

O DEVER DE MEMÓRIA NAS LÍTERATURAS E NOS CINEMAS DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA

Mahomed Bamba (UEFS)

Uma nova onda de revisionismo está atravessando a Europa neste início de século XXI. O papel positivo ou negativo da colonização? Reparação ou não pelos estragos do tráfico negreiro? O debate sobre o passado colonial voltou a ser tema de atualidade entre historiadores e políticos no Velho Continente. No momento em que vozes de intelectuais, na Europa e particularmente na França, levantam – se em coro para dizer “um basta” àquilo que eles chamam de “inclinação natural do ocidente ao arrependimento”, à auto-flagelação e à complacência no sentimento de vitimização, acreditamos que chegou também a hora de se perguntar ou fazer um balanço sobre o trabalho de dever de memória no campo das vítimas da história.

Como os escritores e os cineastas africanos e da diáspora, desde os períodos da colonização até as independências, vêm participando do movimento de resgate de uma parte da memória histórica da África e dos povos negros? Como os seus romances e seus filmes retratam e refratam a realidade presente e passada? Como os cineastas africanos e da diáspora reconstituem alguns fatos da história comum a ambos os povos para “inserir-los na dimensão da eternidade”?

O dever de memória que procuramos delinear sucessivamente nas literaturas e nas cinematografias africanas não concerne apenas à história da escravidão, nem ao passado colonial; concerne em primeiro plano à história pós-colonial, a fatos e acontecimentos que foram da única responsabilidade dos africanos durante as décadas de exercício de sua soberania enquanto homens livres de conduzir o seu destino.

Partiremos da concepção de Primo Levi sobre o valor da “obra testemunhal” e de uma releitura das duas grandes funções (militante e terapêutica) atribuídas por Marc Ferro à re-escrita da história no cinema para buscar entender como algumas obras literárias, filmes e iniciativas de cineastas e escritores africanos e da diáspora problematizam e tematizam a noção do dever de memória.

De antemão, partimos dos seguintes pressupostos:

- 1) a reconstrução histórica e o compromisso social constituem os dois pilares no trabalho de dever de memória nas obras de criação africanas. Este duplo compromisso se encontra tanto nos escritos dos primeiros historiadores africanos quanto nas literaturas e nos cinemas feitos na África e na diáspora.
- 2) o dever de memória está mais presente nas literaturas africanas do que nos cinemas. As dificuldades de se fazer cinema na África reforçam a sensação de que os estados africanos, seus artistas, seus cineastas são privados daquilo que deveria ser algo natural para todos os povos: a imperiosa necessidade de se voltar para alguns capítulos dolorosos da sua história, retratá-los, problematizá-los na forma de um exercício catártico e terapêutico e de luta contra a amnésia das gerações presentes.
- 3) todo o compromisso social dos africanos com a sua história e seu presente parece arrebatado e confiscado pelas cinematografias das grandes nações. Até que ponto filmes hollywoodianos sobre a escravidão, o genocídio de Ruanda ou sobre o apartheid, sobre os dramas que assolam o continente negro e projetados para um grande público constituem-se num dever de memória que dispensa e exonera os próprios africanos deste trabalho? (Aliás, muitos criticam estes filmes por sua visão paternalista e pós-colonialista. Não concordamos totalmente com estas críticas, pois fazem esquecer que qualquer cinema e qualquer filme “bem-intencionado” pode ter um grande valor testemunhal, independentemente da sua nacionalidade).
- 4) o dever de memória nos romances e filmes africanos concerne tanto ao passado quanto ao presente e tomam a forma de um exercício terapêutico do que uma revanche sobre a história.

OBRA TESTEMUNHAL E OBRA LITERÁRIA

Primo Levi, depois de voltar dos campos de concentração nazistas, não somente se encontrou na pele e na condição de um sobrevi-

vente do holocausto, bem como se recusou em guardar a história do que viveu lá só para ele mesmo. Enquanto outros judeus sobreviventes se lançavam na caça aos seus ex-carrascos, ele fez da narrativa uma forma de luta contra o esquecimento: o projeto de narrar¹, de relatar com a voz de quem esteve lá, viu e voltou se tornou vital para alguns sobreviventes. O trabalho de dever de memória de Primo Levi está na sua produção literária, bem como se encontra nas suas palestras, entrevistas e visitas que efetuou nas escolas. Algumas entrevistas que ele concedeu a Federico Cereja, aliás, foram compiladas e tomaram, anos após a sua morte, a forma de um livro-depoimento² em que Primo volta a narrar minuciosamente o dia a dia nos campos, os novos códigos comportamentais e éticos que surgem entre os cativos nesses lugares de confinamento.

