



## ***Madame Brouette (2002) e Nha fala (2002): musicais africanos de múltiplos trânsitos***

## ***Madame Brouette (2002) and Nha fala (2002): African Musicals of Multiple Transits***

Jusciele Oliveira<sup>1</sup>

Leandro Afonso Guimarães<sup>2</sup>

Wanderley de Mattos Teixeira Neto<sup>3</sup>

### **Resumo**

No artigo, propomos um olhar sobre *Nha Fala (2002)* de Flora Gomes e *Madame Brouette (2002)* de Moussa Sene Absa pelo prisma da análise de gênero cinematográfico. As obras escolhidas são representativas dos cinemas africanos do século XXI e tensionam discussões sobre suas respectivas classificações como musicais a partir de negociações empreendidas pelos seus cineastas com as convenções estipuladas para esse grupo de filmes por tipificações tradicionais.

**Palavras-chave:** Gêneros Cinematográficos; Cinemas Africanos; Musicais; Nha Fala; Madame Brouette.

### **Abstract**

In the article, we propose a look at *My Voice (2002)* by Flora Gomes and *Madame Brouette (2002)* by Moussa Sene Absa through the prism of cinematographic genre analysis. The chosen movies are representative of the african cinema of the 21st century and stresses discussions about their respective classifications as musicals based on negotiations undertaken by their filmmakers with the conventions stipulated for this group of films by traditional typifications.

**Keywords:** Cinematographic Genre; African Cinema; Musicals; My Voice; Madame Brouette.

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação, Cultura e Artes, pelo CIAC/UALG-PT.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA.

<sup>3</sup> Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA.

## Notas introdutórias sobre gêneros cinematográficos: para um debate possível nos cinemas africanos

Os gêneros cinematográficos, na origem latina do termo, foram associados ao sentido de categoria e/ou agrupamento. A partir do século XVII, teve um emprego mais especializado: categoria de obras com características comuns (tema, estilo etc.). Os gêneros tiveram/têm uma existência nas várias artes, mas sua definição foi sempre flutuante e variável. Por um lado, hesitou-se sempre entre a definição pelo tema (na pintura – natureza morta, paisagem; no teatro – drama, comédia), pelo estilo (é o caso dos gêneros musicais) ou pela escrita (gêneros literários – ensaio e romance). Por outro, os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; são, portanto, totalmente históricos, aparecem e desaparecem seguindo a própria evolução das artes (AUMONT; MARIE, 2011; JULLIER; MARIE, 2009).

É preciso destacar ainda que o gênero cinematográfico está estreitamente ligado à estrutura econômica e institucional da produção. Neste sentido, os gêneros nunca foram tão claramente definidos quanto no cinema “clássico” de Hollywood, com destaque para o musical. Há “filmes de gênero” que se inscrevem exatamente em determinado cânone; outros, ao contrário, misturam, justapõem ou subvertem os gêneros (JULLIER; MARIE, 2009). Contemporaneamente, defende-se a opinião de que “o filme de gênero” tenha desaparecido, contudo observa-se que vários gêneros se uniram, transformaram-se, redefiniram-se, hibridizaram-se, sincretizaram-se, enfim tornaram-se fluídos. Além de em alguns casos, os cineastas nos filmes de gênero exploram a ironia da associação e/ou pertença a um gênero, propondo inclusive uma reflexão sobre a concepção do gênero (e até da concepção do cinema).

Tradicionalmente, referenciamos com certa frequência nos estudos cinematográficos, autores como David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Ambos sistematizam compreensões sobre gêneros cinematográficos em sua obra seminal *A Arte do Cinema: uma introdução*. Nela, Bordwell e Thompson (2013) estipulam que as marcas dos gêneros são definidas por múltiplos atores em interação social (cineastas, estúdios, produtoras, publicidades, críticos e público) sobre características expressivas historicamente consolidadas e acordadas entre eles conforme os filmes vão sendo realizados, interpretados e replicam ou alteram essas mesmas convenções. A partir do gênero, esse grupo de atores conferem socialmente a um conjunto de obras cinematográficas um senso identitário, a fim de estabelecer parâmetros para a fruição e bases criativas para realizações futuras.

---

Assim, nos estudos cinematográficos, o gênero nunca foi uma classificação marcada por precisão científica ou por uma normatividade purista, mas pela volatilidade do tempo e das interações sociais dos atores do meio. No lugar de oferecer um conjunto de características técnicas e narrativas absolutas para a realização e interpretação dos filmes, os estudos de gênero são mais dialógicos no uso de suas categorias do que se pensa. Isso acontece porque, apesar da sua faceta industrial, a prática cinematográfica, como toda manifestação cultural, se transforma na medida em que é articulada por cineastas com diferentes pretensões artísticas e vindos de diferentes contextos de realização. Em seu exercício, pensado por uma perspectiva global e no âmbito dos estudos de gênero cinematográfico, o cinema pode reconfigurar e adicionar elementos variantes a formas narrativas populares e que passam por processos consolidados de standardização, como é o caso dos musicais.

Pela perspectiva de gêneros cinematográficos que descrevemos até aqui é que Bordwell e Thompson (2013) admitem, por exemplo, a revisão ou rejeição de convenções como prática frequente dos cineastas e a existência de “subgêneros como categorias menos”, que contemplam variações dentro das grandes classificações, fazendo surgir então as inovações e os ciclos de produção. É por essa perspectiva que cogitamos outras formas de se perceber classificações tradicionais, adaptando-as às nossas demandas. Admitimos ainda como alternativa mais radical que podemos eventualmente abrir mão destas classificações tradicionais tendo em vista que nosso objeto de leitura, os cinemas africanos por cenários de realização que vivem (assim como os outros cinemas) a influência do cinema hollywoodiano, mas também possuem contexto cultural diverso com outros espectros de preocupações temáticas e de representação, podem demandar novas perspectivas analíticas. Tudo isso nos traz o desafio de empreender uma outra sistematização de convenções para os gêneros.

Os estudos de gênero contemplam todas essas possibilidades e é assim que iremos incorporá-lo no nosso trabalho, superando qualquer aplicação rígida de classificações tradicionais a objetos de estudo que demandam outra postura do analista. Isso porque na nossa análise nos deparamos com um movimento que atua como remodelador de princípios constitutivos, mas que também reproduz marcas de expressões artísticas locais (talvez, estrangeiras para o espectador). Nossa instrumentalização dos estudos de gênero adotará então uma articulação mais fluída de convenções expressivas não apenas nos eventuais encontros dos cinemas africanos com as classificações tradicionais, mas entre as obras que nos interessam e seus contextos culturais. Afinal,

conforme os próprios Bordwell e Thompson (2013), os gêneros cinematográficos podem ser reflexivos, respondendo a atitudes e tendências sociais ou afirmando, validando ou revalidando valores culturais dos contextos que lhes são contemporâneos.

