africano bissau-guineense e o ocidental europeu – atualmente fazem parte do universo bissau-guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. A lembrança dos primórdios desse processo, o qual os bissau-guineenses enfrentam e continuam enfrentando, embora com feições diferentes, para além da globalização, pode ser configurada como um desafio de lidar com lembranças e heranças coloniais junto a comunidades tradicionais, que se pretendam integradas a contemporaneidade, contando para tanto com manifestações culturais de fôlego e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo. Sempre em trânsitos, sempre envolvendo trocas de lado a lado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: COMO SER IGUAIS E DIFERENTES NA CONTEMPORANEIDADE

A comédia musical de Flora Gomes narra, através de espetáculos dançantes e com letras instigantes, a transformação da personagem Vita, que passa de estudante migrante à cantora de sucesso, que perde o medo de “ousar”, mas não de compatibilizar e adaptar suas tradições familiares, através da realização das suas cerimônias fúnebres. Gomes destaca o respeito às diferenças e às semelhanças, que permeiam esta controversa contemporaneidade, na qual não importa mais se somos do Norte ou do Sul, brancos ou negros, homens ou mulheres, nacionais ou estrangeiros, de diferentes línguas ou nacionalidade, porque a relação colonizadores e colonizados pertence ao século passado

No filme *Nha fala*, a articulação de/entre diferenças, negociação, conciliação e compatibilização entre tradições e modernidades, prevalecem, tendo como protagonistas mulheres bissau-guineenses associadas a relações de gênero e inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade — África e Europa lado a lado — que transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, no sentido de assegurar lugares em tempos de globalização, contextos de pós-colonialidade na contemporaneidade, transculturais e transnacionais.

Neste contexto, os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados sobre o continente africano. No filme *Nha fala*, no qual a trama da protagonista Vita, marcada pela firmeza de posições e por redes de relações afetivas diversas, constituídas por uma mulher contemporânea, que parte para a França e volta para a Guiné-Bissau, para organizar seu próprio funeral, destaca-se a posição do diretor Flora Gomes, que é contra ao tradicionalismo idealizado, sem uma reflexão, daqueles que somente seguem a tradição, sem ao menos um indício de questionamento, não contra a transmissão cultural.

As argumentações parecem estimuladas pelos contextos cosmopolitas marcados por uma contemporaneidade multifacetada, que se empenha em apagar as dicotomias, em um estágio, em que todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas em diversos contextos transculturais, transnacionais e transcontinentais, bem como instituem-se novos lugares de reflexões das diferenças, no caso desse filme, apresentando-se as duas possibilidades, para descartar a possibilidade da escolha por uma espécie de lado em detrimento de outro, a ponto de promover a reunião de elementos humanos e culturais em cenários a um só tempo locais e globais (Bissau-França; África-Europa).

A ideia de contemporaneidade permite também questionamentos, como o provocado pelo poeta, romancista e ensaísta Hugo Achugar, no texto “Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios”: “Será necessário revisar, então, as categorias temporais, espaciais, históricas com que nós temos lido?”. Achugar deixa a resposta em aberto, na possibilidade de releitura continuada dos estudos produzidos, “também de nossos pensadores, de pensadores e estudiosos como Antonio Cornejo Polar, Angel Rama, Néstor García Canclini e muitos outros mais”. Para ele, “essa é uma tarefa aberta para o futuro” (2006, p.100), na qual agregam-se também brasileiros e africanos, diaspóricos e sedentários, viajantes, migrantes e residentes, como Chinua Achebe, Kwame Anthony Appiah, Amadou Hampaté Bâ, Mahomed Bamba, Homi Bhabha, Ferid Boughedir, Lydie Diakhaté, Manthia Diawara, Joseph Ki-Zerbo, Ella Shohat, Robert Stam, Gayatri Chakravorty Spivak, Ngugi Wa Thiong’o, Manuel Rui Monteiro, Odete Costa Semedo, Mia Couto, Walter Mignolo, Paul Gilroy, Stuart Hall, João José Reis, Silvano Santiago, Ismail Xavier, assim como Flora Gomes, entre tantos transculturadores de teorias pelo mundo.

