

O LEGADO DE AMÍLCAR CABRAL E A VOZ DAS
MULHERES NO FUTURO AFRICANO: REFLEXÕES
A PARTIR DO FILME NHA FALA DO BISSAU-
GUINEENSE FLORA GOMES¹

THE LEGACY OF AMÍLCAR CABRAL AND THE VOICE
OF WOMEN IN THE AFRICAN FUTURE: REFLECTIONS
FROM THE FILM NHA FALA BY BISSAU GUINEAN FLORA
GOMES

Matteo Gigante

Doutorando em Estudos Portugueses
e Românicos, com especialidade em
Estudos Brasileiros, da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa (FL)

¹ Agradeço às Professoras Alva Martínez Teixeira e Ana Mafalda Leite, à Faculdade de Letras e à Universidade de Lisboa pelo financiamento do meu Doutoramento concedido através do Programa BD2017.

Resumo: O filme *Nha Fala* (2002), de Flora Gomes, apresenta um presente e um futuro de esperança para a África, sobretudo para a sua população feminina. Apesar da laboriosidade e da competência de muitas, as mulheres são demasiadas vezes menosprezadas por uma sociedade marcadamente patriarcal. Interpretando o legado de Cabral, este filme mostra possibilidades de luta dentro de um sistema social que parece ter perdido os seus valores revolucionários, renegociando, através do raciocínio, vínculos com uma tradição nem sempre aliada ao progresso.

Palavras-chave: cinema africano, Guiné-Bissau, Cabo Verde, Amílcar Cabral, feminismo.

Abstract: The film *Nha Fala* (2002) by Flora Gomes represents a present and a future of hope for Africa, especially for its female population. Despite their hard work and competence, many women are often overlooked by a markedly patriarchal society. Interpreting Cabral's legacy, this film shows possibilities of struggle within a social system that seems to have lost its revolutionary values, renegotiating, through reasoning, links with a tradition not always allied with progress.

Keywords: African cinema, Guinea Bissau, Cape Verde, Amílcar Cabral, feminism.

O desafio de conjugar igualdade e diferença revela-se central para o presente e o futuro da Guiné-Bissau, país onde coexistem realidades linguísticas e culturais das mais heterogêneas. O trabalho cinematográfico *Nha Fala*, do bissau-guineense Flora Gomes, propõe importantes elementos de reflexão acerca da concretização deste desígnio histórico-cultural. Neste contexto dilacerado por circunstâncias sociais conflituais e adversas, emergem exemplos de um panorama cinematográfico promissor, vocacionado a refletir sobre esta realidade africana, procurando respostas perante os enigmas de um futuro em construção.

Uma reflexão sobre o coletivo nacional apresenta-se como central na edificação de um progresso que, pelos povos colonizados, como exposto por Alfredo Bosi (2014, p. 30), se concretizou historicamente, em opressão, sendo apanágio de poucos, resultando numa “pseudomodernidade racional sem outro horizonte além dos próprios lucros”.

Um novo rumo, para renascer das mazelas deixadas pela opressão colonial, foi procurado pelos movimentos de libertação dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), que identificaram as artes como ferramentas essenciais na construção da identidade nacional. Neste processo, como salientado por Ana Mafalda Leite (2015), os artistas engajaram-se na conciliação de elementos locais e globais, na tentativa de recuperar histórias e saberes ancestrais

de povos silenciados, ou culturalmente secundarizados pelo passado colonial.

Entrecruzam-se culturas nesta narrativa que, como sublinhado por Fabiana Carelli (2012, p. 3), conta com diversos patrocínios internacionais, uma magnífica trilha sonora realizada pelo camaronês Manu Dibangu, o protagonismo da maravilhosa atriz senegalesa Fatou N'Diaye e a colaboração da coreógrafa portuguesa Clara Andermatt.

Tais pressupostos concretizam-se na transculturalidade desta obra de 2002 que, segundo indica Jusciele C. Almeida de Oliveira (2013, p. 113), se afigura como primeiro exemplo de “comédia musical” oriunda do continente africano. Cenários linguísticos, culturais e geográficos longínquos fundem-se numa produção cinematográfica que perpassa fronteiras idiomáticas e, como destacado também por Oliveira (2013, p. 74-75), intercala a predominante presença do crioulo em relação ao uso do português e do francês.

Nesta narrativa intercultural e intercontinental, projetada entre Cabo Verde (Mindelo) e França, como revelado por Oliveira (2013, p. 111), a Guiné-Bissau, protagonista empiricamente ausente – em consequência da guerra civil que dilacerava o país –, continua a estar implicitamente presente, emergindo como musa inspiradora do cineasta. Apesar do conflito e da grave situação naquela altura enfrentada pelo país, a

película procura positividade e esperança na alegria, na música, nas tradições e na sabedoria do povo.

