

FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA

objetos de discursos

MAHOMED BAMBA
ALESSANDRA MELEIRO
Org.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-Reitor

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA

objetos de discursos

MAHOMED BAMBA
ALESSANDRA MELEIRO
Org.

Salvador, EDUFBA, 2012

2012, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

Alana Gonçalves de Carvalho Martins

Revisão

Isadora Cal Oliveira

Normalização

Rodrigo Meirelles

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Filmes da África e da diáspora : objetos de discursos / Mahomed
Bamba, Alessandra Meleiro, organizadores. - Salvador : EDUFBA,
2012.
323 p. il.

ISBN 978-85-232-0999-5

1. Cinema africano. 2. Diáspora. 3. Cinema africano - Aspectos
sociais. 4. Cinema africano - Aspectos políticos. 5. Antropologia. I.
Bamba, Mahomed. II. Meleiro, Alessandra.

CDD - 791.43

Editora afiliada à



Edufba

Rua Barão de Jeremoabo, s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164 | Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

O FILME *NHA FALA* musical guineense de múltiplos trânsitos

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

Maria de Fátima Maia Ribeiro

INTRODUÇÃO

Nestes poucos 50 anos, o cinema novo africano nasce com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados, acerca do continente africano, não raro apresentado como tribal, aidético e miserável, (re)produzidos por cineastas outros pelo mundo afora. Trata-se de uma mudança com múltiplos desdobramentos. Para Ferid Boughedir (2007, p. 37), os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente. Isso quer dizer que os cinemas africanos (no plural, para marcar a diversidade cultural implicada) mostram em suas produções os temas, problemas, questões e reflexões de momentos recentes de vários países do continente, como também a mudança de postura dos investidores, inclusive estrangeiros, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

Cinemas africanos, neste trabalho, consiste em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos e comprometida com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam à atenção o roteiro e o argumento, estreitamente ligados a figura do diretor, em cena, de diferentes formas articulando-se com o suporte financeiro da produção, que, contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas, em favor de empresas transnacionais e da coparticipação internacional. A questão central desses cinemas é o que Ngugi Wa Thiong’o (2007) chama de “descolonizar a mente”, a partir das imagens do mundo africano levadas ao espectador por quem produz os filmes, evitando as imagens e remissões distorcidas.

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

Concebendo reverter a colonização mental por meio de luta, Thiong’o (2007) coloca em causa descolonização e libertação culturais, em termos das possibilidades de percepção de si e da representação associada à memória e a historicidade. Thiong’o (2007) examina as possibilidades dos temas de filmes africanos e discute a importância da tecnologia, assim como o cuidado que o cineasta deve ter para não acabar reproduzindo a ideia de uma África de pessoas de idade e de feitiçarias ou mística, estereótipos outros que insistem em aderir ao nome e aos territórios:

A escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana e não podemos nunca ser seduzidos pelos nossos financiadores a agirmos como se a única realidade na África fosse a de nossos anciãos

sentados sob um baobá exsudando sabedoria, ou elementos sobrenaturais da vida africana. (THIONG'O, 2007, p. 30)

O aparato tecnológico do cinema, estreitamente ligado a aportes econômicos e financeiros modernos, atrela-se, portanto, a questões políticas e demandas sociais, históricas e culturais das sociedades em questão continuamente desafiadas por relações de poder. Thiong'o (2007) acentua as diferenças marcantes do universo cultural africano em termos de lógica e de imaginário, que ganham contornos identitários, em face do trabalho, em relação direta com o espaço, as sociedades, os países, os povos e sujeitos envolvidos. A tecnologia conectada a modernidade, hoje, encontra no cinema auxiliar poderoso, que traz consigo mecanismos de articulação e interlocução culturais entre lugares globais, estrangeiros e locais, embaralhando categorias, que não mais podem ser tratadas em separado, a exemplo de africanidades e ocidentalidades, ou instâncias do público e do privado, contextualizando-as:

O uso da tecnologia, neste caso da câmera, pode tornar mais poderosa a autoridade ou a comunidade, a vida privada ou a vida pública. O cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. (THIONG'O, 2007, p. 29)

Já Mahomed Bamba (2007) trabalhará o aporte tecnológico do cinema africano contemporâneo sob o ponto de vista de trânsitos culturais em bases eminentemente empresariais. Segundo ele, foi a partir dos anos 1970 que os cinemas africanos francófonos tornaram-se de vez filhos da cooperação cultural que a França vem mantendo com as suas ex-colônias. Longe de ser esse um fato incontestado, muitas vozes denunciam os efeitos perversos da política de ajuda francesa nas cinematografias africanas. (BAMBA, 2007, p. 79) Esse patrocínio europeu propicia, mais uma vez, dependência, agora cultural, que influencia a escolha dos temas dos filmes africanos e os dispositivos para a sua circulação e visibilidade. No caso, estão em

ação as discussões sobre a colonialidade e os seus efeitos sobre o presente, ainda pontuados por resquícios, vestígios ou rastros, sob as formas do neocolonialismo, neoimperialismo ou pós-colonialidade das relações de força presente.

