

A MUSICALIDADE AFRICANA NARRA A VIDA DE VITA NA COMÉDIA-MUSICAL *NHA FALA*, DO CINEASTA FLORA GOMES*

THE AFRICAN MUSICALITY TELL THE LIFE OF VITA IN MUSICAL-COMEDY *NHA FALA*, BY FILMMAKER FLORA GOMES

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira
Mestre em Literatura e Cultura pela UFBA

RESUMO:

O filme *Nha fala* (2002), uma comédia-musical, do cineasta Flora Gomes, narra parte da história de Vita, uma jovem guineense, que carrega uma maldição familiar, que proíbe que as mulheres de sua família cantem e, caso essa lei 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. O presente ensaio, centra-se na análise do filme *Nha fala*, enfocando inicialmente na discussão sobre gêneros cinematográficos e depois na musicalidade africana e, em especial, as músicas que compõem o filme e narram a história da protagonista Vita.

Palavras-chave: cinema guineense; cineasta Flora Gomes; comédia-musical; *Nha fala*; musicalidade africana.

ABSTRACT:

The film *Nha fala* (2002), a musical-comedy, by filmmaker Flora Gomes, tells part of the story of Vita, a young Guinean, who carries a family curse, that prohibits women from her family sing, so that, if violated, women die. However, when traveling to study in France and fall in love with Pierre, sings, knows success and settles back to Guinea-Bissau to hold his own funeral. This work focuses on the analysis of the film *Nha fala*, focusing initially on the discussion of film genres and then African musicality and in particular the songs that make the film and narrate the story of protagonist Vita.

KEYWORDS: Guinea cinema; filmmaker Flora Gomes; musical-comedy; *Nha fala*; African musicality.

A comédia-musical *Nha Fala*: união de gêneros cinematográficos

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 (2010). 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 de sua temática e de 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 depreender, ainda, o drama da personagem Vita que, no presente, tenta “romper com as embalagens”, conhecidas e modelares.

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 apresenta 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-se 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 do fato 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, entre as décadas de 1930 e 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 intitulada *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*, entre 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 guineenses e africanos. Representa-os nos processos de constantes trânsitos, porque 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 a 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). Na sequência, surgem *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 a 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 irrealistas. 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 irrealis 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 à visão de mundo deles, como a relação com os mortos e os rituais representados, ratificando a importância da tradição, e a evocação dos heróis continentais e nacionais, tal qual acontece 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 formam 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 se aplica

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.

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* (2002), que se voltam para contar a vida de Vita. No musical, 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 comumente 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 à tradição oral; recorre-se a 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 Dibango¹; Flora Gomes incorpora vários sons instrumentais, inclusive uma canção de roda, entoada pelas crianças, sendo que quatro músicas são cantadas, quando Vita ainda mora em Bissau, em crioulo guineense; três músicas são cantadas em francês, no período em que Vita reside em Paris. A última música, que marca o retorno de Vita a Bissau, para a realização do seu funeral, 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 às indicações do filme, de Bissau e de Paris.

A vida de Vita é apresentada em forma de espetáculo musical, tendo a câmera como narrador da história, cuja onisciência dos fatos é evidente, tanto que os vai desvendando, quando necessário para o desenvolvimento da trama. A história é contada, cronologicamente, na contemporaneidade sucessiva guineense e parisiense, com a utilização das músicas para marcar a passagem do tempo. A todo momento, o espectador 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 são destacados os elementos da cosmogonia africana, através da relação entre os vivos e os mortos.

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; 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-se observar 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 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”, 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 Andermatt² para a 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!/ Sou a mais forte!/ A força é o meu direito!/ Tenho a voz mais bela./ Sou a mais gorda./ São os homens que comandam (Vaias)/ Nós somos os guardiões/ 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”.

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 “bons governantes”.

O que é necessário para governar? Os guineenses do coral reivindicam que podem ser a autoridade, a competência, a sedução, o coração, o amor, a vontade e a 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 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 ou comum para vários países africanos? 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 o fato de um louco se candidatar à 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 – anos 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”³ que serão dados pelos colegas do trabalho, na Carpintaria 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*⁴ 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. Também denuncia o desequilíbrio econômico e social da Guiné-Bissau e de outros países africanos. A letra adverte que, com a crise que atinge diversos países, inclusive europeus, 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?: “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 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”, 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, 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, e Vita que responde às 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; 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 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, étnicas e 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”.

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 guineenses e africanos, configurando promessa, mostrando que, compartilhando os 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 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”, 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 velho senhor francês, 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”, 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, sobretudo 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 quando os dois lados (patrões e empregados) se misturam, confundem-se, para afirmar a incidência de mudanças nas relações de grupos sociais, povos e nações; a sugestão da convivência democrática, por mais utópica que pareça, alterna com o imperativo da ordem neoliberal com a reiteração da preponderância da força patronal. Poderá haver ironia nisso, num momento em que ideologias de

esquerda, nomeadamente o socialismo e o marxismo, sofrem 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 de 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 e, por comparação, é possível identificar que é a voz atribuída à personagem de Vita, ou melhor, 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 é preciso cantar em línguas ocidentais (francês, inglês, português)?

A música “O medo” (*La peur*) 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 uma metáfora construída a partir da imagem do rio, que tanto pode representar as tradições como 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 se a tradição foi 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, anuncia 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 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”⁵, 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, principalmente a Mãe, “ousem”, “atrevam-se”, caminhem para além das expectativas que o mundo, a

sociedade, a cultura, as tradições guineenses e africanas 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”.

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 se apresenta 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”.

NOTAS:

*Este artigo é uma da dissertação da autora, Juscielle Conceição Almeida de Oliveira, defendida na UFBA, em setembro de 2013.

¹ 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".

²A 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 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).

³ Nos créditos, tem-se a informação de que a música é de autoria de Manu Dibango e Ramino Naka.

⁴ 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.

⁵ O título da música nos créditos apresenta-se como “Ousar”, contudo na legenda em português aparece “Atreve-te”.

REFERÊNCIAS:

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.

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

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.

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

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*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi. Programa de Mestrado em Comunicação, 2009.

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

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. pp. 311-326.

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. pp. 43-66.

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-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acessado em: 30 set. 2012.

RIBEIRO, Maria de Fátima Maia. *Escritas de Áfricas entre o pós-colonial e a contemporaneidade: considerações acerca do filme Nha fala*. 2013. (Texto inédito).

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. pp. 101-128.

SOUZA, Christine Veras de. *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005, 330p.

VILELA, Augusto. *África positiva*. Entrevista concedida por Flora Gomes. Revista *Macau*. IV série, n. 4, trimestral, set. 2006, pp. 98-106.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Texto recebido em 25 de setembro de 2013 e aprovado em 11 de outubro de 2013.