

10

O(S) CINEMA(S) AFRICANO(S): NO SINGULAR E NO PLURAL

Mahomed Bamba

*“É preciso ser louco para fazer cinema na África.”¹
“O vídeo é a aids do cinema (africano).”²*

Já em 1976, Guy Hennebelle defendia a necessidade da emergência de novas cinematografias que, com sua nova estética e seus objetivos militantes, viriam contrariar o avanço de Hollywood. O autor, na ocasião, referia-se ao cinema da África negra como um dos mais “jovens dentre todos os cinemas surgidos a partir de 1960”. A descrição de Hennebelle, embora lacônica, trazia à tona as principais características dos primeiros filmes africanos. Era um dos primeiros esforços teóricos para entender os contornos desse cinema incipiente. Ele concluía sua análise num tom meio cético e meio esperançoso:

É difícil prever a evolução dos cinemas da África negra: devido à fraca ou inexistente infra-estrutura, podem retornar ao nada de que a falência do colonialismo lhes permitiu sair. Entretanto, baseados na presença de criadores dotados de forte personalidade em vários países, podemos calcular que ocorrerá um crescimento generalizado, em tempo relativamente próprio. (Hennebelle 1978, p. 156)

-
1. Frase atribuída a Sembène Ousmane, cineasta senegalês e patriarca do cinema africano.
 2. Frase atribuída a Jean Rouch, ao referir-se à proliferação do fenômeno da produção de vídeo, que tende a substituir e destronar a produção de filmes em 35 mm no cinema africano.

Hoje o que há para dizer sobre o cinema africano, que acabou de completar mais de 80 anos de existência?³ A primeira consideração é que continua sendo uma das mais jovens cinematografias e é feito em um contexto carente de quaisquer políticas culturais. Como reconhece o cineasta Mahamat Saleh Haroun, do Chade, os problemas que os cinemas africanos enfrentam não são ligados aos percursos e às escolhas dos cineastas, mas à ausência de políticas cinematográficas nos diferentes países.⁴ Quanto à crítica africana, ela é tão inexistente quanto os filmes africanos nas salas. Mesmo se as telas e os públicos africanos existirem de fato, continuam “colonizados” e cativos dos filmes estrangeiros.

Apesar dessa situação não tão reluzente, o cinema na África continua sendo uma realidade graças a individualidades. É um cinema que já começa a existir no plural. Essa pluralidade não está apenas na diversidade temática, está na renovação estético-estilística e na emergência de novas gerações cinematográficas do norte ao sul do continente. Se há um verdadeiro trabalho de reescrita da história dos cinemas africanos a ser feita neste início de século XXI, deve ser com base na consideração do contexto cultural mundial marcado por duas lógicas antagônicas: liberalização total e irrestrita do comércio mundial, de um lado, e defesa ferrenha da soberania cultural e da exceção cultural encabeçada pela França e União Européia, de outro. Depois das esperanças e utopias emancipadoras e nacionalistas depositadas no cinema nos anos da independência dos países africanos, o presente e o futuro dos cinemas do continente estão paradoxalmente sendo definidos e determinados no plano internacional. O cinema africano continua sendo financiado de fora da África, em nome do sacrossanto princípio da defesa da diversidade cultural. Por outro lado, o impacto das tecnologias do vídeo digital está permitindo a emergência de novas modalidades de produção e distribuição dos filmes no continente, a tal ponto que muitos já estão vislumbrando a afirmação de um cinema novo, um cinema de ruptura. Novas empreitadas surgidas na África do Sul e na Nigéria vêm se configurando como alternativas às carências de uma indústria de produção e distribuição digna desse nome.

Nossa análise do cinema africano neste capítulo será menos uma revisão histórica e cronológica do que uma discussão e uma síntese dos

3. O primeiro filme africano foi realizado em 1924.

4. Entrevista em *Africultures* n. 45, dossiê “Cinéma: L'exception africaine”. Paris: L'Harmattan, 2002.

contornos e desdobramentos dessas transformações ainda em curso em muitos países africanos. Para isso, partiremos de uma leitura comparada dos filmes realizados ontem e hoje pelos cineastas pertencentes às diferentes gerações, que completaremos por uma revisão dos principais ensaios teóricos, textos e livros escritos, ao longo dessa curta história, sobre a situação dos cinemas do continente.

O cinema na África: Breve historiografia

Dois tipos de abordagem predominam na literatura existente sobre os cinemas africanos. De um lado, os escritos teóricos “terceiro-mundistas”, em que os filmes africanos são apenas incluídos numa discussão sobre o valor estético e político dos filmes produzidos nos países periféricos com relação ao centro. Por outro lado, temos escritos de cunho mais historicista, cujo interesse está exclusivamente nos filmes africanos e no seu contexto de produção, que tratam de fazer um paralelo entre a história do cinema africano e a história da descolonização da África pela apropriação da sua imagem.

