

3 – O CINEMA AFRICANO

3.1 – O que é o cinema africano?

Responder essa pergunta com facilidade significa ignorar completamente todas as questões que envolvem definir África. De maneira geral, busca-se justificar a utilização do termo de três maneiras: a maneira mais simples e reducionista é utilizar a fronteira geográfica, seguindo o raciocínio de que tudo que é feito em África é africano. Uma segunda maneira seria associar o termo a um cinema que representasse o continente como um todo e a terceira seria a definição de cinema africano como um cinema que seria autêntico, produzido por africanos, logo, pode ser chamado de africano por extensão.

Esses não são os únicos caminhos para a definição do que seria cinema africano, são apenas os mais corriqueiros ou os que podem surgir em uma primeira reflexão sobre o assunto. Fato é que essas noções possuem uma constituição histórica importante e partindo delas podemos aprofundar a questão. Comentarei essas três formas na ordem que as citei.

Em termos de geografia física, podemos falar de um continente. Sim, existe uma África nesse sentido, porém, mesmo assim não podemos falar em um continente homogêneo, com o mesmo relevo, clima, densidade populacional, etc. Trata-se de uma forma de delimitar um espaço físico gigantesco, nada mais acrescenta em outros sentidos.

Sendo assim, analisando o processo de chegada do cinema no continente africano, podemos buscar uma compreensão mais profunda das implicações inerentes a uma definição de cinema africano apenas pelas fronteiras geográficas.

O Cinema chega à África via colonialismo e não havia como ser diferente, uma vez que à época da invenção do cinematógrafo na Europa o continente africano se encontrava sob ocupação. Por esse motivo, a abordagem dos primeiros contatos dos povos africanos com o Cinema passa necessariamente pelas iniciativas dos colonizadores. Roy Armes nos oferece uma sucinta cronologia da chegada do Cinema em África:

Na época da introdução do cinematógrafo e de seus sucessores na África – na Argélia e na África do Sul já em 1896, no Marrocos e na Tunísia em 1887 e na Nigéria em 1903-, o continente ainda sofria das sequelas da Conferência de Berlim,

de 1894-1895, na qual a Europa dividira a África para instituir seus impérios

⁶⁷.

Mahomed Bamba vai apontar que a primeira exibição pública de um filme no continente foi no Egito em 1896⁶⁸. É preciso observar dois aspectos importantes referentes a essa cronologia da cinematografia em África. O primeiro é que, como podemos notar a maioria dos países pioneiros em exibir filmes são do norte do continente, isso se deve a proximidade desses países com a cinematografia de origem árabe, que será comentada mais adiante. O segundo é que, na África subsaariana nesse período, as exibições eram direcionadas ao público europeu.

As primeiras exibições voltadas para a população negra aconteceram nas antigas colônias britânicas a partir de 1935, devido a criação da *Bantu Educational Cinema Experiment*, uma iniciativa com apoio da administração colonial que visava educar as populações de suas colônias ao modo ocidental através de filmes feitos por europeus voltados para os africanos.

O projeto agradou tanto a administração colonial que a partir de 1939, os britânicos começaram a investir também na instalação de estruturas básicas de produção e treinamento de técnicos locais, criando a *Colonial Film Unit*. Porém, essa mão de obra africana não tinha acesso ao processo criativo e era tratada de forma degradante, como podemos constatar na fala do fundador do projeto, um major do exército chamado Leslie Allen Notcutt, citado por Manthia Diawara: “Jovens africanos inteligentes podem ser treinados para fazer grande parte do trabalho de rotina da câmara escura e dos estúdios de som e até mesmo alguns dos trabalhos semi-especializados”⁶⁹.

No caso francês, havia uma rede de exibição nas suas principais possessões, mas todas voltadas para a população branca. Eles demonstravam inclusive uma antecipada preocupação com a participação dos negros na produção cinematográfica, data de 1934 o *Décret Laval*, que estabelecia um rígido controle

⁶⁷ ARMES, Roy. **O Cinema Africano: uma tentativa de definição**. In. África: um continente no cinema. FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). São Paulo: Editora Unifesp, 2014. (p. 20)

⁶⁸ BAMBA, Mahomed. **O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural**. In. Cinema Mundial Contemporâneo. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. Campinas: Papius, 2008. (p. 219)