Neste sentido, reafirma-se o compromisso dos cinemas africanos com a diversidade, sem censura de temas ou preferência por gênero cinematográfico. Todavia, sem deixar de lado a preocupação com a questão plural dos cinemas africanos, inclusive na discussão de gênero, deve-se pensar especialmente a preciosa experiência dos cineastas (DIAWARA, 2010), ao mesmo tempo que deve possibilitar associações à narrativa visual, não limitar ou cristalizar o filme e/ou o olhar do espectador, como o filme *O enredo de Aristóteles* (Camarões, Inglaterra, 1996) do camaronês Jean-Pierre Bekolo, que utiliza o gênero para deslocar, questionar e teorizar, mas acima de tudo refletir sobre a sua propensão para a citação, a alusão e, de forma mais geral, a todos os efeitos intertextuais.

É preciso ainda reafirmar que os filmes africanos não se encaixam nos modelos de gênero canônicos preestabelecidos, que deveriam seguir uma tendência contemporânea e fluida de que os gêneros devem nos orientar e mudar a cada olhada do espectador. Partindo dessa saída da caixa canônica das classificações de gênero, emergem os filmes dos cineastas Flora Gomes e Moussa Sene Absa que podem ser considerados cinema emergente, transnacional e intercultural em virtude das suas temáticas e dos seus financiamentos. Além disso, nas fichas técnicas carregam normalmente uma dupla, tripla ou múltipla classificação: *Nha fala* (comédia, musical, drama, romance, filme africano); *Madame Brouette* (drama, comédia, romance, até thriller, musical, “África”). Demonstra-se assim a necessidade da junção de dois ou até mais gêneros para os enquadramentos dos filmes, sendo que em alguns casos percebe-se ainda uma categorização geral, ampla e temática dos “filmes africanos” em sites e blogs especializados na área dos estudos fílmicos (como drama, docuficção, etnoficção ou etnografia). Por isso, o presente artigo propõe discutir as questões do gênero musical, a partir de dois filmes: *Madame Brouette* (*L'extraordinaire destin de Madame Brouette*, 2002, Moussa Sene Absa) e *Minha voz* (*Nha fala*, 2002, Flora Gomes). Os dois filmes foram selecionados por, em algum momento em nossas pesquisas, serem associados com o conceito, teoria ou ideia de musical (e música) – seja em site ou blogs críticos, seja pela produtora, ou ainda pelo espectador), mas acima de tudo pela eleição e escolha dos cineastas pelo gênero musical e perceber como estes o colocam em prática de maneira diversa e múltipla nos seus filmes.

## Olhares e perspectivas sobre os musicais africanos

*Nha fala* conta a história de Vita (Fatou N'Diaye), uma jovem bissau-guineense que sai de sua cidade para estudar na França. Vita carrega uma maldição familiar que proíbe as mulheres de cantarem, contudo numa espécie de cumprimento de desafio subliminar a esta tradição, em Paris, Vita conhece Pierre (Jean-Christophe Dollé), um jovem e talentoso músico por quem se apaixona. Na capital francesa, a protagonista acaba por cantar, mas temendo que a mãe descubra que a promessa fora quebrada, em meio a preocupação pela morte de seus parentes, tal como com o desejo de satisfazer a tradição, Vita decide voltar à casa... para morrer! Com a ajuda de Pierre, Yano (Ângelo Torres), o antigo namorado que deixara em Bissau, de seus familiares e amigos africanos e europeus, Vita encena a sua própria morte e renascimento para mostrar, à família e amigos, assim como o cineasta com relação aos possíveis receptores desse filme, que tudo é possível, se tiverem a coragem de ousar. O filme recebeu múltiplos apoios e financiamento. É uma produção conjunta da Fado Filmes (Portugal), Les films de mai (França) e Samsa film (Luxemburgo), com direção de Flora Gomes, roteiro de Flora Gomes e Franck Moissard e música original do músico camaronês Manu Dibango, com letras de Flora Gomes. Tal como os filmes precedentes de Flora Gomes<sup>4</sup>, *Nha fala* foi premiado em vários festivais em que participou na França, Itália, Portugal, Canadá, Burkina Faso, Tunísia, entre outros países.

*Madame Brouette* narra a saga de Mati (Rokhaya Niang), uma mulher divorciada que luta diariamente – trabalhando no mercado com seu carrinho de mão (Madame Brouette) e sonha em ter um restaurante - para criar sua filha Ndèye (Ndeye Seneba Seck), e, para tal, conta com a ajuda da comunidade e da família, notadamente, da amiga Ndaxte (Kadiatou Sy), a qual Mati ajudou a se libertar de um casamento violento, para proporcionar uma vida melhor para a filha, ela mesma e sua comunidade. Ao se apaixonar pelo policial corrupto Naabo (Aboubacar Sadikh Ba), Mati tem sua vida transformada, pois engravida e é expulsa de casa, ao mesmo tempo que consegue o dinheiro, com a compra e venda de mercadoria contrabandeada, para abrir seu comércio. Após dar à luz ao segundo filho, no dia das festividades do Tajaboom – quando homens se vestem de mulheres e mulheres se vestem de homens –, surgiu a oportunidade de escapar deste relacionamento abusivo.

---

<sup>4</sup> Florentino Flora Gomes (Guiné-Bissau-1949) iniciou sua carreira no cinema ao lado de Sana Na N'Hada (Guiné-Bissau-1950), com quem dirigiu dois curtas metragens *O regresso de Amílcar Cabral* e *Anos no Oça luta* (1976). Realizou dois médias-metragens *A reconstrução* (1977, com Sergio Pina) e *N'Trudu*. Seus longas-metragens de ficção são: *Mortu nega* (1988), *Udju azul di Yonta* (1992), *Po di sagnui* (1996), *Nha fala* (2002) e *Republica di mininus* (2012). Além do documentário *As duas faces da guerra* (2007) em coautoria com a realizadora portuguesa Diana Andringa.

O filme tem produção da Les Productions La Fête Inc. (Canadá), Les Productions de la Lanterne (França) e MSA Productions (Reino Unido), com direção do cineasta senegalês Moussa Sene Absa<sup>5</sup>; roteiro de Gilles Desjardins e Moussa Sene Absa; e música original do malinês Mamadou Diàbaté (especialista em kora) e dos canadenses Majoly e Serge Fiori, com contribuição nas letras de Moussa Sene Absa. No ano de 2003, *Madame Brouette* ganhou diversos prêmios, com destaque para melhor música no festival de Berlim, prêmio do Júri no Festival de Cinema de Brasília e prêmio Especial do Júri no 18º Festival do Filme de Paris.

*Nha Fala* e *Madame Brouette* são títulos contemporâneos do continente africano e junto com outros musicais<sup>6</sup>, notadamente *Karmen Negra* (*Karmen Geï*, Senegal, 2001) de Joseph Gaï Ramaka, se tornaram expoentes do cinema africano que vislumbrávamos no início do século XXI. Na recepção internacional dos longas, o aspecto musical das obras era um dos traços que contribuíram para suas respectivas popularidades em festivais, fazendo com que suas leituras sempre aventassem a música como fator determinante na sua fruição. O crítico Dennis Harvey da *Variety* alardeava que “O sucesso de *Karmen Geï* pode abrir algumas portas para *Madame Brouette*, outro refrescante conto senegalês repleto de músicas sobre mulheres independentes e homens tacanhos” (HARVEY, 2002)<sup>7</sup>. Na mesma publicação, ao falar de *Nha Fala*, a crítica Daborah Young celebrava o cineasta Flora Gomes como “o rei dos musicais africanos” (YOUNG, 2002) e seu então recente filme trazia “[...] um alegre festival de canções com comentários sérios [...] ambientado na Guiné-Bissau natal de Flora e Montmartre de Paris, tons de *Moulin Rouge*” (YOUNG, 2002), coprodução Austrália e EUA, dirigida por Baz Luhrmann. As filiações dos longas com o gênero então foram socialmente instituídas pelos cineastas africanos, contudo nos estudos teóricos, conceituais, estéticos, analíticos e historiográficos do cinema sobre gêneros cinematográficos os filmes africanos, normalmente (quase nunca), são citados ou referenciados.