je peux seulement affirmer ceci: chacun a vécu le Lager à sa façon, il sera difficile de trouver deux versions semblables et d'en tirer des règles générales ; dans mon expérience et dans celle de ceux qui étaient le plus proche de moi, prévalait, disons-le sans fard, la curiosité, l'intérêt scientifique, anthropologique, pour un mode de vie complètement différent, et tout cela se révélait un facteur d'enrichissement et de maturation. J'ai dit quelques fois et je vais encore le souligner, que pour moi le Lager a été une sorte d'université (PRIMO, 2000, p. 46).

De acordo com Cereja, organizador do livro, Primo Levi descobriu um novo ofício: ensinar esta matéria difícil que é o relato de deportação, sem omitir de sublinhar os limites da narração das próprias testemunhas. A coleta dos depoimentos dos sobreviventes da região de Piémont (Itália), explica Cereja, constituiu uma das mais extensas pesquisas em história oral já realizada na Europa. Esta iniciativa é fonte de novos documentos para a própria história da deportação no Piémont e na Itália donde era Primo Levi.

¹ O conjunto dos depoimentos dos sobreviventes dos campos acabou dando forma àquilo que é chamado de literatura do *Lager* ou literatura da deportação.

² « Le devoir de mémoire », 2000, ed. Mille et Une Nuits.

Se concordarmos com Primo Levi, de que o dever de memória pode se constituir num depoimento das próprias vítimas, há de convir também que o dever de memória em tudo começa pelo trabalho das próprias vítimas, de seus descendentes diretos (igual ao trabalho de luto). O “testemunho, feito num tom grave e numa língua mais objetiva possível, acaba tomando a forma e a significação de um depoimento diante de um tribunal – aquele da história, dos contemporâneos, das novas gerações.” Diz Primo Levi.

O sobrevivente de uma tragédia histórica deve ser fiel, nos mínimos detalhes, ao seu papel de depoente, ele é testemunha no pleno sentido da palavra, isto é, “uma pessoa que pode confirmar um fato em virtude de um conhecimento direto deste fato”.

Nesta definição de Primo Lévi, há duas coisas para se destacar: de um lado, a valorização da história oral, e por outro, vê-se que a versão da testemunha direta é tão preciosa quanto a versão dos historiadores sobre os acontecimentos. O depoimento de um sobrevivente pode completar a história, mas também pode, em algumas circunstâncias, competir com a historiografia.

O filme *Shoah* de Claude Lanzmann é a melhor demonstração de que o cinema, quando é solicitado, pode pôr sua função evocadora a serviço de uma obra testemunhal oral. O filme dura nove horas. O filme faz a economia das imagens de arquivo e deixa o lugar para o poder da fala. É construído rigorosamente a partir de depoimentos e entrevistas dos últimos sobreviventes do holocausto. Aqui, portanto, temos uma sábia dosagem entre “mis-en scène” cinematográfica e poder evocador da palavra.

Se entendermos que o dever de memória pode se definir também como uma forma de se reapropiar a sua história, podemos ver que, antes ou conjuntamente com a literatura negra, este trabalho começou cedo na África com o compromisso dos primeiros historiadores africanos (como Cheick Anta Diop, Joseph Ki-Zerbo) de reescrever a história da África. Uma reescrita da história a partir do ponto de vista dos próprios africanos para mostrar que os povos colonizados tinham um passado que era anterior à própria colonização. As duas funções (tera-

pêutica e militante) que Marco Ferro atribui à história se encontram neste exercício de releitura da história africana:

os livros didáticos para crianças exaltam os grandes impérios do passado africano, cujo esplendor é citado ao lado da decadência e do atraso da Europa feudal na mesma época: a função terapêutica está claramente expressa (FERRO, 1999, p. 13).

