

Nha fala, uma festa do tradicional com o moderno

Giselle Rodrigues Ribeiro¹

Mestranda em Letras na Universidade de São Paulo, junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

E-mail: gj_rr@hotmail.com

RESUMO: Neste texto, objetivamos analisar o filme *Nha Fala*, do diretor Flora Gomes, oriundo da Guiné-Bissau. No processo, consideramos o modo como a produção expressa o convívio de elementos da tradição e da modernidade na comunidade que retrata, a tendência fílmica incorporada pela produção, além de questões de ordem diversas, como a língua de expressão adotada e as identificações étnico-raciais sugeridas. Como subsídio teórico, escolhemos teóricos ou especialistas em cinema como Ferid Boughedir, Mahomed Bamba e Ngugi Wa Thiong'o para construir um panorama sobre a cinematografia africana recente. A partir disso, a análise de *Nha fala* nos levou a perceber que o tradicional e o moderno podem conviver sem grandes estardalhaços em diversos espaços da África contemporânea. Já as contradições que por vezes existem entre o discurso e a prática do diretor ou mesmo de personagens do filme podem ser creditados a uma incompleta descolonização mental, a qual, embora não tenha trazido deméritos significativos para a produção em questão, deve, ainda, ser alcançada, e não só pelos africanos, mas até mesmo por nós, brasileiros, que muitas vezes preterimos o cinema produzido na África diante de produções estadunidenses.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; Flora Gomes, Guiné-Bissau.

¹ Este texto veicula-se a uma pesquisa financiada pela FAPESP e que se chama, provisoriamente, *Caminhos teóricos para a leitura de práticas de resistência político-cultural: um suporte para o estudo do texto do literário*.

Introdução

Nha Fala, filme lançado em 2002, é uma comédia musical que levou aproximadamente 5 anos para ser elaborada. Foi dirigida por Flora Gomes, diretor de cinema oriundo da Guiné Bissau, que a escreveu em parceria com o argumentista (roteirista) francês Frank Moisanard.

Flora Gomes estudou cinema em Cuba e em Senegal, “sob a direção de Paulino Soumarou-Vieyra, um dos pais e filósofos do cinema africano” conforme esclarece sua biofilmografia (2002). A mesma fonte indica, também, que o diretor guineense, que já foi Ministro da Informação da Guiné-Bissau e que foi nomeado *Chevalier des Arts et des Lettres* pela República da França faz questão de estar sempre perto de seu país embora os convites para trabalhar no estrangeiro sejam muitos e as condições de vida na Guiné-Bissau sejam, no geral, precárias (cf. *Biofilmografia* – Flora Gomes: Relizador; disponível no DVD do filme, 2002).

Para este cineasta, a África é sempre retratada tendo em vista os problemas que apresenta – guerras, pessoas morrendo de fome ou adoentadas, bem como a ajuda que recebe de outros países ou de organizações para lidar com estas questões (cf. DEMBROW, 2007). Por isso, ao idealizar *Nha Fala*, Gomes “quis fazer um filme definitivamente positivo”, onde o otimismo fosse a tônica, de forma que o melhor da extraordinária vitalidade da África pudesse sobressair (cf. *Biofilmografia* – Notas do realizador, 2002, disponível no DVD do filme). O diretor define seu intento:

I wanted people to see our Africa, the Africa of my dreams, the Africa that I love and that I would like my children to know one day. It is a happy Africa, where people dance, where people can speak freely. It is my take on the future for a new generation. (GOMES, 2002, apud DEMBROW, 2007)

Desta forma, o diretor e o roteirista criaram a história de uma personagem feminina que pode muito bem simbolizar a África, com passos que trazem erros e acertos. Nesta história, um trecho da vida de Vita nos é dado a conhecer. Trata-se de uma jovem africana que, tendo ganhado uma bolsa de estudos, está prestes a abandonar a família para ir estudar por cinco anos em Paris.

A trajetória que se desdobra é, de fato, muito interessante: deparamo-nos com um musical cuja protagonista está proibida de cantar devido a uma sina que herdou das mulheres de sua família. Quando na França, Vita acaba se apaixonando por um músico, acontecimento que, ao lhe premiar com o sabor da felicidade, acaba resultando na libertação de uma voz intensa, que há tempos havia sido suprimida, trancada que vinha dentro de si.

No fim, a jovem vira cantora e grava um CD que se torna um enorme sucesso dentre os hits na moda na Europa. Com isso, chega-se a um ponto em que a descoberta pela mãe de Vita de que a filha rompera com a tradição se

torna iminente, de modo que acaba por restar à jovem tomar uma atitude capaz de relacionar a nova e a antiga parte de sua vida, lidando, assim, com a terrível ameaça de morte que paira sobre todas aquelas que ousarem transgredir a suposta maldição.

Conforme Gomes, esta história é, ao mesmo tempo, produto da sua imaginação e baseada em um elemento real. Durante a realização do filme, o cineasta ficou sabendo que Take Salik, um cantor do Mali, não poderia cantar, aparentemente por pertencer a uma casta muito alta em seu país, a qual supostamente deve abster-se de por em prática esta habilidade².

Inicialmente, o cineasta 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 auto-afirmação, 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 já foram proibidas de se expressarem” (“[T]he metaphor of this prohibition against singing seems to me much stronger when it is borne by a woman—it’s women who are once again prohibited from speaking.”)³.

Julgamos que o fato de as histórias e de as vidas das mulheres africanas fazerem juz de uma maior atenção, tanto por parte da academia, quanto por parte dos governos, ou mesmo das sociedades, os quais, muitas vezes, deixam-se conduzir por práticas sexistas, faz com que *Nha Fala* se apresente como uma matéria oportuna para análise, interessante pelo foco que tem.

E, neste caso, entendemos que seu processo analítico solicita não só um esclarecimento sobre a produção de cinema por africanos, mas, também, a compreensão de que a cinematografia dos diversos países da África é fortemente marcada pelo conflito entre o novo e o antigo. Isto porque o continente se distingue, entre outras coisas, por constantes reviravoltas políticas e econômicas que resultam em intensas mudanças culturais e sociais, transformações que são um dos ingredientes a dar tom às produções fílmicas.

Esta conexão do cinema africano com um mutável contexto de produção é bem exposta por Boughedir no artigo *O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução*. Para o autor (2000, p.37), o confronto tradição *versus* modernidade surge como um tema quase único, uma vez que os cineastas contemporâneos vivenciam as mudanças ocorridas em seus países e por todo o continente africano.