Outra questão diretamente relacionada ao cinema africano consiste na precariedade de distribuição dos filmes, não só no continente africano, como nos demais, onde quase sempre acontece que os poucos ou únicos locais de exibição são os festivais, reforçando os problemas, dentre os quais a dependência europeia, que transparece desde os aparatos de produção:

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

Do “apoio financeiro” nas etapas de produção aos sistemas estabelecidos para a circulação chama atenção o poder atribuído a dispositivos europeus, a ponto de regular a própria produção cinematográfica adequando-a às expectativas de mercado e de recepção. Segundo o mesmo Boughedir (2007), o ano de 1987 foi muito importante para a história do cinema africano, pois pela primeira vez um filme da África negra foi finalmente aceito na competição oficial do Festival de Cannes. O filme foi *Yeelen (The light)*, do cineasta malinês Souleymane Cissé, cujo filme anterior *Fiyé (The Wind)* já havia sido apresentado na mostra *Un certain regard* (Ucrânia). (BOUGHEDIR, 2007, p. 52)

Todavia, para Mahomed Bamba (2007, p. 86), maior do que a distribuição, o grande entrave dos festivais de filmes africanos é o critério de diversidade, que não parece ser aplicado, pois da forma como os filmes são apresentados advém a equivocada impressão – para não dizer a sugestão talvez calculada – de que os cineastas africanos

participam de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo e uno país, compartilham das mesmas preocupações políticas, temáticas e estéticas.

No centro desse entrave, aparece o mercado, que tenta – e normalmente consegue – rotular o cinema africano, “[...] de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos levam longe, em uma viagem escapista e sem culpa”. (BOUGHEDIR, 2007, p. 55) Essas agências de viagem, que veiculam propagandas, com imagens da África, exótica, pitoresca, tribal, primitiva, com os seus passeios-safáris ao ar livre, buscam atenuar a culpa do branco com o que fizeram de África e dos povos africanos.

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

Mesmo assim, os filmes ficam restritos a um público intelectual e acadêmico europeu ou americano, o que pode acarretar também a limitação dos temas, para evitar o estranhamento dos espectadores, que já criaram suas expectativas e estereótipos da África e dos africanos. Tal fato exclui também os espectadores africanos, pois estes não assistem a filmes produzidos por africanos, porque as poucas salas de cinema existentes no continente exibem principalmente filmes norte-americanos.

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

e paradigmas ocidentais em voga, emerge com força a ideia de uma Europa com a sua hegemonia atualizada a atravessar o Atlântico e incorporar os discursos culturais e históricos norte-americanos – aqui conjuntamente tratados sob o termo “europeu”.

Neste sentido, a crítica europeia constrói suas ideias, ideais e estereótipos sobre os temas e a estética dos filmes africanos, que continuam retratando a “[...] Leitura ideológica da crítica eurocêntrica [que] ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades dos cinemas africanos”. (BAMBA, 2007, p. 84) Ainda segundo Bamba, a crítica ocidental reduz 54 países a um único, “África”, sem se preocupar com as particularidades e diversidades estéticas de cada país e de cada etnia: “A leitura da crítica ocidental é reducionista e generalizadora. O cinema africano é visto como um todo, independente das idiossincrasias que podem ser encontradas nos trabalhos dos cineastas africanos em termos de estilo, gênero e temática”. (BAMBA, 2007, p. 85)

Essa visão crítica reducionista do cinema africano está mundialmente, em contexto outro, sendo disseminada e difundida, com apoio na mídia europeia, através da televisão, internet e rádio, a exemplo da divulgação da Copa do Mundo de Futebol de 2010, que aconteceu na África do Sul, um país africano, mas foi tratada nas chamadas, propagandas e reportagens como simplesmente “Copa da África”, não a Copa de um dos seus países, em franco contraponto com as vinhetas anteriores à volta das Olimpíadas de Pequim (China) ou de Atenas (Grécia), alheias à continentalização esquemática empreendida.

O CINEMA GUINEENSE

Segundo Filomena Embaló (2010), foi preciso a Guiné-Bissau existir como Estado independente para que a Sétima Arte passasse a integrar o patrimônio cultural nacional. Com efeito, foi já na segunda metade da década de 1970 que surgiram as primeiras produções cinematográficas nacionais pelas câmaras dos realizadores guineenses Sana Na N’Hada e Flora Gomes. As obras pioneiras foram os cur-

tas-metragens *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976), duas correalizações desses dois cineastas. O longa-metragem surgiu mais tarde, em 1987, com a belíssima e muito premiada obra de Flora Gomes *Mortu Nega*.

Apesar de um cenário caótico de apoio ao cinema nacional, este desenvolveu-se, na Guiné-Bissau graças à persistência e vontade própria de Flora Gomes e de Sana Na N’Hada, que num verdadeiro “percurso de combatente”¹ conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto em âmbito interno quanto internacional, promovendo assim uma cinematografia nacional que reúne 15 realizações de que muito nos podemos orgulhar. (EMBALÓ, 2010) Devemos notar que, não havendo atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. A premiação de Bia Gomes, por *Mortu Nega* em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989) e de Maysa Marta, com *Udju azul di Yonta* (1991), também de Flora Gomes, Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou (Burkina Fasso), em 1992, são bem a prova do reconhecimento da atuação destas duas atrizes nacionais, assim como da obra de Gomes e da receptividade do cinema guineense.

O CINEASTA FLORA GOMES

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

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

palmente, com relação ao fator histórico e à Guerra de Independência da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu Nega*.