O primeiro livro dedicado ao cinema africano, lançado em dois tomos, é de Paulín S. Vieyra, um dos primeiros cineastas do continente. No primeiro tomo, *Le continent africain: Des origines à 1973* (1975), o autor se interessa pelas produções cinematográficas ainda incipientes na maioria dos países da África. Daí o título *Le cinéma africain* no singular, que o autor justifica pelo fato de não haver ainda naquele período “cinemas nacionais importantes que permitissem fracionar o seu estudo em cinema argelino, senegalês, nigeriano, marroquino” (Vieyra 1975, p. 7). Em vez de proceder a uma descrição país por país, Vieyra preferiu uma abordagem global, pois o objetivo era “recensar”, na medida do possível, os poucos filmes realizados até então, e analisá-los para chegar a traços comuns entre os diferentes trabalhos dos primeiros cineastas e os desafios que eles enfrentavam também na produção e distribuição de seus filmes. O livro de Vieyra é uma referência na compreensão das origens do cinema africano, não apenas por ser o primeiro livro teórico dedicado aos filmes do continente negro, mas também pela visão abrangente de conceber esse cinema. Ao incluir o Egito e o Magreb (África do Norte), a intenção do autor era clara: demonstrar que o cinema africano não se limitava às produções provenientes da África negra. O livro se destaca também por seu pragmatismo. Ao economizar nas análises rigorosamente teóricas, o autor se

concentra nos filmes, nos homens que fazem esses filmes e nas condições de produção dessas cinematografias nascentes.

Quanto ao livro de Guido Convents, *L'Afrique? Quel cinéma! Un siècle de propagande colonial et de film africain* (2006), busca atrelar a história dos cinemas africanos à história da (des)colonização do próprio continente pelas imagens. Como ponto de referência histórica, Convents se baseia nos filmes coloniais – em que a África aparece apenas como cenário – para questionar a ideologia racial veiculada pelas principais cinematografias ocidentais. Como relata o autor, uma revista de cinema francesa escrevia, já em 1913, que a Bélgica inventara a noção de “filme colonial”. Alguns anos mais tarde, administradores coloniais próximos da corte real de Bruxelas abriram uma sala especializada, “Congo Cinéma”, julgada “mais apropriada à propaganda colonial” (Convents 2006, p. 12).

Os filmes produzidos por europeus durante a colonização têm objetivos ideológicos claros. As percepções coloniais sobre a África, segundo Convents, não desaparecem com o fim dos filmes coloniais. Elas estão nitidamente presentes no cinema dominante dos séculos XX e XXI. Nas produções hollywoodianas, o olhar sobre a África, os africanos e os árabes não difere em muito dos estereótipos dos filmes coloniais. Na primeira parte do livro, o autor começa com a análise do papel do cinema naquilo que ele chama de “colonização dos espíritos”, para chegar, na segunda parte, a um exame das produções que visam à “descolonização dos espíritos”.

Do cinema colonial aos filmes anticolonialistas

A experiência cinematográfica na África começa com o período colonial, mas a história do cinema africano está longe de se confundir com o cinema colonial. Para todos os autores que tentaram esboçar uma historiografia do cinema africano, uma coisa parece certa: ele começa no dia em que o primeiro filme foi feito por um africano. Segundo Vieyra, essa data inaugural remonta a 1924, com a realização do primeiro filme tunisiano, *Aïn el Ghezal* (“A moça de Cartagena”), de Chemama Chikly. Exceto o Egito, que produziu o seu primeiro longa em 1928 – *Laila*, de Istefane Rosti –, a maioria dos países da África negra e do Magreb vai esperar os anos 1950-1960 para realizar seus primeiros filmes. Filmes feitos por africanos e que rompem, assim, com a tradição dos filmes de propaganda colonial. O filme *Afrique sur-*

Seine (1955), realizado pelo Grupo Africano de Cinema, formado por quatro cineastas de Senegal e de Daomé, marca a grande virada na conquista anticolonialista.

A experiência cinematográfica no Egito se singulariza não apenas por sua anterioridade, mas também pelo modelo de produção industrial que vigora nesse país. Historicamente, o Egito é considerado como o lugar onde se tem conhecimento da primeira exibição pública de um filme no continente negro, em 1896. Durante as primeiras décadas do século XX, os primeiros filmes realizados em território egípcio são de autoria de europeus radicados no país ou de passagem por lá. Mas a construção de estúdios de produção – Ramsés (1930) e Mirs (1934) – por empresários egípcios abre um novo capítulo na história. Esses estúdios, dotados de equipamento importado e contando com técnicos formados no estrangeiro, introduzem o modelo de produção cinematográfica industrial, que fez a notoriedade do cinema egípcio em todo o mundo árabe. Na evolução do cinema egípcio, observam-se períodos marcados por obras de produtores que eram também realizadores, empreendedores que se esforçavam em fazer passar o cinema egípcio da fase artesanal à da grande industrialização. A revolução nasseriana de 1953, como sabemos, rompe com essa forma de empreendedorismo, uma vez que, em vez da iniciativa privada, é o Estado que passa a controlar toda a cadeia produtiva.