² cf. Entrevista que Flora Gomes deu sobre o filme *Nha Fala* para a European Union, o texto está disponível no site http://ec.europa.eu/development/body/publications/courier/courier196/en/en_056.pdf e não tem data.

³ Trecho de entrevista concedida por Flora Gomes e Serge Zeitoun a Olivier Barlet em Cannes, maio de 2002. O texto está presente no site http://africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2332&rech=1. Sua tradução para o inglês foi feita por Michael Dembrow em 2007 e está disponível no endereço <http://spot.pcc.edu/~mdembrow/Gomes%20Interview.htm>.

Todavia, devemos esclarecer que Boughedir é claro quando diz que, embora se identifique esta predominância temática, o embate entre o novo e o antigo “pode ser abordado de diversas maneiras. Essa abordagem varia de acordo com o filme, está relacionada *ao grau de consciência política do diretor, seu estágio de formação cultural ou escolhas pessoais*” (2000, p.37, grifo nosso).

Assim sendo, o objetivo deste texto passa a ser o de analisar o filme *Nha Fala*, tarefa que dividimos em três momentos, a fim de procurar tocar nos três elementos que, para Boughedir, determinam a forma como o tradicional e o moderno entram na produção fílmica africana. No primeiro desses momentos, debruçamo-nos sobre a oposição-convívio de índices da tradição e da modernidade percebidos no filme. No segundo momento, damos atenção às tendências seguidas pelo cinema africano segundo Boughedir, procurando classificar *Nha Fala* de acordo com elas, sem perder de vista suas especificidades. Finalmente, no terceiro e último momento, procuramos ressaltar um ponto alto e um ponto baixo do filme, atentando a questões de ordem étnico-racial que são levantadas pelo enredo, bem como à questão da língua em que o filme foi produzido.

E a fim de oferecer um suporte para a devida compreensão de nossa análise, oferecemos, em nossa seção teórica, um breve panorama sobre alguns aspectos principais do cinema produzido por cineastas africanos, sem que nossa preocupação recaia sobre delongas teóricas; seguindo à análise, surgem as considerações finais que o estudo do texto nos permitiu aventar.

O desdobramento de uma arte perante a dificuldade

Alguns problemas avultam quando se trata de considerar o cinema produzido na África. Isto se dá, conforme Bamba (2007, p.23), porque fazer cinema requer uma gama de recursos que faltam aos países em desenvolvimento. São elementos que se atrelam às necessidades de realização, de distribuição e de conservação de um filme e que, quando relacionados aos países do Sul, acabam por evidenciar que o pós-independência reservou, ainda, uma batalha a ser vencida, a saber, “a da apropriação da tecnologia da imagem” (BAMBA, 2007, p.17).

Para Bamba, falta à África “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).

De fato, no que se refere à cinematografia africana existe uma dependência da Europa, e da França particularmente. Neste âmbito, uma agravante está no fato de que o atrelamento detectado vem levando cineastas, conscientemente ou não, a modelar seus filmes de acordo com as expectativas

dos festivais franceses e europeus, assim como para seu público (BOUGHEDIR, 2000, p.53). Assim, quando Bamba afirma que “o cinema africano é aquele que continua à procura de seu próprio público” (2000, p.22), podemos 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.

No que se refere à ajuda financeira fornecida pela Europa a cineastas de países africanos, podemos dizer que esta se assenta no interesse de manter elos econômicos e culturais com suas antigas colônias. A França, designadamente, é um país que se utiliza deste procedimento para viabilizar um interesse próprio e particular: sua verdadeira razão para o investimento na África pós-imperial é prover a “manutenção do prestígio nacional francês” (CRUISE *apud* O'BRIEN, 2003, citado por ARMES, 2006, p.147).

Para Bamba (2007, 80) este apoio 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”, o que, como já mencionamos, traz conseqüências para o plano temático e ideológico dos trabalhos dos cineastas contemplados, que “se sentem cada vez mais impelidos a conformar os conteúdos de seus filmes às expectativas ligadas a esta solidariedade interessada, proveniente de uma grande nação de cultura.”

Devemos dizer que os incentivos financeiros europeus são apelativos, visto que questões econômicas e sociais foram priorizadas por diferentes governos no pós-independência da maior parte dos países africanos. Bamba explica, além disso, que

[A]s políticas culturais continuam sendo vistas como secundárias ou mesmo um luxo para as nações subdesenvolvidas e o envolvimento da iniciativa privada com os cinemas africanos é ainda inexistente ou muito tímida para chegar a constituir uma alternativa à renúncia dos Estados no apoio às suas cinematografias (2007, p.18).

Neste contexto, os festivais internacionais de cinema, realizados principalmente na Europa, acabaram surgindo como uma conseqüência direta da dependência financeira do cinema produzido na África. Cannes, Berlin e Veneza realizam festivais promocionais que são o alvo para o cineasta que privilegiar “uma notoriedade e uma maior visibilidade internacional para seus filmes” (BAMBA, 2007, p.88).

Sobre esta questão, Manthia Diawara lança uma pergunta interessante em seu artigo *A iconografia do cinema da África Ocidental* (2000). O autor indaga o que está sendo feito do cinema africano através do financiamento oferecido pela Comunidade Econômica Européia (CEE) aos cineastas do continente, por intermédio da França – que age procurando, a um só tempo, sustentar “a imagem de irmão mais velho” na África e, ao tentar desempenhar o papel de embaixador entre Europa e o continente africano, busca, ainda,

difundir a francofonia em nível europeu, deixando para trás concorrentes como a Alemanha e o Reino Unido, para os quais o domínio lingüístico na CEE também interessa (DIAWARA, 2000, p.62).

A resposta que Diawara oferece a seu próprio questionamento não deixa de ser preocupante. Para o autor,

A França e a CEE colocaram, de certo modo em conjunto, o cinema africano em um nicho, evitando que ele se torne um verdadeiro cinema. Ou seja, os cineastas africanos, ao tomarem parte das estruturas multiculturais da Europa e dos Estados Unidos, entram no nicho de filmes antropológicos tanto na televisão quanto nos cinemas.

de modo que as pessoas que vão assistir aos filmes africanos os encaram pensando que retratam a realidade da África e, com isso, não os vêem como se fossem verdadeiros filmes (2000, p.62).