Flora Gomes, após iniciar sua carreira ao lado de Sana Na N'Hada correalizando com este dois curtas-metragens de 1976, realizou ainda os médias-metragens *A reconstrução* (1977), com Sérgio Pina, e *N'Trudu* (1979). Em 1987, Flora Gomes lança-se com sucesso na realização de longas-metragens. Com *Mortu Nega*, o primeiro longa-metragem do cinema bissau-guineense, o realizador iniciou-se na cena internacional com a premiação desse filme em três festivais naquele mesmo ano: duas Menções Especiais no prestigiado Festival Internacional de Veneza, Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cartago, para a atriz estreada que brilhantemente desempenha o papel da protagonista no filme.

Os olhos azuis de Yonta, o seu segundo longa-metragem, realizado em 1991, é o primeiro filme de um realizador bissau-guineense a participar na seleção oficial do Festival de Cannes em 1992, na seção *Un Certain Regard*. Nesse mesmo ano, o filme é premiado em seis outros festivais, além do prêmio de melhor atriz, já referido acima.

Em 1994 e 1995 Flora Gomes realizou dois curtas-metragens, respectivamente, *A Máscara* e *A identificação de um país*. O seu terceiro longa-metragem, *Po de sangue*, é realizado em 1996 e também participou da competição oficial do Festival de Cannes desse mesmo ano, bem como do Festival de Cartago, onde recebeu o *Tanit* de Prata.

O último longa-metragem de Flora Gomes levado ao público é o filme *Nha fala* (2002), a primeira comédia musical do cinema africano, realizado em 2002. Convidado a participar no Mercado do Filme do Festival de Cannes, o filme recebeu a Bolsa Francófona de Promoção Internacional, que recompensa as obras de realizadores do Sul. Tal como os filmes precedentes do realizador, *Nha Fala* (2002) foi premiado em vários outros festivais em que participou. O filme, classificado como comédia musical, ocorre da junção desses dois gêneros cinematográficos. 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.

Em 2007, Flora Gomes e a jornalista-realizadora portuguesa Diana Andringa correalizaram *As duas faces da guerra*, um filme documentário sobre a guerra colonial na Guiné-Bissau e que foi apresentado na 2ª Mostra do Documentário Português, realizada de 15 a 24 de Fevereiro de 2008, em Lisboa. As futuras realizações de Flora Gomes são o drama *República das crianças*, que gravou em Moçambique e tem previsão de lançamento para 2012, e uma ficção sobre Amílcar Cabral.

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

***NHA FALA* (2002): PRIMEIRA COMÉDIA MUSICAL AFRICANA**

O filme, cujo título o cineasta Flora Gomes diz significar “ao mesmo tempo, ‘minha voz’, ‘meu destino’, ‘minha vida’ e ‘meu caminho” (RIBEIRO, 2010), recebeu múltiplos apoios e financiamentos. É uma coprodução entre *Fado Filmes* (Portugal), *Les films de mai* (França) e *Samsa film* (Luxemburgo), apoiado pela Comissão Europeia (Fundo Europeu de Desenvolvimento), Fundo Eurimages do Conselho da Europa, MC/ICAM – Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, Fonds National de Soutien – À la production audiovisuelle du Luxembourg, Ministère Français de La Culture et de La Communica-

tion – CNC, *Ministère des Affaires Étrangères, Founds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud (Agence Intergouvernementale de la Francophonie e Cirtef)*, *Ministère des Affaires Étrangères (ADCSud)*, *Founds D'action et de soutien pour l'intégration et la Lutte contre les discriminations (F.A.S.I.L.D.)*, *Giöteborg Film Festival Filmfund*, Ministério dos Negócios Estrangeiros – Instituto Camões. Como coprodução de Radio Televisão Portuguesa (RTP), Mutante Filmes e desenvolvida com apoio do Programa Media da União Europeia, tem direção de Flora Gomes, guineense, música de Manu Dibango, camaronês, e imagem de Edgar Moura, brasileiro. Indiscutíveis trânsitos com inevitáveis trocas.

Nha fala (2002) conta parte da história da protagonista Vita, uma jovem guineense que ganha bolsa de estudos na França e está prestes a partir. A jovem carrega uma maldição familiar que proíbe que as mulheres de sua família cantem, de modo que, caso seja descumprida, morrerão. Curiosamente, Vita toma conhecimento da interdição no momento da partida, e sua mãe lhe exigirá o juramento de não ferir a tradição. Todavia, numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre, um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. A primeira noite de amor a faz cantar. Deixando-se convencer por Pierre e seus amigos, grava um disco, que se torna um sucesso de vendas imediato na Europa. Mas, temendo que a mãe descubra que quebrou a promessa, Vita decide voltar a casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre, atual namorado francês, e Yano, antigo namorado que deixara em Bissau, Vita encena a sua própria morte e renascimento, para mostrar à família e amigos que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar.

A análise do filme será realizada por bloco de cenas, com ênfase na figura de Cabral, que passeia por todo o filme, como também nos diversos trânsitos físicos e culturais, que caracterizam relações entre tradição e modernidade, com enfoque nos ritos funerários presentes no filme.

AMÍLCAR CABRAL: O HERÓI DA GUINÉ-BISSAU

O filme *Nha Fala* (2002) é dedicado a Amílcar Cabral: “Pensando em Amílcar Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973”² sendo que por isso esse pai não presenciou a independência do seu país. Amílcar Cabral estará presente no filme, não só na dedicatória, mas no desenrolar da história e no pensamento de muitos personagens, através de uma estátua,³ que será carregada por duas personagens identificadas como Louco, e por um Trabalhador, quase sem falas, que foram encarregados, juntamente com Vita, de encontrar um lugar para colocá-la e acompanham a protagonista pela cidade momento antes de sua partida.