Diante da importância das análises sobre os musicais africanos, nosso olhar para os cinemas

---

<sup>5</sup> O ativista, pintor, escritor, ator, músico e cineasta Moussa Sene Absa (Senegal-1958) transborda criatividade nas diversas áreas que atua. Sua filmografia inclui curtas-metragens: *Le Prix du mensonge* (1988), *Ken Bugul* (1990), *Entre nos mains* (1991), *Jaaraama* (1991), *Setal* (1991), *Moolan* (1992), *Offrande à Mame Njare* (1993); e longas-metragens: *Ça twisté à Poponguine* (1994), *Yalla yaana* (1994), *Tableau ferraille* (1997), *Jëf Jël* (Documentário, 1998), *Blues pour une diva* (Documentário, 1999), *Ainsi meurent les anges* (2001), *L'Extraordinaire destin de Madame Brouette* (2002), *Ngoyaan, le chant de la séduction* (Documentário, 2004), *Téranga Blues* (2007), *Yoole* (*O sacrifício*, 2011).

<sup>6</sup> Além destes três musicais africanos, destacamos: *West Indies ou Les Nègres Marrons de la Liberté* (Med Hondo, Mauritânia, 1979, 110 min.); *La Vie est Belle* (Ngangura Dieudonné Mweza e Benoît Lamy, Congo, 1986/87, 80 min.); *U-Carmen eKhayelitsha* (*Carmen na África*, Mark Dornford-May, África do Sul, 2005, 122 min.); e *Un Transport en Commun* (Dyana Gaye, Senegal, 2009, 48 min.).

<sup>7</sup> Todas as traduções são de nossa autoria.

africanos, conforme pesquisadores da área como Beatriz Leal Riesco (2012), não pode excluir o fato de que as ferramentas conceituais de que dispomos são culturalmente determinadas por uma tradição a nosso objeto legada por séculos, sendo muitas vezes insuficiente para entender um cinema que emerge sobretudo na década de 1960 e que surge em um contexto político-social de pós-colonialidade<sup>8</sup>, algo enfrentado pelos estadunidenses em período anterior ou de forma diferenciada, por exemplo. Ao mesmo tempo, ao assumirmos que estamos abordando uma produção cinematográfica em contexto diferente, mas ainda pós-colonial em outra medida, não podemos excluir desse olhar, por vezes, aproximação e a relação com a indústria cultural hollywoodiana, que trazem para as obras todo tipo de intertextualidade e dialogismo de uma prática que, ao mesmo tempo que se afirma como identidade, lida com espectros de (neo)colonizadores, que (talvez) já não mais estejam presentes no controle político, econômico, social e territorial das nações, mas por meio do controle teórico, estético, artístico e cultural do que é belo e modelo a ser seguido.

Dois padrões típicos de trama musical foram detectados desde os anos de 1930 no cinema estadunidense por Bordwell e Thompson (2013). De um lado, tivemos uma produção de musicais de bastidores, centrados no mundo dos espetáculos, cujas histórias são protagonizadas por cantores e bailarinos que atuam para um público dentro da história, como é o caso do seminal *Rua 42* (1933) de Lloyd Bacon ou, mais recentemente, *Chicago* (2002) de Rob Marshall, *Dreamgirls: Em Busca de um Sonho* (2006) de Bill Condon e a cinebiografia *Johnny e June* (2005) de James Mangold. Do outro, estão os musicais diretos, todos aqueles que não são encenados em situação de espetáculo, com personagens que cantam e dançam em situações da vida cotidiana, como *Agora seremos felizes* (1944) de Vincente Minnelli, *Amor Sublime Amor* (1961) de Jerome Robbins e Robert Wise e *Grease* (1978) de Randal Kleiser.

Nos cinemas africanos, Sheila Petty, no artigo *A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em Karmen Gei e Madame Brouette* (2020)<sup>9</sup>, defende que se tomam emprestados alguns

---

<sup>8</sup> O conceito de pós-colonial é muito amplo e vasto. Representa as múltiplas possibilidades da contemporaneidade, através de reflexão crítica sobre nomenclatura, periodização, metodologia, contextualização, cronologia, bem como as relações do termo com o colonialismo, neocolonialismo, neoimperialismo, terceiro mundismo e globalização. Neste sentido, pensamos o pós-colonialismo como o momento de negociação, no qual se busca as igualdades e as diferenças, não como um erro, mas uma forma de superar o colonialismo. Desestabilização baseada em questionamentos, não na negação ou do apagamento do colonialismo, da globalização e do imperialismo (e seus novos desdobramentos), mas como possibilidades de superação e ultrapassagem de prisões, segregações e dicotomias limitadoras e estáticas (OLIVEIRA, 2013; OLIVEIRA, 2019).

<sup>9</sup> Cabe destacar, que o texto é um dos poucos escritos sobre musicais africanos. Originalmente publicado em inglês "The rise of the African musical: postcolonial disjunction in Karmen Gei and Madame Brouette", em 2009, e somente agora traduzido para o português.

desses marcadores da forma ocidental e os alteram através do uso de estruturas ideológicas, estéticas e narrativas africanas. Em *Nha Fala* (2002) de Flora Gomes, por exemplo, notamos a presença de elementos do musical direto nos números musicais, que tomam o cotidiano da protagonista Vita ao longo do filme, como a sequência da eleição do líder do coral da igreja ou seu encontro com a família do namorado na França. Ao mesmo tempo, o filme de Gomes também se apropria de uma jornada e de expedientes típicos dos musicais de bastidores, na medida em que a trajetória da sua protagonista é marcada por sua ascensão como cantora, existindo cenas de apresentações musicais e gravações em estúdio. Na variação de formatos de musicais apresentada pelo filme, no entanto, são incorporadas discussões que estão na ordem de preocupações de uma África pós-colonial como o pós-independência na Guiné-Bissau, o lugar de Amílcar Cabral na história, questões de línguas africanas e europeias e tradições e modernidades culturais (o longa gira em torno da ideia de que a protagonista não pode se expressar pelo canto sob o risco de se o fizer vir a falecer)<sup>10</sup>, além da trilha ser marcada por batidas e gêneros musicais locais como o *gumbé* da Guiné-Bissau e a batida *afrobeat* de Manu Dibango.

