

O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas

Mahomed Bamba

A antropologia nos ensinou que são os grandes relatos que instituem as comunidades humanas e, em alguns casos, as nações. Inclusive para as culturas e civilizações mais avançadas, está mais do que comprovado que a cada tipo de comunidade correspondem um tipo de lenda e um tipo de narrador. É dessa premissa que se originam todas as inquietações que suscitam o binômio cinema e nação. O cinema, como os mitos fundadores, representa um povo e, numa fase mais avançada de organização social, define uma modalidade particular de figuração e advento da nação. Ao se debruçar sobre esse fenômeno nas sociedades onde a cinematografia está mais estruturada, Jean-Michel Frodon (1998) constata que à nação capitalista “moderna” nenhum tipo de narrador se mostrou melhor do que a lenda filmada, pois o cinema, por estar em consonância com o desenvolvimento das grandes nações, contribui para refletir (no duplo sentido da palavra) esse movimento, ao mesmo tempo que se aproveita dele.

O cinema não se contenta em refletir uma imagem positiva de uma nação aos povos que a compõem. De acordo com o autor,

podemos falar de projeção nacional como se fala de projeção filmica, pois cada nação é obrigada, em um determinado momento da sua história, a se projetar no espaço e no tempo. Nesse movimento em direção ao outro, o cinema sempre foi convocado a desempenhar um papel decisivo. É nessas circunstâncias que o cinema revela toda a singularidade de seus mecanismos de figuração.

O século XX foi o século do cinema, que se afirmou, ao mesmo tempo, como divertimento de massa, como novo modo de criação artística e como produtor das mitologias do seu tempo. Existe, portanto, uma solidariedade entre a história das nações e a do cinema. Mas esta solidariedade não é somente histórica, ela é ontológica. Existe uma comunidade de natureza entre a nação e o cinema: nação e cinema existem, e só podem existir pelo mecanismo da projeção. (Frodon, 1998, p. 12).

Que tipo de esclarecimento e problematização o cinema feito na África traz ao debate sobre as implicações diretas e indiretas no processo de construção da nação? À primeira vista, a resposta parece difícil por várias razões. Embora tenha completado 50 anos, a atividade cinematográfica é ainda incipiente e quase inexistente em muitos países africanos. Por outro lado, se a África não é uma nação, os países que a compõem estão longe de se constituírem em entidades nacionais plenas. Conceber os filmes africanos¹ em termos de

1. A categoria “cinemas da África” se refere ao conjunto da produção cinematográfica dos 54 países africanos, ao trabalho de mais de 850 diretores (entre os quais mais de 430 realizadores egípcios) e a um total de mais de 8.800 filmes. Esse recém-censo é da mediateca de Ciné3Mondes (uma das maiores fontes de documentação sobre o cinema africano *on-line*), *homepage*: <<http://www.cine3mondes.fr/>>.

cinematografias nacionais pode parecer algo abusivo tendo em vista que esse conceito pressupõe a existência de um projeto consensual de construção de valores comuns e em torno dos quais o mosaico de comunidades étnicas se reconheçam. Como sabemos, após a descolonização da África, à emergência de novos estados não sucedeu automaticamente uma consciência nacional ou nacionalista a ponto de fragilizar as clivagens étnicas. Ao contrário, a conquista da soberania e do direito à autodeterminação, na África, deu lugar a movimentos de reivindicações identitárias de cunho étnico-tribal no interior de cada estado. Entretanto, se partimos da premissa de que o cinema, como as outras formas artísticas, e independentemente da quantidade de filmes produzidos por ano, tem um compromisso particular com o processo de construção da consciência nacional, há de se procurar nos filmes africanos indícios daquilo que Frodon chama de “projeção nacional”. A apropriação do cinema² pelos povos africanos nos faz vislumbrar uma outra forma de problematização da figuração da nação pelo cinema?

Nos Estados-não-nações da África, começamos por assistir a uma espécie de imbricação do modo de representação cinematográfica com os modos de produção de imagens e ideais próprios que cada governo tenta forjar no plano local. O cinema africano surpreende o projeto de construção nacional na sua gênese e na sua fase mais política e ideológica do que cultural. Esse encontro começou na hora das independências, quando muitos novos estados

2. O filme *Afrique-sur-Seine*, correalizado em 1955 por Paulin Vieyra e Mamadou Sarr, é considerado o primeiro filme na história do cinema africano.

africanos veem no cinema uma forma de expressão artística e política de sua soberania no plano simbólico. Os primeiros filmes produzidos por cineastas africanos, às vezes, com a ajuda de seus governos ou da França, têm como vocação destilar imagens positivas da África e acabar com a dominação colonial pela imagem. Com *Soleil Ô* (1970), o diretor Med Hondo, da Mauritânia, realiza não somente um filme poético em forma de ode às belezas da África, também se livra a uma crítica da colonização, o que dá a esse filme um caráter altamente político.