Filmar no sul para o olhar do norte

No fervor dos primeiros anos de independência, alguns governos da África negra se implicaram de maneira voluntarista com o seu cinema, a ponto de nacionalizar parte do circuito de produção e distribuição nos anos 1960. Mas, a partir dos anos 1980, com raras exceções, todos os filmes africanos são produzidos, para o bem e para o mal, apenas com os recursos advindos dos mecanismos da cooperação. Jean-Michel Frodon (2004) resume o paradoxo dos cineastas africanos com uma frase: “Filmar no sul para o norte e com o dinheiro do norte”. Uma avaliação retrospectiva das ações culturais da cooperação⁵ da França com a África no setor cinematográfico (1991 a 2001) mostra a implicação de numerosos atores e instituições francesas para sustentar o cinema na zona de solidariedade prioritária (ZEP). A ajuda pública

5. Cf. <http://www.cinemasfrancophones.org>.

francesa que é repassada diretamente aos cineastas vem na forma de um fundo (Fonds-SUD), conjuntamente administrado por três entidades: o Centre National de la Cinématographie (CNC), o Ministère de la Cooperation e a Agence Intergouvernemental de la Francophonie (AIF). A esse fundo é preciso acrescentar o Fonds Européen de Développement (FED). Quanto à TV5, um canal de televisão francófono por satélite, ela atua no pólo de difusão.

Em 30 anos, a ação dessas entidades transformou o cinema africano num “cinema nômade”, sem fronteiras, mas longe de atingir os públicos africanos. De acordo com muitos autores, as políticas de apoio dessas estruturas transnacionais foram pensadas de forma unilateral pela França e funcionam de acordo com a idéia que a França faz da diversidade cultural. Ironia da história, é como se passássemos da era dos cinemas da descolonização e do confronto para a era do “cinema da cooperação” com a antiga potência colonial.

Olhares cruzados sobre os filmes africanos

A aproximação dos estudiosos aos cinemas africanos coincide com um redirecionamento da teoria do cinema para as cinematografias emergentes na maioria dos países periféricos. Mesmo ausentes das salas de cinema, os filmes africanos sempre despertaram um certo interesse no plano teórico. Dessa perspectiva, o cinema africano recebe o mesmo tratamento teórico reservado às literaturas procedentes dos países descolonizados, onde a questão central é o estudo das dinâmicas das relações entre metrópole (centro) e colônias (periferias). Os textos de escritores anticoloniais, tais como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi e Jean-Paul Sartre tiveram um papel decisivo nessa empreitada. As origens longínquas da teorização do sentido do cinema africano se encontram de forma indireta nas propostas estéticas e poéticas da negritude, como conceituadas por Léopold Sédar Senghor.

No prolongamento dos estudos literários ingleses e americanos consagrados às literaturas minoritárias (*cultural studies*), críticos anglo-saxões como Homi Bhabba, Henry Louis Gates, Edward Saïd, Helen Tiffin, entre outros, elaboraram o pós-colonialismo como teoria e conceito para estudar de forma crítica as relações culturais entre as ex-colônias e as potências imperialistas. O pós-colonialismo, como conceito, serviu primeiro para analisar as literaturas dos países do Terceiro Mundo, logo sendo aplicado ao estudo de todas as produções culturais, incluindo o cinema. As abordagens pós-

colonialistas se interessam tanto pelo período colonial quanto pós-colonial dos países periféricos, com o objetivo de verificar como se elaboram as estratégias literárias e culturais para “resistir à perspectiva colonial e eurocêntrica da história”. Vistos desse ângulo, os primeiros filmes produzidos na África foram abordados e apreendidos, na teoria do cinema, como produtos de um cinema pós-colonial e anticolonialista, isto é, um cinema de “descentramento” (Mongomoussa 2004). Enquanto alguns teóricos da negritude defendiam um diálogo com o legado cultural colonial, outros, de uma perspectiva anticolonialista virulenta, pregavam uma separação e o direito à diferença. A leitura pós-colonial dos filmes africanos é atenta às questões ligadas à reivindicação identitária e aos modos de desconstrução dos códigos neocoloniais. Mas ela é também sensível às conclusões das recentes revisões críticas do pós-colonialismo, entendido como conceito de uma época contemporânea. As relações históricas e culturais entre o ex-colonizador e o ex-colonizado são ricas de complexidades e já não permitem o binarismo. Os trabalhos de Robert Stam e de Ella Shohat, por exemplo, problematizam as ambigüidades terminológicas e ideológicas que cercam o próprio conceito pós-colonial: “Embora os termos ‘colonialismo’ e ‘neocolonialismo’ impliquem tanto a opressão quanto a possibilidade de resistência, o pós-colonial não implica uma dominação clara e muito menos uma oposição clara” (Stam *et al.* 2006, p. 75).