A primeira vez que a estátua de Cabral aparece no filme é quando Yano informa a Vita que está procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral na cidade, e Vita afirma que não é Cabral: “Parece um merceeiro ou especulador”. Mas aquele busto é de Cabral! – representa ou retrata, de fato, o herói da Guiné-Bissau. Por que será que Vita nega ser Cabral? Será que é por não aceitar que Yano, um especulador, já consumido pelo capitalismo, tenha a iniciativa de homenagear o herói da independência da Guiné-Bissau e das Ilhas de Cabo Verde? Ou será ainda que Flora Gomes quer demonstrar o desconhecimento de Yano e de Vita, dois jovens guineenses, da história do seu país e dos heróis nacionais? Ressalta-se que Yano não aceita a resposta ou provocação de Vita de que o monumento não seja Cabral. Desde o início, a comédia abre-se à crítica social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador metáfora do atual lugar de Cabral no universo guineense.

Na entrevista concedida a Dorothy Morrissey (2010), Flora Gomes, quando questionado sobre a imagem recorrente de dois homens ao longo do filme, que transportam a estátua: “Será esta uma

2 Dedicatória exibida na abertura do filme *Nha Fala*.

3 Como informação adicional, cabe informar que a estátua de Cabral só foi inaugurada, na Guiné-Bissau, em 25 de maio de 2009, através de uma doação dos “Irmãos Cubanos”, que assim são chamados, por causa do apoio dado na luta pela independência.

estátua de Amílcar Cabral?”, responde afirmativamente ser aquela uma estátua de Amílcar Cabral e oferece a sua chave de leitura:

Amílcar Cabral foi um homem extraordinário, um visionário, que fez muito pelo seu país. Mas você não o vê porque as pessoas não seguem o que ele disse. Aqueles jovens, que estão ao redor da estátua – estão procurando um lugar para colocá-lo, mas ninguém quer, porque ela incomoda. Cabral ainda está esperando para ver essas coisas, pelas quais ele deu a sua vida. Ele deveria ter o seu lugar. Eu não vou parar de fazer filmes até que eu tenha feito um filme sobre ele.⁴ (MORRISEY, 2010, tradução das autoras)

A figura de Cabral na Guiné-Bissau está presente em quase todas as áreas – Educação, Política, Cultura, Sociologia –, pois, além de lutar pela independência, era um pensador, intelectual, poeta, sociólogo, político e guerrilheiro, e até ator de cinema, considerado por muitos um exemplo para aqueles que passaram pela experiência de viver sob o jugo colonial. De figura pública passou a herói e tornou-se um mito, com as ambiguidades, ambivalências e controvérsias à volta.

A estátua de Cabral agora segue no filme carregada por duas figuras do povo, assinalados por signos da repetição, da persistência e da permanência. O Louco aparece, em segundo lugar, e se junta ao Trabalhador responsável pela estátua de Cabral. Nesse momento, apresenta-se um chavão, que vai aparecer cinco vezes durante o filme, na voz do Trabalhador: “Hoje, o céu está limpo”, a que o Louco responde com uma interpretação desviada desse enunciado, que se altera no decorrer da ação: “Ele disse que é uma merda e que nada funciona”. A primeira interpretação faz alusão ao problema de onde colocar a estátua de Cabral, ou seja, ninguém decide; aliás, todos recusam recebê-la ou instalá-la em determinado lugar, nada se resolve, a burocracia se instala, as coisas não funcionam e a estátua continua sem um lugar definido para ser situada.

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

A segunda intervenção do Louco e do Trabalhador acontece quando o Trabalhador diz: “Hoje o céu está limpo”, e o louco responde: “Ele diz que o inferno está cheio”. Vita continua sendo seguida, até que a multidão começa a correr. A impressão que se tem, por ser uma passeata, é como se a polícia tivesse chegado. Essa intervenção do Louco gera muitos questionamentos: que inferno é esse? Será na Terra ou fora dela? Será que Cabral fala através do Louco?

Na terceira intervenção do Louco e do Trabalhador, o Trabalhador diz: “Hoje o céu está limpo!” e o Louco responde: “Ele diz que o céu e a terra um dia vão se encontrar”. Vita acena mais uma vez para a mãe. O enterro segue por um caminho silencioso e Vita segue o seu caminho para outro lado. Essa intervenção está relacionada com o enterro ou com a partida de Vita? O Louco estará prevendo o retorno de Vita para a Guiné-Bissau?

As personagens do Louco e do Trabalhador procuram, portanto, incansavelmente onde colocar a estátua de Cabral. Várias pessoas dão-lhes palpites. Isso é interessante, porque o desejo de instalação da estátua significa tanto aceitação quanto rejeição, que vão persegui-la no decorrer do filme. A alternância e a indefinição desdobram-se em ritmo de performance gestualística, pontuadas por adiamento e transferências da decisão.

As transformações corporais que o Louco faz podem ser lidas como mecanismos de identificação com as figuras nacionais respeitadas e prestigiadas, que estão ligadas às guerras e a pessoas de idade avançada na África. Como também o Louco é um indivíduo respeitado na Guiné-Bissau – pois “muitos foram castigados pela PIDE.⁵ Saíram da sala de torturas assim e continuaram desnoroados caminhando por aí” (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977, p. 39) –, poder-se-ia pensar, na dimensão de humor própria à comédia, na tentativa de caracterizar mais uma figura nacional, de algum modo, ligada à guerra de independência.