⁶⁹ DIAWARA, Manthia. **African Cinema: politics and culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1992. (p. 2), tradução nossa.

sobre a produção de filmes em África e, na prática, eliminava a possibilidade da participação dos africanos no processo criativo. O decreto foi uma espécie de medida preventiva, como escreve Johannes Rosenstein:

O Décret Laval impossibilitou a expressão de qualquer ideia crítica ou revolucionária nos filmes e, ao mesmo tempo, garantiu que o papel dos africanos, em termos de decisões artísticas, fosse sempre o menor possível. Estudiosos de cinema concordam que o decreto raramente foi utilizado contra cineastas, mas também são unânimes em afirmar que ele atrasou o início do cinema francófono africano autônomo⁷⁰.

No caso da administração portuguesa, algumas outras especificidades saltam aos olhos, como aponta Manthia Diawara ressaltando também a proximidade do modelo britânico ao modelo belga:

Ao contrário dos britânicos e dos belgas, que montaram instalações nas colônias para produzir filmes coloniais e treinar indivíduos para fazer tais filmes, os portugueses limitaram a produção para telejornais mensais realizados para propaganda colonialista, e filmes pornográficos produzidos nas colônias por Portugal e pela África do Sul (...) Eles não estavam interessados nas culturas africanas, exceto para mostrar sua inferioridade com relação a cultura europeia⁷¹

Não é minha intenção estabelecer tipologias estáticas em relação aos modos de colonização, sabemos que as diversas possessões coloniais vão reagir de formas diferentes à presença do mesmo país colonizador da mesma maneira que o trato do colonizador vai variar de acordo com os aspectos locais, porém, essa relação entre os povos africanos e o Cinema, mediada pelo poder colonial, evidencia um importante aspecto para nossa reflexão. Nas palavras de Nwachukwu Ukadike:

O Cinema veio para a África como um órgão potente do colonialismo. Por conta de o filme ser um meio visual poderoso, com uma extraordinária capacidade de influenciar o pensamento e o comportamento de seu público, os filmes provaram ser uma ferramenta poderosa para doutrinar os africanos nas culturas estrangeiras, incluindo os seus ideais e estética⁷²

⁷⁰ ROSENSTEIN, Johannes. **Uma Breve História do Cinema Africano: Relato de Viagem**. In. África: um continente no cinema. FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). São Paulo: Editora Unifesp, 2014. (p. 83)

⁷¹ DIAWARA, Manthia. *Op. Cit.* (p. 88), tradução nossa.

⁷² UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994. (p. 31), tradução nossa.

As políticas coloniais apontadas acima nos permitem observar um panorama geral da entrada do Cinema em África, e as apontei com o objetivo de ilustrar que adotar meramente a noção geográfica para definir o cinema africano implica agregar os filmes produzidos em África durante a ocupação colonial. Filmes produzidos com objetivos colonialistas e com uma participação restrita dos próprios africanos, que, quando muito, só podiam exercer as funções técnicas básicas.

A primeira iniciativa colonial em produzir filmes na África para africanos (a iniciativa britânica, no caso), além da declarada função de “educar” os sujeitos africanos, era movida também pela noção paternalista e racista de que os negros não tinham capacidade de assimilar a complexidade das narrativas contidas nos filmes europeus e estadunidenses.

Dessa maneira, como forma de oferecer aos seus colonizados não só uma educação europeia, mas também uma forma de lazer adequada a sua presumida inferioridade intelectual, os filmes produzidos na África de ocupação inglesa nesse período (a *Colonial Film Unit* funcionou até 1955) eram marcados pela simplicidade, representada por uma espécie de Cinema primitivo, pouco dinâmico e de linguagem didática⁷³.

Portanto, a ideia de que todo filme feito em África pode ser considerado filme africano, ou ainda compor um possível cinema africano, significa esvaziar o continente de sujeitos históricos e permitir que o colonialismo defina os colonizados, através da apropriação de sua própria representação. Os filmes produzidos em África, por europeus, durante a ocupação colonial não possuem ligação com os povos africanos, a não ser o intuito de subjugar e dominar, e seria um equívoco classificar tais filmes juntamente com aqueles produzidos a partir das independências.