A reapropriação da sua história pelos africanos coincide com um momento de afirmação nacionalista e panafricanista em todos os países em luta contra o colonialismo (aliás, muitos autores estabelecem uma relação de causa a efeito entre os movimentos políticos de reivindicação da independência e a afirmação de uma civilização africana, tão rica de mitos, lendas e de um passado glorioso quanto a civilização ocidental). O que faz com que a função terapêutica da história se mistura aqui com a sua função política e militante. Sem negar o caráter rigorosamente historiográfico e científico dos primeiros textos escritos pelos historiados africanos, há, pelo menos, uma parte de mito, de poesia, de política, de ideologia e de poesia nestas versões das vítimas. Há um embelezamento da história do ex-primido. Afinal de conta, como diz Ferro, se o cientismo e a metodologia servem de disfarce para a ideologia na História, por outro lado, é a glorificação do passado que serve de meio para a reconstituição da história dos ex-dominados.

Os dados orais que vão servir de base a este trabalho de resgate da memória da África pré-colonial surgem mais da memória oral do que de documentos escritos que atestam esses fatos. Aqui a memória coletiva está sendo solicitada para a construção de uma nova história oficial. Até que ponto a memória coletiva africana formada pelos contos e lendas dos *griots* nos aproxima da obra testemunhal de Primo Levi? Ambos têm, pelo menos a oralidade em comum. A história africana não será romanticamente voltada para essa África mítica. Os desafios e os problemas do período pós-independência fazem com que o historiador seja rapidamente interpelado pela atualidade do seu tempo. Como disse Ferro, “história ensinada hoje às crianças africanas informa-nos tanto a respeito dos atuais problemas do continente negro quanto de seu passado” (FERRO, 1999, p. 13).

DEVER DE MEMÓRIA NAS LITERATURAS AFRICANAS

As literaturas africanas, como a história africana, vão se ater a levantar mais problemas do seu tempo do que estudar ou resgatar somente o passado. Hesitantes entre o valor testemunhal da história oral africana e a responsabilidade social da literatura, muitos escritores acabaram fazendo a opção de um dever de memória mais voltado para o presente. Isso começou com a Negritude, e se prosseguiu com as literaturas engajadas da descolonização e dos períodos de pós-independência até a literatura africana de hoje que quer se auto-definir como “literatura-mundo”. A literatura e a poesia engajada da África fizeram a opção de uma arte de urgência, colocando-se em contato direto com o presente do que com o passado. Quando os problemas presentes interpelam de forma ensurdecadora, o passado fica como entre parênteses. E o dever de memória se dá de modo mais clamoroso com relação a este presente. A relação dos escritores africanos com os problemas do seu tempo não explica, em parte, que as melhores e mais patéticas versões literárias sobre a escravidão, por exemplo, tenham sido escritas na literatura americana e da diáspora (negra)? Afinal de contas, os sobreviventes dessa tragédia estão do outro lado do mar e não na África.

« LA LITTÉRATURE AFRICAINE ET L'EXPÉDITION RWANDAISE »

Em 1998, o poeta de Tchad, Nocky Djedanoum, que vive e trabalha em Lille (França), organizou uma viagem com vários escritores e um cineasta africano a Ruanda, para realizar diferentes coletâneas, livros e um filme sobre o genocídio dos Tutsis e dos Hutus. Essa iniciativa dos escritores africanos acontecia quatro anos depois da tragédia. Os organizadores da caravana queriam romper o silêncio dos intelectuais e dos artistas africanos quanto à violação dos direitos humanos na África. Eles apresentaram o seu projeto como sendo “um dever de memória dos escritores africanos”, convictos de que a arte, perenizando a lembrança do genocídio, podia ter a capacidade de curar as pessoas, de impedir as violências étnicas e contribuir para a reconciliação dos

diferentes grupos na África. Manthia Diawara³ faz uma análise da expedição dos escritores africanos em Ruanda a partir da perspectiva da problematização do estatuto e do “engajamento político” do homem de letras, do artista numa África em déficit de democracia. A expedição, diz Manthia, levanta uma série de questões que dizem respeito ao papel dos artistas e intelectuais africanos que vivem na África e no estrangeiro. Estas questões têm a ver com o compromisso político entendido como um dever moral para o artista, numa época de graves violações de direitos humanos, não somente em Ruanda, bem como em toda a África (Sierra Leoa, em Sudã, na República Democrática de Congo e na Costa do Marfim). O que o poeta ou o intelectual pode ou deve fazer sob a ameaça constante dos regimes repressivos num país isolado da África e para o qual o resto do mundo virou as costas? Enfim, Manthia se pergunta: se o artista se implicar nestes combates atuais da África, para quem ele estaria escrevendo? Que legitimidade teriam os artistas e os intelectuais junto ao público? Uma coisa parece certa: a Expedição de Ruanda reabre o debate sobre a responsabilidade política e desloca questão do dever de memória do escritor africano no campo da ação numa África pós-colonial⁴. Expressa a vontade dos escritores de descerem na arena.