Algo semelhante acontece em *Madame Brouette* (2002) de Moussa Sene Absa, mas talvez de forma mais tensionada. Absa não faz propriamente um musical de bastidor, mas existem canções performadas para um público dentro da história na forma da apresentação dos *griots* e ao som da *kora*<sup>11</sup>, um dos elementos da cultura africana e uma das marcas dos cinemas africanos. Os *Griots* executam canções de louvor interpretadas por indivíduos, que na definição de Petty (2020), têm por função transmitir histórias e conhecimentos. Nos filmes africanos, eles se apresentam também na forma de comentário social sobre as ações dos personagens, recordando o passado, honrando o presente e imaginando um futuro, descreve Riesco (2012), conforme o musical *La vie est belle*, onde o personagem principal é interpretado pelo músico Papa Wemba e que na sua construção e performance pode ser associado a um *griot*. A figura do *griot* também foi objeto de pesquisa de Mohamed Bamba, dentre muitos textos sobre o *griot* como personagem, destacamos o texto *Reflexão sobre a dimensão espectral dos filmes africanos: ou como os cinemas africanos pensam de outra forma em seus públicos* (2020), no qual Bamba analisa dois filmes denominados por ele como

---

<sup>10</sup> O filme *Hiroshima* (2009, Uruguai) de Pablo Stoll, no Brasil foi traduzido como *Hiroshima – Um Musical Silencioso*, em que o personagem, como em *Nha Fala*, só consegue cantar na parte final.

<sup>11</sup> Ou corá é um instrumento musical que pode ser associado a uma harpa, possui 21 cordas, e é amplamente utilizado por povos na África ocidental.



“grióticos”: *Keita! L’héritage du Griot* (Dani Kouyaté, Burkina Faso, 1995) e *Djeli, Contes d’Aujourd’hui* (Fadika Kramo-Lanciné, Costa do Marfim, 1981).

Os *griots* são expressões desse lugar cotidiano que a música tem na vida africana. Assim, qualquer ocasião ou atividade no continente é acompanhada com muita frequência por canções, conforme afirma o cineasta Moussa Sene Absa, em entrevista a Ana Camila Esteves, “Na cultura africana em geral, quando alguém nasce, nós cantamos. Quando um bebê cresce e passa pela iniciação, nós cantamos. Quando um casal se casa, nós cantamos. Quando alguém morre, nós cantamos. Quando homenageamos as almas, cantamos. Então, a música está em todos os lugares do começo ao fim da vida” (2020). Nesse sentido, Petty (2020) entende que essas canções surgem nesses filmes como declarações coletivas em nome do povo, é o caso mais uma vez, por exemplo, do musical *La vie est belle*. Como performance, os *griots* são inseridos de forma diegética na estrutura desses filmes (BAMBA, 2020).

Assim, em *Madame Brouette* não temos na história de Mati a jornada de ascensão de uma artista como em *Nha Fala* – que pontualmente apresenta Vita performando canções para uma audiência, a exemplo da cena da gravação em estúdio, e acima de tudo é um filme marcado pelo poder da palavra, da fala e da oralidade na sua coletividade, a exemplo das promessas cumpridas (Yano-Vita; Vita-irmão, Vita-Mãe) e da sua representação coletiva e questionadora da situação atual no país e no mundo presentes nas falas das personagens Mito, o Louco, e por Caminho, um Trabalhador, os quais passaram grande parte do filme procurando um lugar para colocar a estátua de Cabral –; mas *griots* que expõem passagens da história da sua protagonista e fazem comentários sobre elas para os demais personagens do filme, mas também para o público. O início do filme de Absa é marcado por uma grande celebração com músicas cantadas por esses contadores de história que festejam o feminino, enquanto um grupo de mulheres dança na roda onde tudo isso está sendo cantado. Na cena seguinte, quando Naago, o marido da protagonista Mati, é alvejado por um tiro, um grupo de cantores se aproxima do corpo do personagem morto para introduzir a história da personagem feminina central do longa. Tais expedientes não deixam de se aproximar de lógicas dos musicais de bastidor, com a apresentação de canções que são performadas para os personagens do filme, mas o faz por uma via que incorpora traços culturais do local onde se passa a história.

Ao mesmo tempo, também há muito de musical direto em *Madame Brouette* com o número musical conduzido pela filha da protagonista na cantina da mãe enquanto serve os clientes do estabelecimento. A canção é interpretada pela personagem em uma situação cotidiana e serve para

---

apresentar para o público algumas das suas inquietações diante de um conflito familiar que se anuncia. Mais introspectivo e melancólico, a maneira como esse expediente narrativo é conduzido e utilizado está muito próxima da forma como as cenas do restaurante e da igreja de *Nha Fala* e de muitos musicais diretos hollywoodianos. O diferencial são os contextos das histórias, que acabam sendo incorporados nas letras das canções. Assim como em *Nha Fala*, porém de maneira mais melancólica e introspectiva, o número musical que destacamos em *Madame Brouette* expressa anseios e frustrações de conjunturas sociais que afetam sujeitos e estruturas familiares.

Sheila Petty (2020), Moussa Sene Absa (2020) e Beatriz Leal Riesco (2012) entendem que a música é uma expressão cultural intrínseca na África. Sendo assim, Petty afirma que a ascensão do musical como gênero de destaque, sobretudo no cinema subsaariano, acaba sendo uma extensão orgânica de expressões pré-existentes. Portanto, conclui a pesquisadora que o musical africano está distante de ser uma espécie de importação cultural, apesar de em um momento ou outro realizar trocas com outros cinemas, como já destacamos. No que tange as aproximações e distanciamentos entre cinemas hollywoodiano e africano, por exemplo, Beatriz Leal Riesco (2012) afirma que existe uma dificuldade no cinema africano de delimitar o que é propriamente música de todo o resto. Segundo a pesquisadora espanhola, a música africana é caracterizada por movimentos, sendo sua concepção e recepção não apenas auditivas, mas rítmicas, além de também profundamente emocionais e transmissoras de uma identidade. Nesse sentido, destacamos não apenas a presença de cerimônias marcadas por músicas e danças e os *griots* em *Madame Brouette*, mas todo o *plot* central de *Nha Fala* que traz uma crença local associada à expressão musical (Vita não pode cantar, usar sua voz).

Assim como em outros filmes musicais espalhados pelo mundo, nos musicais africanos, a música promove e explica o sentido do mundo e aquilo que se passa externa e psicologicamente com seus personagens, além de ser um elemento que se apresenta de diversas formas e possibilidades poéticas, estéticas, políticas, artísticas e culturais, que buscam mostrar as relações entre tradições e modernidades, a emergência de novos espaços de reflexão, com temas diversos do cotidiano, e também celebrar a música, o encontro, a convivência, as diferenças, as identidades culturais (OLIVEIRA; RAVAZZANO, 2020). Como destaca Beatriz Leal Riesco (2012), nos filmes do continente há sempre uma ênfase na música local, com misturas, trânsitos e relações que evocam a contemporaneidade africana, eventualmente misturando o tradicional, que tem por objetivo transmitir uma autoconsciência do valor artístico e estabelecer um elemento diferenciador frente

ao mundo, com músicas modernas de um *pop* urbano, traço das relações com outros ritmos e da sua incorporação no local. O tensionamento destacado pela autora está presente nas duas obras que analisamos, nestas as tradições se fazem presente nas histórias com suas sonoridades e apresentações musicais, com destaque para as relações entre tradições e modernidades, apresentadas sem embates, hierarquias ou buscas por autenticidades e purismos, relações ainda comuns nas análises dos filmes, literaturas e culturas africanas.

Em Hollywood, Bordwell e Thompson consideram que os musicais se aproximam da comédia romântica, trazendo preferencialmente para suas tramas histórias de personagens, que encenam o progresso de um flerte (rituais de corte) e se percebem “almas gêmeas”, porque cantam e dançam bem juntos, isso ocorre em filmes de diferentes ciclos dos musicais, como *O Pícolino* (1935) de Mark Sandrich e *La La Land* (2016) de Damien Chazelle. Cabe destacar ainda que há filmes do gênero com temáticas trágicas, mas, no geral os musicais de Hollywood tendem a acentuar o lado positivo. Grandes ambições são recompensadas quando o show é um sucesso, e os amantes se unem em uma música e dança (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 524). Portanto, o que temos, prioritariamente, é um gênero escapista, leve e que conclui a jornada dos seus personagens com alegria. Por tal chave de comunicação, é interessante também notar como em Hollywood, conforme afirmam os autores, o musical foi um gênero marcado pelo espetáculo com produções ambiciosas e caras caracterizadas pela apresentação de cenários e figurinos coloridos e suntuosos, cenas bem iluminadas, a fim de destacar os balés e suas coreografias e com a presença notável de câmeras altas e planos com gruas que exibem todo esse coletivo.

É o momento que os musicais africanos se afastam do modelo hollywoodiano, já que tratam de questões tensas como o colonialismo, a migração e a relação do passado e do presente da França com o Caribe, conforme retratado no filme *West Indies* de Med Hondo; ou ainda promovem discussões sobre questões LGBTQIA+ no Senegal, como na proposta do filme *Karmen Gëi* de Joseph Gëi, apresentando-nos uma Carmem negra, africana, bissexual e livre, sem amarras ou demandas sociais e culturais implicadas. Entre musicais latino-americanos contemporâneos, há outros nomes que se associam a elementos locais mais específicos e/ou a personagens que não costumavam aparecer nos filmes clássicos (especialmente, mas não só da primeira metade) do século XX. Para ficar em outro espaço geopolítico com história de colonização europeia, na América Latina lembramos de *Tony Manero* (2008, Chile) de Pablo Larraín, *La Cantante de Tango* (2009, Argentina) de Diego Martínez Vignatti, *Hiroshima* (2009, Uruguai) de Pablo Stoll, *Miss Tacuarembó* (2010,

Uruguai) de Martín Sastre, *O que se move* (2013, Brasil) de Caetano Gotardo, *Las Malcogidas* (2017, Bolívia) de Denisse Arancibia Flores e *Lina de Lima* (2019, Peru) de María Paz González.

*Nha Fala* de Flora Gomes se aproxima da abordagem destacada pelos autores estadunidenses, mas o faz com bastante ironia. Há uma crítica sócio-histórica latente e assertiva do filme aos resquícios do passado colonizador português na Guiné-Bissau e Cabo Verde, fazendo-o esquivar-se de um escapismo hedonista hollywoodiano. *Nha Fala* flerta bastante com uma ironia em seus números musicais (composição/letra e espetáculo/dança), ainda que existam neles e em toda a sua encenação uma forte vocação celebratória da vida pelos seus personagens. Flora Gomes preenche seus planos com cores e destaca bastante a movimentação e a interação do seu elenco, nas sequências musicais e em algumas tomadas gerais. Ou ainda, conforme a letra da sexta música do *Nha fala* “Bye, bye século XX”, que ressalta as questões (neo)coloniais e a necessidade de mudança política e relacional (por extensão analítica, teórica e estética nos estudos de cinema) no século XXI: “Entre os países do norte e sul. Entre os quentes e os frios nada é simples! Mas seja o que for que façamos ou digamos”.

Diferente de *Nha Fala*, *Madame Brouette* oscila em seus humores, mas privilegia um olhar mais grave para a jornada dramática da sua protagonista. A cerimônia de celebração que abre efusivamente o filme de Moussa Sene Absa, contrasta com todo o peso da saga de Mati, que lida posteriormente com a violência doméstica e as dificuldades para criar sozinha os filhos. A transição entre a verve celebrativa da cerimônia de abertura da obra e toda a trama dramática centrada na jornada de Mati e sua filha é destacada para o espectador pela cor amarela presente no figurino das mulheres da roda de música e que, posteriormente, toma conta do quadro como sobreposição à imagem ou filtro. O número musical da filha de Mati (quase no final do filme) é representativo do tom predominantemente grave do filme, opondo-se à sua cena de abertura. Assim, *Madame Brouette* se afasta do *joie de vivre* que, tradicionalmente, domina em musicais estadunidenses e que se mostra presente em *Nha Fala*.

A abertura de *Madame Brouette* é um espetáculo musical, com uma dança protagonizada por um grupo de mulheres, prioritariamente mas não apenas adultas, observadas por uma plateia que tem, pelo menos, algumas dezenas de espectadores. Fica a impressão de um ritual que se repete, que já aconteceu de forma semelhante em outras situações – a música, inclusive, volta ao filme ao longo de sua projeção. Tem-se aí um sinal de tradição. Dessa dança, corta-se para um espaço ao ar livre, onde um carro é seguido por um punhado de crianças e adolescentes que testemunham uma

pessoa sair do veículo – esta é apresentada pelos pés, por um salto que, no imaginário corrente dominante, é ligado a uma mulher. Um *tilt* nos revela então, além do salto, um vestido vermelho e uma peruca em um homem.

Ele pergunta pelo filho (*mon enfant*) e, na sequência, encontra quem supomos ser sua filha pequena, com um bebê no colo, e com Mati, que depreendemos ser sua esposa. Ela aponta para ele uma pistola, mas é desarmada e recebe um tapa; depois disso, vemos imagens de uma perdiz presa e de outras pessoas, que escutam um tiro. O óbvio e esperado, o crime banalizado, a tradição ligada ao preconceito machista, que predomina na sociedade no mundo, seria um feminicídio. Quem sai e cai, porém, é ele, e é em cima dele que cai também a arma de quem, natural dizer, o assinou: ela, Mati, a Madame Brouette. É o nome dela que é cantado, celebrado, “Madame Brouette matou seu marido”. Eis uma combinação rara: abrir o filme com um número musical essencialmente feminino, e ter na cena subsequente uma mulher que assassina o marido. Óbvio que ela já pode ter aparecido em obras do gênero, mas, dentro do repertório dos autores do artigo, essa apresentação está longe de se filiar a um conjunto substancial de musicais.

Já Flora Gomes escolhe abrir o filme com elementos da tradição local, mostrando crianças desde cedo reproduzindo o ritual funerário (*tchur*) do seu animal de estimação. Nesta primeira cena, aparecem crianças, que seguem levando algo, que não está muito claro, as quais são acompanhadas de um som de sussurro de uma melodia, que parece ser música de ninar, que não sabemos quem canta, contudo, em Paris, quando Vita descobre sua voz, percebe-se que o som inicial do filme é da protagonista. Depois, o espectador descobre que as crianças estão realizando o enterro do papagaio da escola, “O papagaio real”, o que demonstra que as crianças vivem a tradição bissau-guineense de como enterrar seus mortos desde a primeira infância. Essas mesmas crianças, ao encontrarem com Vita, e sabendo que ela vai viajar para Europa, fazem seus pedidos: “Eu quero nike, barbie e coca-cola. Muita coca-cola”. Os pedidos demonstram que são crianças que também estão em contato com a globalização solicitando produtos desejados por muitos jovens pelo mundo. É preciso ressaltar que os elementos das tradições e das modernidades coexistem em *Nha fala* quase que em sua totalidade. Não como dicotomia limitadora (tradição versus modernidade), mas como articulação de/entre diferenças, negociação, conciliação e compatibilização entre tradições e modernidades (OLIVEIRA, 2013).

A vocação desses filmes para fazer com que suas tramas discutam questões sociais latentes nas realidades dos países onde são rodados também é um traço do musical africano, incluindo aí as

relações afetivas das protagonistas. O encontro amoroso está presente em *Nha Fala*, na relação entre Vita e o namorado Pierre, mas mesmo este é marcado pela crítica social quando Gomes concebe o número no restaurante com a sogra da protagonista, discutindo questões raciais e as relações entre colonizados e colonizadores com os funcionários do estabelecimento (na já citada música “Bye, bye século XX”). Vita e Pierre ainda compartilham momentos de intimidade e que destacam a sinergia do casal, mas *Nha Fala* não reduz sua história a isso.

Há ainda quebras de expectativas na condução do romance em *Nha Fala*, que brinca com alguns estratagemas de narrativas do gênero já conhecidas. Antes de encontrar Pierre, Vita tem uma relação com Yano e é interessante observar como ela é conduzida por Gomes através dos seus números musicais. Há, já na primeira parte, o “garoto conhece garota, garoto dança com garota”, tão presente na história do gênero, como lembra Rick Altman (2000, p. 147). Aqui o homem é Yano, de joelhos e capaz de mobilizar boa parte da comunidade a ajudá-lo na missão de convencer Vita a tê-lo como parceiro – mas ela o deixa, porque Yano tinha várias outras mulheres. Nada de muito novo, em teoria, dentro de uma lógica com quase um século de exemplos: o homem quer, a mulher não, aumentam-se os obstáculos para a trama, que se resolve com um “final feliz”, um casal onde o sujeito masculino conquistou o objeto feminino: no clímax, os dois sorriem com beijos, danças e cantos. Todavia, como exposto no início do parágrafo, *Nha Fala* é um musical tradicional apenas “em alguma medida” – a derradeira parte da frase de Altman mencionada acima, “garoto conquista garota” (2000, p, 147), não se concretiza.

A dança mencionada da música “As promessas” de *Nha Fala*, em que o homem-sujeito tenta conquistar a mulher-objeto nos lembra *Madame Brouette*, onde uma das cenas mais simbólicas mostra Naago que se dizia muçulmano da cintura para baixo, pois poderia ter várias mulheres, e cristão da barriga para cima, o que permitia comer porco e beber sem preocupações; há também o marido de Ndaxte que a espanca constantemente, bem como o pai de Mati que não aceita a sua situação de divorciada e mãe solteira da protagonista. Em *Madame Brouette*, os homens são, em sua maioria, canalhas. Talvez, a esperança seja a criança Samba (Moustapha Niang), que ajuda Ndèye no dia que é atacada no festival Tajaboom e está sempre acompanhando sua amiga. Já em *Nha fala*, percebe-se a possibilidade de mudança dos homens. Yano é apresentado como um comerciante sem caráter, que exhibe os símbolos do capitalismo (relógio de marca, carro conversível vermelho), contudo, após o terceiro espetáculo musical do filme “As promessas”, compromete-se em mudar, conforme destaca a letra da música: “Prometo que vou mudar. A mesma força. A mesma energia

---

usá-la-ei para te agradecer. Realizarei todos os teus desejos. [...] Dedicarei a minha ambição a fazer coisas úteis. *Não há nada que um homem e uma mulher não possam alterar.* [...] Confia em mim!” (*Nha fala*, 2002; grifo nosso). E Flora Gomes transforma a personagem. Yano cumpre sua palavra. Casa-se, vende o carro de luxo e constrói uma escola com sua companheira. Quando Vita retorna para realizar seu funeral, ajuda-a com a organização deste. Como se houvesse um tipo, senão regeneração, pelo menos de um foco potencialmente mais construtivo. O francês com quem Vita vai se relacionar, embora coadjuvante, ganha tempo de tela o suficiente para não externar atrocidades ou cometer delitos pouco virtuosos. Se estivesse ele em *Madame Brouette*, já colecionaria tropeços morais, mas não é o que ocorre em *Nha Fala*.

*Madame Brouette* também parece ter preocupações sociais no desenvolvimento da sua história, tecendo considerações, por exemplo, sobre o lugar da mulher na sociedade senegalesa. O relacionamento entre Mati e Naago está distante de ser construído como um encontro harmonioso, mas sim uma relação que só traz problemas para a protagonista, enganada por ideias românticas e oprimida por uma sociedade machista e patriarcal. A presença de *griots* no filme de Absa também é sintoma desse aspecto do musical africano fazendo com que esses contadores de história anunciem sempre temas relacionados com a construção da identidade do africano em tempos pós-coloniais, onde essas personagens lidam com as frustrações das promessas de desenvolvimento após a independência.

Como aborda Petty (2020), com esse viés problematizador da sua história, filmes como *Madame Brouette* desafiam a noção de nação como uma categoria que possibilita a socialização e a ascensão social dos sujeitos, como, por sinal, convém as expectativas de um musical hollywoodiano. Essa não é a trajetória de Mati. Nesse cenário, protagonistas femininas oprimidas têm aspirações diferentes. Elas podem até desejar um parceiro ideal, como Mati uma vez imaginou que Naago se encaixaria nesse modelo, mas acima disso desejam uma segurança econômica para ela e para os filhos. Isso faz com que essas histórias fletam com formas de feminismo africanas que, conforme Estrella Sendra (2020), incluem os homens no processo de discussão, assim como considera e celebra a maternidade e o sistema familiar. A jornada de emancipação almejada por Mati em *Madame Brouette* está profundamente atrelada com sua independência financeira, através de esforços para fazer sua cantina prosperar, preocupações com o futuro dos filhos e, também, com aspirações (frustradas ao longo da história) de ter um casamento sólido.

Por retratar espaços desse “pós-colonialismo disjuntivo”, assim definido por Petty (2020),

---

filmes como *Madame Brouette* e *Nha Fala* trazem imagens bem diferentes do *glamour* e da fantasia dos musicais hollywoodianos. Os longas mesclam uma paisagem social devastada pela opressão com aspectos de uma modernidade ocidental, que segue exercendo impacto no cotidiano dessas personagens. Em *Madame Brouette*, Mati constrói seu estabelecimento comercial e sua casa com Naago em um bairro pobre de Dakar, decorando o interior desses espaços com recortes de revista da Europa. Já *Nha Fala* estabelece esse intercâmbio (bolsa de estudos) com a passagem de Vita pela Guiné-Bissau e pela França, bem como o pedido das crianças, citado anteriormente, “Eu quero nike, barbie e coca-cola”, que pedem produtos industrializados, globalizados e capitalistas na língua local crioula, demonstrando que em tempos de globalização as inscrições identitárias de nacionalidade e continentalidade transcendem fronteiras geopolíticas e culturais, posto que os cinemas africanos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos e sociais atuais dos vários países envolvidos, mas também entreter, ficcionalizar, rir e fabular, como qualquer outro filme e/ou gênero. Desse modo, desviamos de interpretações exclusivamente políticas e culturais, que levaram ao cultivo de uma forma de excepcionalismo, que vê e classifica o filme africano em termos muito diferentes daqueles que podemos perceber nos estudos cinematográficos de forma mais geral (MURPHY; WILLIAMS, 2007).