Apesar dessa ambivalência terminológica, a categoria da diferença, transformada num rígido critério analítico dos filmes africanos pelos discursos das primeiras correntes anticolonialistas, continua causando impacto na atividade crítica. A ausência de uma crítica essencialmente africana tornou, de vez, os filmes do continente reféns da única grade de leitura da crítica eurocêntrica.

As três gerações de cineastas africanos

Do questionamento do passado colonial e das relações ambíguas da África com as ex-potências colonizadoras, emerge a possibilidade de destacar três grandes gerações cinematográficas, que problematizam diversamente essa relação entre centro e periferia em suas filmografias:

- 1) Os cineastas da independência (1960-1980) – É a geração de cineastas que se situam na interseção de dois períodos-chave na história da África: a transição entre o colonialismo e a

independência. Reúne cineastas do Egito, do Magreb e da África negra, cujas obras se situam numa lógica da descolonização. Como os escritores africanos daquele período, os primeiros cineastas elegem como temas de predileção a reabilitação da imagem do homem negro e a memória africana. As duas figuras emblemáticas da linha política e militante são Med Hondo, da Mauritânia, e o senegalês Sambène Ousmane. Respectivamente, com os filmes *Ô soleil* (1970) e *La noire de...* (1966), retraçam cinco séculos de escravidão do povo negro e a perpetuação dos efeitos do colonialismo. Foi no cinema do Magreb, particularmente na Argélia, que o movimento de “descolonização” da história africana foi mais virulento. Entre 1957 e 1967, os cineastas Ahmed Rachedi, Mustapha Badie e Mohamed Lakhdar Hamina deram ao nascente cinema argelino as suas primeiras obras-primas: *Le peuple en marche* (1965), *La nuit a peur du soleil* (1965) e *Le vent des aurès*⁶ (1966). O primeiro filme procurava, por meio da força do documentário, restituir à Argélia as suas riquezas humanas, morais e materiais, ao passo que os dois últimos abordavam o doloroso episódio da guerra de independência travada com a França.

- 2) A geração dos cineastas do desencantamento pós-independência (1980-1990) – As desilusões políticas empurraram os cinemas africanos para outros caminhos temáticos e estilísticos. Para alguns cineastas, a opção foi questionar o cotidiano das sociedades africanas em luta com a conciliação entre uma modernidade mal digerida e uma tradição ainda presente. Para outros, foi o retorno à memória africana e a uma releitura dos mitos, das lendas e epopéias da África pré-colonial. Os discursos nacionalistas da primeira geração deixam lugar para uma construção discursiva mais filmica, mais autoral, mesmo se o tema é escolhido em razão da urgência do momento. O combate do cineasta passou a ser, antes de tudo, uma luta com o modo de dizer, com a imagem e o som. Alguns preferem se situar na linha tênue entre pedagogia e descrição dialética, já outros, como o falecido cineasta senegalês Djibril Diop Mambety, radicalizam um tom mais autoral. Os filmes de Souleymane Cissé

6. Primeiro e único filme africano, até agora, a ter conquistado a Palma de Ouro do Festival de Cannes, em 1967.

(Mali), Idrissa Ouedraogo, Pierre Yameogo e Gaston Kaboré (Burkina Faso) revelam simultaneamente “uma aprendizagem do olhar” (Lequeret 2003, pp. 39-40; Barlet 2000) e um amadurecimento do olhar sobre as realidades africanas. Em seus trabalhos, a “representação prima sobre a demonstração”. Quando é questionado sobre o fraco teor político ou social de alguns de seus filmes, Ouedraogo responde que, para ele, “o cinema não é somente um discurso político, mas também um discurso filmico”.⁷ Foi a geração que mais se beneficiou dos recursos da cooperação cultural com a França e abocanhou em toda a história do cinema africano os maiores prêmios nos festivais internacionais.