Como sublinhado também por Giselle Rodrigues Ribeiro (2010.), o retrato ficcional do autor desconstrói os preconceitos relacionados com contextos africanos, mostrando uma realidade cultural dinâmica e festiva ao lado de uma perspectiva potencialmente otimista. Contudo, a narrativa não esconde contradições sociais existentes como a desigualdade económica, a fragilidade política e a corrupção do ser humano.

Neste sentido, na obra apresentam-se as peripécias da protagonista, chamada, emblematicamente, Vita, uma jovem inteligente, bonita, emancipada e corajosa, apreciada pela comunidade, capaz de transformar a sua empatia numa autoridade, que se revela quando os membros do coro da cidade, reunidos numa igreja, outorgam-lhe a responsabilidade de escolher o novo diretor. Num contexto frenético no qual se fundem o canto, a música e a dança, vários cidadãos apresentam a própria candidatura, legitimando-se através de razões cada vez mais bizarras. Num primeiro momento, uma mulher justifica a própria aptidão para revestir o cargo baseando-se no conceito de competência. A partir deste momento vários coreutas candidatam-se autoproclamando características como força, sedução, magreza, riqueza ou pobreza, como se tais pretextos antitéticos fossem relevantes nesta seleção.

Diante da paradoxalidade da cena, uma personagem masculina intervém afirmando que, sendo homem, segundo a tradição, seria a pessoa mais indicada para “mandar”. Após esta asseveração infeliz, aumenta o protagonismo dos coreutas, em particular das mulheres, na procura de uma liderança, “um bom capitão” que possa orientar a desnorteada comitiva.

Nesta cena, particularmente hilariante, observa-se uma caricatura dos processos de escolha políticos que – numa perspetiva supostamente representativa –, são amiúde condicionados por fatores alheios a uma definição clara de objetivos programáticos e ideais.

Efetivamente, no final destas estrofes emerge a figura do “doido”, que se candidata através da alegação desta sua qualidade. Perante a confusão generalizada, refere o sacerdote da cidade a Vita, os loucos ganhariam a disputa pelo poder. Contudo, Vita não parece preocupada por esta eventualidade sendo eles, talvez, paradoxalmente, os mais “sinceros” e “lúcidos”.

Outro momento elucidativo, mostrado no início, é o funeral de um papagaio, organizado por um grupo de crianças. Metáfora da voz, o defunto pássaro, que somente sabia repetir a palavra “silêncio”, representa o princípio de uma história onde a voz, desde o título, se patenteia como um elemento imprescindível. De facto, segundo referido por Ribeiro (2010, não p.), o autor explica que em crioulo: “*Nha Fala* significa, ao mesmo tempo, ‘minha voz’, ‘meu destino’, ‘minha

vida' e 'meu caminho'". A imagem do defunto papagaio, que, com o seu verso, reitera a silenciadora voz de outrem, pode metaforizar a situação narrativa, na qual Vita, a protagonista, terá, no seu potencial futuro como cantora, a mãe e a tradição familiar por obstáculo e apenas poderá atingir a sua realização – e o desejado desenlace – através de um desvio em relação à reprodução das tradições impostas pela sua família.

Um tópico que aparece nitidamente desde as primeiras cenas é a contradição social derivada da desigualdade económica. No cinema africano, sublinha Alessandra Meleiro (2007, p. 37- 38), a contraposição entre o papel feminino tradicional e “ocidental” e o contraste entre a cultura tradicional e a cultura urbana, representam temáticas extremamente produtivas, que permitem também abordar questões como a desigualdade económica.

Este debate apresenta-se em numerosas películas que refletem a heterogeneidade cultural e ideológica destes países. O arquétipo do novo-rico aparece aos nossos olhos através da figura de Yano, um empresário e político desonesto ostentando a sua opulência com o uso de colares de ouro e falando desnecessariamente ao telemóvel. Esta ridícula personagem está à procura de um lugar onde colocar uma estátua do herói nacional Amílcar Cabral, por ele comissionada. O busto do revolucionário, desde a primeira cena, parece fugir das mãos do avaro empresário/político, preferindo atravessar a cidade nos braços do povo. Os

carregadores, seus assalariados, abraçarão a estátua, acompanhando-a pelas ruas, onde a população saudará, numa marcha de júbilo e esperança, a passagem do feitor, inspirador e teórico da independência.

Nesta perspectiva, a obra apresenta uma reflexão sobre a questão dos símbolos revolucionários da nação, património de quem acredita numa sociedade baseada em princípios de igualdade, potencialmente usurpados por quem atinge poder económico e político através do engano e da exploração. A “fuga” de Cabral em direção às ruas e às pessoas é a representação de uma coerência humana que não se deixa comprar pelo poder e pela riqueza de homens arrogantes. Após a passagem de Cabral, um grupo de crianças, que continuavam no cortejo comemorativo do funeral do papagaio, informam Vita do facto que a ave apenas sabia pronunciar a palavra “silêncio”. Um espírito genuinamente revolucionário encarna-se em Vita, que foge das atenções de Yano, abrindo novamente as danças. Ela ignora o grosseiro cortejo do poderoso empresário, capaz de lhe proporcionar um bem-estar económico, dirigindo-se para um caminho de vida que passa por uma autêntica emancipação pessoal.