O prestígio do Louco é tão marcado no filme *Nha Fala* (2002), que, quando se realiza a eleição para diretor do coral, os candidatos

5 Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Português).

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

Quando Vita retorna para a Guiné-Bissau, como cantora de sucesso, para cumprir seu ritual de libertação da tradição através dos elementos da mesma tradição, a estátua de Cabral ainda continua sem um local. No porto, Vita enxerga o Louco com a estátua e o mostra a Pierre. O Louco, desta vez, se aproxima e grita o chavão “Hoje o céu está limpo”. Nesse momento, ele diz que “a África é sempre África, mas não é um continente negro”. Essa passagem mostra a diversidade africana. Vita informa ao Louco, numa expressão mista de imperativo e esperança, que ambos precisam concluir afinal a tarefa iniciada anos antes: “Havemos de arranjar um sítio para a estátua”.

Ao final do filme, depois do funeral simbólico de Vita, o Louco passa a estátua de Cabral para um transeunte, que a coloca no chão, em um local na rua e ela fica maior – talvez pelo contato com a terra guineense. Cabral torna-se o grande homem da Guiné-Bissau, onipresente e autônomo, quando na cena final encontra-se o local para a estátua de Amílcar Cabral, e ela vai para esse local sozinha, como a voar, para cima de uma coluna de pedra, tipo pelouro – um símbolo administrativo de cidades –, tendo ao fundo um lindo pôr do sol. Nesse momento, o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”, e o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Os dois dançam e uma pessoa anda de bicicleta para trás, representando a frase enunciada. A intervenção do louco, nesse momento final, tem um tom bíblico, fazendo relação de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida. Trânsitos, circularidade e trocas constantes em face de parâmetros dissociativos e excludentes.

TRÂNSITOS FÍSICOS E CULTURAIS ENTRE ÁFRICA E EUROPA

Os filmes, por si só, já são objetos completamente em trânsito, pois o movimento da câmera percorre as várias cenas e nos leva para onde desejam o cineasta, diretor, o roteirista e, por vezes, o produtor. No filme *Nha fala* (2002) os trânsitos físicos e culturais ressaltados são as viagens da protagonista entre Guiné-Bissau – França – Guiné-Bissau (África-Europa), como também dos guineenses, vida-morte-vida (rituais funerários), religião tradicional e religião católica, tradição e modernidade.

Vita passa grande parte do filme se deslocando, seja porque caminha na rua procurando um local para a estátua de Cabral, ou porque foge de Yano, das pessoas na rua, ou ainda porque viaja. A protagonista vive na Guiné-Bissau na primeira parte do filme, até que ganha uma bolsa de estudos e vai morar na França, retornando a Bissau no entrecho final.

Os trânsitos dos guineenses para fora do país ficam explícitos quando Vita está retornando para sua casa e é assediada pelas pessoas que querem mandar presentes, “lembranças” e cartas para seus parentes (namorados, maridos, filhos) espalhados pelo mundo, Portugal, Bordéus, Londres, Paris, América, China, entre outros, que não voltaram. A diáspora guineense contemporânea fica bem caracterizada nesse filme de Flora Gomes.

Aos 42 minutos e 31 segundos de filme, muda-se a cena para Paris, muda-se o idioma, muda-se o ritmo das músicas. Imagens de Paris são exibidas, inclusive da Torre Eiffel. Anteriormente, exibiam-se também imagens das belezas naturais de Cabo Verde identificadas como Guiné-Bissau através da palavra “Bissau” na coluna-pelouro inicial.⁶ O ritmo das músicas oscilava entre lento e rápido, numa mistura de cancionero popular (início do filme, velório do papagaio) com pop (despedida de Vita); antes, o idioma falado era o crioulo de

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

base lexical portuguesa, que será confrontado com o francês e suas variantes migrantes.

Essa segunda fase do filme, depois das imagens de Paris, inicia-se com uma música, cantada em francês, na qual todos chamam por Vita. O local parece com um sobrado, onde mora sozinha, cercada por amigos, enquanto na Guiné-Bissau morava numa casa com sua família. A música descreve Vita: “Séria, amorosa, só pensa nos estudos; não sai para dançar; disposta a ajudar as pessoas”. Segue-se a história de quando Vita conheceu o seu namorado, quando o amor, a paixão à primeira vista aconteceu, o primeiro beijo, o noivado, o encontro, a primeira noite. Essa cena termina com Vita aparecendo e todos lhe oferecem flores. Cabe destacar que, depois que Vita aparece, nota-se que as suas roupas não são mais estampadas como o vestido usado em Bissau, apesar de as cores ainda serem quentes. O cabelo está trançado, índice talvez do jogo de transformações e permanências culturais entre os dois momentos.

Em constante trânsito, Vita vive em Paris o seu namoro com Pierre. As imagens, mais uma vez, mudam e voltam-se para a Guiné-Bissau, onde Vita chega com Pierre de navio. As imagens das paisagens cabo-verdianas “guineenses” voltam à tona. O idioma volta a ser o crioulo guineense, mas Pierre continua falando francês: nesse momento o idioma não é uma barreira, como na cena de imigrantes em Paris; o país e o idioma não são barreiras, as pessoas se comunicam sem problemas.