- 3) A geração dos cineastas da diáspora – Formada por cineastas que vivem o duplo paradoxo de residir na Europa e pretender fazer um cinema africano, isto é, filmar sobre as realidades africanas baseados no Ocidente. Eles utilizam sem complexo sua dupla identidade (francesa e africana) e aspiram a uma universalidade em sua obra. Ao contrário dos antigos cineastas africanos, que afirmavam primeiro a sua negritude, os cineastas da terceira geração reivindicam, primeiro, o estatuto de “cineastas”, antes de serem vistos como africanos. O exílio, a imigração e questões novas como a mestiçagem são os temas recorrentes na filmografia desses cineastas. Por exemplo, muitos críticos vêem no filme *Bye bye Africa* (1999), de Mahamat Saleh Haroun, do Chade, um verdadeiro manifesto de uma nova maneira de fazer cinema na África. Continuidade ou ruptura com o legado da antiga geração? O autor prefere falar de seu filme como resultado da combinação entre a urgência e o risco de fazer cinema na África e “o desejo e o amor pelo cinema”. Haroun define o cinema da sua geração como “um cinema nômade”, sem território.⁸

O cinema do entre-dois-mundos da diáspora afro-magrebina

As transformações que ocorrem nos cinemas africanos podem ser procuradas tanto nos trabalhos de cineastas que vivem na África quanto nos

7. Entrevista em *Africultures*, n. 2.

8. Entrevista em *Africultures*, n. 45.

filmes produzidos por cineastas de origem africana que nasceram e vivem na Europa. Com suas contradições e seus paradoxos, o cinema da diáspora afro-magrebina é uma extensão do cinema africano. Os cineastas magrebinos nascidos da imigração são representativos desse movimento. Embora muitos autores concordem em dizer que não há “uma” comunidade magrebina na França, pelo menos, uma coisa é certa: existem mais de 6 milhões de habitantes na França que reivindicam uma origem norte-africana.⁹ Essa comunidade enxertada na população francesa começa a se distinguir por sua cultura cinematográfica. É um cinema feito por jovens cineastas que pertencem à terceira geração de imigrantes provenientes do Marrocos, da Argélia e da Tunísia. Os *beurs*, como são chamados na França, têm em comum o destino de pertencer a uma geração marcada pelo preconceito religioso e social. Vivem entre duas culturas. Divididos entre tradição islâmica e modernidade ocidental, os *beurs* enfrentam um desafio de integração na sociedade francesa. Essa realidade faz parte das questões tratadas pelos cineastas que reivindicam um movimento cinematográfico que não é nem magrebino nem francês. Trata-se de um cinema de entre-dois-mundos, marcado por um denominador comum: a tematização da busca por uma identidade.

Nesse “cinema da imigração”, a questão da identidade é ao mesmo tempo individual, comunitária e nacional. Filme após filme, realizadores como Yamina Benguigui (franco-argelina), Abdel Kechiche (tunisiano), Lyèce Boukhitine (francês) e Rachid Bouchareb (franco-argelino) consagram-se como cineastas de referência nesse movimento cinematográfico diaspórico. Eles assumem na sua filmografia parte do dever de memória que se encontra no cinema africano. O último filme de Rachid Bouchareb, *Dias de glória* (*Indigènes*, 2006), é fruto de uma co-produção envolvendo França, Marrocos, Argélia e Bélgica. O tema de *Dias de glória* ilustra o compromisso dos cineastas *beurs* com a história da África. Mas sua indicação para o Oscar 2007, como filme argelino, desencadeou uma polêmica e reacendeu o debate sobre a ambigüidade do cinema diaspórico na França. A nacionalidade de um filme provém da natureza de seu financiamento ou da nacionalidade de seu diretor. Mesmo com 90% de financiamento francês, Bouchareb, que tem a dupla nacionalidade (franco-argelina), preferiu que *Dias de glória* representasse a

9. É uma comunidade formada por pessoas que se apresentam como árabes, bérberes, muçulmanas, laicas, descendentes da terceira geração de imigrantes magrebinos na França.

Argélia no Oscar. Essa decisão polêmica não deve fazer esquecer que *Dias de glória* é um grande filme histórico, feito em forma de homenagem aos africanos, “indígenas” das colônias, que lutaram e morreram pela França durante a Segunda Guerra Mundial, mas que nem sempre tiveram o reconhecimento merecido.

Novas tendências do cinema africano

Paradoxalmente, é pelo vídeo que o cinema africano está arquitetando uma nova estratégia de sobrevivência. As limitações de produção e distribuição impostas pelo modelo de realização de filmes em película estão sendo contornadas pela tecnologia digital e pela afeição dos novos cineastas e do público pelo gênero da comédia social. A Nigéria está na vanguarda desse movimento. Seus *videomakers* são os idealizadores das fórmulas que fazem o sucesso de um novo gênero cinematográfico que vem conquistando toda a África.