Ela recusa este homem que a tinha traído e propõe-lhe uma relação substancialmente poligâmica, na intenção de se deslocar para França, onde tinha ganho uma bolsa de estudo. Sucessivamente, os vizinhos dançam honrando a partida de Vita, mas aconselhan-

do-a regressar antes da velhice sem se esquecer de encontrar um marido, seja este “branco, preto ou verde”. Eles apresentam-se como formados em várias disciplinas, lamentando a impossibilidade de aplicar os próprios conhecimentos em prol do progresso do país.

Outro conselho tristemente oportuno na quotidianidade de um emigrante é o de trazer sempre o seu documento consigo, até na casa de banho, indício de uma sabedoria proveniente da diáspora e do “cosmopolitismo do pobre”, descrito no homónimo ensaio de Silviano Santiago (2008, p. 51), que faz aprendizagem das errâncias transcontinentais de pessoas amiúde obrigadas a transgredir as rígidas normas migratórias impostas por governos do norte global. Em algumas circunstâncias estas pessoas veem os próprios passaportes recusados nos aeroportos das metrópoles do capitalismo. Assim, ao longo do funeral de Sonho, uma personagem mostra aos convidados as cartas de pêsames recebidas pelo defunto, constatando que foram remetidas de todos os aeroportos do qual foi expulso. Posteriormente, com amarga ironia, nas vizinhanças aparece, pintado numa parede, um mural publicitário, retratando um avião, com a sugestiva frase: “Viagem connosco de todo o mundo para todo o mundo”.

Com a distribuição coletiva de carne de porco, o momento do funeral é vivido pelo povo como uma festa. Segundo a tradição animista ele viveu muito e

a sua morte não é entendida como um luto. No momento da procissão, representação cristã do culto dos mortos, todos ficam calados, evidenciando o contraste e a coexistência sincrética das duas culturas. Como sublinhado pelo povo, Sonho era um bom cristão e simultaneamente um bom animista.

Infringindo a solenidade da procissão, reaparece o pretendente capitalista de Vita, vendendo sacos de arroz, avisando que “amanhã será mais caro”.

Esta tríade simbólica, que emerge na cena, sugere a heterogeneidade social e o sincretismo religioso presente na cultura guineense, a persistência das tradições apesar das colonizações, da globalização e das diásporas, em contraste com a arrogância de um capitalismo pilantra, que se aproveita do sofrimento do povo, pretendendo monopolizar o panorama.

Numa cena posterior, observa-se Vita em Paris, descrita pelas vozes dos seus vizinhos e conhecidos que a consideram anticonformista, por ser muito estudiosa e esforçada, sem tempo para a diversão, mas extremamente dedicada ao trabalho e ao cuidado da comunidade. Portanto, os vizinhos dedicam-lhe uma canção elogiando a sua personalidade positiva e carinhosa.

Contudo, a harmonia do coro é quebrada pela voz de um velho amargurado que afirma em francês: “Não me interessa, não gosto de pretos!”. A presença desta personagem, que se reitera na narrativa repetindo a mesma frase, é um espelho das contradições

de sociedades europeias nas quais, lamentavelmente, ainda hoje existem pessoas preconceituosas que pretendem julgar outras pessoas, com arrogância e ignorância, na base de qualidades inatas, pressupondo, mediante estratégias insensatas e inconsistentes, identificações discriminatórias baseadas em elementos como a nacionalidade ou a cor da pele.

Apresentando este exemplo caricaturado de racismo, o filme proporciona uma estilização eficaz de uma sociedade do norte global, também condicionada por contrastes, na qual convivem progresso e atraso, fenômenos de injustiça, boçalidade e desrespeitosa ignorância, ao lado de cordialidade e elementos de suposta modernidade.

Apesar da sua vetustade, no fim da narrativa intuimos uma possível evolução também para esta personagem que, em terras africanas, dançará com uma mulher, quase da mesma idade, mas com um tom de pele diferente, demonstrando-nos, talvez, que o conhecimento e o redescobrimento da empatia humana podem vencer o preconceito.

