

# QUE MODERNIDADE PARA OS CINEMAS AFRICANOS?

Mahomed Bamba

Este artigo nasceu de um esforço para sintetizar minhas impressões cambiantes, minhas dúvidas e meu sentimento de perplexidade ao longo dos diversos eventos (festivais, mostras, debates, oficinas e mini-cursos) organizados em torno dos cinemas africanos. Estive presente nesses fóruns como debatedor, palestrante e “comentador” dos filmes africanos para plateias brasileiras (às vezes, antes, durante e depois de cada exibição). Os horizontes de expectativas dos públicos brasileiros e da diáspora negra às vezes me confortavam numa leitura demasiadamente temática e “culturalista” dos conteúdos filmicos.

Entretanto, com o passar do tempo, fui percebendo que as grades de leitura que eu aplicava de modo quase sistemático aos filmes africanos começava a se mostrar ora obsoleta, ora em defasagem com os novos desafios estético-éticos e estilísticos que encerravam as obras de alguns cineastas contemporâneos. Essa grade estava também em decalagem com o novo significado de se “fazer cinema” hoje na África. Foi assim que as propostas estéticas e a ousadia formalista das obras de alguns cineastas africanos contemporâneos começaram a chamar minha atenção para outros aspectos que negligenciava nas minhas primeiras leituras. Eles me incentivaram a ver nessas características formais sinais do início de uma fase moderna na produção cinematográfica africana. No entanto, falar dos cinemas africanos em termos de “modernidade” pode parecer, à primeira vista, uma simples provocação ao debate ou uma metáfora quando se pensa que as formas culturais do continente africano sempre foram abordadas pelo viés do tradicionalismo das ciências sociais. Além do mais, os cinemas africanos têm uma história relativamente curta para poder já ser pensados em termo de uma modernidade que supõe uma

evolução, uma afirmação artística e uma ruptura com relação a uma fase de classicismo cinematográfico. No caso dos cinemas africanos, vou usar o termo “modernidade” nos diversos sentidos que tem na crítica cultural, na história das artes e na história do cinema. Tratar-se-á, porém, de postular uma forma de modernidade que está assegurada por traços estéticos e ideológicos que não se confundem forçosamente com aqueles destacados e consagrados nos cinemas modernos de outros períodos e compartimentos do cinema do mundo e da própria arte moderna.

No seu polêmico “discurso de Dakar”, o presidente francês Nicolas Sarkozy provocou a ira dos historiadores e dos intelectuais africanos ao declarar que “o homem negro africano não havia entrado suficientemente na história”. Com esta frase Sarkozy questionava a atitude do homem negro africano que, segundo ele, permanecia irremediavelmente voltado para o passado (ancestral e colonial). A história, no sentido do presidente francês, assemelha-se com o presente, com a modernidade. A temporalidade ancestral cultuada pelo homem africano, no entendimento de Sarkozy, inviabiliza uma real avaliação da contribuição do homem negro para o avanço da civilização universal. Até que ponto esta relação visceral do homem negro e dos artistas africanos com suas tradições “passadas” torna automaticamente suas obras menos participativas da cultura universal? Independentemente da controvérsia e da polêmica que desencadearam as reflexões do presidente francês no plano político, elas não deixam de convidar para um novo questionamento, no campo estético, da oposição entre tradição e modernidade. Dão a oportunidade de se perguntar se as culturas africanas e suas manifestações artísticas tradicionais se opõem radicalmente a qualquer forma de modernidade.

Segundo Paul Gilroy, ideias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural, “são fenômenos tipicamente modernos com implicações profundas para a crítica cultural e a história cultural<sup>2</sup>”. A modernidade aparece ao mesmo tempo como um fator e um contexto de formação e de manifestação das subjetividades que sustentam os diversos discursos racialistas e etnicistas (principalmente a doxa das diferentes gerações de intelectuais negros da diáspora na sua relação com o Ocidente). Esforçar-se por ser num mesmo tempo europeu e negro, diz Gilroy, “requer formas específicas de dupla consciência<sup>3</sup>”. Mas esta ambivalência de identidades não invalida, por outro lado, “recursos subjetivos de um determinado indivíduo”. Sendo assim, conclui Gilroy, uma parte da modernidade do final do século XVIII e início do século XIX operou-se no campo das identidades, através da provocação e insubordinação política dos discursos racista, nacionalista ou etnicamente absolutista. Produções discursivas que orquestram “relações políticas de modo que essas identidades pareçam ser mutuamente exclusivas, ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade<sup>4</sup>”. A modernidade de alguns intelectuais e artistas negros e da diáspora provém de sua oposição ao absolutismo étnico e “sua teorização sobre criouliização, *métissage*, *mestizaje* e hibridez<sup>5</sup>”.