A protagonista volta para seu país para realizar seu funeral e libertar-se da maldição da tradição, paradoxalmente fazendo cumprir a tradição em moldes locais e ancestrais. Vita retorna para a Guiné-Bissau por ainda estar preocupada que sua mãe escute o CD gravado por ela, visto que: “É a única que pode reconhecer minha voz. Vai morrer de desgosto. Para me salvar e salvar minha mãe... Tenho de morrer. E para morrer bem, tenho de preparar meu enterro”. Ela mesma complementa: “Agora percebi que para renascer há que aceitar a morte”. Restabelecendo o círculo vida-morte-vida para satisfazer o desejo da tradição descumprida, ela tem que morrer, mas mor-

rerá uma morte simbólica, para renascer mais forte e com os laços com a tradição mais firmes do que nunca. Importa frisar, conforme afirma Thiong'o (2007, p. 30), que "A visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos, os vivos e os ainda por nascer".

A tradição, no filme, é muito presente. Gomes mostra crianças desde cedo realizando e participando de ritual funerário, conforme uma dada tradição não identificada, dos animais de estimação: "O papagaio da escola morreu esta manhã. Vamos passar na casa dos seus amigos! Os que pagaram o enterro é claro". Esse enterro percorre o filme, sendo mostrado no início e no final numa mostra da circularidade entre polaridades ocidental – vida e morte, tradição e modernidade. Afinal, ao mesmo tempo, essas crianças vivem a modernidade, pois pedem que Vita traga da Europa "Eu quero Nike, Barbie e coca-cola. Muita coca-cola". Esses trânsitos culturais acontecem sem a presença de conflito, assim como a mudança de idioma, colocada em dialogismo e tradução culturais constantes.

Segundo Giselle Ribeiro (2010), no artigo *Nha fala*, uma festa do tradicional com o moderno, publicado na Revista *África e Africanidades*, os pedidos das crianças atestam fenômenos da modernidade, como a influência dos Estados Unidos. O interessante nesse diálogo é que mesmo as crianças falando em crioulo pedem produtos industrializados, globalizados, capitalistas. (RIBEIRO, 2010) Outro elemento da modernidade que Giselle Rodrigues Ribeiro (2010) destaca é a bolsa de estudos de cinco anos, para estudar contabilidade na França, que Vita recebe, segundo a autora, caracterizando "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". (RIBEIRO, 2010) Além de a cena ressaltar a importância da educação, essa se realizará em um dos centros hegemônicos do Ocidente na modernidade – Paris –, reforçada pelo signo do curso de Contabilidade, a enfatizar campos diretamente vinculados ao capitalismo e suas impregnações modernas.

Entretanto, quando a tradição oscila com a modernidade na religião, um conflito se insinua sem maiores proporções. No enterro do Senhor Sonho, esboça-se uma reflexão acerca dos rituais fúnebres em voga que envolvem as relações entre a religião tradicional guineense e a religião católica, em termos de compatibilização de um suposto embate:

Vita: O padre não chegou ainda?

Uma mulher: Então, matem o porco!

Senhor: Não pode ser o porco sacrificado quando o caixão sai da casa.

Mulher: Temos que impedir o padre de vir.

Uma Senhora: O defunto era um bom católico e conhecia a bíblia de cor.

Mulher: Então, para que o porco?

Senhor: Ele também era um bom animista.

Esse início de conflito não impede que nenhum ritual deixe de ser realizado, pois o padre já conhece os rituais da religião tradicional guineense e os respeita, assim como os guineenses reconhecem também os rituais católicos. O trânsito entre as religiões traduz-se pela convivência entre as duas prevalecentes como natural. Nesse conflito não há vencedores, pois os rituais tradicionais e católicos acontecem sem causar prejuízo a nenhum dos dois lados, somando-se os rituais.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM RITUAIS FUNERÁRIOS GUINEENSES

Os elementos da tradição e da modernidade coexistem no filme em quase toda a exibição deste, mas se destacam as crianças que crescem em contato com a tradição (o enterro do papagaio) e a modernidade (a influência norte-americana), somada à emigração de guineenses, assim como a bolsa de estudos de Vita, ao lado da maldição de cantar e a produção do CD, os rituais funerários físicos do Senhor Sonho e simbólicos de Vita.

Vita carrega uma maldição dada como tradicional, que proíbe as mulheres de sua família materna de cantar. Isso não fica claro no início do filme, mas depois da promessa de não cantar, exigida pela mãe, antes de viajar para França. A mãe de Vita, em sua despedida, reitera o fato:

Mãe: Não esqueças de nada. Sabes do que falo. Quero que me jures mais uma vez.

Vita: Juro mamã. Mas gostava que me explicasses porquê.

Mãe: Eu também não sei. Penso que nunca ninguém soube. É como uma maldição desde há muitas gerações. Nuncas poderá cantar. Cantar é proibido a qualquer mulher desta família. Seja qual for o pretexto. Senão podes morrer.

Vita: Nha fala (minha fala)

A expressão título do filme funciona como palavra formal empenhada no momento limite da despedida. No entanto, “a palavra” de Vita acaba por se reverter posteriormente em outra “voz”, em outro “destino”, em outra “vida”, outro “caminho” (GOMES, 2002 apud RIBEIRO, 2010), sem necessariamente ser desmentida, mas distendida em outras dimensões. Na Europa, Vita, em celebração na primeira noite com Pierre, canta pela primeira vez na vida, sussurrando uma melodia. Pierre acidentalmente a escuta e fica encantado com a sua voz, em uma cena construída com aura de sortilégio e revelação. Ela, ao vê-lo, arrepende-se de ter cantado e conversa sobre a maldição da família. Esse diálogo mostra o choque cultural entre Pierre e Vita, pois Pierre questiona se ela acredita ou não nesses valores. Vita responde vagamente: “Acredite ou não... fui a primeira a ignorar a proibição. Faltei à minha palavra. É mais grave para ela [a mãe] que para mim”. A lógica guineense demarcará territórios em diferença a partir daí. Pierre ignora o que Vita diz e, enquanto músico, declara que ela “tem uma voz extraordinária”, como a que estava procurando. Vita responde, citando a sua falecida avó e uma imagem de cisne é refletida nela: “A minha avó dizia que somos como os cisnes. O nosso canto anuncia a nossa morte. Não é a morte que me assusta. Tenho medo de deixar aqueles que amo”.