No entanto, nesta contraditória sociedade europeia estava a cumprir-se um renovado sonho, que confere nova vida à protagonista. Vita encontra Pierre, um músico por quem se apaixona. No *bistrô* dos pais do francês, lugar no qual o casal celebra o namoro, propiciando o encontro entre a protagonista e a família do futuro consorte, Vita entretece um breve diálogo com uma portuguesa que, filha de um com-

batente da guerra colonial, continuava o seu trabalho no restaurante, embora estivesse grávida. Portanto a narração prossegue através do recurso musical que, mediante o refrão “Adeus século XX”, evoca, de forma aparentemente descontraída, a situação dos imigrantes dos antigos países colonizadores europeus a trabalhar juntos de imigrantes provenientes de países antigamente colonizados. Segundo a canção, superada esta fase da História, os povos parecem conciliados numa quotidiana luta contra a miséria, que os une. Contudo, neste cenário globalizado, evoca-se a existência de outro poder, que perpetuaria os mesmos paradigmas. Aparece então, quebrando o ritmo do coro, o pai de Pierre, que, como afirmado por ele mesmo, continua a ser o patrão. Apesar da sua simulação de autoritarismo ser evidentemente irónica e histriónica esta metáfora poderia remeter, implicitamente, às lógicas neocoloniais do sistema capitalista. Na canção evoca-se a existência de algum impedimento perante o caminho do progresso, sugerindo uma reflexão sobre as lutas pela liberdade, algumas vezes ganhas, tentando espreitar o sol no horizonte do futuro, apesar do nevoeiro de um passado de exploração e desigualdade que ainda não se dissipou.

Entretanto, no horizonte de Vita, o sol começa a brilhar vigorosamente, irradiando amor à sua vida. Esta paixão fortifica-se a partir da colaboração da protagonista numa canção, gravada graças ao grupo de Pierre. Esta participação, e a consequente publica-

ção do disco, doam notoriedade a Vita, que se converte numa cantora de sucesso.

Porém, esta situação aparentemente idílica revela-se atribulada pelo sentido de culpa atávico de Vita em relação à sua mãe e às suas ancestrais que estariam impedidas de cantar. Em consequência desta tradição, a mãe de Vita tinha pressagiado a morte da filha em decorrência do seu ato de cantar, recomendando-lhe explicitamente que jamais o fizesse.

Por esta razão, Vita decide voltar urgentemente para o seu país natal, desta vez acompanhada pelo seu parceiro. Inevitavelmente, para Pierre, revela-se difícil compreender e legitimar a superstição da mãe da consorte. Mesmo assim, respeita a vontade da sua amada, aproveitando da inesperada viagem para conhecer a família da namorada.

Ao receber notícias sobre a carreira musical da filha, a mãe fica perturbada e desmaia, continuando a acreditar na veracidade do seu presságio. Esta superstição, elemento simbólico na apreciação do filme, pode ser lida como a recomendação da mãe, criada num contexto colonial e numa sociedade machista, manter silêncio, submissão e resignação, mesmo perante as injustiças. Neste preceito que, numa perspectiva transcultural, parece reproduzir o conselho epicurista “vive escondidamente” encontramos, provavelmente, as preocupações de uma mãe herdeira de um passado onde, por ser mulher e colonizada, o seu olhar não podia apostar altivamente na criação de um

panorama diferente e era, por isso, condenada a ficar calada. Apesar da libertação do país e os propósitos de Cabral, que apostavam na emancipação feminina como fator imprescindível para a independência da nação, os passos percorridos neste caminho apresentam-se como demasiado lentos para satisfazer as expectativas do herói. Embora o silêncio pareça perpetuar-se, Vita decide enfrentar de forma criativa as prescrições da mãe.

A cantora decide quebrar o silêncio, anunciando na rádio o seu sucesso musical e convidando, através deste meio, todos os seus conterrâneos ao seu próprio velório.

Para encenar o seu funeral, Vita decide comprar a “Destino L.D.A.” uma emblemática fábrica que produz, artesanalmente, lindas ataúdes coloridas, escolhendo, para si, um estiloso caixão, representando uma borboleta cor-de-rosa, provavelmente símbolo do ritual de emancipação que estava prestes a celebrar. Contemporaneamente, oferece ao povo as restantes mercadorias do carpinteiro, dado que, como melancolicamente afirmado por Vita no início do filme, prestes a emigrar, “A única coisa segura, neste País, é a morte”.

Na sua casa, oportunamente decorada e tradicionalmente repleta de comidas, apresentam-se multidões de desconhecidos vangloriando uma antiga e profunda amizade com Vita, a suposta defunta que celebraria o seu próprio enterro. Uma personagem

histriónica, que aparece com a mesma frase em todos os funerais, atreve-se a dizer, recebido pela própria Vita, que a morta era, para ele, como uma filha e que até lhe devia algum dinheiro emprestado.

Mediante este rito, até a mãe, vítima do seu passado, se atreve a acreditar na existência de uma alternativa possível, além da apresentada bifurcação do devir, na qual a mulher seria predestinada ao silêncio ou, em contrapartida, à morte. Então o povo entoava um hino à liberdade incitando a mulher a atrever-se. Assim, olhando para o horizonte, o céu liberta-se das trevas, Cabral encontra enfim a sua posição e a personagem Caminho exclama: “hoje o céu está limpo”.