Diferentemente da diáspora negra, convém perguntar-se agora se todas as sociedades ditas “arcaicas” na África permitem uma abordagem das suas formas culturais e artísticas em termos de modernidade. Se, por um lado, negam-lhe qualquer valor moderno, observa-se que a arte negra é paradoxalmente invocada e apresentada como uma dimensão constitutiva da modernidade da arte europeia do século XIX (pelo menos na recuperação e apropriação que foi feita de alguns de seus elementos). É, talvez, por causa desta ambiguidade da teoria das artes que o curta-metragem *Les statues meurent aussi*

(1950), de Alain Resnais e de Chris Marker, pode ser lido como um filme que é mais do que um libelo contra os estragos do colonialismo: até hoje é recebido por uma parcela dos públicos africanos e ocidentais como uma reflexão sobre o estatuto da Arte Negra.

Quanto ao principal mentor da Negritude, Leopold Sedar Senghor, dedicou-se à análise das artes negras<sup>6</sup>, bem como postulou a existência de uma arte moderna. Nos escritos de Senghor, enquanto poeta-esteta, havia a vontade de acabar com a assimilação de todas as artes negras como o utilitarismo e funcionalismo das artes tradicionais e decorativas. A modernidade do pensamento de Senghor consiste justamente na capacidade intelectual de criar um ponto de junção e de (re) conciliação entre teorias raciológicas da Negritude e a apologia da mestiçagem e diálogo das civilizações.

Encontramos a persistência (e a vontade de superá-la) do mesmo binarismo “tradição vs modernidade”, tão característico da percepção das artes visuais africanas, na base da recepção dos cinemas africanos. Embora alguns cineastas contemporâneos tenham começado a ostentar uma nova forma de modernidade que não se confunde totalmente com a definição desta tendência artística na Europa, os críticos ocidentais continuam julgando e apreciando os filmes africanos pela estética do cinema de urgência ou amador. Ou pelo prisma da adequação entre a representação cinematográfica e realidade sócio-cultural dos países onde são realizados. Podemos dizer que a modernidade do cineasta africano, como a dos intelectuais negros da diáspora e no ocidente, começa exatamente pela sua capacidade de ser ao mesmo tempo cineasta africano e cineasta do mundo. Isto requer não só algumas formas específicas de “dupla consciência”, mas também um jogo de equilibrismo entre expectativas divergentes dos públicos africanos e do mundo.

Como sabemos, a emergência de um cinema africano coincide no tempo com a afirmação de uma modernidade do cinema mundial. Depois da segunda guerra, o neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa começaram a opor novas alternativas narrativas e modos de produção ao cinema dito clássico. No mesmo período, na América Latina<sup>7</sup> e na África despontavam aquilo que ia ser chamado mais tarde pela crítica cinefílica europeia de “Jeunes cinemas”. Mas, apesar da coincidência desses contextos históricos, os trabalhos dos cineastas africanos continuaram sendo apreendidos pela crítica com categorias diferentes do resto do cinema moderno. Até que ponto, por exemplo, o cinema de Sembène Ousmane podia ser considerado tão moderno quanto o de Godard ou de Truffaut? Enquanto os filmes da *Nouvelle Vague* francesa eram vistos como resposta estética a um mal-estar diante do cinema dominante, os filmes africanos não passavam de uma resposta cultural e idiossincrática na sua oposição ideológica ao cinema colonial.

Ora, fazer da obra de um autor o reflexo de uma realidade nacional incorre sempre no erro de desconsiderar a “intencionalidade” e a subjetividade que são uma dimensão constitutiva de qualquer processo de criação. Para o crítico de cinema francês Michel Reilhac, isso não passa de uma maneira simplista e pragmática para não enxergar que, cada vez mais, os cineastas criadores se definem pela recusa, pela resistência a critérios culturais dominantes no seu país de origem<sup>8</sup>. Em outras palavras, existe “uma rede intelectual e sensível que une os autores de cinema, além da sua identidade nacional<sup>9</sup>.” Um cineasta brasileiro, argentino ou senegalês ou moçambicano que faz um filme hoje, procura simultaneamente afirmar sua diferença cultural e seu pertencimento à tribo do cinema independente de qualquer epíteto ou qualificativo particular<sup>10</sup>.