Tendo apontado os limites da mera noção geográfica, é importante debater então os limites da ideia de um Cinema que represente a África. Em termos culturais a questão se torna ainda mais complexa. Berço das mais antigas

⁷³ Existe um acervo online, resultado do esforço conjunto de universidades e arquivos britânicos, com mais de seis mil filmes coloniais disponíveis no endereço: www.colonialfilm.org.uk (acessado em 13/07/2014)

sociedades humanas⁷⁴, contidas em um dos maiores continentes do planeta, é impossível chegar a um conjunto de características que componham o que seria uma África. A ideia de uma África homogênea nada tem a ver com a realidade africana.

A principal questão a ser demarcada para se começar a refletir sobre esse aspecto é que a ideia de uma África monolítica, estagnada e incivilizada foi construída junto com o colonialismo europeu, fortemente baseado no racismo e no darwinismo social, ingredientes indissociáveis do processo de expansão capitalista e sua consequente invasão de boa parte do continente africano durante o século XIX.

Portanto, uma das inúmeras heranças que o colonialismo deixou para o mundo foi essa ideia de que seria possível traduzir, sistematizar a realidade africana para a consciência ocidental ou de que seria simplesmente possível uniformizar o que é África. Essas noções foram usadas para exercer o poder colonial, na base da velha e eficiente lógica “eu conheço, eu domino”⁷⁵, e vão marcar a subjetividade dos indivíduos sob jugo colonial e a construção de uma noção hegemônica racista e estereotipada sobre África.

Não é possível falar em África nesses termos e estabelecer qualquer tipo de constatação objetiva sobre o continente, sua diversidade não permite traçar uma história única para esses povos. A história dos povos africanos antecede, e muito, a presença colonial europeia, apesar de não podermos ignorar o peso que o colonialismo ainda exerce sobre as sociedades da África contemporânea⁷⁶.

Sendo assim, como poderíamos falar em um cinema para toda África? De um ponto de vista catalográfico, que pretende enquadrar a produção cinematográfica em África em uma única forma ou padrão estético, chega a ser risível, principalmente nos dias de hoje, levando em consideração o caminho percorrido pelo Cinema em África desde as lutas de independência.

⁷⁴ Com relação ao pioneirismo das sociedades africanas e seus desdobramentos, Cf. DIAMOND, Jared. **Armas, Germes e Aço: os destinos das sociedades humanas**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

⁷⁵ O papel da cultura na constituição das formas de dominação é amplamente trabalhada na obra de Edward Said. Cf. SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. _____. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁷⁶ Cf. Capítulo 1

Em primeiro lugar é necessário afastar completamente qualquer possibilidade de um cinema que represente ou retrate a África como um todo. Nenhuma proposta estética ou técnica aplicada na produção poderá dar conta das múltiplas realidades africanas, tanto em termos materiais, de condições de produção, quanto em termos culturais, de constituição histórica.

No entanto, o termo cinema africano será amplamente utilizado durante a década de 1960, e não só por europeus ou por aqueles que compartilham a mentalidade colonial⁷⁷, mas por aqueles que tentam combater com todas as forças justamente os resquícios do colonialismo no contexto pós-independências. E essa questão nos leva a terceira forma de definir o cinema africano, o cinema que reivindica sua autenticidade por ser produzido por africanos.

Nesse ponto a ideia de cinema africano começa a ganhar mais consistência, pois se associa ao processo de descolonização iniciado com as lutas de independência ao redor do continente. O queniano Ngugi Wa Thiong'o vai escrever: "É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano"⁷⁸.

É recorrente na historiografia a ideia de que o cinema africano é uma experiência do período pós-independências. Analisando o que já foi exposto até aqui, não é difícil entender por que. De fato, foi somente após as independências políticas que se tornaram possíveis as primeiras iniciativas de produção de um cinema feito por africanos.

O período de surgimento desse cinema será mais bem detalhado a seguir, mas é justamente referindo-me a esse período que gostaria de finalizar essa breve reflexão sobre o conceito de cinema africano, pois é justamente na transição da câmera cinematográfica das mãos do colonizador para as mãos dos africanos que reside a questão mais relevante.

O cinema africano vai surgir como uma proposta de superação do colonialismo. Mais do que a descolonização política, agora o desafio é livrar os povos africanos das marcas deixadas em sua subjetividade. Em uma época em que

⁷⁷ Também por eles, mas por motivos e acepções diferentes, como será abordado mais adiante no trato das etnografias.

⁷⁸ THIONG'O, Ngugi Wa. **A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?** In: Cinema no Mundo – Indústria, política e mercado. MELEIRO, Alessandra (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (p.27)

os escritos de Frantz Fanon⁷⁹ se tornavam mundialmente conhecidos, a “descolonização do ser” se tornava um imperativo e uma bandeira de luta contra uma visão mais mecanicista sobre a realidade africana, que associava a independência política e a mudança das estruturas econômicas à libertação da África.

Do ponto de vista da cultura, essa libertação estava longe de se concretizar e o cinema surge como uma alternativa para acelerar esse processo de descolonização das mentes, segundo o termo de Thiong'o. A tarefa de criar um cinema voltado para romper com as estruturas coloniais no campo da cultura é o mote de surgimento do cinema africano.

Porém, algumas ressalvas precisam ser postas. Em primeiro lugar, a produção cinematográfica vai ser diretamente influenciada pelas relações coloniais. Com exceção dos países do norte da África e da África do Sul, cujas cinematografias estão mais ligadas respectivamente ao mundo Árabe e ao regime do *apartheid*, a cronologia das independências e o modo como o cinema foi tratado nas colônias vai afetar diretamente a relação dos povos africanos com a produção cinematográfica.

Esse processo será mais bem detalhado adiante, o que é importante ressaltar aqui, é o surgimento do cinema autoral em diversos países diferentes, em períodos diferentes e sob condições diferentes. Essas questões levam Mahomed Bamba a abandonar a denominação “cinema africano”, para utilizar “cinemas africanos”. Realmente faz mais sentido dividir o cinema africano por países, por cinemas nacionais, afinal essa era uma proposta apresentada por Guy Hennebelle no título de seu livro de 1975: *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Porém, no ano da publicação do livro, ainda não havia uma quantidade significativa de filmes para separar entre as fronteiras nacionais dos países da África negra.

Falar em cinemas africanos é prudente, é importante considerar a diversidade cultural do continente, assim como os distintos processos de constituição das cinematografias ao longo do tempo. Porém o que une esses cinemas além da questão geográfica, do fato de estarem no mesmo continente?

⁷⁹ A obra de Fanon teve forte influência sobre a primeira geração de cineastas de origem africana e seus escritos são constantemente citados na bibliografia sobre o tema, principalmente *Pele Negra*, *Máscaras Brancas* (1952) e *Os Condenados da Terra* (1961)

Chegamos aqui em um ponto crucial. Cinema africano, no singular ou no plural, não pode estar ligado à definição ou a representação do que é ser africano, pois como aponta Achille Mbembe:

Para ser exato, não há nenhuma identidade africana que possa ser designada por um único termo, ou que possa ser nomeada por uma única palavra; ou que possa ser subsumida a uma única categoria. A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as práticas do *self*. Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis, e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando⁸⁰.

Portanto, o cinema africano não pode ser definido pela sua essência, mas a sua constituição histórica nos permite defini-lo como projeto político. Por mais diversa que tenha sido a experiência colonial, ela deixou sua marca nos sujeitos africanos: o racismo, o complexo de inferioridade, os padrões estéticos. Os cineastas assumiram a missão de lutar contra o colonialismo, ou simplesmente resistir, no campo da cultura, como ressalta Rosenstein: “Tratava-se da descolonização do olhar: até então os colonizadores haviam sido os responsáveis pela imagem da cultura e dos africanos, determinando sua percepção. Aquele era o momento de os cineastas se libertarem desse imaginário”⁸¹.

O cinema africano é uma expectativa sobre as múltiplas realidades africanas, uma proposta de ruptura com a estética europeia e hollywoodiana. Uma ferramenta para dar voz e imagem aos antigos sujeitos coloniais na luta contra o colonialismo, que não se finda com as rupturas políticas. As permanências do colonialismo justificam sua existência, mas não o definem.

A contestação ao colonialismo não se dá apenas pelo discurso político presente em muitos filmes, mas pelo simples olhar africano, independente do projeto político, manifestado ou não, pelo cineasta. A ruptura estética representada pelos olhares dos múltiplos sujeitos africanos define o que chamarei de agora em diante cinema africano.

⁸⁰ MBEMBE, Achille. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Ano 23, nº 1, p. 199-209, 2001.

⁸¹ ROSENSTEIN, Johannes. *Op. Cit.* (p. 90).