No desfecho encontra-se, finalmente, uma posição estável para o busto de Cabral, graças à proteção e ao constante engenho da personagem Caminho e do louco, figura narrativamente relevante. A loucura, segundo Oliveira (2013, p. 48), seria uma condição respeitada na cultura bissau-guineense, por terem sido, ou se tornado, doidos, elementos da resistência e vítimas da tortura da PIDE durante o período colonial. Como explicado por Kelly Mendes Lima (2013, p. 119) a colocação do busto de Cabral assume uma conotação emblemática:

Sua posição, no último plano, confere-lhe uma aura especial, pois, além de ficar mais alto em relação ao chão e aos dois indivíduos, o enquadramento sugere uma elevação de Cabral até mesmo em relação às montanhas. A releitura que o espaço escolhido para

a composição da imagem traz é outro elemento significativo. Trata-se de um local de fato existente à beira de uma praia, na Avenida Marginal do Mindelo (cidade de São Vicente, uma das ilhas de Cabo Verde, onde o filme foi rodado), que contém a réplica de uma estátua do navegador português [...] Diogo Afonso, o primeiro europeu, conforme consta, a chegar à Ilha. O busto de Amílcar Cabral não só ganha o lugar outrora dedicado ao viajante, como seu posicionamento é diverso e expressivo. A estátua de D. Afonso está voltada para o mar, enquanto a de A. Cabral, para a terra, ou seja, se aquele saúda o mar e o além-mar (Portugal), este saúda sua terra e sua gente – e, pelo filme, é ali que deve estar. Seja por meio de Vita, seja por meio de Amílcar Cabral e seu significado para o povo, um fim otimista está contemplado. [...] (LIMA, 2013, p. 119-120).

Neste final aberto, que se liga ao início, em que o busto de Cabral estava à procura de uma colocação, encontramos uma mensagem de esperança. Efetivamente, ao longo da narração podemos constatar que as coisas podem mudar, como mudam as pessoas.

Yano, o empresário desonesto apaixonado por Vita no início do filme, graças ao amor pela sua nova companheira, muda de atitude face ao mundo, investindo o seu dinheiro numa escola e dedicando-se à formação das novas gerações. Porque, como destacado em várias obras do mesmo realizador, a mudança social e a quebra do silêncio, num processo de emancipação coletiva, podem realizar-se através de pequenos e grandes gestos, edificando, a partir da formação dos mais jovens, o futuro que este território precisa de construir.

Os movimentos de libertação dos PALOP inspiraram-se em ideais igualitários, provenientes do marxismo. Nações como Moçambique, como refere Fernando Arenas (2010, p. 110), criaram instituições de vanguarda na realização de filmes e documentários. Tais instituições, financiadas pelos Estados, sublinha Claire Andrade Watkins (1995, p. 110), patrocinaram, em vários países, representações cinematográficas que sensibilizassem as pessoas, para promover a participação cidadã na construção de sociedades socialistas. Durante as guerras que afligiram países como Moçambique, destaca Arenas (2010, p. 108), o cinema respondeu a estas tragédias denunciando a realidade no contexto nacional e internacional.

Na Guiné-Bissau, Arenas (2010, p. 112) sublinha a relevância e a prolificidade cinematográfica de Flora Gomes que, não negando o próprio comprometimento ideológico, procurou, através da arte, perspectivas futuras de esperança além do trauma e das mazelas deixadas pelos conflitos. Relembramos que os filmes de Gomes, são gravados tanto na Guiné-Bissau como em Cabo Verde e na Europa; além das razões bélicas supracitadas, a escolha de gravar *Nha Fala* em Cabo Verde é devida provavelmente à vocação de realizar, através do cinema, o sonho de Cabral de unir a Guiné-Bissau com Cabo Verde, na mesma nação.

O pensamento do líder, inspirado no marxismo e nos movimentos antirracistas desenvolvidos tanto na América como na Europa, reinterpreta elementos de

todas estas teorias procurando uma aplicação na realidade que o envolvia. Desta forma, Cabral não discorda da leitura marxista da história, mas, como referido por Sónia Vaz Borges (2008, p. 123), da sua “aplicação às realidades africanas”. Como sublinhado por Borges (2008, p. 125), no seu contexto Cabral constatou, na prática, a inexistência do proletariado, reparando na predominância de apenas duas classes: o campesinato e uma espécie de classe média autóctone.

Portanto, Borges (2008, p. 124-5) salienta que, diferenciando-se da análise marxista, que incitava à luta de classe para a instauração da ditadura do proletariado, Cabral cunhou o conceito de “Nação – classe” auspiciando uma convergência em vez de um conflito entre estas duas realidades existentes. Apesar de Cabral mostrar, enquanto agrónomo, uma particular atenção em relação às instâncias dos camponeses e não excluísse, no futuro, o início da luta de classes em África, este líder via na burguesia o papel de classe dirigente destinada a governar o país na primeira fase da sua história. Assim, divergindo do pensamento marxista clássico, constata Borges (2008, p. 127), Cabral teoriza o suicídio da burguesia passando por um processo pedagógico chamado “*reafricanização* ou *reconversão dos espíritos*”, como referido no primeiro volume do ensaio político *Unidade e Luta*. Este processo era visto como uma tomada de posição, da burguesia autóctone, pelo desenvolvimento nacional, reconquistando os meios de produção em prol do

povo, renascendo “na condição de trabalhador revolucionário” (BORGES, 2008, p. 127). Paralelamente, Cabral não excluía a hipótese de que a burguesia se aliasse com o capitalismo imperialista, criando uma situação neocolonial no território. Tal previsão, segundo Borges, apresenta-se congruente em relação à realidade atual:

A importância da pequena burguesia no processo de libertação / construção e a construção de um espaço nacional Guiné e Cabo Verde, elementos centrais na estratégia de libertação proposta por Cabral acabaram por ser os grandes obstáculos no avanço do seu projecto. (BORGES, 2008, p. 158).

Esta realidade aparece em diversas criações de Gomes como *Os olhos azuis de Yonta*, filme que tem como objeto a transição da Guiné-Bissau para o capitalismo após a “abertura política” de 1991. Nesta película apresenta-se um progressivo abandono dos ideais revolucionários por uma parte da classe dirigente do país, já acostumada a naturalizar a desigualdade económica da nação, considerando-a como inevitável. Este mesmo tópico, como visto, reitera-se no filme *Nha Fala*, onde se apresenta a personagem de Yano, empresário desonesto, *yuppie* da política nacional e usurpador da imagem de Cabral.

Ao mesmo tempo, podemos ver nesta personagem uma evolução que deixa espaço à esperança – uma tentativa de realizar, de uma certa forma, o sonho de

Cabral de confiar na humanidade da burguesia nacional. O realizador oferece uma segunda possibilidade a este homem que volta a aparecer, no meio do filme, profundamente mudado.

Através do amor da sua esposa Yano percebe que a ostentação da riqueza não poderia proporcionar-lhe uma vida feliz. Por isso, o homem investe o seu dinheiro na construção de uma escola, dedicando-se à educação das crianças, o futuro da nação.

Para o líder, a educação apresenta-se como uma das prioridades do país, meio de emancipação, reapropriação e reelaboração da cultura africana pré-colonial. Esta tarefa, como sublinhado por Borges (2008, p. 147-8), que também cita o seguinte trecho de um artigo de Cabral, está ligada à construção do Homem Novo que será desenvolvida desde os primórdios da independência dos países (Guiné-Bissau e Cabo Verde):

a Educação constitui a base fundamental em que deve assentar o trabalho de emancipação de cada ser humano, da consciencialização do Homem, não em função das necessidades e conveniências individuais, ou de classe, mas, sim, relativamente ao meio que vive, às necessidades de colectividade e aos problemas da Humanidade em geral [...]. Hoje a Educação visa o objectivo da realização plena do Homem, sem distinção de raças ou de origens, como ser consciente e inteligente, útil e progressivo, integrado no Mundo e no seu meio (geográfico, económico e social), sem qualquer espécie de sujeição. Para isso e por isso, o problema da Educação não pode ser tratado separadamente do económico-social [...] (CABRAL, 1951, p. 24-25).

Reafirmando este legado, a escola e a educação, das crianças e dos adultos, apresenta-se como um *leitmotiv* dentro da produção cinematográfica de Gomes, associado ao conceito de participação do povo na vida cultural e no progresso político e social da nação.

Nesta vereda, em *Nha Fala* destaca-se a relevância de uma participação social e política ativa da população, com ênfase no protagonismo feminino. Nas vivências de Vita, mulher empenhada numa luta emancipadora pessoal, que se torna coletiva, podemos reparar num exemplo que se espalha nas ruas da cidade e no coração dos seus habitantes.

A música final e o seu refrão, “Atreve-te”, encaminha uma mensagem de esperança à população bissau-guineense e de outras terras africanas, às vezes inspirada por um passado mitificado não concretamente conjugado no presente.

Dessarte, no filme, observamos a procura de uma posição para o busto de Cabral imagem contendida por parte da população, mas imitada por poucos. Muitas pessoas que na rua celebravam a passagem da estátua do líder, não estavam dispostas a abrigá-la nas respectivas casas. Esta metáfora sintetiza, de forma icástica, o arcaísmo das relações sociais mais íntimas, em particular da família, em contraposição com o pensamento do libertador. No filme, a mãe impede a filha de cantar (expressar-se), justificando esta proibição com a tradição familiar.

Segundo o pensamento de Cabral, a tradição co-acervava aspetos positivos e negativos. Por exemplo, explica Borges (2008, p. 148), algumas crenças e superstições precisavam de ser superadas, através da educação, para que a tradição não se opusesse ao progresso social.