Ao questionar o culturalismo automático que vigora na análise dos filmes africanos, minha intenção é postular uma diversidade

de grades de leitura que permitissem a emergência de outros percursos de sentidos. Para isso, o pertencimento dos cineastas africanos a uma “rede transcultural e transnacional” dos cineastas mundiais me parece um dado importante nesta mudança de foco. Os filmes africanos devem também ser lidos a partir da mesma língua comum a todos os filmes e que é compreensível por todos os públicos. Esta língua franca é formada pela originalidade, a imagem, a criatividade e a ousadia formalista de cada obra considerada na sua singularidade.

Para muitos autores, se existe de fato um cinema do mundo, ele tem sua máxima expressão no cinema de autor (o fenômeno já havia começado a ser estudado pelos críticos do *Cahiers du cinema*, quando cultuaram a política dos autores e estenderam seu alcance ao cinema hollywoodiano). Mas a reivindicação, legítima ou não, do pertencimento à “pátria dos cineastas” e ao cinema do mundo pelos cineastas africanos pode ser vista por muitos como uma traição, uma renegação da sua responsabilidade e missão. Afinal, espera-se deles que sejam as lanternas de uma cultura que sofre do déficit de representação e que tragam uma imagem objetiva (e não subjetiva) das realidades africanas. O que explica em parte que, enquanto os cinemas ocidentais permanecem voltados para um universalismo sem fim, trabalhos dos cineastas do mundo continuam marcados pelo selo do particularismo cultural e local.

No campo das literaturas africanas e francófonas, a situação não é tão diferente. As agências legitimadoras ocidentais (editoras, prêmios e críticos literários parisienses) continuam relegando as obras de escritores africanos de língua francesa na sub-categoria de literatura francófona. O caminho de fuga do engodo do particularismo cultural parece estar no conceito de “littérature-monde”<sup>11</sup>. A defesa de uma “literatura-mundo”, apesar de seus aspectos controvertidos, serve, antes de tudo, para proclamar a existência de um espaço literário que transcende os limites das

literaturas nacionais e regionais. Sendo assim, a emergência de uma literatura em língua francesa desatrelada e independente da nação dominante (a França) representaria a fase derradeira de evolução de qualquer literatura: livre de qualquer poder e obedecendo apenas ao ditame da poesia e da imaginação que não têm nem fronteira, nem coloração étnica. Nesta nova constelação literária em língua francesa, o escritor africano se torna um “escritor francófono”. O escritor camaronês, Alain Mabanckou, resume o novo estatuto do escritor em língua francesa (que seja francês, africano, canadense ou europeu):

“Ser escritor francófono, é ser depositário de culturas, de um turbilhão de universos. Ser escritor francófono, é, por um lado, beneficiar-se com a herança das belas letras francesas, mas, por outro, é trazer seu próprio toque num grande conjunto, este toque que quebra as fronteiras, apaga as raças, minora a distância dos continentes para apenas estabelecer a fraternidade pela língua e pelo universo<sup>12</sup>.”

O debate que está ocorrendo sobre a defesa conveniente ou prematura de uma literatura-mundo em francês, no lugar das literaturas nacionais no espaço francófono, não deixa de repercutir sobre outros campos de expressão artística nos países africanos (ainda implicados numa relação cultural e linguística mais do que ambígua com suas ex-nações colonizadoras). Como então os cineastas africanos tentam afirmar sua modernidade apesar das definições e leituras “etnicizantes” de que suas obras fílmicas são constantemente objeto? Definições que, aliás, acabam determinando sobremaneira a recepção de todos os filmes africanos a categorias como “nação, etnia, identidade, nacionalidade”. A modernidade que postulo aqui para os cinemas africanos tem a ver com as diversas respostas artísticas e menos ideológicas

dos intelectuais e artistas africanos de lidarem com o legado colonial e com a situação pós-colonial. A interrogação da modernidade dos cinemas africanos diz respeito também à definição do seu estatuto e lugar no cinema mundial. Em que medida os filmes africanos contribuem para a formação de um imaginário local e, por outro lado, permitem um alargamento e enriquecimento do mesmo e único imaginário comum a todos os povos<sup>13</sup>?

Quando as utopias nacionalistas e panafricanistas foram substituídas pelas desilusões pós-independências, os cineastas africanos, como os escritores e os artistas, se voltaram para outras temáticas, outras propostas de criação. O cinema de autor, que continua sendo a espinha dorsal dos cinemas africanos, permitiu essa guinada. A falta de políticas cinematográficas internas e a relação dos cineastas africanos com agências de cooperação permitiram a emergência de um cinema de criação isento de qualquer compromisso ideológico e partidário com os governos pouco democráticos de plantão na África. Mesmo se os particularismos culturais continuam marcando os filmes africanos, seus autores parecem cada vez mais engajados em projetos fílmicos em que a subjetividade e a liberdade criativa permitem um ponto de conciliação com o compromisso com as questões sociais de interesse geral. Em suma, se há uma primeira modernidade a ser destacada nos cinemas africanos, ela precisa ser procurada em duas características fundamentais dos filmes africanos (no plano estético e no modo de produção):

1. São filmes que carregam os traços distintivos daquilo que se pode chamar de uma estética do cinema de autor. A maioria dos filmes africanos, realizados entre os anos 70 e 90, aparentam, às vezes, complexidades no plano narrativo que, de um lado, afugentam os públicos locais e, por outro, suscitam os elogios da crítica internacional. Estes filmes, que Elisabeth Lequeret chama de “filmes de fraturas, de clivagem e de linhas de fuga”, foram, de

certa maneira, substituindo aos poucos os primeiríssimos filmes da história do cinema africano marcados pela estética do cinema de urgência (em que predominava e primava o dito sobre o modo de dizer cinematográfico)<sup>14</sup>. A expressão máxima do cinema de autor e da modernidade dos cinemas da África negra está na curta mas significativa filmografia do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty:

“*Touki Bouki* não é apenas um golpe de mestre de Mambéty e uma espécie de obra de arte para o cinema africano: é também o primeiro (filme) que, ao construir uma complexa e colorida paisagem espaço-temporal, em que se misturam presente e futuro, realidade e fantasia (...), inventa transições de uma força, de uma brutalidade e de uma beleza incríveis, faz entrar o cinema africano na idade da ruptura e do caos, da clivagem tão física quanto mental.”<sup>15</sup>

Como podemos ver, nesta crítica elogiosa de Lequeret ao filme *Touki Bouki* (1973), são os traços relacionados à inovação e revolução na representação narrativa que estão ressaltados. O filme de Mambéty, como os de outros realizadores africanos, ao fazer a economia das figuras elípticas, afirma um estilo e uma relação peculiar com a dimensão espaço-tempo que fazem com que haja uma ruptura com algumas convenções da narrativa clássica.

2. Os filmes africanos nascem de um “jogo de cintura” com a ideologia pós-colonial, isto é, da vigência do modelo de produção pós-colonial. Todos os cinemas africanos, salvo raros casos, são financiados cem por cento de fora por agências da cooperação internacional. O que, aliás, permite a sustentação de um cinema de autor<sup>16</sup> e uma maior afirmação da subjetividade do cineasta (estilo). Este modo de financiamento exterior à África se completa por uma relativa liberdade de expressão, mas, sobretudo, por uma “dupla

consciência” ou “dupla identidade” no processo de criação. A maioria dos cineastas africanos reside fora da África. Este exílio, e a situação de “entre-duas-culturas” que acarreta, está longe de ser vivido como uma crise de identidade. Ao contrário, é visto como uma oportunidade na prática cinematográfica. Permite tratar com certa distância e cautela questões como tradição, raça, identidade e nacionalismo e panafricanismo. Hoje o cineasta africano “moderno”, como os escritores e os outros homens de cultura da diáspora, passa a problematizar estas questões sem maniqueísmo e sem adotar um tom virulento do anti-colonialismo dos anos 1950, 1960. Ele se curou das utopias pós-independências. Ao fazer esta opção, ele não nega a influência dos fatores como etnia e cultura na criação cinematográfica, mas pondera seu determinismo no rumo do cinema contemporâneo. Depois de mais de um século de existência e depois das desilusões das independências, chegou uma outra hora para nos perguntarmos sobre o sentido de se filmar na África. Ou seja, como, para quê, por quem, com quais objetivos e preocupações estéticas os filmes continuam sendo feitos em diversos países da África?

A pista da modernidade que tentei trilhar aqui é mais tortuosa e permite fazer uma leitura oblíqua e trazer respostas menos diretas a estas perguntas. As razões de filmar são múltiplas entre os cineastas contemporâneos. Isso faz com que encontremos, a grosso modo, dois tipos de filmes: obras em forma de válvula de escape, isto é, como meio de dar vazão para a própria subjetividade do cineasta e a sua auto-expressão<sup>17</sup>; e filmes em que predominam uma preocupação objetivista e baseada numa rigorosa consciência de responsabilidade social e política (maioria dos filmes de ficção e de documentários africanos em que há uma preocupação para conscientizar as massas sobre os problemas endêmicos da África).

Todos os cineastas africanos têm em comum a escolha de fazerem filmes como uma forma de engajamento social, mas também

como um compromisso do sujeito-cineasta com ele mesmo e com a realidade circundante. Se há uma diferença entre os trabalhos dos cineastas africanos contemporâneos e os filmes da década passada, ela está nos modos variados de enunciar e representar as realidades africanas. O formalismo no modo de dizer as realidades impera cada vez mais. Há uma maior preocupação com a enunciação. O cinema, como a literatura, lança o sujeito criador na batalha. O gesto de filmar se assemelha ao ato de escrever na medida em que “é uma certa maneira de desejar a liberdade” sob todas suas formas, como dizia Sartre. O cineasta africano também busca se dirigir a todos os públicos sob todas as formas. Surge assim um cinema engajado em questões sociais e culturais, mas que coloca em primeiro plano os valores ideais que transcendem os limites do local. Ao fazerem essas opções, os cineastas africanos se juntam ao cinema do mundo pelo fato de que realizam obras fílmicas enquanto autores que têm como única preocupação dirigir-se ao mundo, ao “público universal” (não apenas aos públicos africanos, nem tampouco aos únicos cinéfilos de festivais e críticos ocidentais).

A segunda fase de modernidade dos cinemas africanos encontra-se tanto no formalismo de filmes contemporâneos quanto na preocupação dos jovens cineastas africanos com aquilo que os franceses chamam de “*écriture filmique*” (maior esmero nos roteiros e na mise-en-scène). O desvio paródico de grandes figuras cinematográficas em alguns filmes africanos contemporâneos lembra a intertextualidade e a desconstrução que operavam nos filmes do cinema novo por exemplo. Em *Nha Fala* (2002) o diretor de Guiné-Bissau Flora Gomes não hesita em revisitar o gênero em desuso da comédia musical para abordar vários temas (tradição, modernidade, pós-colonialismo...). Nesta “Ópera malandro” do cinema africano, o tom de deboche e de sátira com a figura emblemática do líder independentista Amílcar Cabral mostra a distância do filme com o anti-colonialismo que dominou uma boa parte do cinema africano. Em um outro filme

do fim da década 90 (premiado no Fespaco de 1999), a comédia havia servido também como fórmula para cutucar o passado colonial. Apesar da leveza de tom próprio ao gênero da comédia, *Pièce d’identité* (1998) do Congolês Mwenzé N’Gura conseguia trazer uma problematização histórica inédita e jocosa da relação pós-colonial entre a África e a Bélgica. No lugar do rancor e da revanche, o filme preferia o caminho do humor para revelar algumas nuances e incongruências desta relação mais do que ambígua entre ex-colonizado e ex-colonizador que tem seu prolongamento hoje na emigração/imigração nos dois sentidos entre África e Europa. No registro do documentário, *Contes cruels de la guerre* (2006) de Ibéa Julie Atondi e Karim Miské é uma obra singular. Neste média-metragem sobre o conflito étnico-político que dizimou Congo-Brazaville nos anos 90, a guerra é mais narrada (pelo depoimentos dos sobreviventes, a maioria mulheres) do que mostrada. Predomina nesse documentário a subjetividade da própria realizadora Ibéa Julie Atondi, cuja relação afetiva com um dos carrascos-milicianos é o fio condutor da narrativa. Ibéa está sempre presente na imagem. Os seus comentários em voz *off* completam o tom intimista do documentário. As análises geo-estratégicas e históricas das causas externas e internas do conflito, no início e no meio do filme, misturam-se com impressões da volta da narradora ao seu país natal.

Com o filme *Bamako* (2006), Abderrahmane Sissako opta por um formalismo exacerbado na construção do espaço fílmico para encenar os novos males do continente africano, cujo destino está sendo decidido e desvirtuado todos os dias pelos planos de reajustes e reestruturação das instituições financeiras mundiais como o FMI e o Banco Mundial. Em termo de leitura, *Bamako* (2006) exige muito do espectador por causa da sua estrutura narrativa pouco convencional. É um filme que deve a sua modernidade à ousadia da “mise-en-scène” que desvia inclusive a atenção espetatorial do conteúdo político. Com esta

proeza Abderrahmane Sissako realiza uma obra-prima na mais pura tradição do cinema autoral.

Se há uma outra forma de modernidade nos cinemas africanos, ela está sem dúvida relacionada com a aproximação sem constrangimento de alguns cineastas africanos com os filmes de gênero. O que confirma, portanto, a tendência de internacionalização dos cinemas africanos: a busca do “grande público” se completa pela aposta nos filmes populares. Filmes como *Tsotsi (Infância roubada)* (2005) de Gavin Hood ou *Indigènes (Dias de Glória)* (2006) de Rachid Bouchareb confirmam esta tendência. Cada um de um modo bem particular. Para abordar o presente pós-apartheid da África do Sul, Gavin Hood lança mão de uma fábula urbana em que todos os ingredientes do drama social e do filme de ação (violência, briga entre gangues, a música e dança de rua...) são convocados. O que tornou fácil a circulação e aceitação do filme pelo mundo todo. O cineasta franco-argelino, Rachid Bouchareb, ao contrário, optou pelo gênero de filme de guerra para fazer uma espécie de dever de memória. Neste épico à la Spielberg há uma homenagem mais do que merecida aos soldados do norte de África que participaram da segunda guerra mundial e combateram aos lados dos franceses e dos aliados, mas sem o devido reconhecimento histórico.

### **Conclusão:**

Como podemos ver, muitos traços dos filmes africanos conduzem a postular uma modernidade na breve história dos cinemas da África. Porém trata-se de uma outra modernidade, diferente em vários aspectos da onda modernista que sopra numa parte dos cinemas europeu e latino-americano, por exemplo. O cinema de autor, de fato, leva à definição de um Cinema do mundo, uma espécie de “pátria” para todos os cineastas que se destacam pela inventividade e criatividade no uso da linguagem cinematográfica. Mas toda a definição do cinema moderno não se restringe às propostas estéticas do cinema de autor. A modernidade que

os cinemas africanos dão a ler não se enquadra no critério de uma suposta ruptura com o classicismo decadente. Todos os filmes africanos podem ser considerados como modernos na medida em que a própria experiência de se “fazer cinema” na África é em si uma ruptura com relação a um contexto sócio-cultural fortemente marcado pelo tradicionalismo das demais manifestações artísticas. A modernidade dos cineastas africanos se prossegue pelo uso inteligente dos particularismos culturais e étnicos, mas sem se mostrar refém deles. Os jovens cineastas contemporâneos, quando revisitam o passado colonial, é sem maniqueísmo e sem espírito de revanche. Cinquenta anos depois, ao fugirem das armadilhas do africanismo e dos nacionalismos em países em que o estado ainda mal existe, estes cineastas afirmam o seu único compromisso com a criação cinematográfica em toda a sua diversidade (nenhum tema tabu, nenhum gênero deve ser preferido ao outro, documentário e ficção devem ser formas de expressão no mesmo nível). Imperceptivelmente uma nova modernidade dos cinemas africanos contemporâneos começou a se revelar lá onde menos se esperava: está no uso mais do que criativo e engenhoso da tecnologia do vídeo na Nigéria, em Gana e, daqui a pouco, em toda a África. Afinal de contas, se há uma segunda ou terceira modernidade despontando no cinema mundial, ela deve ser procurada, estuda e entendida, como alerta muito bem Jacques Aumont, a partir do impacto das novas tecnologias na “museificação privada” dos filmes e das respostas e formas de “enfrentar mudanças técnicas que afetam mais o próprio estado do cinema do que os filmes, os estilos ou as estéticas.<sup>18</sup>”

### NOTAS

<sup>1</sup>Discurso proferido na Université de Dakar no dia 26 de Julho de 2007, diante de uma plateia formada por políticos, intelectuais, estudantes e professores, enquanto estava em visita oficial no Senegal.