DEVER DE MEMÓRIA NOS CINEMAS AFRICANOS

Os cineastas africanos herdaram uma parte da responsabilidade política e ideológica dos escritores engajados. A relação quase ontológica dos cinemas africanos com a história e a realidade sócio-política da África faz com que cada filme africano problematize duas concepções do dever de memória: o dever de revisitar a pré-história, as epopéias gloriosas, mas, sem renunciar ao imperioso dever de retratar o presente,

³ Cf. artigo de Manthia Diawara. La littérature africaine et l'expédition rwandaise. *Africultures*, n. 48, maio 2002. Dossê « Afrique et Art contemporain ».

⁴ A escritora de Costa do Marfim, Véronique Tadjó, que também fazia parte da expedição à Ruanda, voltava-se para o mito da “Mami Wata” para tentar “justificar o surto de violência que tomou conta de um país e o dividiu entre norte e sul”. Na lenda Agni, grupo étnico do leste de Costa do Marfim, Mami Wata sacrificou os seus dois filhos para salvar o seu povo.

de denunciar esta mesma realidade presente. Portanto, o cineasta africano, como o escritor africano, se encontra num vai-vem constante entre presente e passado. Ou melhor, se ele se volta para o passado, é para melhor apreender o presente que o interpela.

Desde meados dos anos 70, cada vez mais filmes mergulham no passado para interrogar a memória profunda da África. Os cineastas não se satisfazem mais com o simples mostrar da aparência da África de hoje. Denunciar as injustiças não basta mais. Diante das conturbações da época atual, eles buscam reencontrar valores profundos da África, as leis essenciais que regem as relações entre os homens, os valores de ontem que podem nutrir o progresso de amanhã (BOUGHEDIR⁵, 1983).

São as mais novas tragédias contemporâneas da África que interpelam ainda mais os escritores e os cineastas africanos. As desolações causadas pelas guerras civis, os genocídios são temas recorrente, ora para ser retratados de forma mais subjetiva e intimista, ora dando palavra diretamente aos sobreviventes, ora recorrendo a mitos e lendas africanas para denunciar o absurdo de conflitos políticos. Foi esta vontade de escrutar o presente conturbado da África pós-independência que motivou Ibéa Julie Atondi e Karim Miské a realizarem *Contes cruels de la guerre* (2002). Neste filme documentário na primeira pessoa, trata-se de uma releitura das atrocidades e dos traumatismos das guerras civis da África contemporânea. O filme é construído através do olhar e do monólogo da narradora (que volta a Congo-Brazzaville e encontra uma cidade devastada) e dos depoimentos dos sobreviventes (na maioria jovens e mulheres estupradas) e inclusive com testemunhos dos próprios carrascos.

O compromisso do cinema africano com o dever dizer tudo e com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado por além dos limites das fronteiras artificiais e fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos estados modernos africanos. Diante de uma realidade presente desoladora e desesperadora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado mi-

⁵ Em *Cinéma d'Afrique*, citado por Olivier Barlet (1996), p. 61.

rabolante e glorioso narrado pelos *griots*⁶ funciona como uma estratégia de superação do colonialismo. As grandes epopéias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria-prima para a construção de uma identidade cultural local mas também continental. As raízes do sonho do panafricanismo (sempre renovado e fracassado) devem ser buscadas neste *elan* coletivo e quase natural dos artistas de todos os países africanos de se apropriarem os mitos coletivos na sua criação artística. Os grandes impérios e personagens da era pré-colonial não têm mais fronteira. Na sua dimensão cultural, os cineastas realizam, no panafricanismo, aquilo que os governantes não conseguem concretizar politicamente: a integração da África a partir de velhos mitos e novos valores em que se reconhecem todos os africanos, independentemente de sua nacionalidade. O que leva muitos autores a dizer que o lugar da cultura africana, nas suas diferentes manifestações e expressões, (música, literatura oral ou escrita, artesanato e artes, estética obras criativas), foi sempre contribuir aos ideais coletivos, porém sem negar uma função de humor, de jogo e de divertimento.