Após a constatação da beleza da voz, eles vão para o estúdio. Nessa primeira audição às 4 horas da madrugada, Vita demonstra o seu conhecimento de música, apesar da proibição, o que surpreende o grupo ali reunido. Vita altera a letra e ao cantar impressiona o parceiro de Pierre, que dá início ao circuito profissional na área. Enquanto Vita canta, passam-se as cenas do processo de produção do CD, em mais um flagrante elemento da modernidade, com as gravações e os músicos a suscitar felicidade e temor conjuntamente. Desde o título francês *La Peur*, a música que Vita grava fala do medo de ultrapassar obstáculos, de como qualquer coisa, inclusive as pedras e os rios são mutáveis. Relacionando-se com a vida de Vita, a música representa a consciência da quebra da tradição e a insegurança resultante de sua atitude. Não deixa de ser irônico que a “Nha fala” de Vita signifique inicialmente silêncio, e que, no entanto, o faltar com a palavra e decidir-se seguir cantando profissionalmente impliquem em uma nova vida para Vita, em que o castigo associado à transgressão e à morte será exorcizado por um ritual de morte simbólica.

Ao retornar para a Guiné-Bissau, Vita reúne a família, os amigos e Pierre na casa de sua mãe, e trava um diálogo dramático com a mãe ao contar que gravou o disco: “Mãe, canto com minha fala”. A mãe de Vita responde “Ser impossível”. Diante da resposta, Vita mostra o CD e o coloca para a mãe escutar. Vita canta e a mãe desmaia, para acordar dizendo: “A minha filha vai morrer”, enquanto todos respondem em coro: “Não, não”. Por sua vez, Vita informa que voltou para organizar o próprio funeral, ao passo que sua mãe passa a agir como se ela estivesse realmente morta: “Vê bem que a minha filha está morta”, por mais que Vita lhe diga expressamente que não.

Vita, apesar de ser essa mulher moderna, estudada, emancipada, é muito ligada à tradição familiar guineense, de modo que volta para o seu país natal para satisfazer seus ancestrais com essa sua morte simbólica, em flagrante contraponto a componentes euromundistas da razão ocidental prevalecente hoje, com os quais a protagonista parece manter ao longo da vida.

RITUAIS FUNERÁRIOS EM *NHA FALA*

Dos três rituais funerários: o do papagaio, realizado pelas crianças, o do Senhor Sonho, um idoso vizinho, e o enterro simbólico de Vita, que unem tradição e modernidade, organizados com o fito de satisfazer a tradição, o de Vita é o único que lida com a transgressão, o castigo e a remissão. Vita dá as coordenadas do seu próprio plano, para amenizar os estragos da sua quebra de tradição: “Mãe, vais anunciar na rádio, na TV e nos jornais: primeiro, que eu sou cantora. Segundo, que vim morrer no meu país. E terceiro, que convido a todos a vir ao meu velório amanhã”.

Agindo como se Vita estivesse morta, a mãe trata-a como um “fantasma”, a quem se dirige e conversa naturalmente: “Ela amava-me tanto que enviou seu fantasma para que o meu desgosto não seja tão grande”. Diferentemente, Pierre reclama, acreditando que: “Isto vai ser mais difícil do que eu imaginei”, enquanto Yano conclui naturalizando a situação, com um sumário “É o clima”. A sucessão de comentários de personagens exemplificam a diversidade cultural sentida pelo francês, sobretudo como “troça”, efetivamente presente. Simultaneamente, as marcas de modernidade entrelaçam-se aos signos mais tradicionais.

Vita vai para a marcenaria chamada “Destino” e, como nova-rica, negociando caixões, escolhe um em formato de borboleta para o seu funeral. Este caixão representa a transformação e o renascimento de Vita, pois a borboleta dorme lagarta e acorda borboleta. Assinalam-se as metamorfoses da vida e a liberdade de voar, através do seu funeral. Vita acaba comprando todo o estoque de caixões da marcenaria, cujo dono informa que, pelo valor do cheque, a fábrica é dela. Ele olha para o cheque e se assusta com a assinatura: “Se a defunta está viva então os vivos estão mortos”, fazendo uma relação com os vivos e os mortos, que coexistem pacificamente.

Na casa de Vita, está quase tudo pronto para o início do funeral. As pessoas já formam fila para ver a morta. Vita dá as últimas instruções e pede que o Dr. Amarillo “Não deixe avançar ninguém”. Vita também orienta Larna, a pessoa que irá substituí-la no caixão

para que esta “Tente não se mexer”. Todos os preparativos são conduzidos diretamente pela protagonista, que dialoga e transita pelos presentes com naturalidade, sem qualquer demonstração de estranhamento. Na enorme fila formada para ver a defunta, os visitantes são recebidos pela própria defunta. O primeiro é o *homi grandi*, que diz: “Vita era uma grande artista e eu um *dos seus grandes amigos*”, a que Vita responde, como a evitar desmenti-lo, mudando de assunto: “Garanto que haverá comida para todos”. Tais comentários expõem os frágeis limites entre fatos, ficcionalização e discurso, com diversos mecanismos atenuantes, evitando embates. Outro senhor causa certo constrangimento ao perguntar “De que morreu ela?”, mas Dr. Amarillo responde sabiamente: “De desgosto. Ataca em qualquer idade e é fulminante”. Outro senhor diz: “Nós é que devíamos estar no lugar dela” e uma senhora constata: “Quando os jovens partem antes dos velhos... o caso vai mal parado”.

Tradição e modernidade continuam juntas na festa organizada na praça. Os músicos franceses chegam de avião e vão de carro para a rua da casa de Vita, onde as pessoas os seguem. É de ressaltar que todos são recebidos em clima de festa, seguindo a tradição, antes mesmo da festa pop organizada em praça pública.

Uma curiosa cena tragicômica acontece no funeral, revelando as singularidades culturais. Larna, a pessoa que está no lugar de Vita no caixão, precisa ir ao banheiro e o irmão de Vita deita no lugar, para substituí-la. Um homem se aproxima e constata: “Como a morte nos altera... Agora, parece um rapaz”. Já a mãe de Vita vê o filho no caixão “O meu filho! Também morreu!” e desmaia; quando acorda, pergunta a Pierre “Eu também morri?”. Pierre a instiga com o mote da próxima canção, executada na cena: “Não está morta! Faça um pequeno esforço. Atreva-se senhora! Atreva-se”. Vita complementa: “O Pierre tem razão Mamã. Tens de morrer comigo para poder renascer. Canta mamã, canta!”. A mãe melancolicamente afirma: “Nunca conseguirei” e Vita canta uma música que é um incentivo para a mãe cantar. A mãe por fim aceita, se entrega à música, “atreve-se” e também quebra a tradição, conforme traduz a canção, na sua função de coro: “Quando

não tens paz na vida/ Quando os pássaros vão e vêm/ Quando os rios nos levam/ Os filhos para longe/ Que há de uma pessoa fazer?/ Atreve-te”.

O caixão de borboleta rosa de Vita sai da casa com ela dentro, com todos dançando e cantando, inclusive a sua mãe, que entoava versos de rebeldia: “Quando receias rasgar o livro/ Ao virar a página/ Atreve-te/ Quando hesitas antes de agir/ Atreve-te/ Quando queres fazer amor/ pela segunda vez/ Atreve-te”. Vita dança dentro do caixão, como se estivesse voando. O caixão, ao invés de seguir para um cemitério ou outro lugar para ser enterrado, é levado para o palco da praça, onde com sua mãe a protagonista também dança e canta: “Quando as estrelas param para te ouvir cantar/ Que havemos de fazer, mamã? Atreve-te (todos respondem)” – diz a música entoada. A mãe de Vita canta: “Que havemos de fazer/ para ser ao mesmo tempo/ iguais e diferentes?/ Atreve-te”. E Vita repete: “Que havemos de fazer/ para ser ao mesmo tempo/ iguais e diferentes?/ Atreve-te”. Com sequência da festa musical aproxima-se o “Fim” de um filme voltado para relações da vida com a voz, a fala, a música, a linguagem.

Em *Nha Fala* (2002), a articulação de diferenças, a negociação, a conciliação e a compatibilização entre tradições e modernidades têm como protagonistas mulheres guineenses envolvidas em relações de gênero e em inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade – África e Europa, lado a lado – que transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, no sentido de assegurar lugares e papéis diferidos em tempos de globalização e em contextos de pós-colonialidade.

Não há como negar que os componentes culturais – o tradicional africano guineense e o ocidental europeu – atualmente fazem parte do guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. A lembrança das raízes desse processo, a qual os guineenses enfrentaram e continuam enfrentando, embora com feições diferentes, para além da globalização, pode ser configurada como um desafio de lidar com heranças coloniais junto a comunidades tradicionais, que se pretendam integradas a contemporaneidade, contando, para tanto, com

manifestações culturais de fôlego e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo. Sempre em trânsitos, sempre envolvendo trocas de lado a lado.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. *Diário da libertação: a Guiné-Bissau da nova África*. São Paulo: Ed. Versus, 1977. (Coleção Testemunhos).
- BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasilense, 2006.
- BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 37-56.
- EMBALÓ, Filomena. *O cinema da Guiné-Bissau*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/OCINEMANAGUINEBISSAU.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2010.
- GM54. *A república das crianças*, 2010. Disponível em: <<http://gm54.wordpress.com/2010/05/23/longa-metragem-a-republica-das-criancas-de-flora-gomes-nasce-nas-ruas-de-maputo/>>. Acessado em: 15 jul. 2010.
- MORRISEY, Dorothy. *Nha fala*. Entrevista concedida à Flora Gomes. Disponível em: <http://ec.europa.eu/development/body/publications/courier/courier196/en/en_056.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2010.
- NHA Fala. Direção: Flora Gome. Produção: Luís Galvão Teles; Jani Thiltges; Serge Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Portugal: Fado Filmes;

França: Les Films de Mai; Luxemburgo: Samsa Films, 2002. (85 min.), 1 DVD.

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 maio 2010.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 27-32.

TOMÁS, António. *O fazedor de utopias: uma biografia de Amílcar Cabral*. 2. ed. Lisboa: Ed. Tinta da China, 2008.