O silêncio, tópico extraordinariamente simbólico em *Nha Fala*, evoca justamente este perigo, superado no fim. A tradição imposta pela mãe não estava suportada por nenhuma base racional, por sua vez, o líder pretendia implementar um sistema educativo de tipo científico superando alguns atrasos que ele constatava no seio da tradição. Através de um processo chamado *assimilação crítica*, como explica Borges (2008, p. 149), o líder pretendia superar aspetos nefastos da cultura colonizadora, pressupondo também, que a cultura tradicional tinha de ser “purificada”. Através de uma reapropriação da cultura, que se devia tornar, destaca Borges (2008, p. 150), “popular” e “acessível”, a tradição precisava de redefinir, por exemplo, o papel das mulheres na sociedade. Este desígnio concretizou-se tanto na atribuição de cargos políticos, como na guerra de libertação, onde as mulheres assumiram papéis de relevância.

Este revolucionamento cultural proporcionava um retrato da nação capaz de desconstruir preconceitos eurocêntricos que representavam a condição feminina em África como “passiva, ignorante, analfabeta, desprotegida e vulnerável” (BORGES, 2008, p. 151).

Neste sentido, a protagonista de *Nha Fala*, apresenta-se como uma mulher emancipada e educada, corajosa e economicamente independente em relação aos homens. Por outro lado, a cultura patriarcal, que, na perspectiva de Cabral, se perpetuou mediante o domínio colonial, enraizou-se de forma destacável na sociedade colonizada, atribuindo muitas vezes à mulher a tarefa de agradar e servir aos homens. Portanto, como enfatizado por Borges (2008, p. 151) “a mulher negra-africana foi triplamente vítima deste modelo, primeiro por ser mulher, segundo por ser negra e terceiro por ser oprimida pelo sistema colonizador”. Pelo contrário, nas sociedades africanas tradicionais, segundo afirmado por Cabral (s.d., não p.) num manuscrito citado e meritoriamente transcrito por Borges (2008, p. 152-154, grifo meu):

Modesta sem dar mostras de ter consciência do seu valor e da sua força dentro da sociedade, a mulher africana é mantida afastada dos assuntos políticos, das questões de mando, das decisões que dizem respeito à vida que, afinal ela alimenta com o seu trabalho de todos os dias. [...] a mulher vive numa situação de inferioridade em relação aos homens, chegando mesmo a ser tratada como propriedade do pai ou do marido. Mas é bom não esquecer que noutros casos, principalmente nas sociedades africanas mais antigas ou que guardaram melhor os costumes antigos, a mulher teve ou tem um papel político importante. Ela toma parte nas questões de mando, dá a sua opinião para assuntos relacionados com a paz e a guerra, é algumas vezes dirigente religiosa e chega mesmo a ser chefe político. [...] O colonialismo – dominação do nosso povo e da nossa terra pelos colonialistas – fez mui-

to mal aos africanos em particular à mulher africana. Onde a mulher tinha alguma dignidade, os colonialistas acabaram com essa dignidade. [...] os colonialistas reforçaram uma falta de consideração, alimentando na cabeça dos homens o desprezo e o desrespeito pela mulher. [...] a mulher africana é hoje o depósito fiel das tradições, do patriotismo, do amor à terra e ao povo, nos nossos países. Este facto é mais uma razão de força para a mulher, mais um aspecto do seu grande valor no presente e no futuro da nossa vida. Será que a mulher tem consciência do seu valor? [...]. A mulher africana, embora calada, modesta e sofrendo muitas vezes tem consciência do seu valor. [...]. Grandes seriam as dificuldades da nossa luta e da nossa vida, se a mulher não tomasse parte nas questões políticas. Por isso mesmo o nosso Partido, desde os primeiros tempos da sua vida, tem feito tudo para chamar as mulheres da nossa terra para as fileiras da luta armada [...] ela deve estar na frente, ao lado do homem e pôr o seu trabalho e a sua inteligência ao serviço da conquista da independência nacional do nosso povo. [...] . Amanhã, [...] ela poderá também fazer tudo o que o homem fará. Como cidadã livre de uma pátria livre e independente [...]. Nós estamos a lutar pela independência nacional e pelo progresso da nossa terra, pela sua dignidade. Não há independência nacional, nem progresso, nem dignidade, se estas coisas não são também para as mulheres, para todas as mulheres da nossa terra. (CABRAL, s.d., não p.).

Conseguindo conciliar o legado da tradição com uma subversão criativa das suas normas mais cruéis e cientificamente insensatas, Vita renegocia o seu dever de forma ousada traçando um caminho de esperança e de resgate pessoal e coletivo. O seu percurso de emancipação simboliza a necessidade de as mulheres redefinirem os limites de uma cultura que, por

demasiado tempo, perpetuou dinâmicas de privilégio masculino.

Reagindo a esta repressão, *Vita* apresenta-se como um símbolo das mulheres desta região, que, apoiadas pelo legado político de Cabral, podem contribuir para a mudança de uma sociedade que, embora reconheça formalmente a igualdade entre gêneros, apresenta ainda hoje contradições para resolver. Embora a Guiné-Bissau tenha sido uma nação que se destacou pelo protagonismo feminino, esta situação apresenta-se como frágil e inconstante.

No legado de Cabral, especifica-se este comprometimento com a busca de um futuro que consiga respeitar a diversidade humana garantindo direitos para toda população e um acesso universal à cultura. No processo de emancipação e na construção de uma sociedade livre da exploração, segundo Cabral, as mulheres devem revestir um papel central, que é destacado em todos os filmes de Flora Gomes. Ademais, *Nha Fala* apresenta-se como um filme em que se repara, de forma mais destacável, o tema do futuro da nação, em que tradição e modernidade estão conjugadas, mostrando cenários poliédricos do ponto de vista religioso e cultural.

No filme observamos, por exemplo, a encenação de funerais profundamente sincréticos em que cada cultura e religião contribui, com a sua voz, no coro nacional. Esta diversidade de olhares e perspectivas é evidenciada, ao mesmo tempo, no momento em que

Vita é chamada a escolher o diretor do grupo coral. Nesta cena, metáfora da caótica situação política da nação, vemos o aparecimento de um protagonismo avulso de conteúdos concretos, legitimado por características supérfluas no quadro de um planeamento sério dos objetivos.

Nesta mesma nação, revela-se no filme, quem alcança uma formação académica e técnica exerce, demasiadas vezes, trabalhos alheios aos seus estudos. Nesta crítica social, vemos outra vez aparecer a figura de Cabral, reafirmando a importância da educação e a centralidade de uma oportuna organização do trabalho na criação de um futuro melhor.

Um porvir construído a partir de um protagonismo consciente do povo, na procura das próprias origens e na autodeterminação do próprio destino. Reafirmando a democracia, os processos eleitorais e respeitando os Direitos Humanos, a Guiné-Bissau, como outros países, necessita de consciência e de memória para construir um futuro norteado pela justiça social, igualdade substancial e desenvolvimento económico solidário e coletivo, procurando o caminho da paz, do respeito, do diálogo e da criatividade. Para que as novas gerações – reavivando e reavaliando o legado revolucionário de Amílcar Cabral – possam adquirir as ferramentas necessárias para projetar e concretizar uma História de emancipação e liberdade, pela qual os antepassados lutaram. Um futuro que sonharam escrever há muito tempo.

Referências

- ARENAS, Fernando. Lusophone Africa on Screen. In __ (org). *Lusophone Africa - Beyond Independence*. London; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 103-157.
- BORGES, Sónia Vaz, *Amílcar Cabral : Estratégias Políticas e culturais para a independência da Guiné e Cabo Verde*. 168 p. Dissertação (Mestrado em História de África) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/411>>. Acesso em: 8 maio 2021
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Lisboa: Glaciari, 2014.
- CABRAL, Amílcar. A propósito de Educação, *Boletim de Propaganda e Informação*. Ano II, n. 21, junho de 1951. In: Fundação Mário Soares / DAC - Documentos Amílcar Cabral. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_44504> . Acesso em: 9 maio 2021
- CABRAL, Amílcar. As Mulheres - Na frente da nossa vida e da nossa luta! (s.d.), não p. In: Fundação Mário Soares / DAC - Documentos Amílcar Cabral. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_41189>. Acesso em: 9 maio 2021
- 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.flch.usp.br/literartes/article/view/509/456>>. Acesso em: 18 maio 2021
- GOMES, Flora. *Nha Fala*. Portugal/França/Luxemburgo/Suíça, 2002, 110 min, cor, ficção.
- LEITE, Ana Mafalda. A Escrita Reinventando a História e a Nação. In: União dos Escritores Angolanos. [s.l.]. ([2015]). Disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/1286-a-escrita-reinventando-a-historia-e-a-nacao>>. Acesso em: 08 maio 2021

LIMA, Kelly Mendes. Utopia e distopia na obra cinematográfica *Nha Fala*. **Parágrafo -FIAMFAAM**. v. 1 n. 1, 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/111>>. Acesso em: 11 maio 2021

MELEIRO, Alessandra (Org.), *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007. Vol. I, África.

OLIVEIRA, Jusciele C. Almeida de. *Tempos de paz e de guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha Fala, de Flora Gomes*. 186 f., Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28921>>. Acesso em: 8 maio 2021

RIBEIRO, Giselle Rodrigues. *Nha fala, uma festa do tradicional com o moderno*. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 9, mai. não p. 2010. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf>. Acesso em: 8 maio 2021

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: __. *O cosmopolitismo do pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural*. [2004]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 45-63.

WATKINS, Claire Andrade. Le Cinema Africain Lusophone: perspectives historiques et contemporaines de 1969 à 1993, *Ecrans d'Afrique*, n. 13-14, p. 109-124, 1995.