Todos os jovens governos africanos vão inscrever a promoção do cinema no primeiro plano de suas preocupações principais. Esse interesse político pelo cinema vai inclusive se traduzir em atos concretos. Assim, na Alta-Volta, hoje chamado Burkina Faso, o governo cria a partir de 1961, um ano após a independência, um setor dedicado exclusivamente ao cinema dentro do ministério da comunicação. Em agosto do ano de 1960, realizou-se um primeiro filme-reportagem do país, *Na meia-noite da independência*. Como o nome indica, esse filme registrava de forma documental as cerimônias que precediam a proclamação da independência do país. Mais tarde, esse primeiro setor cinematográfico estatal no Burkina Faso seria responsável por toda a gestão do cinema no país, notadamente com a produção de filmes essencialmente educativos e de divulgação agrícola e sanitária junto à população rural³.

3. Conforme o artigo “Le cinéma et les cinéastes du Burkina”, de Sita Tarbagdo (2007), publicado no *site* do Rádio France Internacional no dia 23 de fevereiro de 2005; ver também Tarbagdo (2009).

A imbricação dos cinemas africanos com a construção de uma identidade política coincide com aquilo que podemos chamar de era dos filmes de sensibilização socioeducativa. Não se tratava de filmes propriamente políticos ou ideológicos que procuravam exaltar um nacionalismo ainda ignorado da classe política; ao contrário, eram filmes mais didáticos e feitos com uma grande consciência da utilidade social do cinema. Mas o advento das TVs nacionais frearia esse ciclo. Depois das independências, as televisões públicas africanas reverteram o déficit da autorrepresentação no plano do audiovisual, mas, por outro lado, elas fizeram declinar os esforços dos governos africanos para sustentar de forma sistemática uma produção cinematográfica incipiente. Isso, de certa forma, permitiu que o cinema permanecesse na esfera do privado, evitando assim que sofresse o mesmo tipo de estatização e instrumentalização excessiva que predominam nas TVs públicas. No entanto, ao concentrar-se na produção audiovisual, nos seus formatos televisivo e radiofônico, muitos países abandonaram suas telas às produções estrangeiras.

Os cinemas africanos e o pan-africanismo

O compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado para 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

mirabolante e glorioso narrado pelos *griots*⁴ funciona como uma estratégia de superação e de revanche ao colonialismo. As grandes epopeias, 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 pan-africanismo (sempre renovado e fracassado) devem ser buscadas nesse *elan* coletivo e quase natural dos artistas de todos os países africanos de se apropriar dos 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 pan-africanismo, 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 de obras criativas), foi sempre o de contribuir com os 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 a um segundo plano, nas sociedades tradicionais africanas são os substratos da tradição

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

oral que alimentam os imaginários e a narrativa cinematográfica incipiente. O engajamento político e pan-africanista do cineasta africano não se traduz apenas por uma volta incessante e esquizofrênica 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 sociopolítica em um determinado país não vale apenas para este país, ela concerne simbolicamente a todos os países africanos. Os filmes *Adanggaman* (2000) e *Guimba – um tirano, uma época* (1995) são ilustrativos dessa situação. Em *Guimba*, Cheick Oumar Sissoko se serve da lenda de um chefe tradicional tirano (Guimba) para problematizar uma das pragas 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 para qualquer país da África. Em *Adanggaman* (2000), Roger Gnoan M'Bala vai mais longe. Ao revisitar o tema da escravidão, o cineasta da 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. Nessa reconstituição histórica, em forma de acusação, é toda a responsabilidade dos chefes de Estados africanos que está em questão.

O engajamento pan-africanista dos cineastas⁵ se reflete, portanto, na diversidade dos temas abordados e dos espaços geográficos que servem de pano de fundo às ações. Essa 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 com câmera digital pelo senegalês Moussa Touré situam-se nessa veia. No filme *5x5* (2005), é a poligamia o assunto principal. Toda a intriga ocorre num cortiço modesto onde a câmera explora, sem cair no denunciamento, as facetas dessa 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 congolenses 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.

O caráter transnacional dos filmes africanos teve sua manifestação mais simbólica na criação do Fespaco. Ao criar o Festival Pan-africano de Cinema e da Televisão de Ouagadougou, em 1970, o governo de Burkina Faso não visava apenas dar uma vitrine internacional à produção de seu país, pretendia transformar esse

5. É bom lembrar que esse compromisso dos cineastas africanos com o pan-africanismo se afirmou bem cedo, em 1969, de forma programática, pela criação da Federação Pan-africana dos Cineastas (Fepaci).

evento cinematográfico no maior espaço de encontros e de intercâmbio entre os cineastas de todos os países africanos. O festival de Ouagadougou é também uma ocasião de diálogo direto dos cineastas africanos com o seu público local. As ambições pan-africanistas do Fespaco estão no fato de criar uma rara oportunidade de exibição dos filmes africanos para um público africano.⁶ Com o governo revolucionário instaurado pelo presidente militar Thomas Sankara, o Fespaco passou a ter maior ressonância, pois correspondia aos anseios políticos, isto é, propor um modelo de integração cultural dos povos africanos e de resistência àquilo que se considerava ainda como resquícios do colonialismo e do imperialismo ocidental francês na África.

É no próprio prêmio do Fespaco que muitos reconhecem claramente as ambições pan-africanistas do maior festival dedicado ao cinema negro-africano sobre solo africano. Em 1972, os organizadores do Festival Pan-africano do Cinema de Ouagadougou instituíam o prêmio L'Étalon de Yennenga⁷. Esse prêmio recompensa o longa-metragem que, além das suas qualidades técnicas, melhor se esmerou na descrição das realidades da África. A cada edição do Fespaco, e por meio desse prêmio, espera-se dos cineastas africanos que tragam filmes que apresentem uma imagem justa do continente negro, isto é, uma imagem que não deva ser necessariamente

6. A maioria dos filmes selecionados e premiados, como se sabe, nem sequer conseguem ser distribuídos nas salas de cinema africanas.

7. Conforme a tese de doutorado que Stanislas Bemile Meda consagrou ao sentido e valor do prêmio do Fespaco: *Le film Africain face à la compétition: analyse des Prix Étalon de Yennenga de 1972 à 2005*. IUT Michel de Montaigne-Université de Bordeaux 3.

angelical, mas tampouco estereotipada. Os objetivos do Fespaco permanecem como a expressão mais concreta do pan-africanismo que domina todas as produções artísticas africanas. Com o passar do tempo, em virtude desses objetivos federativos, o festival abriu suas portas para produções cinematográficas provenientes da diáspora negra.

Paradoxalmente, é o ocidental, através de sua crítica cinefílica, seus mecanismos de apoio aos cineastas africanos e seus festivais⁸, que vai reafirmar a natureza pan-africanista das produções cinematográficas provenientes do continente negro. No contexto de uma globalização que se parece cada vez mais com uma tendência à americanização das culturas, os esforços dos governos europeus em sustentar a produção e difusão de seus cinemas se estenderam às tentativas de sobrevivência das expressões artísticas dos países menos desenvolvidos. É por meio dessa disposição de muitos países europeus, para tornar viável o conceito da diversidade cultural, que muitas cinematografias africanas vivem um novo momento da sua longa e sofrida trajetória. Ao arquitetar políticas culturais para sustentar e proteger as suas produções cinematográficas, a França busca também fomentar produções de filmes do sul.⁹

8. Há cada vez mais festivais internacionais em que as produções africanas são selecionadas e apresentadas como um todo. Se esses festivais não são dedicados aos filmes de um determinado país africano, isso se deve, de um lado, à fraca quantidade de filmes produzidos por país, de outro, às características temáticas e formais comuns aos filmes africanos. O exemplo do Festival des Cinémas d'Afrique du pays d'Apt (Vaucluse – França) é interessante, pois inclui, além da programação de alguns filmes do Fespaco, vários debates entre cineastas africanos e o público jovem das escolas.

9. Conforme o livro *Au sud du cinéma: films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine*, organizado por Jean-Michel Frodon e editado por Cahiers du Cinema e Arte Éditions.

Nesse modelo de produção descentralizado, os cinemas africanos vivem um outro paradoxo, comparável à emergência de uma literatura africana em língua do colonizador. No plano da produção e da distribuição, esses mecanismos de ajuda mantêm todos os cinemas africanos numa forma de dependência com o exterior. Salvo algumas exceções, podemos dizer também que o papel fundamental da cooperação na produção e circulação dos filmes africanos afastou de vez qualquer esforço dos governos locais para esse setor. Isso faz com que as cinematografias africanas sejam uma das raras do mundo em que todos os filmes são produzidos na total inexistência de uma política cultural e cinematográfica digna desse nome.