Os paradoxos de “Nollywood”

A Nigéria, com aquilo que se convencionou chamar de “Nollywood”,¹⁰ converteu-se, da noite para o dia, num dos maiores produtores de filmes na África e no mundo, a ponto de fazer esquecer que existem outras realidades e capítulos na curta história do cinema desse populoso país africano. Como explica o cineasta nigeriano Tunde Kelani (*apud* Barrot 2005, p. 129):

Há mais de 50 anos que a contribuição da Nigéria no cinema do Terceiro Mundo se dá de forma negligenciável. Porém, em apenas dez anos, o crescimento das produções em vídeo criou um fenômeno que suscita o fascínio dos professores, jornalistas, pesquisadores e de outros teóricos do cinema, todos curiosos para descobrir a magia da Nigéria.

10. N de Nigéria, com uma nítida referência a outras indústrias cinematográficas como “Bollywood” (Índia) e Hollywood (USA). “Nollywood” é formado por um setor de produção informal, responsável pela realização de mais de 1.200 filmes de longa-metragem por ano (rodados em VHS, Super-VHS, Beta, DVCam ou DV), 300 mil empregos e centenas de milhões de espectadores, e com um faturamento de 65 milhões de euros. Dados citados em Barrot (2005), pp. 12 e 41.

Diante do *boom* do vídeo doméstico nigeriano, os estudiosos dos cinemas africanos começam a se debruçar sobre o fenômeno para avaliar criticamente a sua contribuição cultural em comparação aos filmes africanos em película. A coletânea de artigos organizada por Barrot (2005), com a colaboração de outros autores nigerianos, descreve minuciosamente a nebulosa da indústria do vídeo no país. Além de salientar os aspectos estéticos e sociológicos de “Nollywood”, o livro traz informações interessantes sobre o modelo de distribuição da indústria do vídeo na África, que se desenvolve longe de qualquer regulamentação pública.

A indústria do vídeo impulsionou o consumo dos aparelhos de videocassetes e leitores de DVD no continente e, em conseqüência, a recepção doméstica dos filmes africanos. Permitiu a emergência de um mercado informal disputado por pequenos produtores e distribuidores locais. Reinvestindo parte de seus lucros na produção, os pequenos distribuidores se transformaram em produtores-executivos e suplantaram os próprios produtores. Os temas, o conteúdo e os elencos dos filmes são ditados por esses distribuidores-produtores. “Para muitos deles, o cinema não é uma arte, é algo como uma cadeia de produção” (*apud* Barrot 2005, p. 59), explica o primeiro presidente da Film-makers Cooperative of Nigeria.¹¹ A maioria dos distribuidores segue uma lógica puramente comercial e dita à produção um ritmo de trabalho mecânico, que lembra muito o das telenovelas. Muitos filmes são rodados sem câmeras profissionais. Para ficarem compatíveis com o formato de difusão, os longas são em seguida editados utilizando programas Adobe Première. Esse modelo artesanal não somente barateia o custo de produção como assegura uma circulação rápida de milhares de cópias pelos quatro cantos do país. Para muitos autores, a informalidade do sistema de produção de “Nollywood” é a chave do seu sucesso e uma garantia de liberdade, pois, como explica Barrot, “o fato de a Nigéria (ao contrário de países como Brasil e Índia) não ter grandes estúdios, mas uma multiplicação de pequenos artesãos-*bricoleurs*, garante não só a diversidade da sua produção, mas também a sua autenticidade” (2005, p. 64). A informalidade e o caráter artesanal das produções de “Nollywood” as tornam acessíveis ao público local, em contraste com as produções tanto televisivas quanto cinematográficas dos demais países africanos.

A proliferação de filmes em vídeo criou uma descontinuidade dentro da própria cinematografia nigeriana: de um lado, há realizadores de

11. A cooperativa resultou dos esforços de reagrupamento dos produtores profissionais para contrabalançar o poder crescente dos revendedores-distribuidores.

“Nollywood” sem qualquer formação em cinema e, de outro, cineastas que insistem em se expressar apenas em película. Mas, com a substancial redução dos custos de produção, alguns cineastas já não hesitam em se lançar na aventura do vídeo e do cinema popular para voltar a produzir. Ainda são poucos. É o caso de Tunde Kelani, depois de ter trabalhado na TV e no cinema de película. Seus filmes, mesmo feitos de acordo com o ritmo e as regras de produção de baixo orçamento do vídeo, já chamam a atenção da crítica internacional. É com um certo pragmatismo temperado com realismo que Kelani fala dos benefícios do digital para o futuro do cinema africano. Para ele, não passa de “pura mentira” a afirmação de que o único modo de produção de obras de qualidade é a filmagem em película. Ao contrário, vê uma grande chance na revolução do digital: se os cineastas africanos aderirem, isso “poderia ajudar a reduzir o fosso que separa os países desenvolvidos e a África” (*apud* Barrot 2005, p. 131).