3.2 - O pioneirismo do cinema na África negra francófona

Nesse ponto vamos voltar as atenções para o âmbito da antiga África Ocidental Francesa, da qual faziam parte os países que deram origem aos primeiros cineastas da África negra. Esses cineastas serviram de inspiração para as gerações que se seguiram e possuem uma relação complexa com o colonialismo francês.

A colonização francesa na África apresenta algumas singularidades em comparação aos outros modelos europeus. Apesar dos diferentes *status* de suas colônias, o sistema francês tinha a particularidade de propor a formação de africanos introduzindo suas bases culturais. O princípio da “assimilação”⁸² permitia que, aqueles que “conseguissem” assimilar a cultura francesa (os *assimilés*), tivessem acesso a uma relativa ascensão social e pudessem estudar, ocupando até mesmo cargos superiores na administração colonial. Como resultado dessa política colonial francesa, boa parte da África francófona estabeleceu laços fortes com o referencial cultural europeu.

Após as independências, a França tentou manter os vínculos com suas antigas colônias, se tornando a principal financiadora do cinema que surge no período. Mas o envolvimento francês com suas ex-colônias não se baseia apenas em solidariedade, tal como observa D. B. C. O’Brien, citado por Roy Armes: “a verdadeira justificativa para o investimento da França na África pós-imperial, um investimento muito mais substancial que o oferecido pela Grã Bretanha a suas antigas colônias africanas, é a manutenção do prestígio nacional francês⁸³”.

A situação dos países da África francófona é profundamente marcada por essas contradições. De um lado a independência política, do outro as velhas estruturas sociais herdadas da época colonial. De um lado a revalorização das línguas nativas, do outro o *status* ligado ao domínio do idioma francês. De um lado os contornos de um Estado moderno, de outro um modo de vida que pouco tinha se alterado desde o século XIX. Conflitos que compõe a cultura dos povos africanos e que se fará muito presente no cinema.

⁸² Cf. Capítulo 1, ponto 1.1

⁸³ ARMES, Roy. **O cinema africano ao norte e ao sul do Saara**. In: Cinema no Mundo – Indústria, política e mercado. MELEIRO, Alessandra (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (p.147)

A grande diferença propiciada pelo sistema francês foi a possibilidade de uma relativa mobilidade social que gerou uma pequena elite intelectualizada que vinha crescendo ao longo dos processos de independência. No seio dessa elite surgem os cineastas africanos, “totalmente envolvidos – em sua vida e sua obra – com as ambiguidades desse processo. De fato, com sua cultura bilíngue, seus títulos universitários e sua formação no exterior, eles estão entre os membros mais brilhantes dessa elite⁸⁴”.

Acho interessante ressaltar que esses cineastas, “membros mais brilhantes dessa elite”, apesar de suas condições de assimilados, em posição de desfrutar privilégios e com toda a pompa de sua “herança francesa”, vão utilizar predominantemente as línguas locais em seus filmes (a partir de 1968), de certa forma renegando essa identidade francesa, e obviamente, irão se debruçar sobre as realidades africanas, em um movimento de resistência ao “privilégio” concedido pela política de assimilação francesa.

Esse posicionamento assumido pelos cineastas da África francófona serve para ilustrar que a política de assimilação adotada pela França não deve ser interpretada como uma maneira mais humana de colonização, diferente da inglesa, da belga ou da portuguesa. O contato colonial é marcado pela violência, e essa violência é física e psicológica, não importa a proporção. A naturalização de qualquer tipo de dominação forçada através da atribuição de “humanidade” ao discurso ou à prática deve ser repudiada. Ainda que a colonização francesa tenha deixado para trás algumas diferenças atenuadas em relação aos outros modelos, a significativa resistência gerada demonstra que ela não era bem-vinda.

A porção das colônias francesas ao norte do Saara é marcada por um ingrediente à parte: a presença do Islã. A islamização do Norte da África antecedeu em muito a presença colonial europeia e essa região desfrutava de uma dinâmica muito particular de trocas comerciais e culturais pelo mediterrâneo. O Islã exerce um papel unificador diferenciado em relação à África subsaariana, principalmente pela utilização da língua árabe. Já foi mencionado também que a tradição cinematográfica dessa região remonta à década de 1920, mas no contexto das lutas anticoloniais, seu cinema se aproxima muito do produzido pela África

⁸⁴ Ibidem (p.148)

negra, mas não é tocado por alguns problemas cruciais dessa outra região, como as questões relativas ao uso das línguas nativas.

O exposto no parágrafo anterior não implica que o Islã esteja ausente ao sul do Saara. Como apresentado anteriormente, a cultura islâmica já havia atravessado o deserto muito antes dos colonizadores e também é abordada no cinema da África negra. Porém, ao sul do Saara, o Islã é abordado de uma maneira geralmente mais crítica, uma vez que seus cineastas são fortemente influenciados pela teoria marxista, que implicava uma resistência à presença religiosa na esfera política. De qualquer forma, a preocupação dos cineastas com a vida cotidiana do povo africano, traz o Islã para dentro das temáticas abordadas pelos seus cinemas.

Falar de uma unidade dentro da África francófona seria simplista demais, mas é possível realizar algumas aproximações, principalmente no contexto pós-independência. Já foram expostas diversas diferenças culturais entre os países que compõe as antigas colônias francesas e o caso do Magrebe parece demandar atenção em separado da região sub-saariana.

No entanto, Roy Armes, ao escrever sobre os cinemas que surgem nas ex-colônias francesas, dedica atenção especial aos casos da Argélia, do Marrocos, da Tunísia e parte da África negra, como pertencentes a um mesmo contexto de produção. Devemos levar em consideração a observação de Armes: “Compartilho com o crítico tunisiano Hédi Khelil a crença de que os cineastas da Tunísia, Marrocos, Argélia, Mali, Burkina Fasso e Senegal são muito próximos uns dos outros nas questões que propõe e nas maneiras como as propõe⁸⁵”.

Essa proximidade se dá pelos seguintes fatores: primeiramente com relação ao financiamento da produção cinematográfica, principalmente apoiada no capital francês, uma vez que a França busca um estreitamento dos laços políticos e econômicos com suas ex-colônias. Em segundo lugar, tal como sugerido por Roy Armes na citação acima, é possível perceber uma convergência de propostas entre os cineastas ao norte e ao sul do Saara.

Um importante marco ao sul do Saara é, certamente, o cineasta senegalês Ousmane Sembène com o primeiro filme produzido por um africano, sobre a condição africana: *La noire de...* / *Black girl* (1966). Além do Senegal, mais dois países da África negra começaram suas produções ainda na década de 1960,

⁸⁵ Ibidem (p.153)

Guiné e Costa do Marfim, sendo que, segundo Roy Armes, os dois filmes da Costa do Marfim foram produzidos por cineastas radicados na França. Na década de 1970 mais oito países dão início a suas produções cinematográficas.

Mesmo com todo o empenho em organização e com todo seu engajamento político, o trabalho dos cineastas africanos não conseguiu escapar na necessidade de financiamento por parte das iniciativas francesas ou dos próprios estados nacionais. Nas próximas linhas dedicarei atenção à participação da França no desenvolvimento do cinema na África.

A “ajuda” francesa

Manthia Diawara aponta que oitenta por cento dos filmes produzidos na África negra são de cineastas francófonos⁸⁶. Seria muita ingenuidade acreditar que essa proporção foi constituída ao acaso. No entanto, não se trata apenas de atribuir a um suposto modelo de colonização francês o surgimento de iniciativas africanas no cinema, não foi o acesso ao universo cultural francês, permitido a poucos colonizados, que propiciou o surgimento do cinema na África negra.

Aspectos culturais da colonização francesa foram importantes para o processo, como por exemplo, o fato dos franceses não se engajarem na produção de um cinema com fins didáticos para africanos, tal como exposto anteriormente sobre os moldes britânicos. Isso fez com que, considerando as inúmeras restrições, alguns africanos sob domínio colonial francês tivessem acesso a um cinema de qualidade, ainda que numa perspectiva europeia ou estadunidense, ou pelo menos interessante, quando comparado ao caso britânico, uma vez que este último não atraía o público africano.

Apesar do alcance limitado às possessões mais estratégicas e das restrições raciais no acesso às salas de cinema, essas fronteiras coloniais não eram necessariamente respeitadas pelos colonizados, como exposto na trajetória de Sembène, que entrava nas salas de exibição em Dacar quando criança de maneira clandestina.