<sup>2</sup>Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, 2001, p.34

<sup>3</sup>Idem, p.33

<sup>4</sup>Idem, p.34

<sup>5</sup>Idem, p.35

<sup>6</sup>Senghor foi o principal idealizador e organizador do primeiro Festival das Artes Negras em Dakar em 1966.

<sup>7</sup>No contexto brasileiro, Ismail Xavier situa a modernidade do cinema brasileiro na imbricação entre a estética, a política e o imaginário nacional na representação de alguns filmes entre os anos 1960 e 1980. cf. *Cinema Brasileiro Moderno*, 2001.

<sup>8</sup>Michel Reilhac, aliás, prefere falar da existência de uma “Internacional do cinema independente”. In Jean-Michel Frodon: *Au Sud du Cinema: Films d’Afrique, d’Asie et d’Amérique latine*. 2004, p.17-21

<sup>9</sup>cf « L’international du cinéma indépendant » In Jean-Michel Frodon: *Au Sud du Cinema: Films d’Afrique, d’Asie et d’Amérique latine*. 2004, p.17

<sup>10</sup>Fenômeno acentuado e confirmado pelo número de cineastas de outros países cooptados pela indústria hollywoodiana. Isso pode levar inclusive a pensar que o cinema americano é uma das cinematografias que menos se interessam pela origem cultural dos seus colaboradores estrangeiros.

<sup>11</sup>Para uma síntese completa dos comentários e discussões sobre este conceito, conferir o excelente livro de Michel Le Bris e Jean Rouaud (orgs): « Pour une littérature-monde », 2007.

<sup>12</sup> Alain Mabanckou, *le chant de l’oiseau migrateur*. In « Pour une littérature-monde » de Michel Le Bris e Jean Rouaud (orgs), 2007, 56

<sup>13</sup>Encontramos este tipo de indagação e preocupação no livro coletivo organizado por KAVWAHIREHI, Kasereka e SIMEDOH, Vincent K. *Imaginaire Africain et Mondialisation: Littérature et Cinéma*. Paris: L’Harmattan, 2009. Os autores partem da análise das respostas literárias e artísticas africanas à globalização enquanto desafio ao imaginário para, em seguida, rediscutirem a responsabilidade do escritor/artista africano neste cenário contemporâneo.

<sup>14</sup>Inclusive esse cinema de urgência foi assimilado por alguns críticos a uma espécie de idade da inocência caracterizada pela prática da “mise-en-images” (por-em-imagens). Essa tendência está mais nítida nos primeiros filmes de Sembène Ousmane às vezes criticado por seu relaxamento na escrita fílmica.

<sup>15</sup>Cf. Elisabeth Lequeret, *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard*, 2003, p.49

<sup>16</sup>Apesar do fascínio crescente pelas novas tecnologias baratas e o número de públicos dos filmes de Nollywood (nome dado à indústria de vídeo na Nigéria e alcunhado a partir da junção de Hollywood e Nigéria) em toda a África, muitos cineastas contemporâneos africanos continuam apostando no cinema de autor.

<sup>17</sup>Como é o caso do documentário *Contes cruels de la guerre* (2006) de Ibéa Julie Atondi e Karim Miské

<sup>18</sup>cf Aumont Jacques, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. 2007, p.119-120

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2007

ANDREW, Dudley. Enraciné et en mouvement : les contradictions du cinéma africain. In CinémAction, N°106, *Cinémas africains, une oasis dans le désert ?* Guy Hennebelle (org.). Paris : Corlet, 2003

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

FRODON, Jean-Michel. Un nouveau monde. In *Au Sud du Cinema: Films d’Afrique, d’Asie et d’Amérique latine*. Paris : Cahiers du Cinéma/Arte Éditions, 2004

KAVWAHIREHI, Kasereka; SIMEDOH, Vincent K. *Africain et Mondialisation: Littérature et Cinéma*. Paris: L’Harmattan, 2009

LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean (org.). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007

MABANCKOU, Alain. le chant de l’oiseau migrateur. In « Pour une littérature-monde » de Michel Le Bris e Jean Rouaud (orgs), Paris : Gallimard, 2007

REILHAC, Michel. L’international du cinéma indépendant. In Jean-Michel(org.) : *Au Sud du Cinema: Films d’Afrique, d’Asie et d’Amérique latine*. Paris : Cahiers du Cinema/Arte Éditions, 2004

WOLTON, Dominique. *O futuro da Francofonia*. Porto Alegre: Sulina, 2009

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (3ª edição)