Apesar de visões pragmáticas como a de Kelani, a indústria do vídeo não deixa de reacender o debate sobre a responsabilidade dos cineastas africanos com o compromisso social e estético de seus filmes. Como se sabe, os ingredientes de um filme nollywoodiano típico se resumem à violência, ao sexo, às armas e ao humor *slapstick*. Tudo isso montado com os clichês dos filmes de gênero (drama social, comédia social ou filme de horror), com enquadramentos aproximativos, maus efeitos especiais e atores amadores. Por privilegiarem a quantidade em detrimento da qualidade, os produtores dos filmes em vídeo abdicam de toda uma tradição de cinema autoral, social e político, que é a marca registrada dos filmes africanos. Mas não há dúvida de que a indústria do vídeo consegue algo inatingível para os filmes de película na África:

A Nigéria tem pouca chance de mandar seus filmes para festivais, mas sacia a sede de imagens do povo africano. Ela expressa as fantasias, os sonhos, os medos, as dúvidas, o ódio e as aspirações de um país que é tão grande que todo o resto do continente pode se identificar com o seu cinema. (Barrot 2005, p. 16)

Manthia Diawara vê nas produções de “Nollywood” o exemplo mais bem-sucedido da “auto-representação” no cinema africano. As comédias populares em vídeo, diz o autor, refletem as aspirações das classes médias africanas. Mesmo sendo produções de baixo orçamento, elas interpelam mais o público africano e encerram uma “escolha estética essencial que se distingue radicalmente das intenções do cinema francófono que se dirige apenas aos

européus”.¹² Para Diawara, chegou a hora de o cinema africano romper com os mecanismos de ajuda da cooperação francesa. Para isso, os cineastas africanos precisam se dar “os meios psicológicos” para ousar um cinema comercial e popular que possa transcender os particularismos locais.¹³

O novo cinema da nova África do Sul

O caminho de salvação para todos os cinemas africanos seria forçosamente o modelo de “Nollywood”? O desmentido parece vir da África do Sul. A nova cinematografia do país vem se firmando como uma referência na África. Diferentemente de “Nollywood”, os produtores e cineastas sul-africanos não desistem do cinema em película. O fim do *apartheid* marca uma nova etapa na história do cinema. Os negros não somente passam atrás da câmera, mas desempenham papéis importantes como atores. Em menos de uma década, a nova produção sul-africana conseguiu a rara façanha de lançar sucessivamente vários sucessos de bilheteria que, ao mesmo tempo, colheram prêmios em festivais internacionais. Os temas recorrentes desses filmes são basicamente extraídos do cotidiano e da realidade da “nova África do Sul”. O que chama a atenção é o estilo hollywoodiano em que são retratadas as questões sociais ligadas à violência urbana, à dura realidade da vida nos *townships*.¹⁴ Com *Tsotsi*¹⁵ (2005), o diretor Gavin Hood se serve da história de um jovem delinqüente para abordar a questão da proliferação das gangues depois do *apartheid*. Em outros filmes, como *Yesterday* (Darrell Roodt, 2004) e *U-Carmen e-Khayelitsha* (Mark Dornford-May, 2005), encontram-se as mesmas preocupações sociais, com temas como a aids e os excluídos da sociedade sul-africana pós-*apartheid*. Ramadan Suleman é outro cineasta de renome. Com os seus dois longas de sucesso, *Fools* (1997) e *Zulu love letter* (2004), ele simboliza a ascensão dos cineastas negros na África do Sul.

Nos dias de hoje, a pujança do cinema sul-africano não se deve apenas aos prêmios e ao reconhecimento que seus realizadores vêm recebendo fora e

12. Em “*L'autoreprésentation dans le cinéma africain*”, de Manthia Diawara, professor na Universidade de Nova York, especialista em literatura e cinema africanos. Citado por Barlet (2005).

13. Entrevista com Manthia Diawara em *Africultures* n. 44 (2002).

14. Bairros de construção precária, criados no tempo do *apartheid*, onde era agrupada e isolada a população negra nas grandes cidades da África do Sul.

15. Oscar de melhor filme estrangeiro em 2006, o primeiro concedido ao cinema africano.

dentro da África, mas, principalmente, à reestruturação do setor cinematográfico, que dinamizou tanto a produção quanto o circuito de distribuição e exibição. Mesmo que sua paisagem audiovisual continue dominada pelas produções americanas, a África do Sul dispõe, ao contrário da maioria dos outros países africanos, de uma ampla infra-estrutura no setor audiovisual, que vem abrir novas perspectivas para a produção cinematográfica.

Tão logo terminou o *apartheid*, foi criada, em 1996, a Organização dos Produtores Independentes, para incentivar o desenvolvimento de uma indústria do cinema. Muitos filmes vêm sendo realizados em co-produção com a Inglaterra. Além dessas parcerias, o próprio Estado sul-africano se empenha na produção de filmes, mediante um aumento substancial das subvenções concedidas aos cineastas.