No que diz respeito aos países de língua francesa, a cooperação histórica com a França está na base de quase todas as produções. A famosa exceção cultural francesa, que é uma estratégia para a própria França preservar o seu cinema contra a invasão hollywoodiana, foi transformando-se aos poucos num princípio de salvaguarda e de promoção de todas as cinematografias da África francófona. A atuação e a intervenção do organismo francês¹⁰ de apoio em todos os diferentes níveis da produção cinematográfica dos países africanos resumem bem o ideal da exceção cultural francesa.

10. *Fonds Sud*: esse mecanismo, que faz parte da política de cooperação internacional da França com o resto do mundo, acabou de completar vinte anos de existência. Enquanto esse fundo gerencia iniciativas e projetos de coprodução com a maioria dos países latino-americanos e asiáticos, suas ações consistem num financiamento integral dos projetos de filmes africanos.

Se esse modelo de produção descentralizado se apresenta como uma oportunidade imperdível para diretores africanos, por outro lado levanta a questão de saber até que ponto os filmes que são produzidos com o financiamento da cooperação se encaixam no conceito mesmo de cinematografia nacional. Para a maioria do público africano que não tem muito acesso a esses filmes, não há dúvida: o cinema africano existe antes de tudo para o público de fora.

Esse paradoxo do modelo de produção vigente é acompanhado de uma outra contradição vivenciada no polo da recepção; ao mesmo tempo que os filmes africanos são fartamente realizados com fundos vindos de fora, esses filmes permanecem longe das salas africanas e de seus públicos locais. Às vezes, esses filmes permanecem em estado de pura realidade textual. Depois dos festivais e mostras em que são exibidos, são os escritos e as avaliações da crítica europeia que lhes asseguram uma longa vida e que perenizam seus traços.¹¹

Conclusão

Após mais de quarenta anos de soberania e de independência, muitos países africanos ainda estão tentando reunir o mosaico de

11. Essa situação se reverteu recentemente graças aos esforços de algumas entidades públicas e privadas para assegurar uma maior circulação dos filmes africanos: disponibilização em suporte DVD; Médiathèque de Trois Mondes; TV5; criação de um *site* (www.diplomatie.gouv.fr) que apresenta mais de cem catálogos de filmes de *Fond Sud Cinéma*, e cujos trechos e sequências podem ser baixados e vistos pela internet.

grupos étnicos que compõem suas populações em torno de valores republicanos e culturais comuns. É, portanto, com relação a essa realidade de déficit do sentido da nação que os cinemas africanos, apesar de todas as dificuldades de produção e distribuição que encontram, ganham toda a sua legitimidade e seu direito de existir.

Como a escola herdada da colonização, como a arte e a literatura africana (oral e escrita), os cinemas africanos participam do processo de construção e consolidação da nação. Os filmes mobilizam imagens em torno das quais se forjam identidades comuns nesses países e, assim sendo, contribuem para uma homogeneização interna das consciências que é mais preferível à uniformização cultural imposta de fora pela globalização e pela americanização da cultura.

As diferentes respostas dos cinemas da África demonstram que pode existir um outro tipo de nacionalismo, um outro tipo de projeção nacional. Na falta de nações no sentido pleno da palavra, o movimento cultural que os cineastas africanos ajudam a construir transcende os limites territoriais herdados da colonização. Os valores culturais defendidos ou recusados em cada filme estão ligados à ideia de que todas as sociedades africanas formam um todo, independentemente das clivagens políticas e étnicas. A noção de nação defendida pelos cinemas da África ecoa no pan-africanismo que permanece um sonho frustrado no plano político, mas uma realidade no plano simbólico e no imaginário. Esse valor assumido pelo cinema na África faz desmentir a ideia de que a luta contra a pobreza e o subdesenvolvimento não deveria incluir a adoção de políticas voltadas para o setor da produção cinematográfica.

Referências

BLANCHARD, Pascal. *La République coloniale*. Paris: Albin Michel, 2003.

BOUGHEDIR, Ferid. *Cinema africano de A a Z*. Bruxelas: OCIC, 1992.

FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob, 1998.

_____. (Org.). *Au sud du cinéma: films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

GARDIES, André. *Cinema d'Afrique noire francophone: l'espace miroir*. Paris: Éditions l'Harmattan, 1989.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

LEQUERET, Elisabeth. *Le cinéma Africain: un continent à la recherche de son propre regard*. Paris: Cahiers du Cinéma; Scérén-CNDP, 2003.

TARBAGDO, Sita. *Burkina: flash back sur un cinéma multiforme*. *Les Passeports RFI: cinémas africains d'aujourd'hui*, Paris: Karthala, 2007. p. 34-37.

_____. *Lé cinéma et les cinéastes du Burkina*. Disponível em: <http://www.rfi.fr/actufr/articles/062/article_34311.asp>. Acesso em: 16 nov. 2009.