

# UTOPIA E DISTOPIA NA OBRA CINEMATOGRAFICA *NHA*

## *FALA*

Kelly Mendes Lima<sup>1</sup>

### RESUMO:

O presente artigo apresenta uma análise da comédia musical *Nha Fala* (2001), do cineasta guineense Flora Gomes, sob a perspectiva da utopia/distopia. Objetiva-se demonstrar sua complexa presença na narrativa cinematográfica a partir de elementos verbais e não-verbais relacionados à personagem principal (a jovem Vita) e à figura do líder pró-independência de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, Amílcar Cabral (1924-1973).

**Palavras-Chave:** *Flora Gomes; Cinema Africano; Utopia; Distopia.*

*[A] película pode atuar como um sismógrafo sensível dos movimentos de um artista do cinema diante dos rumos da sociedade e dos intrincados sentimentos daqueles que vivem as expectativas do país. As suas antenas visionárias captam as sutilezas na forma artística, por meio da qual se exprime a complexidade da experiência histórica como uma totalidade simbolicamente condensada no filme.*  
(Arrigucci Jr., 2006)

Abordar cinema produzido em África ainda causa, muitas vezes, um certo estranhamento, já que os filmes mais conhecidos por nós brasileiros são tipicamente “hollywoodianos” e, mesmo em se tratando de circuito *cult*, a presença de nomes como Ousmane Sembène (1923-2007), Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) e Flora Gomes (1949) não foi alavancada de todo, certamente como sintoma da marginalização sofrida pelo que vem (quando sai) da considerada periferia mundial. Não obstante a situação, e como característica de um movimento que procura redesenhar o quadro, há produções significativas oriundas daquele continente.

Mesmo que múltiplo, o que se produz de sétima arte por ali apresenta um traço recorrente: o engajamento, em maior ou menor grau – e sua presença não é para menos, afinal, no momento em que cineastas de esquerda experimentavam e desenvolviam a técnica e suas implicações, África passava por lutas de libertação colonial. Antenados ao que ocorria no mundo subjogado (e vice-versa), nomes como Jean-Luc Godard (1930) ajudaram em projetos de uso de gravações como uma das formas de enfrentamento à colonização e/ou formação e consolidação de nações quando então independentes.

Atualmente, mesmo com as libertações, muito do cinema produzido em África continua atrelado a projetos políticos anti-imperialistas, desta vez, pós-coloniais. No entanto,

Este não é apenas um *pós* de superação de etapas, mas é um *pós* do gesto de *abrir espaços*, por ser posterior a algo, mas também por rejeitar os aspectos *de* algo. Não significa que uniformemente as sociedades coloniais ou tradicionais ultrapassaram o *colonialismo*. Significa que esta é uma condição de posturas intelectuais, estéticas, políticas e econômicas marcadas pela deslegitimação da autoridade, poder e significados produzidos pelos impérios ocidentais (APPIAH, 1997: 213).

<sup>1</sup> Professora da área de Comunicação Social na Fiam-Faam. Mestre em Estudos Comparados pela FFLCH-USP.

Assim, há um esforço no sentido de, por exemplo, repensar as culturas marginalizadas a partir si mesmas, da “periferia mundial”, deslegitimando o rebaixamento a que foram relegadas durante séculos – e a filmagem da própria independência (no caso de Guiné-Bissau<sup>2</sup>) é um exemplo, assim como no caso de Moçambique, cujo cinema surge em

contexto histórico de luta contra todas as formas de imperialismo e de injustiça [ , o qual] abriu um caminho quase natural para uma utilização política do cinema, bem como preparou o terreno para uma nova forma de cooperação com o resto do mundo. A guerra de independência havia levado a um rompimento de qualquer relação com a ex-potência colonial, só restava às autoridades políticas da nova nação lusófona da África uma cooperação com outros países, às vezes, com base numa afinidade ideológica. Assim os primeiros apoios técnicos e logísticos vieram da cooperação com Cuba e a Ex-União soviética. O cinejornal Kuxa Kanemax não só representava a concretização de um cinema popular no sentido de 'capturar a imagem do povo numa tela e restituí-la ao povo', simbolizava também a vontade política de transformar o cinema numa arma de luta ideológica e numa mecânica para a criação simbólica da nossa nação moçambicana. Enquanto o Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1975 no mesmo ano da independência, encarregava-se da produção e realização dos filmes da atualidade, unidades móveis percorriam o interior do país para levar até o povo as imagens da nova nação socialista (BAMBA, 2011: 4).

Contudo, vale frisar, pensar e agir de modo pós-colonial não implica “santificar” alguns e “demonizar” outros; trata-se de analisar criticamente, propor possibilidades, aventar rumos e suas reorientações – e isso inclui refletir sobre o que havia sido proposto aquando das lutas pela independência e o que ocorre desde então. Conforme Almeida, abordar o pós-colonial implica não apenas o “período posterior ao colonialismo, mas também posterior ao fracasso dos projetos nacionalistas e anticolonialistas aplicados logo após as independências” (ALMEIDA, 2000: 231).

É a partir desse viés, e dentro da perspectiva verbo-visual<sup>3</sup> do cinema, que pretendemos analisar o filme *Nha Fala* (2001), do diretor guineense Flora Gomes. Nosso recorte será o da instauração da utopia/distopia nessa narrativa cinematográfica, nas trilhas da personagem principal e de seu coadjuvante, um busto de Amílcar Cabral (1924-1973), líder pró-independência de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, a quem o filme foi dedicado.

## Liberdade e identidade

A narrativa de *Nha Fala*, dada pela “mostração” (*grosso modo*, pela representação da ação por meio de atos concretizados em imagens), e pelos diálogos das personagens, tem como foco a personagem Vita, jovem benquista por sua beleza, sua simpatia e seu carinho pelas pessoas e que, ao longo do enredo, inicialmente incentivada pelo namorado estrangeiro, libera sua voz para o canto, o que lhe era proibido por uma tradição familiar.

Assim, é possível perceber que o percurso de Vita é o de concretização de elementos em geral (ainda que com diferenças) considerados positivos: a jovem quebra a ancestral interdição familiar para o canto feminino, desenvolve-se financeiramente e realiza-se no plano amoroso. De modo contrário ao “contexto de ameaça” (como denominado por RIBEIRO, 2010) que lhe circunda – metaforizado, por exemplo, pelo cortejo fúnebre de um papagaio realizado por crianças logo ao início do filme; pela morte, causada por velhice, do senhor Sonho ou pelo enriquecimento ilícito de Yano –, Vita tem seu “final feliz”, pois ousou enfrentar: afirma sua identidade sem

2 Como sabido, Amílcar Cabral, líder de lutas pela libertação assassinado ainda antes de atingir o objetivo, teria expressado desejo de ver o povo registrando em película a própria independência.

3 Não abordaremos aqui o elemento “áudio”, mais relacionado a trilhas sonoras e afins.

prejuízos (pelo contrário, é laureada) e sua liberdade, como a própria expressão linguística em crioulo da Guiné-Bissau, *nha fala*, quer dizer: “simultaneamente, 'minha voz', 'meu destino', 'minha vida' e 'meu caminho', como esclarece o guineense Flora Gomes” (CARELLI, 2012).

Essa passagem de condição é ritualizada pelo renascimento de Vita, que divide, portanto, os momentos. Podemos percebê-la na comparação de dois planos do filme associados a funerais: o do papagaio e o de Vita (figuras 1 e 2, respectivamente). No primeiro, há o sepultamento do animal (sem possibilidade de retorno) realizado por – e apenas – crianças (obrigadas, portanto, ao convívio com a dor); no segundo, a construção prioriza cores, alegria, ambiente diurno e ensolarado, com junção de todo tipo de gente numa verdadeira festa pela morte de uma “Vita” silenciada e pelo nascimento da outra, segura e livre.