A pesquisa iniciada com o foco no conceito de pós-colonial(idade), ao longo do trabalho desdobrou-se sobre o viés da contemporaneidade, uma vez que o filme fez valer uma abordagem diferenciada em relação talvez a um operador que hoje encontra fortes linhas de anuência e controvérsias em diferentes lugares de cultura. Pensar a comédia musical ***Nha Fala***, pelos crivos dos elementos da transculturação de Ortiz e da transculturação narrativa de Rama, conduz a perceber as dimensões fílmicas e cinematográficas associadas à língua e ao imaginário cultural como

movidas por um projeto de desconstrução de lugares comuns, de estereótipos e de abertura ao múltiplo e distinto, como resposta estratégica a questões, que constituem forças do mundo contemporâneo calcadas nas relações entre universos culturais não dissociados ou isolados.

Afinal, é na contemporaneidade que o cineasta Flora Gomes exerce o direito da liberdade criadora, na sua comédia-musical, não aleatoriamente dedicada à memória de Amílcar Cabral, e que apresenta o imaginário, a visão de mundo, africano por meio do poder da palavra e da transgressão dos limites, das relações familiares, do local e do global, das relações entre vida e morte, por meio das cerimônias fúnebres como metáforas para a vida social, bem como as relações entre a modernidade e tradições, em termos de complementaridade, enfocando como é possível, a um tempo, “ser iguais e diferentes”, consciente, o realizador, de que “entre os países do sul e do norte, entre os países quentes e frios, nada é simples”, mas é preciso atrever-se, “ousar”, e dar um concertado “*bye-bye* ao século XX”.

“Que havemos de fazer para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes”. Com a frase do ***Nha fala*** filme de Flora Gomes, que empreende e provoca fina reflexão acerca da contemporaneidade, na qual os sujeitos buscam o respeito pela diferença e por serem semelhantes, iguais e diferentes, também pretendo tecer minhas palavras finais desta dissertação, mas não sobre o cineasta e a sua obra, os quais continuarão sendo objeto de inspiração, admiração e pesquisa, dando assim continuidade a descobertas acadêmica, cinematográfica e cultural sobre a Guiné-Bissau e o continente africano...

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. Política e políticos da língua na literatura africana. In: _____. **A educação de uma criança sob o protetorado britânico**: ensaios. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.100-110.

ACHEBE, Chinua. A literatura africana como restabelecimento da celebração. In: _____. **A educação de uma criança sob o protetorado britânico**: ensaios. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.111-125.

ACHUGAR, Hugo. Repensado a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios. In: _____ **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.81-100.

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única histórica**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=A0_STXPaNz0&feature=rellist&playnext=1&list=PL76DC864BBE2A7F37>. Acessado em: 30 ago 2012.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA, Benjamin. **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p.87-97.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai**: a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

A REPÚBLICA DAS CRIANÇAS. Disponível em: <<http://gm54.wordpress.com/2010/05/23/longa-metragem-a-republica-das-criancas-de-flora-gomes-nasce-nas-ruas-de-maputo/>>. Acessado em: 15 jul 2010.

AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro**: a literatura guineense e a narração da nação. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. **Diário da libertação**: a Guiné-Bissau da nova África. São Paulo: Ed. Versus, 1977 (Col. Testemunhos).

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I**. 2.ed.rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212. [versão *on line*].

BAIROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. Revista Estudos Feministas, ano 03, 1995, p. 458-463. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/10112009-123548bairros.pdf>>. Visitado em: 15 jan 2010.

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africanos(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas/SP: Papyrus, 2008. p. 215-231. Coleção Campo Imagético.

BAMBA, Mahomed. O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010. p.267-280.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAMBA, Mahomed. **A 'irrupção do Outro' no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos**. 2012, texto inédito.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. 4.ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. 16.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BHABHA, Homi K. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: _____ **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 239-273.

BILHARINHO, Guido. **O filme musical**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2006.

BIOGRAFIA FLORA GOMES. Disponível em: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3687&texte_recherche=Flora%20Gomes>. Acessado em: 31 jan 2013.

BONZATTO, Eduardo Antonio. **Aspectos da história da África, da diáspora africana e da escravidão sob a perspectiva do poder eurocêntrico**. 1.ed. São Paulo: Ícone, 2011.

BORBOLETA. Disponível em: <<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/borboleta/>>. Acessado em: 29 set 2013.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema - Volume I**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p.24-70.

BORGES, Manuela. Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (org). **A mulher em África**. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p.73-88.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007. p.37-56.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema – Volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CARDOSO, Leonardo. Os Brames: da morte ao enterro. **Soronda Revista de Estudos Guineenses**. Bissau, Nova Série, n.8, p.07-28, jul. 2004.

CARELLI, Fabiana. Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em Nha fala, de Flora Gomes. **Revista Literartes**. v.1, n.1, 2012. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/literartes/article/view/509/456>>. Acessado em: 30 out. 2012.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. **A Literatura na Guiné-Bissau**. Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

CINEMA EM SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE. Disponível em: <<http://www.agenciaaids.com.br/noticias/interna.php?id=7188>>. Acessado em: 21 fev. 2013.

CLARA ANDERMATT. Disponível em: <<http://www.clara-andermtt.com/?ln=pt&mm=20>>. Acessado em: 20 fev. 2013

CÓ, João Paulo Pinto. Nha fala: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs). **Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009. p. 102-113.

COMBOIO da Canhoca. Direção: Orlando Furtado. Produção: Catherine Ruech. Roteiro: Orlando Furtado. Angola, França, Portugal, Tunísia, Marrocos, 1989. (90 min.).

COSTA, Denise. Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012, p.223-234.

COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano?. In: _____ **Pensatempos: textos de opinião**. Lisboa: Caminho, 2005. Disponível em: <http://www.esquerda.net/media/soc_lit_africana.pdf>. Acessado em: 15 fev. 2012.

COUTO, Mia. Línguas que não sabemos que sabíamos. In: _____ **E se Obama fosse africano?:** e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.11-24.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Reflexões sobre biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault. **Revista Mana**. n.8, p.149-163, 2002.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **O cinema musical norte-americano nos anos 1980:** Análise de traços estéticos, temáticos e mercadológicos através dos filmes **Fama** e **Flashdance**. São Paulo, 2009, Dissertação (Mestrado). Universidade Anhembi Morumbi. Programa de Mestrado em Comunicação, 2009.

DENNISON, Stephanie (org). **World cinema:** as novas cartografias do cinema mundial. Campinas/SP: Papyrus, 2013.

DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema africano:** novas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011. p. 83-125.

DIWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie, **Cinema africano:** novas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

DIWARA, Manthia. FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema africano:** novas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011. p. 19-52.

DIWARA, Manthia. Abordagem narrativa ao cinema popular de Nollywood. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. **Cinema africano:** novas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011. p. 59-77.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA. Academia de Ciências de Lisboa. Lisboa: Editorial Verbo, 2001. 2.v. Vol. I A-F; Vol. II G-Z.

DUARTE, Vera. Cabral, género e desenvolvimento. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África**. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.169-175.

EMBALÓ, Filomena. **O cinema da Guiné-Bissau**. Disponível em: <<http://www.didinho.org/OCINEMANAGUINEBISSAU.htm>>. Acessado em: 04 mar. 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Manuel (Org). **No Reino do Caliban:** antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Cabo Verde e Guiné-Bissau. Lisboa: Seara Nova, 1975 (vol I).

FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. **A África ensinando a gente:** Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLPE DE ESTADO NA GUINÉ-BISSAU EM 2012. Disponível em <<http://www.gbissau.com/?p=2759>>. Acessado em: 20 fev. 2013.

GOMES, Holoisa Toller. Quando os outros somos nós: o lugar da crítica pós-colonial na universidade brasileira. **Revista Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá, v.29. n.2. p. 99-105, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/download/725/436>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. Flora Gomes e a essência da igualdade. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs). **Griots**: culturas africanas : literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, Mídias. Natal: EDUFRN, 2012. p. 520-527.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: _____ **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. 1.ed.rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.95-120.

HALL, Stuart. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chegn. In: _____ **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. 1.ed.rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.385-410.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Revista Via Atlântica**. São Paulo, USP, n.3, p.12-22, dez. 1999.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2.ed.rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.405-450.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?**: entrevista com René Holenstein. trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KRACAUER, Siegfried. As pequenas balconistas vão ao cinema. In: _____ **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311-326.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**.. Chapecó/SC: Argos, 2010. p.91-108.

MACHADO, Igor José de Renó Machado. Reflexões sobre o pós-colonialismo. **Revista Teoria e pesquisa**. n.44-45, p. 19-32, jan/jul. 2004.

MANÉ, Fodé Abulai. A mulher e a criança no sistema jurídico guineense. **Soronda Revista de Estudos Guineenses**. Bissau, Nova Série, n.8, p.29-53, jul. 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematografia**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MASCARELHO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas/SP: Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Texto apresentado no X Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África – ALADAA, sobre Cultura, Poder e Tecnologia: África e Ásia face à Globalização. Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 26 a 29 de outubro de 2000. Disponível em: <biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acessado em: 09 set. 2012.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 43-72.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?. **O Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa**. n.8, 2008. Disponível em<<http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/inocencia.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2012.

MIGNOLO, Walter. Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais? As políticas e sensibilidades dos lugares geostóricos. In: _____ **Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 239-294.

MONTEIRO, Manuel Rui. **Eu e o Outro - o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto**. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, mai. 1985. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acessado em: 12 jan. 2013.

MONTEIRO, Manuel Rui. **S. Salvador da BAHIA**. Texto apresentado no Seminário África-Bahia: interlocuções, literaturas e trocas culturais. Salvador, 3 a 5 nov. 2003.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro**. 2.ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2010 (Coleção repensando África, vol.3).

MORRISEY, Dorothy. **Nha fala**. Entrevista concedida à Flora Gomes. Disponível em: <http://ec.europa.eu/development/body/publications/courier/courier196/en/en_056.pdf>. Acessado em: 15 jun. 2010.

MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó/SC: Argos, 2010. p.43-66.

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

NAFICY, Hamid. Situando o cinema com sotaque. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó/SC: Argos, 2010. p.137-176.

NEVES, Rita Ciotta. Os estudos pós-coloniais: um paradigma de globalização.

Revista Babilónia. n.6/7, p. 231-239. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/912>>. Acessado em: 03 set. 2012.

NHA Fala. Diretor: Flora Gomes. Produtores: Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Produção: Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai - França, Samsa Films - Luxemburgo, 2002, DVD. (90 min).

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã, Portugal: LabBooks, 2010. Disponível em:

<[http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)

[manual_II_generos_cinematograficos.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)>. Acessado em: 30 set. 2012.

OLIVEIRA, Juscielle C A de; RIBEIRO, Maria de Fátima M. O filme *Nha fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012, p.129-153.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: Quarteto, 2004.

ORTEGA, Vicente Rodriguez. Identificando o conceito de cinema transnacional. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó/SC: Argos, 2010, p.67-89.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

PEREIRA, Amílcar Araujo; VITTORIA, Paolo. A luta pela descolonização e as experiências de alfabetização na Guiné-Bissau: Amílcar Cabral e Paulo Freire. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, vol.25, n.50, p.291-311, jul-dez. 2012.

POLAR, Antonio Cornejo. Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas. In: VALDÉS, Mario J. (org). **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.127-137.

PONTES, Roberto. **A Guiné-Bissau no contexto dos países de língua portuguesa**. Disponível em:

<<http://www.didinho.org/aguinenoincontextodospaisesdelinguaportuguesa.htm>>.

Acessado em: 15 abr. 2013.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América latina**. 4.ed. Mexico: Siglo XXI editores, 2004.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, Livia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. 2.ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p.465-488.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. **Escritas de Áfricas entre o pós-colonial e a contemporaneidade**: considerações acerca do filme *Nha fala*. 2013. (Texto inédito).

RIBEIRO, Giselle Rodrigues. *Nha fala*, uma festa do tradicional com o moderno. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, mai. 2010. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf>. Acesso em: 3 maio 2010.

RIESCO, Beatriz Leal. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 101-128.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates; 288).

SANCHES, Manuela Ribeiro. Viagens da teoria antes do pós-colonial. **Revista Buala: cultura contemporânea africana**. Maio. 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/a-ler/viagens-da-teoria-antes-do-pos-colonial>>. Acesso em 10 jan. 2013.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____ **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____ **Cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 64-73.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e cultura de massa. In: _____ **Cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.106-124.

SANTOS, Maria Inês Detsi. O pensar e o agir como possibilidade de desconstrução dos sujeitos “gendrados”. In: **Teoria e prática dos enfoques de gênero**. Salvador: REDOR, Fortaleza: NEGIF/UFC, 2004. p. 41-63.

SARAIVA, Maria Clara. Rituais funerários entre os Papéis da Guiné-Bissau (Parte I). **Soronda Revista de Estudos Guineenses**. Bissau, Nova Série, n.6, p.179-209, jul. 2003.

SARAIVA, Maria Clara. Rituais funerários entre os Papéis da Guiné-Bissau (Parte II). **Soronda Revista de Estudos Guineenses**. Bissau, Nova Série, n.8, p.109-133, jul. 2004.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____ **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5.ed. São Paulo: Editora 34, 2000. p.11-31.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html>. Acessado em: 17 dez. 2009.

SEMEDO, Odete Costa. **Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas... por detrás dos escritos**. In: III Encontro de Professores das Literaturas Africanas – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 nov. 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Dilma de Melo. **Por entre as dórcades encantadas: os Bijagó da Guiné-Bissau**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar: o gênero musical no cinema**. Belo Horizonte, 2005, 330p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2005.

SPIVAK, Gaytri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. Cinema e teoria do terceiro mundo. In: _____ **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/SP: Papyrus, 2003. p. 112-121. Coleção Campo imagético.

STAM, Robert. O terceiro cinema revisitado. In: _____ **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/SP: Papyrus, 2003. p. 308-319. Coleção Campo imagético.

STAM, Robert. O cinema e o pós-colonial. In: _____ **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/SP: Papyrus, 2003, p. 320-326. Coleção Campo imagético.

STAM, Robert. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó/SC: Argos, 2010. p.111-136.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SWAIN, Tania Navarro. **Os limites do corpo sexuado**: diversidade e representação social. Estudos Feministas, jan/jun. 2008.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007. p.27-32.

TOMÁS, António. **O fazedor de utopias**: uma biografia de Amílcar Cabral. 2.ed. Lisboa: Ed. Tinta da China, 2008.

VILELA, Augusto. África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes. **Revista Macau**. IV série, n.4, trimestral, p. 98-106, set. 2006,.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: opacidade e a transparência. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANEXOS

ANEXO I – Música “Democracia”

ANEXO II – Música “Os bons conselhos”

ANEXO III – Música “As promessas”

ANEXO IV – Música “Os bons esforços”

ANEXO V – Música “Ela é demasiada séria”

ANEXO VI – Música “*Bye, bye* século XX”

ANEXO VII – Música “O medo”/ “*Le peur*”

ANEXO VIII – Música “Ousar”/ “Atreve-te”

ANEXO I – Música “Democracia”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Ramiro Naka

Votem em mim!/ Sou a mais competente!
 Votem em mim. Sou a mais forte!
 Votem em mim! A força é o meu direito!
 Terão ordem e disciplina./ Comigo não mexerão nem um dedo
 Governar é uma questão de autoridade.
 Votem em mim!/ Votem em mim!
 Eu conheço a música/ Andei em três conservatórios
 Possuo conhecimentos/ Terão as melhores partituras.
 Governar é uma questão de competência!
 Votem em mim! Sou o mais belo
 Eu sou o mais popular/ Tudo aquilo que quiserem será vosso.
 Hoje e amanhã nada vos faltará
 Governar é uma questão de sedução
 (Refrão) Bastará ser um bom marinheiro
 Para ser um bom capitão?
 Vita, qual de nós tem razão?/ Quem deve dirigir o grupo coral?
 Votem em mim./ Tenho a voz mais bela.
 Votem em mim/ Sou a mais gorda.
 A aparência não importa.
 Governar é uma questão de coração e amor.
 (Vita) Isto parece um pesadelo!
 Agradeço à deus não ser preta nem africana.
 (Todos) Que vamos fazer?
 Votem em mim!/ São os homens que comandam (Vaias).
 São as mulheres quem devem mandar.
 Nós somos as portadoras./ Bebê às costas, saca à cabeça, o marido aos ombros e
 as provisões nos braços.
 Governar é uma questão de vontade.
 Votem em mim! Nós somos os guardiões.
 Protegemos os guardiões./ E vigiamos o de amanhã.
 Governar é uma questão de tradição.
 (Todos) Tradição.
 Votem em mim!
 Sou a mais magra./ Eu sou o mais diplomado/ Eu sou a mais pobre.
 Eu sou o mais sábio/ Eu sou a mais rica/ Eu sou o mais doido.
 (Refrão) Bastará ser bom marinheiro
 Para ser um bom capitão?

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO II – Música “Os bons conselhos”

Manu Dibango e Ramiro Naka; Flora Gomes e Franck Moissard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

Ouve bem o nosso conselho./ Confia na nossa experiência.
 Regressa antes da velhice./ Eles não tratam bem seus velhos.
 Ao menos lá os velhos chegam a velhos.
 Aqui, os jovens morrem jovens./ Dançam mal e cantam mal.
 Vais aborrecer-te de morte.
 Prefiro um homem que desafine,/ mas que me diga coisas lindas.
 Eu que já sou inteligente por dois/ Prefiro uma voz bonita.
 Esquecem o mais importante.
 Ouve bem o nosso conselho./ Confia na nossa experiência.
 O mais importante/ é arranjar marido./ Seja banco, preto ou verde.
 Arranjar um marido em Paris./ Se casar lá/ Nunca passarás fome.
 O Beto é economista./ Salvador é agrônomo.
 A Nanina é engenheira de informática/ O Carlos é bioquímico.
 A Toia é farmacêutica./ A Luisa é piloto./ E eu estou grávida.
 Escuta bem os nossos conselhos!
 Acredita na nossa velha experiência.
 Agora que o sonho chegou ao fim.
 Os nossos diplomas não servem de nada.
 Somos os príncipes do edredom./ Os reis das cadeiras.
 Ministros estofadores./ Fui expulso de todo o lado.
 Ouve bem o nosso conselho.
 Nunca percas de vista os teus documentos.
 Quando fores à casa de banho./ Quando nadares na praia.
 Quando cantares na igreja./ Quando jogares futebol.
 Ouve bem o nosso conselho./ Confia na nossa experiência.
 Ouve os nossos conselhos./ Vita, presta atenção.
 Nós sabemos o que acontece./ Somos especialistas.
 Quando vão para o estrangeiro/ As nossas irmãs mais velhas/
 Nunca mais regressam.
 Ouve bem o nosso conselho./ Confia na nossa velha experiência.
 (Vita) Agora, que me aconselharam também eu vos quero dar um conselho.
 Construam caixões.
 A única coisa segura neste país é a morte.

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO III – Música “As promessas”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

(Yano) Vais-te embora/ Mas se ficares comigo
Prometo que vou mudar./ A mesma força./ A mesma energia
Usá-la-ei para te agradar./ Realizarei todos os teus desejos.
Dar-te-ei tudo aquilo que quiseres./ Tudo que quiseres.
(Todos) Se ficares com ele/ Ele promete mudar.
Tens de confiar nele.
Confia em mim./ Confia nele.
(Vita) Não duvido de tua sinceridade/ Mas é tarde demais.
Vou-me embora./ Vou partir.
(Yano) Vais-te embora/ mas se ficares comigo
Renunciarei a todas as outras/ És a única que me interessa.
A única que dá/ Um sentimento a minha vida.
Queres ser minha mulher?/ Todos aqui são testemunhas.
(Todos) Se ficares com ele/ Ele prometeu ‘desposar-te’.
Tens de confiar nele/ Confia em mim/ Confia nele.
(Vita) É tarde demais Yano./ Vou-me embora.
(Yano) Vais-te embora/ Mas se ficares comigo
Dedicarei a minha ambição a fazer coisas úteis.
Não há nada que um homem e uma mulher
Não possam alterar./ Não te vás embora Vita.
Ou então leva-me contigo.
(Todos) Se ficares com ele./ Ele prometeu fazer coisas úteis.
Tens de confiar nele./ Confia em mim./ Confia nele.
(Vita) Quis ouvir tanto essas palavras
Mas agora já não me comovem.
A espera altera gostos e desejos./ Yano, vou-me embora!
(Yano) Essas palavras são duras/ mas o pior não é isso.
Não eras feliz comigo./ Nunca te ouviram cantar.
Isso será para sempre/ Um mistério para mim.
Nunca te ouviram cantar./ Isso será sempre/ Um mistério para mim.
(Vita) Adeus, Yano!
(Todos) Tens de confiar nele!
(Yano) Confia em mim!
(Todos) Confia nele.
(Vita) Adeus, Yano!
(Yano) Adeus Vita.
(Vita) A minha voz...

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO IV – Música “Os bons esforços”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

A criança tornou-se um belo rapaz.
Mas uma criança inocente
Precisa de cuidados.
É preciso alimentá-lo bem.
E tratar bem dele.
Mudar-lhe as fraldas.
E dar-lhe banho.
(Refrão) Nós trataremos dele.
Não se preocupem
Começaremos amanhã.
É escusado cansarmos-nos já
Um esforço desta dimensão
Pode levar um ano a concretizar.
Lá chegaremos.
Basta pensar nisso
E é como se já estivesse feito.
Está prometido. Juramos!
A criança fez-se/ um lindo rapazinho.
Cheio de esperança/ E de inteligência.
Mas nunca andou na universidade.
Vestiu uma camisa enxovalhada.
Com bolsos esburacados./ Quando quer avançar.
Tudo parece recuar./ Os pais receando as críticas.
Decidem tomar medidas/ E fazem uma coisa extraordinária!
Sem sair da cama./ Sem mesmo acordar.
Conseguem esconder a cabeça/ Debaixo da almofada.
(Refrão) Nós tratamos dele
Não se preocupem.
Começaremos amanhã
É escusado cansarmos-nos já.
Um esforço desta dimensão
Pode levar um ano a concretizar.
Lá chegaremos.
Basta pensar nisso.
E é como se já estivesse feito.
Está prometido! Juramos!

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO V – Música “Ela é demasiada séria”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

Vita, Vita/ Ela é demasiado séria.
Só pensa nos estudos./ De manhã à noite.
Não sai, não vai dançar/ Está sempre disposta à ajudar-nos.
Faz-me a contabilidade./ Ajuda-me a gerir o stock.
Preenche-me a declaração de impostos.
Ajuda-nos a fazer os trabalhos de casa.
(Velho) Não me interessa./ Não gosto de pretos!
Ela é amorosa./ Foi no meu café/ Que tudo começou.
Foi ontem aqui a esta mesa/ Quando festejava o seu aniversário.
Quando se preparava/ para soprar as velas.
A porta abriu-se/ Ele entrou por acaso.
E mal se olharam/ Logo se apaixonaram.
(Velho) Não me interessa./ Não gosto de pretos!
O primeiro olhar é lindo./ Mas o primeiro beijo/ Ainda é melhor.
Foi na minha loja/ Que tudo começou/ Ela encostou-se.
Entre Sartre e Camus./ Ela fechou os olhos/ E ele beijou-a.
O primeiro beijo/ É o mais importante./ Mal se beijaram.
Ficaram noivos./ Foi na minha loja./ Que ela se decidiu.
Quando saíram da sua loja./ E ele se foi embora/
Foi à minha loja que ela veio./ E sabem porquê?
(Todos) Não fazemos ideia!
Tinha marcado um encontro com ele.
Escolheu um vestido/ e roupa interior bonita.
Para a primeira noite./ O vestido é amarelo.
E quanto a roupa interior./ Jamais o desvendarei!
(Velho) Não me interessa./ Não gosto de pretos!
Cá está ela!

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO VI – MÚSICA “Bye, bye século XX”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

Adeus século XX!/ Os portugueses são varredores.
Como todos aqueles que nada têm.
As tarefas mais indignas/ Aproximam-nos.
Estamos unidos pela pobreza.
Espanhol!/ Francês!/ Argelino!/ Senegalês!/ Vietnamita!
Adeus século XX!/ As relações entre antigos
Colonizadores e colonizados/ São o que são.
Mas aqui nem pensar!/ Um patrão é um patrão.
Adeus século XX!/ entre os países de norte e sul.
Entre os quentes e os frios/ Nada é simples!
Mas seja o que for/ Que façamos ou digamos
É melhor arranjar outro caminho.
Para o século que se avizinha!

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO VII – Música “O medo”/ “*La peur*”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

Ela dorme como uma pedra ao sol./ Como um colar de seda.
E um dia./ Ela vai para onde tu respiras.
Agarra-te, desfaz-te./ E deixas de ter amigos dentro de ti.
O mundo inteiro assusta-te/ O mundo inteiro vive desse medo.
Mas o medo/ Só vive dentro de ti.
Ele corre como um rio suave./ Parte-te em dois.
Longe da margem./ E tu já não sabes como mudar/ A tua rota.
Agora escuta-me.
(Refrão) Não há pedra que não se parta.
Nem rios intransponíveis./ O que é preciso é não teres medo de mim.
Aqueles que se afastaram de ti./ Aqueles que não podias abordar.
Estão agora ao teu alcance.
(Refrão) Não há pedra que não se parta.
Nem rios intransponíveis./ O que é preciso é não teres medo de mim.

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).

ANEXO VIII – Música “Ousar”/ “Atreve-te”

Manu Dibango; Flora Gomes e Franck Moïsnard.
Arranjo: Manu Dibango e Frédéric Gaillardet

(Mãe) Que fazes tu
Quando algo te impede de avançar?
Atreves-te! (todos cantam o refrão)
Que fazes tu
Quando te queres deslocar?
Atreves-te/ Atreves-te!
Quando ninguém te dá ouvidos
Quando não passas
De uma vela na noite
Que deves tu fazer?
Atreve-te/ Atreve-te!
Quando és pobre, de manha à noite
Quando a erva murcha e o sol desaparece
Conheces maior audácia
Que a esperança?
Atreve-te!/ Atreve-te
Quando não tens paz na vida
Quando os pássaros vão e veem
Quando os rios nos levam os filhos para longe
Que há de uma pessoa fazer?
Atreve-te
Quando receias rasgar o livro ao virar a página?
Atreve-te!
Quando hesitas antes de agir.
Atreve-te!
Quando queres fazer amor pela segunda vez?
Atreve-te!/ Atreve-te
(Vita) Quando as estrelas param
Para te ouvir cantar.
Que havemos de fazer, mamã?
Atreve-te!
(Mãe) Que havemos de fazer
Para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?
Atreve-te!
(As duas) Que havemos de fazer
Para ser ao mesmo tempo iguais e diferentes?
Atreve-te!

(Transcrição da responsabilidade da autora, com base nas legendas do filme em português).