Assim sendo, os realizadores propõem constatações e reflexões sobre neocolonialismo e uma certa corrupção endêmica características do mundo atual, reveladas através do olhar de um senegalês e de um bissau-guineense, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica sobre o tempo passado (as relações com o colonialismo francês e português) e ao presente (momento pós-independência, corrupção, violência e pobreza). Segundo Petty (2020), a corrupção e a violência também são marcas de *Madame Brouette*, sobretudo por serem tópicos vinculados a esses espaços urbanos disjuntivos, com a presença de personagens que cedem a esse sistema, outros que procuram derrotá-lo por intermédio das suas “armas” ou então figuras oprimidas, que se recusam ficar prisioneiras desse contexto e procuram uma liberdade pessoal. Já a personagem Vita é independente, ganha bolsa de estudos para estudar em Paris, fica rica cantando e resolve voltar para seu país para realizar os rituais fúnebres, depois de ter quebrado a promessa feita a sua mãe de nunca cantar. Ou através da reprodução de falas e comportamentos patriarcais e machistas em *Madame Brouette*. Um homem, após bater em sua mulher, fala que “um marido como eu, ela não vai encontrar”, ligando sua potência, sua capacidade de se dizer único, ao que ele segura quando fala isso: seu pênis; ou ainda quando o pai de Mati diz a ela que “não pode aceitar que um filho de adultério nasça nesta casa”.



Mati pode até ter, aparentemente, uma boa relação com o homem com quem ela fica não por dinheiro, e a quem ela diz que “não quer viver o que viveu com o pai de Ndèye”, mas os apoios do pai e de um cônjuge não aparecem. Os homens demonstram raras virtudes em cena.

Em *Nha fala*, a crítica estará presente nas letras das músicas e na questão do lugar de Amílcar Cabral (1924-1973) na história dos grandes líderes mundiais. Na música “Democracia”, a letra apresenta a nova eleição do diretor do coral, como se fosse um duelo musical coletivo, onde todos estão competindo, representando a democracia e se expressando, argumentando em busca de votos, utilizando de argumentos os mais variados, que misturam atributos relacionados com os aspectos técnicos musicais, com qualidades da personalidade de cada candidato, como atributos físicos, competências, sentimentos e posições, que não necessariamente interessam para o cargo, suscitando uma reflexão sobre o conceito de democracia e governabilidade, quando os candidatos deixam de lado os atributos que são necessários para serem “bons governantes”. Ou ainda na já citada música “Bye, bye século XX” que traz à tona questões e relações antigas entre colonizadores e colonizados, as quais contemporaneamente unem todos na pobreza, no mundo do trabalho, que sinaliza subalternidades e patronatos como instâncias de poder, apesar das diferenças, demonstrando que as dicotomias características de séculos passados continuam complexas e sem se dissolverem: “Nada é simples”. Sobre a estátua/busto de Amílcar Cabral, cabe ressaltar que desde o início, a comédia musical abre-se à crítica social e política da contemporaneidade, em face da história recente da nação e apresenta ao espectador a metáfora do atual lugar de Cabral no universo local e global: em nenhum lugar e em todos os lugares. Segundo Gomes, Cabral foi um homem extraordinário, que fez muito pelo seu país, pelo continente africano e pelo mundo, contudo as pessoas não seguem o que Cabral disse. No filme, demonstra-se o desconhecimento dos jovens sobre o herói local, que é rejeitado porque a sua representação incomoda (OLIVEIRA, 2013).

A respeito do assassinato inicial em *Madame Brouette*, quem escuta opiniões é um repórter de um programa com abordagem sensacionalista. Mulheres defendem Mati: ela nunca faltou a um batizado, a uma cotização, sempre emprestou coisas – são argumentos que aparecem. Os homens, entretanto, parecem organizar um congresso do corporativismo macho: “Punir (Mati) pra dar um exemplo” é das mais sutis justificativas. Porém, pouco depois, uma criança, um homem em potencial (mas ainda não completamente fruto do meio?), vai na contramão e diz que jamais deixará Mati: “de todas as formas, somos vizinhos”. Samba, junto com Ndèye (outra criança), canta “Perdiz, seca tuas lágrimas, teu pai não está; Perdiz, seca tuas lágrimas, tua mãe virá”. Temos aí a exposição do fato

---

trágico (a ausência do pai), a esperança da presença concreta (a mãe virá) e o encontro celebratório não só da liberdade da perdiz, animal que está no filme do início ao fim, mas também do encontro de gerações. As crianças são escutadas. Talvez, a relação entre as mulheres seja o que Estrela Sendra (2020) chama de “negofeminismo”, que leva em consideração as relações interseccionais de raça, gênero, classe, etnia, sexualidade, religião, cultura e origem nacional; ou ainda o “mulherismo” também uma análise interseccional que relaciona família, maternidade, classe, raça e diferentes formas de opressão.

Próximo ao desfecho, o restaurante de Mati, o lugar que ela sempre quis, seu negócio, pega fogo. O corte da cena é para seu marido, o assassinado no início, Naago – a associação, portanto, é imediata. Se descrevermos que a cena seguinte é com ele na delegacia, a suposição é a de que o parceiro será inquirido, questionado, apertado, mas não: ele tem que pedir desculpa, três vezes, por ter batido em um outro homem – que se orgulha de ter quatro mulheres. Ou seja, somos levados a crer que ele pode ter colocado fogo, somos levados a crer que ele pode ser o culpado por um incêndio criminoso – mas ele é chamado para apenas pedir desculpas por uma agressão física, e ainda consegue uma licença. Na prática, o homem agrediu sem consequência e, ao invés de uma punição, recebeu um prêmio. A impressão de injustiça só cresce.

As relações afetivas em *Nha fala* são centradas em Vita, uma protagonista que destoa do padrão do senso comum de “mulher africana”, já que ganha bolsa de estudos, trabalha fora de casa e como cantora ganha muito dinheiro. E apesar do seu diferencial de fuga dos estereótipos sociais, econômicos e culturais sobre a mulher, apresenta também elementos da sociedade patriarcal e machista, através dos diálogos de Vita com Yano sobre o fim do relacionamento e dos alertas da mãe e da avó. Diferentemente da relação que Vita constrói com Pierre, já que ela é uma mulher independente, famosa por causa da sua voz, habilidades e conhecimentos musicais. Assim, na construção das três personagens centrais e suas relações, suscita-se a hipótese quanto às possíveis escolhas de Flora Gomes, dentro ou relativamente ao arquivo de cânones ocidentais e cinematográficos, relendo e explorando o imaginário de perfis, figuras e discursos estereotipados, mas obsessivamente prestigiados hoje, nas esferas e circuitos hegemônicos, eurocêtricos e globalizados, que determinam parâmetros e paradigmas da/na pós-colonialidade.