Fig. 1: Cortejo do papagaio



Fig. 2: Morte e renascimento de Vita

Além disso, como que por implicação de seu movimento ascendente, ao voltar para seu renascimento (Vita estava fora do país), encontra situação modificada para melhor, a exemplo da regeneração de Yano: o antigo capitalista selvagem regenera-se e, de pensamento altruísta, abre uma escola. Também com o busto de Amílcar Cabral (a primeira estátua do herói a ser alocada na cidade, sob responsabilidade de Yano, que, por sua vez, encarrega a outrem de colocá-la conforme Vita decidisse), a despeito de ocorrerem diversos reveses, dá-se o resultado ideal. Enfim seu lugar é encontrado, com a ajuda de dois personagens, um louco não-nomeado e de Caminho (aliás, lembremos, cujo nome também é um dos significados possíveis para *fala*). 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.



Fig. 3: O busto de Cabral em seu pilastre

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 e Diogo Afonso, o primeiro europeu, conforme consta, a chegar à Ilha.



Fig 4: Réplica da estátua de Diogo Afonso  
(Crédito: ecaboverde.com)

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. A utopia de liberdade, identidade, autoafirmação, enfim, de elevação de uma vida própria é realizada.

### Opressão e corrupção

No entanto, uma leitura inversa dessa mesma narrativa – portanto, distópica<sup>4</sup> – também nos parece possível. Selecionamos aqui duas construções das mais relevantes: uma visual e outra simultaneamente verbo-visual.

O primeiro apontamento neste sentido pode ser feito em relação a um dos momentos iniciais do filme. Nele, enquanto o caminhão que leva o objeto passa em frente a um edifício, o busto de Cabral cai do veículo, quando então é resgatado por um trabalhador. Também neste caso, a construção que compõe o cenário agrega-se significativamente à interpretação: trata-se do antigo Palácio do Governador português do Mindelo que, quando da independência, foi transformado no Palácio do Povo, em frente ao qual foi apresentado o primeiro programa da enfim república de Cabo Verde.



Fig 5: A imagem de Cabral caída em frente ao Palácio do Povo (Cabo Verde)

Dessa forma, a queda de Cabral ocorre em frente a um símbolo popular, possivelmente relacionando-se a um rebaixamento de sua figura na visão do povo.

Outro elemento que leva o *status* de Cabral a parecer reversível coabita o último plano deste filme, na medida em que há uma bicicleta que anda ao contrário. Desta vez, um enunciado

verbal corrobora a imagem: o louco afirma “O fim é o princípio”. Tais itens poderiam indicar uma narrativa ao contrário, o que modificaria, ou melhor, ampliaria o sentido da obra enquanto narrativa e linguagem cinematográficas.

4 Trata-se da “idealização de um estado não corresponde necessariamente, na história humana, à perfeição desejada e possível (...). A tradição distópica (...) sublinha não só a insuficiência dessas condições [de satisfação coletiva] para a realização de ideais de felicidade, mas também a ameaça do coletivismo sobre as liberdades individuais, sociais e de participação política. Ao exercerem a sua crítica, os distopistas situam-se, pois, numa base agostiniana e adoptam um ponto de vista realista perante a persistência do mal e de usuais carências ou insuficiências que comprometem a realização humana” (CEIA, 2010).

Assim, com o sentido inverso da história – seguindo a afirmação e a ordem do andar da bicicleta –, sendo o fim da narrativa a que assistimos o princípio de uma segunda leitura, iniciariamos com Amílcar Cabral, elevado, sendo festejado por um “louco que é um 'caminho'” e por um “'caminho' que é louco”<sup>5</sup>.

Nesta narrativa invertida, a figura do busto de Amílcar sofreria um recrudescimento, na medida em que deixaria o pedestal para terminar numa caixa dentro do caminhão de um homem corrupto. Processo semelhante sofreriam Yano, que de pessoa preocupada com a educação se transformaria em corrompido, e Vita, que de livre para usar sua *fala* passaria para a opressão.

Esse percurso pessimista poderia, em princípio, ser conflitante com afirmações do cineasta Gomes a respeito dessa sua produção. No

O filme foi feito nesta base em que, ao contrário do que as pessoas pensam, que a África é um continente só de guerras, violência, doenças e misérias, esta África é positiva. É uma África em que sonhamos, cantamos e dançamos (...). Esta África existe, só que não é vista pelos olhos das pessoas menos atentas (GOMES, 2011).

No entanto, nesta mesma entrevista, diz que “O *Nha Fala* não é um filme linear. É um filme de muitas mensagens”. Portanto, as aparentes contradições presentes no filme podem ser, na verdade, dualidades – aliás, como o nome “Yano” parece indicar:

talvez [seja] uma referência ao deus latino Janus, porteiro celestial, cujas duas faces olhavam uma para o passado e a outra para o futuro e cujo nome deu origem ao mês de Janeiro. Jano era também o deus latino das indecisões, porque cada cabeça falava uma coisa ao transeunte que lhe perguntava algo, o que parece se assemelhar às características do personagem Yano, preso à terra e às suas tradições, mas que ao mesmo tempo anda em carro esporte vermelho e arma falcatruas comerciais para ganhar dinheiro, posição política e o coração da protagonista Vita (CARELLI, 2012).

Quanto à imagem de Cabral para o povo, também nela podemos encontrar uma dualidade: há a exaltação de Amílcar por uma multidão, que até faz uma procissão atrás do busto gritando em coro o sobrenome do herói, mas igualmente estão presentes a queda da estátua (anteriormente comentada) e a recusa por parte de habitantes em aceitar que a imagem ficasse na casa de algum deles<sup>6</sup>. Em suma, essa dualidade parece contemplar as contradições que são inerentes ao processo histórico; o filme não se apresenta maniqueísta e percebe as pessoas e os fatos sem dogmatismo.

Amílcar Cabral não tinha a ilusão de lidar com indivíduos “plenos”: sabia da existência de desvios por parte das pessoas em relação ao que se considerava correto. Daí exortações como:

Sempre vigilantes contra as vaidades e orgulhos pessoais. (...) Temos de eliminar, passo a passo, os maus elementos do nosso Partido, os ambiciosos, os oportunistas, os demagogos (enganadores do povo), os desonestos, os que não cumprem o seu dever. Para abrir caminho cada vez mais àqueles que compreendem

5 A partir do 51º plano com a presença do busto, os personagens estão de figurinos modificados, como que trocados entre si.

6 A nosso ver, há outros elementos do filme que permitem uma duplicidade de leitura, como no caso do enterro do papagaio: por um lado, é o sepultamento de um animal “falante”, que teria “voz”, por outro, de ação limitada, pois sua capacidade restringe-se a repetir comportamentos verbais alheios (no caso em particular, reproduzia o comando “Silêncio!”), ou seja, é algo fúnebre, mas igualmente indica a procura por uma “fala” própria.

e vivem inteiramente a vida do nosso Partido, aos que desejam na realidade servir o Partido e o povo, aos que cumprem e querem cumprir cada vez mais e melhor os seus deveres de militantes, de responsáveis e de revolucionários (CABRAL, 1977:163-4).

Ainda assim, é fato que houve os “Yanos”, os que deturparam e usurparam o governo após a independência – não somente em Cabo Verde e Guiné-Bissau, mas também em Angola, Moçambique...<sup>7</sup> Para o sociólogo Salvador Giner,

Una de las barreras más serias contra el socialismo [todos aquellos países, de una forma ou de outra, o propuseram] es la erigida en aquellas sociedades dominadas por un vasto funcionariado político-tecnocrático dedicado a la administración y gerencia de la vida social según el principio del monopolio estatal de la mayor parte (o de casi totalidad) de las actividades importantes para el orden social general. Estas sociedades – que suelen llevar el nombre oficial de 'socialistas' – concentran la soberanía, el poder y la autoridad en un partido político único, altamente jerarquizado y burocratizado. La soberanía burocrática y de partido es colectivista en el doble sentido de que es hostil al individualismo y a la existencia de una sociedad civil relativamente autónoma. Es una sociedad de clase en la que la apropiación del excedente económico consumible pasa a la clase burocrática, esencialmente formada por el partido (GINER, 1981: )<sup>8</sup>.

A construção do discurso cinematográfico de *Nha Fala*, assim, pode ser vista como componente cultural auxiliador na compreensão da História mais recente de países africanos, no caso, de língua portuguesa – os quais, de modo geral, passam por situação semelhante quanto aos caminhos do pós-independência.

## Utopia e distopia

Enfim, na obra cinematográfica em questão, podemos encontrar tanto elementos utópicos quanto distópicos, os quais nos surgem por signos verbais (como a expressão *nha fala*), visuais (o busto de Cabral em frente ao Palácio do Povo, por exemplo) e verbo-visuais (a bicicleta em ré e a afirmação “O fim é o princípio”). A presença de ambos vem numa reflexão dialética sobre caminhos e descaminhos de uma complexa sociedade africana pós-colonial, em que se opera uma “análise dos elos que unem o passado ao presente, a busca de continuidades, de rupturas” (FERRO, 2010: 181), e, explicitemos, releituras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. V. de. **Um mar da cor da terra. Raça, cultura e política de identidade**. Oeiras: Celta, 2000.

7 A literatura é outra seara cultural que, além de ter contribuído significativamente no contexto da libertação colonial, atualmente tem lidado com as dificuldades e frustrações quanto aos rumos pós-independência desses países, como no caso do escritor angolano Pepetela.

8 “Uma das barreiras mais sérias contra o socialismo é aquela erigida em sociedades dominadas por um vasto funcionariado político-tecnocrático, dedicado à administração e gestão da vida social segundo o princípio do monopólio da maior parte (ou quase a totalidade) das atividades importantes para a ordem social em geral. Essas sociedades – que sonham levar o nome oficial de 'socialistas' – concentram a soberania, o poder e a autoridade em um único partido político, altamente hierarquizado e burocrático. A soberania burocrática e partidária é coletivista no duplo sentido de que é hostil ao individualismo e à existência de uma sociedade civil relativamente autônoma. É uma sociedade de classes em que a apropriação do excedente econômico de consumo passa à classe burocrática, essencialmente formada pelo partido” (tradução nossa).

- APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARRIGUCCI JR., D. “Prefácio”. In: NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro: Matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BAMBA, M. “O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80)”. **Interin**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, vol.12, n.2, 2011.
- CABRAL, A. **A prática revolucionária: unidade e luta II**. Lisboa: Seara Nova, 1977. p.163-4.
- CARELLI, F. “Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em *Nha Fala*, de Flora Gomes”. **Literartes**, Revista Científica do grupo de pesquisa A Produção Literária e Cultural para Crianças e Jovens, São Paulo, vol.1, n.1, 2012.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GINER, Salvador. El porvenir del socialismo. In: COTARELO, Ramón García (comp). **Las utopías en el mundo occidental**. Madrid: Universidad Internacional Menendez Pelayo, 1981.
- GOMES, F. Flora Gomes e o CINEPORT: extraordinário! Extraordinário! Disponível em [http://www.festivalcineport.com/2005/detNoticias.asp?codigo\\_noticia=56](http://www.festivalcineport.com/2005/detNoticias.asp?codigo_noticia=56). Acesso em 17/01/2011.
- CEIA, C. F. M. **Distopia**. E-dicionário de termos literários. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/distopia.htm>. Acesso em 22/12/2010.
- RIBEIRO, G. R. “*Nha Fala*, uma festa do tradicional com o moderno”. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 3, n.9, maio 2010, [www.africaeafricanidades.com/documentos/Nha\\_fala.pdf](http://www.africaeafricanidades.com/documentos/Nha_fala.pdf), 03/05/2010.