Entretanto, com o setor da distribuição inteiramente controlado pela iniciativa privada, o cinema da “nova África do Sul” enfrenta os mesmos problemas já experimentados pelas demais cinematografias africanas. Os filmes sul-africanos têm problemas para atingir as populações negras. Duas grandes companhias dividem o mercado das salas e, como explica Ramadan, sua recusa em distribuir ou exibir determinados filmes pode ser compreensível, pois a temática dos *townships* ainda está longe de interessar ao público branco, que continua sendo o maior freqüentador das salas alternativas. Existem salas de cinema nos próprios *townships*, mas estas não interessam aos moradores:

A taxa de comparecimento nessas salas não supera os 6%. O problema é que o jovem de Soweto não gosta da ideologia do gueto. (...) Ele prefere sair do seu subúrbio, tomar um táxi, percorrer os cerca de 28 quilômetros que o separam do centro da cidade para ir ver um filme. Durante anos, foi proibido sentar na cidade, no meio dos brancos. De repente, ele se sente um homem livre. As salas do centro da cidade são mais freqüentadas.¹⁶

Mas, diferentemente do cinema dos demais países africanos, o da África do Sul pode contornar parte desses problemas, graças aos conglomerados de televisão e de publicidade já existentes no país. É o caso da

16. Suleman Ramadan, citado em *Africultures*, n. 14, dossiê “Produire en Afrique”. Paris: L’Harmattan, 1999.

South African Broadcasting Corporation (SABC), a televisão nacional, que se envolve na produção de ficção colocando fundos à disposição de jovens realizadores.

Conclusão

Após 80 anos de existência, se o cinema africano pode ser agora declinado no plural é por causa de uma série de fatores que pontuam a sua história recente. Os modelos de produção de “Nollywood” e as opções estéticas do novo cinema da África do Sul e do Magreb reacendem o debate sobre o dilema entre o cinema popular e o cinema de autoria. A filmografia das novas correntes dos cinemas africanos não é menos política do que a das gerações precedentes. Mesmo quando optam pela introspecção intimista ou afirmam sua convicção nas virtudes salvadoras da tecnologia do vídeo, os novos cineastas da África e da diáspora conseguem conferir um tom autoral e independente ao seu trabalho. É nesse novo compromisso com a forma e o conteúdo que terminam, como sublinha Barlet, por fundar “uma nova escrita cinematográfica regozijadora” e dão a ver uma imagem da África diferente daquelas veiculadas pela mídia.

Referências bibliográficas

- BARLET, Olivier (1996). *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question*. Paris: L'Harmattan, pp. 228-278.
- _____. (2000). “Postcolonialisme et cinéma: De la différence à la relation”. *Africultures*, n. 28 (maio), dossiê “Postcolonialisme: Inventaire et débats”. Paris: L'Harmattan, pp. 56-65.
- _____. (2001). “Les nouvelles stratégies des cinéastes africains”. *Africultures*, n. 41 (out.), dossiê “L'africanité en question”. Paris: L'Harmattan, pp. 69-76.
- _____. (2002). “L'exception africaine”. *Africultures*, n. 45, dossiê “Cinéma: L'exception africaine”. Paris: L'Harmattan.
- BARROT, Pierre (org.) (2005). *Nollywood: Le phénomène vidéo au Nigeria*. Paris: L'Harmattan. (Coleção Images Plurielles)

- BOUGHEDIR, Ferid (2005). "Cinemas nationaux et politiques cinematographiques en Afrique noire: Du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle". In: *Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan. (Cole o Images Plurielles)
- CONVENTS, Guido (2006). *L' Afrique? Quel cinéma! Un siècle de propagande colonial et de film africain*. Antu rpia: EPO.
- FRODON, Jean-Michel (1998). *La projection nationale: Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.
- _____ (org.) (2004). *Au sud du cinéma: Films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- GARDIES, André (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone: L'espace miroir*. Paris: L'Harmattan.
- HENNEBELLE, Guy (1978). *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LEQUERET, Elisabeth (2003). "Le cinéma africain: Un continent à la recherche de son propre regard". Paris: Cahiers du Cinéma (Les Petits Cahiers)/Sc r en-CNDP.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface (2004). "Le postcolonialisme r visit ". *Africultures*, n. 28 (maio), dossiê "Postcolonialisme: Inventaire et débats". Paris: L'Harmattan.
- RAMADAN, Suleman (1999). *Africultures*, n. 14 (janeiro), dossiê "Produire en Afrique". Paris: L'Harmattan.
- STAM, Robert *et al.* (2006). *Critica da imagem eurocêntrica*. S o Paulo: Cosac & Naify.
- VIEYRA, Paulin Soumanou (1975). *Le cinéma africain: Des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine.