



Cinema e pensamento africano

Há consenso entre especialistas de diversas áreas do conhecimento sobre a potencialidade das imagens como produtoras de sentidos culturais, e como formas de expressão identitárias e das sensibilidades coletivas. Como em qualquer parte, isso também se verificou na história da África contemporânea, onde as imagens em movimento criadas pelos cineastas desempenharam papel diferencial na produção de discursos dos, e sobre os africanos.

Nesse sentido, uma consideração inicial deve levar em conta a distinção entre as produções cinematográficas propriamente africanas daquelas filmadas no continente a partir de referenciais e motivações exteriores. É o caso dos inúmeros filmes de aventura ou filmes de caráter político americanos e europeus, em que o foco narrativo, argumento, trama e roteiro, bem como a ação dos protagonistas (em geral não-africanos) estão ambientados na África, mas projetam realidades e códigos culturais alheios ao continente, caso de filmes como *The African Queen* (Uma aventura na África), de John Huston (1951), *Hatari*, de Howard Hawks (1962) e *White Hunter, Black Heart* (Coração de Caçador), de Clint Eastwood (1990), e mais recentemente, *Blood diamond* (Diamante de sangue), de Edward Zwick (2006), *Tears of the sun* (Lágrimas do Sol), de Antoine Fuqua (2003) e mesmo *The constant gardener* (O Jardineiro fiel), de Fernando Meirelles (2005), entre outros.

Outro aspecto a ser sublinhado diz respeito à profunda vinculação entre o “cinema africano” e o “cinema negro”, embora ambos não devam ser plenamente confundidos. É claro que a cinematografia africana mantém um profícuo diálogo com a cinematografia afro-americana e afro-européia, em que prevalecem as problemá-



Gravações de Bamako, em 2005, com o diretor, Abderrahmane Sissako, ao centro.

ticas derivadas do fenômeno axial das diásporas negras no mundo, mas é bom considerar o papel distintivo e inovador dos cinemas magrebino e egípcio, onde o diálogo cultural por vezes se faz a partir de referenciais da cultura árabe. A diversidade social e cultural do continente é fator essencial para a pluralidade de criações artísticas, inclusive cinematográficas.

Quanto a distribuição dos filmes, pode-se identificar uma infinidade de películas africanas a partir da segunda metade do século XX, mas pouquíssimas conseguiram extrapolar os limites de seus países, e mesmo do continente, para serem vistas pelo público mundial. O motivo é bastante claro, e está relacionado à extre-



Cena de Yeelen (1987)

ma dificuldade de financiamento das obras e sua distribuição em salas de cinema. Aquelas que conseguiram furar o cerco e obter sucesso internacional de bilheteria ou se enquadram nos padrões estabelecidos pela indústria cultural, caso de *The Gods Must Be Crazy* (Os deuses devem estar loucos), do sul-africano Jamie Uys (1981); ou

tiveram a chancela e aprovação dos críticos vinculados à indústria cinematográfica do Hemisfério Norte, como *Tsotsi* (Infância roubada) do também sul-africano Gavin Hood, ganhador do Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro em 2005; e *Yeelen* (A luz), de Souleymane Cissé, agraciado com o Prêmio do Juri no Festival de Cannes em 1987 mas praticamente não assistido em Burkina Faso e no Mali, onde foi realizado.

O distanciamento estético entre as produções cinematográficas intelectualizadas e o gosto popular por temas da vida cotidiana e da realidade social levou ao aparecimento e desenvolvimento nos anos 1990 de um estilo de filmes de baixíssimo orçamento, na maior parte das vezes distribuído diretamente em videoclubes, com locações ou venda direta, primeiro de fitas de VHS e depois em DVD. Na Nigéria, ganhou corpo uma indústria cinematográfica altamente rentável conhecida como Nollywood. Um dos campeões de audiência deste tipo de produção voltado ao grande público chama-se *666 - Beware the end is at hand*, de Ugo Ugbor (2007), que

trata de uma suposta incursão do diabo e seus sequazes no mundo para levar almas ao reino das trevas. Conforme a pesquisadora brasileira Janaína Nascimento, da UNICAMP, em 2004, os nigerianos produziram em torno de 1.200 filmes – o dobro da produção de Hollywood – arrecadando cerca de US\$250 milhões, terceira maior arrecadação mundial, atrás somente da indústria cinematográfica norte-americana e indiana.



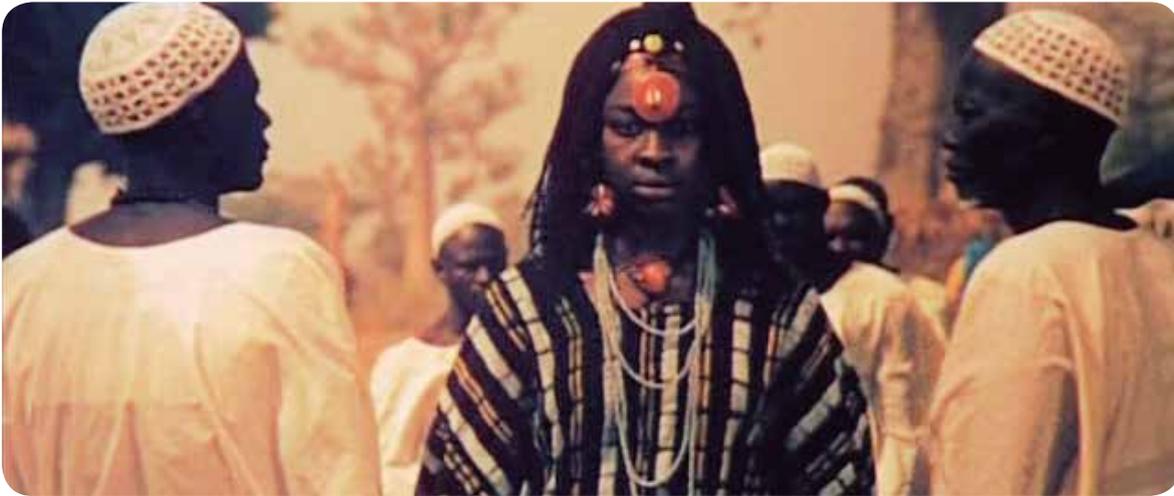
Material de divulgação de *666 - Beware the end is at hand* (2007).

O fenômeno não é exclusivamente nigeriano. Algo semelhante tem ocorrido nos últimos anos em Angola, onde se vê a multiplicação de filmes caseiros, com atores amadores, recursos técnicos míseros e quase ou nenhuma preocupação com soluções estéticas inovadoras. Nos filmes da indústria conhecida como Angolywood, os temas preferenciais dizem respeito a violência juvenil, consumo de drogas e desenraizamento social, como se pode ver nas películas de Henrique Narciso “Dito”, sobretudo *O imigrante* (2008) e *A guerra do kuduro*, de 2010, este último declaradamente inspirado em *A cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Tais criações também são muito apreciadas no Senegal e em Cabo Verde, onde, às vezes, são gravadas peças de teatro popular, como *Pindoko*, de João Pereira (2011).

Diante de muitas dificuldades que se impõem no momento de sua realização, os filmes de arte africanos, desde sua origem, nos anos 1960, necessitam de apoio institucional da parte de governos nacionais e organismos internacionais de fomento. Contaram por outro lado com espaços de exibição, debate e avaliação crítica, como as *Jornadas Cinematográficas de Cartago* (1965), o *Simpósio do Filme Pan-Africano de Mogadiscio* (1981), e sobretudo o *Festival Pan-Africano de Uagadugu* (Fespaco, desde 1969). Mais recentemente, outro canal de divulgação conta com apoio da indústria espanhola, no *Festival de Cine Africano de Tarifa*, realizado em Cordoba (desde 2004), onde foram reveladas obras importantes, como o filme argelino *Barakat*, de



Cena do curta-metragem Pumzi (2011).



Cena de Ceddo (1976)



Cena de O retorno de um aventureiro (1966)

Djamila Sahraoui (2007), e *Rêves de poussière* (Sonhos na poeira), do burquinabense Laurent Salgues (2007).

Quanto aos generos da cinematografia africana, há poucos filmes de terror, como *Dust devil* (O colecionador de almas), de Richard Stanley (1992), produzido na África do Sul e na Namíbia, em que um “demônio da areia” aterroriza os viajantes de uma estrada no deserto. Pouquíssimas também são as criações de ficção científica, e nesse item cumpre destacar o curta-metragem queniano *Pumzi*, dirigido por Wanuri Kahiu (2011), cujo enredo se desenvolve num futuro distante, no seio de uma hipotética sociedade maitu, organização social totalitária posterior ao período de uma hecatombe nuclear que levou à extinção de toda a vida vegetal no planeta, responsável pelo controle e distribuição da água. Outra obra dissonante é *Le Retour d'un Aventurier* (O retorno de um aventureiro),

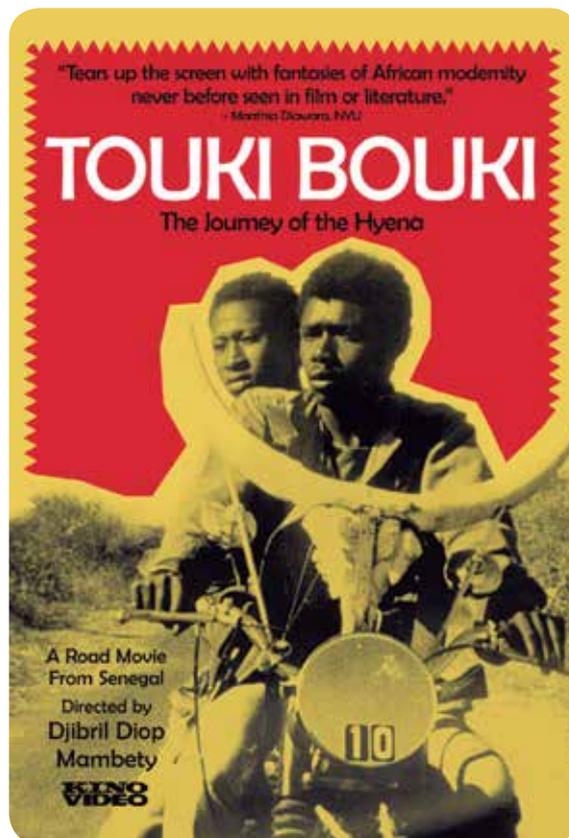
em que o director nigerino Moustapha Alassane (1966) recria em ambiente africano o cenário dos filmes de *bang bang* ao contar a história de um emigrante que retorna a sua aldeia no Níger influenciado pela cultura norte-americana, trazendo na bagagem roupas e acessórios típicos dos cowboys, que distribui aos amigos e resolve formar um bando, passando com isso a entrar em choque com a comunidade.

Mas as criações mais representativas do cinema africano são mesmo aquelas de caráter social e político. Pode-se dizer que, desde o seu nascimento, os filmes de autores africanos nasceram com o compromisso de serem algo mais do que obras de ficção. Seus autores de maior prestígio nacional e internacional tinham consciência de que, nos tempos da colonização, o cinema foi intencionalmente utilizado pelos governos coloniais para alienar, infantilizar ou inferiorizar os africanos. Foi também como uma arma que eles conceberam a “sétima arte”, não hesitando em vê-lo como um instrumento para a contestação da ideologia racista e colonialista, como um meio para a “descolonização cultural”. Já o primeiro filme integralmente africano, o curta-metragem *Mouramani*, realizado pelo guineense Mamadou Touré em 1953, inscreve-se na perspectiva da contestação às imagens difundidas pelo cinema colonial. Isto também se verifica no primeiro filme angolano, *Sambizanga*, dirigido por Sarah Maldoror (1972), em meio ao clima da guerra colonial, que trata da prisão, tortura e assassinato de um operário pela polícia secreta portuguesa e da luta de sua esposa para encontrá-lo.

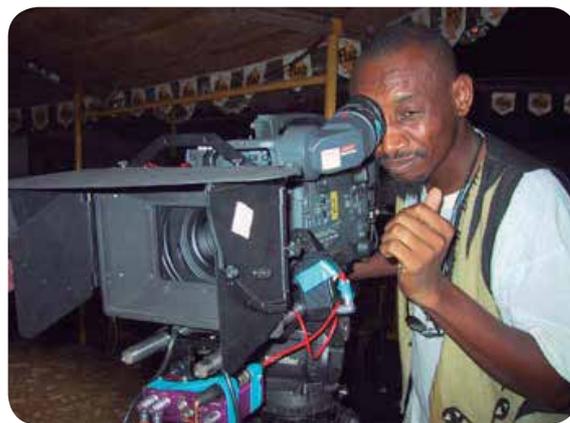
Influenciado em suas origens pela leitura etnográfica da realidade proposta pelo cineasta e pesquisador francês Jean Rouch, autor de obras como *Les maitres fous* (Os mestres loucos) (1955) e *Moi, un noir* (Eu, um negro) (1958), o cinema africano soube logo encontrar seus próprios caminhos e estabelecer um profícuo diálogo com a realidade em que as obras dos cineastas foram produzidas. O caráter engajado desses filmes se revela na escolha de temas que dizem respeito ao cenário político, às formas de imposição de poder e à denúncia das injustiças e dos desequilíbrios sociais.

Tal compromisso político aparece de modo bastante nítido na filmografia do mais influente diretor africano, o senegalês Ousmane Sembene, considerado o pai do cinema africano. Em seu primeiro filme, chamado *La noire de...* (A negra de...), lançado em 1966 no *Festival Mundial de Artes Negras* de Dakar, o argumento e o enredo diziam respeito ao racismo colonial. Dotado de olhar fino e penetrante, ele descreveu sem complacência as contradições e desigualdades da sociedade senegalesa pré-colonial, colonial e contemporânea e, através de seus filmes, atacou tanto o caráter reacionário do fundamentalismo islâmico (no filme *Ceddo*, de 1976), quanto o caráter opressor da colonização francesa (no filme *Emitai*, de 1973, e no filme *Camp de Thiaroye*, de 1988), a corrupção da elite republicana e as desigualdades de oportunidade na sociedade (no filme *Mandabi*, de 1968, e no filme *Xala*, de 1975) e o caráter retrógrado e nefasto de costumes populares, como a excisão clitoriana (em seu derradeiro filme, *Moolade*, de 2004).

Outro autor paradigmático é Souleymane Cissé, da República do Mali, cuja cinematografia põe reiteradamente em discussão o caráter autoritário da sociedade e as diferentes formas de opressão que ganharam corpo no Estado pós-colonial. Em seu primeiro filme, *Den Muso* (1975), retrata o tema da opressão contra as mulheres ao tratar das consequências decorrentes do estupro e subsequente gravidez de uma jovem muda, abandonada pela própria família e que em protesto comete suicídio. Em *Baara* (1978), o drama se desenrola em torno de um bem sucedido engenheiro, moralmente dividido entre sua submissão ao cruel e explorador diretor da fábrica em que trabalha e a simpatia pelos ope-



Cartaz de O retorno da Hiena (1973).



O diretor Dani Kouyaté

rários, que são reiteradamente humilhados. A autoridade despótica do pai volta a ser retomada simbolicamente na figura de um ditador militar no filme *Fynié* (O vento) (1983), em que os protagonistas são os jovens estudantes e contestatários da ordem estabelecida.

Um tema recorrente no cinema africano diz respeito à oposição entre a força da tradição e as exigências da modernidade. Entre o respeito às normas vigentes na sociedade tradicional e as imposições da vida urbana: ou os indivíduos caem em situações de marginalidade, ou reagem, declarando sua escolha por uma das duas



tendências. É provável que o autor que melhor soube expressar através das telas as profundas transformações estruturais e mentais no continente tenha sido o senegalês Djibril Diop Mambéty, em obras-primas como *Badou Boy* (1970), *Touki Bouki* (O retorno da Hiena) (1973), *Hyènes* (1992) e *La petite vendeuse du soleil* (A pequena vendedora de sol) (1995). Para além das temáticas e de sua narrativa, os filmes desse autor primam por soluções cinematográficas originais, planos e enquadramentos de câmera altamente sofisticados, que lhe garantem um estilo próprio e único de narrar as contradições de sua sociedade na contemporaneidade.

A busca das origens e da autenticidade africana levou a que, em muitos filmes, os diretores optassem pela narração em línguas locais, como wolof, crioulo, mandê ou bambara, com legendas para as línguas “ocidentais” nas edições destinadas a distribuição internacional. Quando os filmes são de reconstituição histórica, ou alusivos à história, esta solução produz um efeito de hiper-realismo. Um dos autores que mais

procuraram explorar essa possibilidade é o burquinabense Dani Kouyaté, para quem o cinema é um instrumento através do qual o compromisso ancestral de sua família, constituída secularmente de antigos griôs, pode ser mantido na sociedade contemporânea.

Em sua obra de maior reconhecimento internacional, *Keita! L'heritage du griot* (Keita! O legado do griô), Dani Kouyaté (1997) conta a história do velho griô Djelibiba, que deixa sua aldeia do interior e se instala na residência da família Keita para realizar uma missão: a iniciação do menino Mabô nas tradições familiares, cuja origem remonta a Sundjata Keita - o fundador do Império do Mali. Ao longo do filme, as diferenças entre a memória preservada pela oralidade e a história ensinada a Mabô na escola geram um clima de tensão entre a tradição e a modernidade. Noutra obra, *Sia, le rêve du phyton* (Sia, a maldição da serpente) (1998), a história do antigo reino de Gana e o terrível costume de sacrificar as mais belas jovens ao Deus-Serpente servem de pano de fundo para o diretor enunciar uma crítica aos donos do poder instituído.

Eis, em síntese, um quadro sumário das tendências do cinema africano, um dos meios pelos quais se pode verificar a grande capacidade de expressão, reflexão crítica e potencialidade criativa de seus intelectuais e artistas. Em suas obras, os prejuízos raciais, os estereótipos e os lugares-comuns associados ao continente são relidos em perspectiva absolutamente diversa, postos em causa, problematizados, criticados. Mais do que uma reação localizada a esse conjunto de imagens imputado à África, o que se tem é um quadro em que se destacam valores eminentemente humanos, a alegria diante da adversidade e a confiança no futuro. Entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, sua opção não é pelo antagonismo, mas pela complementaridade. Talvez seja essa a principal lição que eles tem a nos ensinar. ▲▲

Obras consultadas

ARMES, Roy. **Dictionary of african filmmakers**. Bloomington: Indiana University Press., 2008.

BAMBA, Mohamed; MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da diáspora**. Salvador: Editora da UFBA, 2012.

SOUZA, Edileuza Penha de (org). **Negritude, cinema e educação**: caminhos para a implementação da lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Edições Mazza, 2012.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black african cinema**. Berkeley: University of California Press, 1994.