No desenlace do longa de Absa, vem o retorno ao início, à cena do assassinato, agora evidenciado por imagens que mostram o quarto do ato. Praticado, ou pelo menos iniciado, por uma menina, por uma criança; que, podemos imaginar, não mais suportará o que a mãe e outras gerações

suportaram. É a criança quem dá o primeiro tiro, depois é a mãe quem pega a arma. Testemunhamos um basta a quatro mãos: Mati deixa suas digitais e sai, jogando a arma no corpo recém-morto. Por fim, a mãe deixa um animal com a prole. “Sou como a perdiz, gosto de liberdade”, diz ela à filha, antes de ir provavelmente para a cadeia. A tradição do homem que assassina, da mulher submissa, esse horizonte de expectativas tão cristalizado na maior parte dos homens adultos que têm voz no filme, pode mudar com o tempo. Ndèye e Samba são crianças que querem ser perdizes.

No último espetáculo musical de *Nha fala*, Vita, a filha, incentiva a mãe a cantar “Quando algo te impede de avançar? Quando te queres deslocar? Quando ninguém te dá ouvidos [...] Que deves tu fazer? Atreve-te”. A última mensagem do longa é com um número musical que pode ser traduzido como um “atreve-te/ousar”, um “se atreva”. Essa ousadia, esse desejo de arriscar, é a celebração de um rearranjo de forças, de um poder feminino de se rebelar, de uma catarse liberada pela música, claro, mas a visão literal da imagem derradeira pode permitir outra interpretação. Se o filme começa com Amílcar Cabral, pela dedicatória do filme), é também ele, em formato de estátua, que preenche o último quadro do filme – parte do quadro, diga-se. Nesse momento, o Trabalhador grita pela última vez: “Hoje o céu está limpo!”. E o Louco responde: “Ele disse: o fim é o princípio!”. Um herói da independência, um pôr do sol, uma dança entre dois personagens e, o que pode destoar, uma bicicleta caminhando para trás – eis uma descrição possível da imagem que antecede os créditos finais do longa. A intervenção do Louco, no momento final, tem um tom bíblico, levando à reflexão de que a morte não é o fim, mas o início de uma nova vida: trânsitos, circularidades e trocas constantes contemporâneas, em face de parâmetros dissociativos e excludentes; ou alusão a Amílcar Cabral, que, depois da sua morte, imortalizou-se transformando-se em mito e herói africano. Já a imagem mostrada de trás para frente coexiste com o festejo e a alegria de, na pior das hipóteses, um presente favorável. Por outro lado, ainda que o canto e a dança levem uma possibilidade de alento, o caminhar para trás convoca a dúvida: estão regredindo ou estão, com um olhar otimista, reencontrando no passado a inspiração em Amílcar Cabral por um futuro melhor?

### **Horizontes possíveis**

*Nha fala* e *Madame Brouette* apresentam aproximações importantes e, além de todas já elencadas na análise, optamos por finalizarmos o texto com duas delas. O primeiro são as tradições (culturais e estéticas): entre a rompida (o feminicídio de um lado, a mulher que não pode cantar no outro) e a mantida (entre músicas e cerimônias). Na tradição que se preserva, além da presença

física da estátua do herói da luta contra o colonialismo e da independência, importante mencionar o emblemático início de *Nha Fala* – o funeral do papagaio, que só sabia dizer uma palavra, silêncio. Silêncio que, no decorrer do filme, se conecta à tradição que se rompe (Vita não é mais impedida de cantar), e que também se liga às responsáveis pelo cortejo fúnebre da ave, as crianças – nosso segundo destaque.

Se pode-se dizer que as crianças em *Nha fala* conduzem um funeral ritualístico, uma cerimônia tradicional, em *Madame Brouette*, o sexo masculino parece ter alguma esperança apenas nessa juventude, mais especificamente nas crianças, elas que devem escutar e cantar, em busca de outras tradições, que são símbolos de esperança no futuro do Senegal, da Guiné-Bissau, da África e do Mundo. E o sexo feminino, também representado por uma criança, é quem dá o primeiro tiro, é quem inicia o já mencionado basta a quatro mãos. Relevante sublinhar ainda que as crianças que cantam a perdiz, ali símbolo da liberdade, nem sempre permitida a muitos dos ancestrais daquelas personagens. Pensar na nova geração que consegue voar parece ser um testamento possível de aproximação entre os dois longas: “Século XX (com suas ideias medievais, dicotômicas, limitadoras), Adeus! É com as crianças que resistiremos, que existiremos”.

## Referências

### Bibliografia

ABSA, Moussa Senè. “Entrevista concedida à Ana Camila Esteves” em *Cine África Convida: Moussa Senè Absa*. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/iaYvIV15Qv0>. Acesso em: 08/02/2022.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.

BAMBA, Mahomed. “Reflexão sobre a dimensão espectral dos filmes africanos: ou como os Cinemas Africanos pensam de outra forma em seus públicos” em ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 77-94.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: Uma introdução*. São Paulo: Editora da USP, 2013.

DIAWARA, Manthia. *African film: new forms of aesthetics and politics*. Munich; Berlim; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing,

2010.

HARVEY, Dennis. “Madame Brouette” em *Variety*, 10 de setembro de 2002. Disponível em: <https://variety.com/2002/film/markets-festivals/madame-brouette-1200546310/>. Acesso em: 08/02/2022.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac SP, 2009.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial african cinema: ten directors*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. *Tempos de paz e de guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala*, de Flora Gomes. Dissertação. 2013. Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28921>. Acesso em: 08/02/2022.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. “Entre o Norte e o Sul. Entre o que e o frio. Nada é tão simples’: reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas, talvez contemporâneas, sobre cinemas africanos” em *Revista Vazantes*, v.03, n. 01, 2019, p.130-151.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de; RAVAZZANO, Lucas. “Sorrir é como nascer de novo’: a música no documentário *No ritmo do Antonov* (2014) de hajooj kuka” em *MusiMid*, v. 1, n. 3, 2020, p. 153-164.

PETTY, Sheila. “A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em Karmen Geï e Madame Brouette” em ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 62-76.

RIESCO, Beatriz Leal. “A Caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Abso” em BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: Objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 101-128.

SENDRA, Estrella. “Mulher e sexualidade no cinema africano” em ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020, p. 36-42.

YOUNG, Deborah. *My Voice*. *Variety*, 30 ago. 2002. Disponível em: <https://variety.com/2002/film/reviews/my-voice-1200546561/>. Acesso em: 08/02/2022.

### **Obras audiovisuais**

MADAME Brouette. Direção: Moussa Sene Absa. Senegal, França, Canadá: Les Productions La Fête Inc., Les Productions de la Lanterne, MSA Productions et al, 2002. 104 min.

NHA fala. Direção: Flora Gomes. Portugal, França, Luxemburgo, Guiné-Bissau: Fado Filmes, Les films de mai, Samsa film, 2002, 93 min.