Enquanto no ocidente e nas sociedades modernas pós-capitalistas as grandes narrativas ficcionais mecânicas continuam relegando as lendas e a própria literatura num segundo plano, nas sociedades tradicionais africanas são os substratos da tradição oral que alimentam os imaginários e a narrativa cinematográfica incipiente. O engajamento político e panafricanista do cineasta africano não se traduz apenas por uma volta incessante e esquizofrênico para o passado, mas o situa também no presente. Nos filmes africanos os temas fortes de atualidade são abordados sem complacência. O espaço fílmico funciona de maneira genérica e simbólica. A representação de um fato e de uma realidade sócio-política em um determinado país não vale apenas por este país, ela concerne simbolicamente a todos os países africanos. Os filmes *Adağaman* (2000) e *Guimba – Um tirano, uma época* (1995) são ilustrativos desta situação. Em *Guimba*, Cheick Oumar Sissoko se serve da lenda de um chefe tradicional tirano (Guimba) para problematizar uma das pra-

⁶ Espécie de trovador e narrador de epopéias; memória viva nas culturas orais da região do Sahel.

gas da maioria dos estados africanos: a tirania hereditária instaurada de forma implacável pelos dirigentes africanos depois das independências. A história de dominação cega que Guimba e seu filho impõem aos seus próprios congêneres acontece numa cidade do Sahel, mas poderia ser transposta em qualquer país da África. Em *Adanggaman* (2000), Roger Gnoan M'Bala vai mais longe. Ao revisitar o tema da escravidão, o cineasta de Costa do Marfim não se contenta com uma representação lamuriante desse momento doloroso da história da África, ao contrário, ele põe em cena a controvertida participação dos chefes tribais no tráfico negreiro. Desta reconstituição histórica, em forma de acusação, é toda a responsabilidade dos chefes de Estados africanos que está em questão.

O engajamento panafricanista dos cineastas⁷ se reflete, portanto, na diversidade dos temas abordados e dos espaços geográficos que servem de pano de fundo às ações. Esta tendência é mais nítida, inclusive, nos trabalhos da nova geração de cineastas africanos que não hesitam em situar a ação de seus filmes em vários países. Os dois documentários realizados em câmera digital pelo senegalês Moussa Touré se situam nesta veia. No filme *5x5* (2005), é a poligamia que é o assunto principal. Toda a intriga ocorre num cortiço modesto onde a câmera explora, sem cair no denunciamento, as facetas desta prática ainda vigente e comum a vários países africanos. No seu primeiro documentário também rodado com câmera digital, *Somos numerosas* (2003), Touré abordava a realidade das mulheres congoleesas estupradas durante a guerra. Para ele, como para a maioria dos cineastas africanos da jovem geração, a câmera digital proporciona uma maior facilidade para filmar, mas, sobretudo, uma maior facilidade de se deslocar e capturar a realidade africana em todas as suas nuances e nos diversos lugares do continente.

⁷ É bom lembrar que este compromisso dos cineastas africanos com o panafricanismo se afirmou bem cedo, em 1969, de forma programática, pela criação da Federação Panafricana dos Cineastas (FEPACI).

DO ROMANCE AOS FILMES HISTÓRICOS: O COMBATE DE SEMBÈNE OUSMANE

Todos os cineastas africanos da primeira geração são conscientes de uma coisa: um bom filme será sempre um filme útil. Depois do angelismo que marcou as primeiras tentativas de reconstituição cinematográfica da idade de ouro pré-colonial, muitos cineastas africanos se arriscaram no caminho da ficção. Foram filmes de ficção que não somente restauravam a memória da África, bem como procuravam “explorar atos e não se compraziam no denunciamento” (BARLET, 1996, p. 61). Abordar os temas históricos no cinema africano toma a forma do exercício de um olhar personalizado sobre o passado. De um lado, este olhar permite “corrigir os mitos criados pelas imagens ocidentais sobre a África”, mas por outro lado, ajuda os próprios africanos a ter um outro olhar sobre a sua realidade. A emancipação da África passa, portanto, pela denúncia do ato colonial e néo-colonial que, em muitos casos, permanece a temática predominante. Os primeiros filmes de Sembène Ousmane ilustram bem esta corrente. O percurso de Sembène é atípico no cinema africano. Depois de publicar vários romances, ele abandonou a literatura por acreditar mais na força evocadora das imagens fílmicas. Numa África ainda dominada pelo analfabetismo, Sembène vai preferir a imagem à escrita para atingir um maior número de pessoas. Ele considerava o cinema como “um meio de educação política” e como “um curso supletivo para o público africano”. Muitos das suas obras literárias lhes serviram como fonte de inspiração para os seus filmes.

Em *Ceddo* (1977) Sembène Ousmane parte de uma extensa pesquisa histórica e da tradição oral para realizar a reconstituição histórica de um episódio de resistência do povo ceddo ao islã e também à colonização. É um filme sem complacência, pois critica tanto a influência islâmica passivamente aceita pelos africanos, quanto aquela imposta e perpetuada de fato pela colonização. Em *Camp de Thiaroye* (1988), o objetivo era o mesmo: voltar-se para o passado colonial e acertar as contas com a ingratidão do colonizador. Reagrupados na caserna de Thiaroye, perto de Dakar, depois de terem combatido para a França e

servido no exército francês contra a ocupação nazista, ex-combatentes senegaleses e africanos, vão se revoltar contra o seu tratamento. O filme pode ser considerado o primeiríssimo filme-homenagem a todos esses africanos alistados de força e engajados na segunda guerra mundial. Sembène, antes de falecer em 2007, realizou a sua última obra filmica, *Moolaadé* (2000). Desta vez a temática era a circuncisão feminina, considerada como uma forma de “purificação” da mulher em vários países africanos. O último combate de Sembène era contra este outro cantinho de obscurantismo remanescente nas tradições africanas. A crítica do passado se torna assim indissociável de um questionamento das tradições africanas no cinema de Sembène.

Para muitos autores, Sembène Ousmane representa um importante pólo da criação literária e cinematográfica africana fortemente ancorada na história e no social e em que a oralidade dos povos do continente negro desempenha uma função primordial. Para a geração dos primeiros cineastas africanos, o desejo de re-escrever a história não é apenas ideológico e político, mas é sobretudo sentido como um dever de memória. As suas obras e as suas entrevistas refletem a sua concepção da missão do cinema: arma política e ferramenta pedagógica. (LEQUERET, 2003, p. 13). Numa entrevista, Sembène declarava: “cabe a nós criarmos nossos valores, reconhecê-los, transportá-los através do mundo, mas somos nosso próprio sol”⁸.

O DEVER DE MEMÓRIA NOS CINEMAS DAS DIÁSPORAS

No “cinema da imigração” a questão da identidade é ao mesmo tempo individual, comunitária e nacional. Filmes após filmes, realizadores como Yamina Benguigui, Abdel Kechiche, Lyèce Boukhitine e Rachid Bouchareb se consagram como cineastas de referência no movimento cinematográfico diaspórico na França. Eles assumem na sua filmografia parte do dever de memória que se encontra no cinema africano. O último filme de Rachid Bouchareb, *Indigènes (Dias de Glória)*

⁸ Numa entrevista em 2003, concedida na reportagem do jornalista de Burkina Faso, Yacouba Traoré.

(2006), é fruto de uma có-produção (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 ao Óscar 2007 na categoria de melhor filme estrangeiro permitiu revelar a ambiguidade sobre a natureza e a nacionalidade do cinema diaspórico na França. Para o Oscar, a nacionalidade de um filme provém da natureza de seu financiamento ou da nacionalidade de seu diretor. Mesmo a França tendo financiado 90% do filme, Bouchareb, com a dupla nacionalidade (franco-argelina), preferiu que *Dia de Glória* representasse a Argélia no Oscar. É um filme histórico em forma de homenagem aos africanos, “indígenas” das colônias, que lutaram e morreram pela França durante a segunda guerra mundial, mas que não sempre tiveram o reconhecimento merecido.

Em outro filme, *Little Sénégal*, Rachid Bouchareb, procurava, ao contrário, descortiar as relações não sempre harmoniosas entre os negros americanos (descendentes de escravos) e os imigrantes africanos recém-chegados nos USA. *Little Senegal*, um bairro de Harlem e reduto destes imigrantes africanos servem de microcosmo para retratar as diferenças culturais que a história ergueu entre a África e uma parte da sua diáspora americana que podem culminar na incompreensão e na rejeição mútua.

Christian Lara, cineasta da Guadalupe, ao falar de seu último filme, *1802, l'épopée guadeloupéenne*, define-o como um dever de memória, um filme de ação e um filme popular sobre um episódio da história do povo das Antilhas francesas. O filme retrata o levante do povo caribenhos contra a tentativa de Napoleão de re-estabelecer a escravidão nos territórios franceses das Antilhas. Ao optar pelo gênero de filme de ação, o diretor afirma não somente a sua vontade de atingir um grande público, bem como reafirma a necessidade de se utilizar de todos os artifícios para fazer filmes em forma de dever de memória que possam alcançar um público alvo, isto é, um maior número de pessoas.

Sobre a escolha da data do dia 10 de maio⁹ para lançar o seu filme na França, Lara justifica esta data com o seguinte argumento: “primeiro, devo dizer que é a primeira vez que um criminoso comemora seu crime. Portanto, queríamos ser os primeiros no reconhecimento desta data e antes de que ela fosse recuperada pelos políticos. Era preciso dar nossa marca particular. É um dever de memória. Meu filme seria lançado no dia 10 de maio, mesmo se não fosse uma quarta feira¹⁰. É uma escolha voluntária”.

CONCLUSÃO

O dever de memória nas literaturas africanas e nos cinemas africanos pode ser entendido como um gesto de reapropriação da sua história pelos africanos. Diferentemente dos escritores, as dificuldades de se fazer cinema na África impedem os cineastas africanos de fazer o seu trabalho de memória como os cineastas franceses fizeram com o capítulo da ocupação, como os cineastas judeus o fazem sobre o holocausto. Mesmo se o trabalho de dever de memória deve ser encarado como uma responsabilidade universal perante uma história comum dos povos (como uma espécie de tribunal penal internacional), não resta dúvida de que pertence a cada povo empreender este trabalho contra a amnésia, contra o esquecimento. Como sublinha bem Ferro:

Controlar o passado ajuda a dominar o presente e a legitimar tanto as dominações como as rebeldias. Ora, são os poderes dominantes (Estados, Igrejas, partidos políticos ou interesses privados) que possuem ou financiam livros didáticos ou história em quadrinhos, filmes e programas de televisão. Cada vez mais eles entregam a cada um e a todos um passado uniforme. E surge a revolta entre aqueles cuja história é *proibida* (FERRO, 1999, p. 11).

⁹ O dia 10 de maio foi decretado na França como dia comemorativo oficial do fim da escravidão.

¹⁰ Dia de estreia dos filmes na França.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARLET, Olivier. *Les cinéma d'Afrique noire : le regard en question*. Paris : éditions l'Harmattan, 1996, p. 228, 278,
- BARLET, Olivier. L'Exception Africaine. *Africultures*, n. 45, dossiê « Cinéma: l'exception Africaine ». Paris : l'Harmattan, 2002.
- BARLET, Olivier. Postcolonialisme et cinéma : de la différence à la relation. *Africultures*, n. 28, maio 2000, dossiê « Postcolonialisme : inventaire et débats », l'Harmattan, p. 56-65.
- CONVENTS, Guido. *L'Afrique? Quel cinéma! Un siècle de propagande colonial et de film africain*. Envers-Belgique : Éditions EPO, 2006.
- DIAWARA Manthia. La littérature africaine et l'Expédition rwandaise. *Africultures*, n. 48, maio 2002.
- FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. (A história dos dominados em todo o mundo). Tradução de Wladimir Araújo. São Paulo: Ed. IBRASA, 1999.
- FRODON, Jean-Michel. *La Projection Nationale: Cinéma et Nation*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- HANNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- GARDIES, André. *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace miroir*. Paris: Harmattan, 1989.
- LEQUERET, Elisabeth. *Le cinéma Africain: un continent à la recherche de son propre regard*. Paris: Cahiers du Cinema (Les Petits Cahiers), Scérén-CNDP, 2003.
- LEVI, Primo. *Le devoir de mémoire*. (Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja). Paris: Mille et une Nuits, 2000.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza P. Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- VIEYRA, P. Soumanou. *Le cinéma Africain: des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine, 1975.