Acresce a isso a falsa predisposição que existe para um cinema africano pleno. Uma evidência disto é o mercado francês que, conforme nos assegura Boughedir,

está pronto para celebrar, em seus festivais e salas de exibição, imagens de uma África mística, exótica e cheia de humor, mas não a África com seus problemas políticos, principalmente quando há o risco político de que o espectador ocidental se sinta culpado (2000, p.53).

Com efeito, esta forte constatação sobre o preço caro cobrado pela ajuda financeira e pelo espaço de promoção cedido aos cineastas africanos na Europa é corroborada, também, pelo papel que se percebe ter crítica que o Ocidente realiza sobre o cinema produzido na África. Para Barlet, foi estabelecido um princípio de diferença entre o cinema africano e o cinema ocidental. Este seria um velho princípio que “penetra e compromete a atividade crítica e a percepção dos próprios filmes” (1997, *apud* BAMBA, 2007, p.85).

Conforme Bamba (2007, p.84), a crítica eurocêntrica tem oscilado entre dois pólos: “ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades nos cinemas africanos”. Além disso, para o autor, são perceptíveis, neste âmbito, não só “uma descontinuidade entre as novas temáticas abordadas nos filmes africanos e os horizontes de expectativas dos críticos” (2007, p.84), como, ainda, ficam claras a ingenuidade e a irreflexão que balizam toda a leitura aplicada à produção em questão pela crítica francesa e pela europeia, de um modo geral (BARLET, 1997, *apud* BAMBA, 2007, p.84).

Provavelmente isto se dá como uma decorrência da atitude neocolonialista que avulta da relação dos ocidentais em direção às criações dos artistas 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 hipócrita face às implícitas seleções-“sugestões” de temática (por que não dizer, censura), realizadas pelos países europeus financiadores.

Com isto podemos perceber que o mercado cinematográfico ocidental atua predispostamente a moldar o cinema africano, procurando fazer com que este adote uma ideologia que esteja em conformidade com a das “agências de viagem, que nos leva[m] longe, em uma viagem escapista e sem culpas” (BOUGHEDIR, 2000, p.55). Por essa razão, visto ser o financiamento europeu uma faca de dois gumes, já que é este mecanismo de apoio aquele que mais vem promovendo as produções cinematográficas na África, a aventura cinematográfica africana para muitos autores, conforme Bamba,

[N]ão passa de uma busca de identidade própria e de reapropriação da sua própria realidade. Fazer cinema na África procede, antes de tudo, de uma problemática existencial que envolve o olhar, isto é, uma reconquista do olhar sobre si (BARLET, 1996).

A sétima arte busca a superação das dificuldades

A reconquista do olhar sobre si é algo realmente buscado por aqueles cineastas que procuram contrabalancear a submissão financeira e as decorrentes imposições ideológicas com o estabelecimento e manutenção de organizações que objetivam divulgar a produção africana a partir de um ângulo de vista que privilegia a consideração da África ou, especificamente de seus países, sem cair na superficialidade do exotismo ou na exaltação de características distintivas do continente, como sua natureza ou um determinado caráter atribuído às pessoas que ali vivem.

Posturas como estas advém, por exemplo, da percepção de que a importação ou assimilação de métodos de realização integralmente importados vem trazendo resultados ruins, os quais têm sido cada vez mais anulados em decorrência da busca que se passou a fazer, no passado africano, de especificidades culturais que revelem valores “capazes de nutrir o progresso no futuro”. (BOUGHEDIR, 2000, p.47).

Este interesse pelo que é próprio aos africanos, como as crenças “mágicas”, tem permitido aos cineastas do continente, de forma consciente ou inconsciente, tornarem-se os “descendente[s] direto[s] dos griôs transmissores das tradições”. Inclusive não é rara a identificação da fábula moralista como a tendência que transita predominantemente dentre a maioria dos gêneros conhecidos neste cinema, algo que surge como uma herança dos contos tradicionais africanos (BOUGHEDIR, 2000, p.51).

De fato, quando se trata da produção de cinema na África, podemos perceber que existe, a despeito das evidências de um neocolonialismo europeu no continente, um compromisso muito notável da cinematografia com a construção da identidade nacional e com o estabelecimento de identidades culturais. Sobre isso Bamba diz que (2007, p.96),

[O] compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado além dos limites das fronteiras fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos Estados modernos africanos. Diante de uma realidade desoladora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado fabuloso e glorioso narrado pelos griôs funciona como uma estratégia de superação do colonialismo e de revanche em relação ao mesmo. As grandes epopéias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria prima para a construção de uma identidade cultural local, mas também continental. As raízes do sonho do pan africanismo (sucessivamente renovado e fracassado) devem ser buscadas neste *élan* coletivo e quase natural dos artistas de todos os países africanos em se apropriar dos mitos coletivos na sua criação artística.

Diante disso e, por que não, também como uma fuga da generalização a que os festivais internacionais submetem a cinematografia africana, já que produções diversas são selecionadas e apresentadas como se compusessem um todo homogêneo e, por isso, “sob o termo genérico e globalizante” de cinema africano, “independentemente das diversidades e das origens dos próprios cineastas”, é natural que os artistas envolvidos, que podem partilhar ou não as mesmas preocupações políticas, estéticas e temáticas procurem fustigar “a atitude reducionista dos críticos ocidentais” (BAMBA, 2007, p.86) e tenham, para isso, viabilizado a criação de uma estrutura por meio da qual possam se auto-apresentar adequadamente, isto é, sem tanto enviesamento. Nisto reside um dos fatores da importância do surgimento dos festivais africanos de cinema.

Dois eventos, pelo menos, são marcantes quando se trata da reunião de cineastas africanos em um mesmo evento cultural realizado no continente. Um deles é compreendido pelas Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), surgido em Túnis, em 1966; o outro é o Festival de Cinema Pan-Africano de Cinema e Televisão (Fespaco), de Ougadougou, com início em 1969. Graças a eventos como esses, os cineastas puderam se organizar, o que propiciou, ainda, a criação da Fédération Pan-Africaine des Cinéastes (Fepaci), que se reuniu pela primeira vez em 1970, em Tunis, e novamente em Argel, em 1975.

Eventos como estes se repetem, desde então, regularmente, sendo que, nestas ocasiões, a emissão de declarações e estatutos é um fato comum. Cabe dizer que isto é algo que não apenas acaba por representar o cinema, por configurar um processo de criação conjunto, mas trata-se, também, de algo

que naturalmente decorreu da percepção dos cineastas de que “poderiam ser parceiros na discussão de diretrizes políticas junto a governos” (BAMBA, 2007, p.93). De fato, conforme Bamba,

a história do cinema africano é pontuada de experiências associativas que exprimem esta vontade de superar os obstáculos e participar de processos políticos de forma coletiva. O próprio esforço dos cineastas africanos para se organizarem no período da descolonização traduz, como lembra Clément Tabsoba, ‘o engajamento dos cineastas do continente negro para um combate antiimperialista’ (TABSOPA, 2005).

A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?

Este é o título de um instigante artigo de Ngugi Wa Thiong’o, um escritor queniano que é professor de Literatura Comparada na New York University. Porém, mais do que ressaltar sua assertiva no que se refere a este questionamento, vale considerar algumas das questões levantadas no texto em questão, as quais são muito pertinentes ao que foi exposto até agora.

Em sua abordagem, Thiong’o considera o modo como o fator econômico e, conseqüentemente, como a tecnologia afetam o cinema produzido na África. Não obstante, suas principais ressalvas vão para os efeitos que o colonialismo teve para a psique do indivíduo, de forma que se coloca em questão o grau de consciência política e identitária dos artistas.

No que se refere à qualidade do cinema africano, o autor traça um paralelo com a literatura. Para ele, “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.” (2000, p.27). Este critério qualitativo, vale dizer, 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.

Por considerar que “[A] descolonização do espaço mental deve seguir *pari passu* com a do espaço econômico e político”, Thiong’o sempre aborda os elementos envolvidos em um campo e no outro em paralelo. Assim, o autor, ao considerar a história autobiográfica de Teshome Gabriel, um pesquisador etíope, para construir algumas reflexões, lança o seguinte questionamento:

uma vez que tenhamos adquirido a tecnologia, que estejamos atrás da câmera focada para a África, fazemo-no como um intruso, observando o outro (isto é, um cineasta africano

observando a África de fora) ou fazemo-no observando como alguém de dentro?

ou, em outras palavras, “como nós, cineastas africanos, podemos manejar a câmera de modo que estejamos tanto olhando para o interior da sociedade quanto inseridos na sociedade para a qual a câmera olha?” (THIONG’O, 2000, p.28).

Estas ponderações são muito oportunas, por se sustentarem em um pensamento amadurecido, que percebe com clareza que as “ferozes lutas travadas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial” trouxeram conseqüências em muitos níveis, aparecendo entre eles o do estabelecimento da própria auto-imagem do indivíduo, bem como da que este passou a ter da comunidade (THIONG’O, 2000, p.27)

Segundo Thiong’o, nós vivenciamos uma situação em que a própria imagem do mundo é colonizada. Por isso, torna-se vital a descolonização desta imagem se se ambiciona perceber a si próprio como deve ser (2000, p.30). Neste processo, então, “o cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interação com o público.” (THIONG’O, 2000, p.29).

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”, algo tão sedutor para os financiadores europeus (2000, p.29).

Com isto, estar-se-á correndo não apenas o risco de não se vencer a batalha de imagens através da negligência para com a questão da descolonização mental, como, ainda, deixando-se de lado, a um só tempo, “um pré-requisito para um cinema africano bem sucedido”, como, também, uma opção “temática de um cinema africano sério” (THIONG’O, 2000, p.30).

***Nha fala* – a expressão de uma voz africana em uma festa da tradição com a modernidade**

Primeiro momento

Acreditamos ser importante considerar duas observações de Flora Gomes, o diretor e roteirista de *Nha Fala*, neste primeiro momento, em que vamos considerar os elementos da tradição e da modernidade que integram o ambiente de Vítá, antes da partida para o exterior, onde dará prosseguimento aos estudos.

A primeira das observações, que expomos quase a título de curiosidade, diz respeito aos significados que o cineasta atribui ao título do filme. Para Gomes, “*Nha Fala* significa, ao mesmo tempo, ‘minha voz’, ‘meu destino’, ‘minha vida’ e ‘meu caminho’” (cf. *Biofilmografia – Notas do realizador, 2002*).

O conhecimento da amplitude deste termo nos ajuda a entender como as vidas das mulheres africanas servem como inspiração e como matéria para que se fale de todo um continente. Isto porque Gomes julga que o percurso de Vita pelo “caminho da vida”, em que o desenraizamento precede um retorno livre e confiante ao próprio mundo, com o poder da expressão conquistado, é uma parábola clara da África. Um continente que, em um processo equivalente, poderia redescobrir “todas as suas capacidades e dignidade se apenas conseguisse construir instituições para desenvolver a sua riqueza humana, cultural e material, e assim conquistar o respeito que ambiciona” (cf. *Biofilmografia – Notas do realizador, 2002*).

A segunda observação do cineasta é o que reforça o objetivo deste momento da análise, pois Flora Gomes acredita que

a África tem duas faces: uma virada para o passado, a outra para o futuro. É um continente constantemente dividido entre o peso das origens e a força dos desejos, entre a colonização e a independência, entre a tradição e a modernidade (cf. *Biofilmografia – Notas do realizador, 2002*).

Podemos dizer que esta é uma dialética que o diretor procura explicitar em seu filme, fazendo uso, para tanto, de vários comentários de caráter social, para realizar uma abordagem diferenciada e positiva de seu continente. Falaremos mais desses comentários no momento a seguir, expondo seu atrelamento às músicas que permeiam o filme.

Passando, então e sem mais demora, à consideração de elementos do filme que retomam tradições africanas, provavelmente notaremos que um dos mais explícitos é o das crenças mantidas pelos indivíduos, algo que nem sempre está relacionado à religião, sobretudo da forma como esta é entendida no Ocidente. No filme, é muito forte a crença materna de que a filha não deve cantar, colocando-se sob o risco de morrer se optar pela desobediência.

Com efeito, não sabemos se esta dita sina se trata de uma recomendação de ancestrais. Vita, quando quer saber a razão para o juramento que a mãe lhe pede, tem como retorno materno o seguinte: “Penso que nunca ninguém o soube. É como uma maldição desde há muitas gerações”; “Cantar é proibido a qualquer mulher desta família, seja qual for o pretexto, senão pode morrer.”

Notamos que o conhecimento de Vita em torno da maldição realmente pouco se amplia. Ao mesmo tempo, percebemos que ela se despede da família em meio a um ambiente de festa – pela empolgação de todos aqueles que aparecem para a despedida, trazendo encomendas mil que devem ser

entregues ou enviadas aos familiares emigrados da comunidade – mas que o início deste distanciamento está inserido em uma atmosfera de morte.

Referimo-nos ao papagaio morto e à menção a Amílcar Cabral, que aparecem bem no começo da história, ao aviso da avó da jovem de que já estará morta quando a neta retornar, à menção ao pai de Vita, já falecido, e ao próprio funeral de um vizinho da família, que ela acompanha ao sair da cidade, elementos que se integram ao contexto de ameaça que paira sobre a jovem.

Porém, se considerarmos 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” (“*Na Falah* (sic) is also the story of a displacement.”)⁴, poderemos entender a morte como uma metáfora do momento de passagem que a protagonista vivencia. De fato, uma morte simbólica é agenciada pela própria Vita quando esta retorna a seu país acompanhada pelo noivo e com o propósito de libertar à mãe e a si da maldição atrelada ao cantar. Uma morte necessária para um renascimento, cujo caminho obrigatório é o próprio cantar.

Sucintamente, outros dois elementos referentes a tradições vigentes na África que parecem em *Nha Fala* são os caixões comprados por Vita, para a representação de seu falecimento, e a desconfiança do padre católico, em certo momento, quanto à veracidade do falecimento do vizinho da moça.

Na primeira situação, fazemos referência a caixões inusitados, que permitem à pessoa falecida ter um enterro personalizado, seguindo o próprio gosto ou retratando a história de sua vida. Caixões no formato de peixes, cobras, celulares, garrafa de Coca-Cola ou mesmo de um avião canadense, dentre outros, são produzidos por algumas funerárias de Gana, correspondendo já a uma forma de arte deste país, onde um funeral é um importante acontecimento social que pode contar com caixões mais ou menos sofisticados, coloridos e adornados. Vita comprou muitos, dentre os quais se destaca um na forma de borboleta. Eis alguns exemplos de caixões (ver fotos 1 e 2) :

⁴ Considerar a nota anterior.



Fotos 1 e 2: Exemplos de caixões produzidos em Gana – imagens da AFP extraídas da reportagem “Caixões inusitados permitem ao defunto um enterro personalizado”, de 16 jun. 2007, e encontrada no site <<http://g1.globo.com/Noticias/PlanetaBizarro/0,,MUL53294-6091,00.html>>, em 27 out. 2009.

O questionamento do padre, por sua vez, que deseja saber se “o morto continua morto?” antes que saia para realizar a benção do corpo previamente ao funeral, justifica-se na medida em que está em questão uma sociedade em que o indivíduo pode ter adotado o catolicismo ou o islã, mas dedicar-se, ao mesmo tempo, a crenças tradicionais, por alguns denominadas animismo, submetendo-se a ritos específicos e que muitas vezes envolvem uma certa relativização do que está vivo ou está morto. Conforme nos explica Thiong’o,

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 econômica e da política das nações e entre as nações. (2000, p.29-30)

Seguindo a opinião de Gomes, para quem “[T]radition is inspirational, but you cannot be its prisoner.”⁵, passaremos ao exame de alguns elementos característicos da modernidade também presentes em *Nha Fala*.

Um destes elementos pode ser visto como representado pela bolsa de estudos que Vita ganhou para usufruir alguns anos de estudos em outro continente. Cumpre dizer que, em um mundo de economias globalizadas e de elementos culturais muitas vezes compartilhados, acordos diplomáticos com viés educacional tornaram-se comuns entre países de infra-estrutura diferenciada. Através desses acordos, um país pode tanto receber jovens estrangeiros para a realização dos estudos universitários em seu território, como enviar jovens interessados, com o mesmo fim, para outra nação.

O Brasil, por exemplo, conta com o PEC-G - **Programa de Estudantes Convênio de Graduação**, que é uma atividade de cooperação administrada pelo Ministério das Relações Exteriores,

cujo objetivo é a formação de recursos humanos, a fim de possibilitar aos cidadãos de países em desenvolvimento com os quais o Brasil mantém acordos educacionais ou culturais realizarem estudos universitários no país, em nível de graduação, nas Instituições de Ensino Superior (IES) brasileiras participantes do PEC-G.⁶

Muitos jovens dos países africanos de língua oficial portuguesa acabam tendo um contato próximo com o Brasil a partir do ingresso neste programa, algo que beneficia em muito o intercâmbio cultural entre as nações envolvidas.

Outros elementos do filme que atestam fenômenos da modernidade são tanto a influência estadunidense, exercida pelo ideal que representa os produtos do país nos mais diversos pontos do mundo, como a questão da emigração, itens que de alguma forma se relacionam.

Quando Vita está para partir, algumas crianças que lhe são próximas se acercam para lhe pedir que traga Nikes, Barbies e Coca-Cola, elementos que parecem lhes despertar um grande fascínio e cuja origem é para os adultos motivo de uma expectativa que se converte em emigração.

Em certa parte do filme, uma canção expõe a situação: “nossos irmãos mais velhos que migram nunca mais voltam”. Em outra circunstância, o homem que ajuda a mãe de Vita a organizar as encomendas e correspondências que a jovem deve encaminhar, o faz mencionando o nome das variadas localidades onde se poderia encontrar alguém que já tinha sido parte daquele mesmo grupo social – Londres, Paris, Lisboa, Bordéus, Roma, Boston, Bruxelas, Estocolmo, China... E segundo diz, todos aqueles lugares contavam com aeroportos de onde ele mesmo já tinha sido uma vez expulso, dados esses que

⁵ Conferir nota 2.

⁶ Informações encontradas no site: <<http://portal.mec.gov.br/sesu/index.php?option=content&task=view&id=435&Ite>>

revelam o entendimento da emigração ilegal da África Ocidental para países europeus como uma prática comum.

Diante disso, vale ressaltar que, embora Flora Gomes não tenha desejado explicitar o país onde o filme foi realizado – provavelmente para conferir à história narrada uma dimensão maior – é sabido que a filmagem se passou em Cabo Verde, e não na Guiné-Bissau, haja vista a instabilidade política que marcou o país, durante os anos de filmagem, devido a uma guerra civil travada entre militares pela disputa do poder. E sendo assim, no que tange a Cabo Verde, é mesmo de conhecimento geral o fato de este pequeno arquipélago contar com uma população dispersa maior do que a que habita, de fato, as ilhas.

Estima-se que cerca de 500 mil cabo-verdianos vivam na diáspora, sendo os principais destinos da emigração países como os Estados Unidos da América, Portugal, Holanda e França⁷. Por esta razão, existe uma expressão consagrada pelo povo cujo papel é representar este intenso processo de deslocamento: a *hora di bai* (CANIATO, 2005, p.36) é algo que pode ser atrelado, realmente, à própria Vita, pois não nos ficam claros interesses seus que indiquem que ela pretenda voltar a seu país de origem.

Segundo momento

No texto *O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução*, Boughedir (2000, p.41-6) enumera cinco tendências verificadas no cinema produzido na África. São elas: a política ou sociopolítica, a moralista ou moralizadora, a umbilical, a cultural e a comercial. Se analisarmos a configuração de *Nha Fala*, perceberemos que o filme promove uma interação da segunda e da quarta tendências mencionadas.

Segundo o autor (2007, p.44), na tendência cultural, deseja-se realizar uma discussão a respeito da civilização. “Ao proceder assim, procura[-se] não idolatrar a tradição, mas apresentar, simultaneamente, seus aspectos negativo e positivo.” Acreditamos que isso acontece em *Nha Fala* na medida em que nem tudo o que é posto em questão serve para exaltação da sociedade.

Em uma conversa entre Vita, sua mãe e sua avó, menciona-se que os homens vivem de esquemas. Se considerarmos a personagem Yano, um comerciante interessado por Vita e cujo maior propósito é enriquecer ilícitamente, perceberemos que esquema se relaciona à pilantragem, pois o interesse deste comerciante nada mais é do que explorar o povo mediante o superfaturamento de itens que lhes são básicos para a sobrevivência, como é o caso do arroz. Ao mesmo tempo, algumas colegas que Vita encontra na rua quando está sendo seguida por Yano deixam claro o interesse por homens que sejam ricos, muito ricos – se velhos, melhor. Dizem mesmo a Yano para voltar

⁷ Estes dados e outros sobre o país estão disponíveis no site:
<http://www.sia.cv/index.php?option=com_content&task=view&id=83>.

a abordar o grupo quando ele assim for – deve ter, pelo menos, uma piscina, além da casa enorme e do carro novíssimo que já tem. Com isso, percebemos que nem todas as facetas são exemplares.

As produções que seguem a tendência moralista ou moralizadora, por sua vez, revelam a crença de que “não são as instituições, mas o próprio homem que pode corrigir o seu caminho. O choque entre a tradição e a modernidade é apresentado pela escolha moral” (BOUGHEDIR, 2000, p.42). De acordo com Boughedir (idem), os cineastas que seguem esta tendência

parecem acreditar que é suficiente mudar o comportamento do próprio indivíduo para que as coisas melhorem, supondo que o indivíduo tem o poder de escolher entre o bem e o mal, sem levar em conta suas condições econômicas e políticas.

Embora Flora Gomes não demonstre assumir a oposição tradição *versus* modernidade como equivalente à dicotomia bem e mal como no caso dos exemplos oferecidos por Boughedir em sua abordagem, em *Nha Fala* fica muito clara o caráter instrucional. As canções, em via de regra, servem para alertar Vita de alguma coisa – seja de que passará fome se casar com alguns dos subempregados de sua sociedade e de que deve sempre tomar cuidado com seus documentos, seja de que os europeus não cuidam de seus idosos e que, por isso, ela deve regressar a seu país. Há ainda uma canção em que lições sobre a educação dos jovens é o tema central, mobilizando exatamente um elenco enorme.

Ainda, podemos dizer que, em *Nha Fala*, a crítica social também é considerada com sutileza, sendo as canções seu principal veículo. No começo da história, quando Vita, sua mãe e sua avó estão reunidas para a despedida da moça, surge um dos primeiros comentários: as pessoas inteligentes do país não estariam onde deveriam estar. Elas dizem: “os professores conduzem taxis e os médicos engraxam sapatos”.

Há, ainda, uma outra música cujo objetivo parece ser o de sugerir uma nova tônica para a relação que se estabelece entre os países do Norte e do Sul. Segundo a composição, os acontecimentos dados entre os países envolvidos até o século XX não foram nada simples, e por isso a mensagem é para que busquem um outro caminho para o século XXI.

Enfim, podemos concordar com Dembrow (2007) quando este diz que as letras para as músicas são uma mistura de comentário social (referências ao desemprego, a um sistema postal ruim, a preceitos morais), e louco, tolo nonsense (“[T]he lyrics to the songs are a mixture of social commentary (references to unemployment, a poor postal system, moral precepts), and crazy, goofy nonsense”). O próprio produtor do filme, Serge Zeitoun diz:

The songs say an enormous amount in the film, but Flora’s aim was to say these things lightly, in the style of the musical comedy. Yes, there is commentary on the relationships

between North and South [i.e., “First World” and “Third World,”],
tradition and modernity, but done lightly.⁸

Concordamos parcialmente com Dembrow (2007) quando ele diz também que “*Nha Fala* itself is a critique of greed and self-interest, a call for women’s empowerment and the need to break with a tradition that is overbearingly constricting; but it is also a gift to the senses and pure delight.”. De fato, o diretor consegue estabelecer um equilíbrio interessante entre o encantamento – que parte sobremaneira das belas músicas elaboradas pelo músico camaronês Manu Dibango – e a instrução, os quais surgiram entrelaçados, um como parte constitutiva do outro, assim como preconiza Thiong’o (2000, p.28).

Terceiro Momento

Para finalizar este texto, gostaríamos de abordar um ponto alto e um ponto baixo de *Nha Fala*, em consonância com a leitura do filme que até agora realizamos. Começando pela parte ruim, fazemos menção a certas idéias contraditórias que aparecem na história e especificamente a duas passagens que trazem um ar muito contraproducente para a atmosfera de confraternização que predomina nela.

Antes de viajar, Vita passa em uma espécie de mini-fábrica (que parece produzir os inusitados caixões mencionados) para se despedir de alguns amigos. São estes que lhe oferecem várias instruções sobre seu futuro no exterior, no que se refere a casamento, ao cuidado que deve ter com seus documentos, dentre outras coisas. Inexplicavelmente, depois de receber os vários conselhos, Vita declara: “Construam mais caixões. A única coisa certa neste país é a morte.”

Julgamos esta declaração forte e amarga, como também inadequada para o contexto em que se apresenta: Vita está sendo celebrada por todos, não há razão para espezinhar uma sociedade da qual é natural e que está abandonando. Ao se expressar assim, repentina e ingratamente como é o caso, dá margens para o entendimento de uma prepotência precoce que não se justifica.

Da mesma forma, logo no começo do filme, ao fugir de Yano, Vita acaba entrando em uma igreja. O padre está ausente, mas muitas pessoas estão reunidas para eleger o novo diretor do coral. Em uma animada canção, cada candidato apresenta suas credenciais à jovem, a qual deve se decidir por um. Vita parece um pouco incomodada com a grande agitação que interpreta como um pesadelo. Finalmente, extravasa seu desconforto agradecendo a Deus por não ser “preta ou africana”.

⁸ Conferir nota 2.

Na biofilmografia presente no DVD de *Nha Fala* (2002), Flora Gomes diz que os personagens centrais do filme, ao se deslocarem entre o Norte e o Sul, testam sua identidade cultural. Afirma, também, esperar “sinceramente que a dignidade das personagens surja da forma de se olharem uns aos outros, livres das convenções de identidade racial e étnica, um olhar governado apenas pelo desejo de estar aberto aos outros.”.

Não obstante seja esse o interesse do diretor, julgamos que, se a declaração de Vita se enquadra na forma que escolheu para expressá-lo, sua decisão acabou por ser um tanto infeliz. Afinal, um agradecimento à providência para negar a si mesmo e à constituição de seus semelhantes devido à própria e inegável negritude e/ou origem africana é um cabal exemplo de que a descolonização da mente apontada por Thiong’o é, realmente, algo que se faz urgente e imprescindível. Uma declaração como esta serve, apenas para a reprodução de um preconceito étnico-racial infundado, que se dissemina, uma vez mais, por meio de conceitos estereotipados criados pelo Ocidente para estigmatizar o continente africano e seus habitantes. De fato, não coaduna bem com um filme que se pretende “definitivamente positivo”, antes parece provir de uma cinematografia que filma África fazendo uso de um enfoque externo, o de um olhar intruso mal acomodado⁹.

Passando, finalmente, à consideração do elemento positivo observado em *Nha Fala*, devemos revelar que este recai sobre a língua principal em que os diálogos e canções do filme foram gravados. Trata-se da língua crioula, língua comum a Cabo Verde e a Guiné-Bissau, por exemplo, reservando-se suas variações regionais.

Gravar um filme em uma língua africana¹⁰ é, para Thiong’o, possibilitar ao africano recuperar sua própria linguagem (2000, p.31). Para o autor, esta é “uma das mais positivas contribuições do cinema africano aos nossos esforços pela descolonização”, pois permite que o personagem africano não seja despersonalizado ao ter de “ver-se a si e ao mundo em e por meio do francês, inglês e português”, podendo antes expressar seus problemas em sua própria língua, “tomando decisões por intermédio de diálogos na língua materna” (idem).

Thiong’o acredita que, nesse sentido, as literaturas africanas escritas em línguas européias, como é o caso da que se escreve em língua portuguesa, inglesa ou francesa, aquilo que chama de “literatura africana eurocêntrica”, representam um grande retrocesso em relação ao alcançado pela breve tradição do cinema africano (2000, p.31). Para ele, estas são literaturas que adotam “a noção neocolonial de que as pessoas na África não têm línguas”, devendo, portanto, expressarem-se exclusivamente em línguas estrangeiras. Faltaria a elas o engajamento nas línguas maternas (idem).

⁹ Por outro lado, devemos considerar, no que tange a uma abordagem racial, um outro posicionamento. Este emerge de uma canção entoada pelas amigas que aconselham Vita antes da partida. Elas, ao sugerirem à jovem que case pela Europa, pontuam que o casamento poderia ser com “preto, branco ou verde”. O mais importante era o matrimônio. Pensamos que uma abordagem como esta é mais plural, afastando-se da ótica racista e xenófoba referida.

¹⁰ Quando na França os diálogos se passam naturalmente em francês.

Embora concordemos com a importância de um cinema africano gravado em uma língua autóctone – e defendamos que este é o ponto alto de *Nha Fala* – sabemos que Thiong'o é radical ao desprezar a reapropriação feita já, em diversas localidades, africanas, pelos escritores de literatura que utilizam línguas ditas europeias em suas composições.

Não sabemos se o autor inclui o Brasil no rol de suas reflexões, já que somos um país cuja história rasurou qualquer possibilidade de uma segunda opção lingüística, e cujo português constituído apresenta uma inegável transformação em relação à língua trazida de Portugal, além da incontestável autonomia lingüística revelada atualmente em relação ao conjunto dos países de mesmo idioma.

E mesmo se considerarmos o modo como o português se revela na escrita de alguns escritores africanos de língua portuguesa, como é o caso de Luandino Vieira e Mia Couto, verificaremos que aí também já se atingiu um refinado nível artístico que soube conciliar uma língua então europeia às vivências experimentadas pela população local ou abstraídas desta realidade.

No que se refere à cinematografia, Boughedir acredita que a resolução dos problemas de expressão depende mesmo da escolha dos diretores. Não apenas porque “a grande maioria dos diretores africanos são de fato roteiristas de seus filmes” (2000, p.41), mas porque reconhece que, muitas vezes, não há uma uniformidade lingüística que permita uma escolha fácil do idioma a ser trazido para a grande tela, além de a legendagem não se revelar. “uma solução em um continente cuja maioria da população é iletrada” e a dublagem ser, ainda, um recurso muito caro.

Ao considerar *Nha Fala*, filme que produziu, Serge Zeitoun afirma que o grande problema de um filme que não é em francês é que isso restringe a exibição da produção na televisão. “Mesmo com as recentes reviravoltas, a televisão permanece como o grande elemento a garantir financiamento para um filme” (“The big problem with a film that is not in French is that it cuts you off from television. Even with recent reversals, television remains the big guarantor of funding for film.”)

Com isto, encerramos esta análise com a percepção de que, não obstante *Nha Fala* tenha feito uso preponderantemente de financiamento europeu, a equipe envolvida em sua produção e direção conseguiu ter a autonomia necessária para produzir o filme em uma língua que, se na Guiné-Bissau não se identifica com nenhum grupo étnico em específico, ocupa o papel unificador dentre os variados existentes, tendo grandes raízes africanas, sendo, por outro lado, em Cabo Verde, uma língua praticamente oficial, o que permite ao público o acesso a um filme que, de fato, traz a sua própria feição – muito densa e complexa, quando não algo contraditória.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi analisar a comédia musical *Nha Fala*, procurando atentar à conformação que o “grau de consciência política”, o “estágio de formação cultural”, bem como as “escolhas pessoais” de Flora Gomes deram a elementos do filme, como a oposição-convívio do binômio tradição-modernidade, a tendência fílmica materializada, e a apreensão de questões de ordem diversa, como a língua de expressão e etnia-raça.

Realizar o estudo do texto levou-nos, assim, à compreensão de que é possível fazer com que elementos da esfera tradicional da África confluem com elementos da modernidade. Isto fica muito claro através da retratação de Vita, uma personagem feminina já nascida em um tempo de aludida independência política e que, por isso, pode, e talvez deva, beber das duas realidades, uma vez que o colonialismo, no continente ou onde quer que seja, não tem como ser apagado ou negado da história vivida.

De fato, falar de história vivida permite mesmo entender que elementos da tradição e da modernidade possam conviver, deixando de determinar o que sempre é visto como uma oposição. As crianças que desde pequenas se preocupam com o tratamento que é dado aos mortos – veja-se o cortejo do papagaio – e que já se fascinam por produtos estadunidenses, como a Barbie e tênis da marca Nike, parecem compor um marco forte de uma sociedade que produz pessoas determinadas a viver em sua própria época, integrando elementos que para os Ocidentais ainda são inconciliáveis. Vita é este tipo de pessoa, alguém que, embora tenha aproveitado a oportunidade conquistada de ir para a Europa, não abandonou de todo suas raízes, reconhecendo a importância de apaziguar a mãe, se apaziguar e quiçá, no caso de acreditarmos na maldição, tranquilizar inclusive os ancestrais.

O fato de o filme apresentar, também, questões que contradizem o propósito de abordar a África positivamente, não deve ser entendido como um insuportável demérito. Na realidade, é uma evidência da nocividade do colonialismo perpetrado em África, algo tão forte que não permitiu, ainda, uma descolonização total das idéias; algo que serve, inclusive, para evidenciar que não existem sociedades perfeitas, idealização em que incorrem alguns africanistas. Enfim, as contradições existem... Ao invés de sufocá-las, acreditamos ser mais importante buscar o equilíbrio, e isto impõe tropeços.

Tropeços como existem no Brasil, país que apesar de contar com uma vasta população afrodescendente, tem sido tão moroso na defesa adequada desta cultura em âmbito nacional.

No que se refere ao acesso à filmografia africana, por exemplo, este é escasso, muito dependente de mostras temáticas que raramente dão atenção às produções de países de língua portuguesa, atentando aos filmes produzidos cineastas como Flora Gomes, de Guiné-Bissau, um país ignorado pelos brasileiros, ou de Licínio de Azevedo, um brasileiro de nascença que hoje tem duas nacionalidades e é um dos grandes nomes do cinema produzido em Moçambique.

Com isso, perde-se muito. Ficamos privados de imagens que por si só poderiam dizer muito mais do que os estereótipos tão longamente disseminados, e limitamo-nos, também, a uma visão a respeito do tema que,

como afirma Damasceno (1998), é de segunda mão: não só a produção acadêmica sobre a cinematografia africana no Brasil é praticamente nula, como “a esparsa bibliografia” sobre cinema africano a que se tem acesso no país “restringe-se à literatura em língua francesa e inglesa” guardada em bibliotecas universitárias.

Já é chegado o tempo, acreditamos nós, de o Brasil sair de seu casulo. Ao virar seu olhar para a África, é provável que se surpreenda ao conhecer, por exemplo, o “jeitinho nigeriano” de fazer cinema, uma maneira que, em alcance (distribuição), se não deixou o Brasil para trás, serve como uma inspiração bem alternativa em relação aos enlatados hollywoodianos tão adorados no país.

Agradecimentos:

Agradeço a Domingos Quiante, guineense notável que me apresentou *Nha Fala* e que, sempre que pode, faz seu universo sócio-cultural ser cada vez mais inteligível para mim.

Autorizada a citação e/ou reprodução deste texto, desde que não seja para fins comerciais e que seja mencionada a referência que segue. Favor alterar a data para o dia em que acessou-o:

RIBEIRO, Giselle Rodrigues. *Nha fala, uma festa do tradicional com o moderno*. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, maio 2010. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf>. Acesso em: 3 mai. 2010.

Referências:

ARMES, R. O Cinema Africano Ao Norte e ao Sul do Saara. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. 2007. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.141-189. (Publicado originalmente pelo autor em 2006, sob o título *African filmmaking: North and south of Saara*).

BAMBA, M. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. 2007. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.77-104.

_____. Introdução. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. vol. 1. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.17-23.

BOUGHEDIR, F. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. 2007. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.35-55. (Texto publicado originalmente pelo autor em *Symbolic narratives: Africa cinema*, de June Givanni (org.), 2000, sob o título *African cinema and ideology: tendencies and evolution*).

CANIATO, B. J. **Percursos pela África e por Macau**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

DAMASCENO, J. Revertendo imagens estereotipadas. **Com Ciência - Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, n.97, abril de 1998. Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=34&id=399&tipo=1>>
Acesso em: 02 dez. 2008.

DEMBROW, M. **Nha fala/ My voice** - Notes by Michael Dembrow, Portland Community College, 2007. Disponível em:
<<http://spot.pcc.edu/~mdembrow/Nha%20Fala.htm>>. Acesso em: 03 dez. 2008.

DIAWARA, M. A Iconografia do Cinema da África Ocidental. In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. 2007. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.59-75. (Texto publicado originalmente pelo autor em *Symbolic narratives: Africa cinema*, de June Givanni (org.), 2000, sob o título *The iconography of west African cinema*).

Nha Fala, Flora Gomes (diretor), Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun (produtores), Cabo Verde (filmagem), Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai - França, Samsa Films - Luxemburgo (Produção) , 2002, DVD.

THIONG'O, N. W. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. 2007. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.25-32. (Texto publicado originalmente pelo autor em *Symbolic narratives: Africa cinema*, de June Givanni (org.), 2000, sob o título *Is the decolonisation of the mind a prerequisite for the independence of thought and the creative practice of African cinema?*).