Além disso, o processo assimilacionista francês permitia alguma possibilidade de ascensão social e “liberdade criativa” aos africanos, desde que

⁸⁶ DIAWARA, Manthia. *Op. Cit.* (p. 21)

dentro dos padrões franceses. Como apontado no primeiro capítulo, artistas africanos eram fortemente influenciados pelos padrões estéticos franceses, e introduzidos nas expressões culturais europeias, como a literatura. O cinema também vai fazer parte deste processo, Paulin Vieyra, por exemplo, estudou no *Institute des Hautes Études Cinématographiques* de Paris.

Porém, quando tentou realizar seu primeiro filme na África, Vieyra foi impedido pelo *Décret laval*. O filme, *Afrique sur Seine* (1955), se passa em Paris e as poucas cenas com imagens da África tiveram que ser encomendadas a um amigo francês. Esse fato é emblemático dos limites programados pela influência cultural francesa. Não era interesse da França a criação de indivíduos autônomos, o interesse era conformar os povos africanos ao modo francês.

Já observamos, com relação ao movimento da Negritude, que no campo da literatura alguns limites impostos estavam sendo rompidos pelos escritores africanos, mas no cinema a França ainda exercia restrição direta sobre uma possível cinematografia de origem africana. Os sujeitos africanos estavam utilizando os meios de expressão artística, disponibilizados (de forma restrita, é sempre bom lembrar) pelo processo assimilacionista, para dar vazão a sua capacidade criativa e a própria contestação do colonialismo.

Enquanto o movimento literário ficava restrito aos meios intelectualizados europeus e seu alcance em África era basicamente limitado às elites letradas, o cinema era uma forma de expressão mais ameaçadora aos propósitos franceses. Isso aponta para o limite da influência cultural francesa na criação de uma cinematografia africana. Na verdade, o único mérito dos franceses foi apresentar aos seus colonizados a técnica cinematográfica sem restringir totalmente o acesso ao processo criativo, mantendo aceso assim o fascínio pela sétima arte.

Com os processos de independência, caíram por terra as restrições impostas quanto à produção de imagens em África, porém, uma nova fase da mediação entre os franceses e o cinema em África começou. Sem gestão política sobre a produção cinematográfica e com o declarado intuito de manter a proximidade cultural e econômica com as antigas colônias, a França deu início a uma política de cooperação com o cinema africano.

Essa cooperação é marcada pelas permanências do colonialismo, como será apresentado nas próximas linhas, porém, era também necessária. Mesmo

diante de uma resistência cultural, a proposta de cinema africano que surge após as independências não pode prescindir do financiamento externo, uma vez que os Estados recém-independentes não contavam com um orçamento satisfatório para tais fins e possuem inúmeros outros desafios estruturais a serem resolvidos. Somava-se a isso o fato de a França nunca ter deixado nenhuma estrutura de produção em África e as redes de distribuição estar ainda nas mãos dos franceses. Esses fatores acarretaram uma forte influência francesa nos anos que se seguiram, em toda a África francófona.

Em 1961, foi criado na França o CAI (*Consortium Audiovisuel International*), com a proposta de auxiliar os países recém-independentes na produção audiovisual. Como as antigas colônias francesas não possuíam equipamentos, conhecimentos técnicos e nem recursos para desempenhar tal tarefa, os franceses, reconhecendo a importância da produção audiovisual para o desenvolvimento de países onde o analfabetismo era grande, ofereceram uma ajuda baseada na divisão de custos de produção e no suporte técnico necessário. O CAI focava basicamente na produção de noticiários e documentários educativos.

De qualquer forma, a França, alegando ser muito caro, não criou meios para que os filmes fossem finalizados na África, forçando, necessariamente, que todo o trabalho de pós-produção fosse realizado em Paris. Sobre esse processo e a contrapartida governamental, especificamente no caso do Senegal, Ukadike escreveu:

No âmbito deste acordo, a França proveu ao Senegal equipamentos e cinegrafistas-repórteres que filmaram telejornais no Senegal. O trabalho de pós-produção era feito em Paris e o filme concluído era enviado de volta ao Senegal, CAI e Senegal dividindo os custos de produção. Isto levou ao surgimento da *Les Actualités Sénégalaises* e o setor dentro dela, o *Service de Cinéma*, que foi responsável pela produção de documentários para as repartições governamentais - trazendo também o envolvimento do governo Africano para o financiamento e produção de filme⁸⁷

Mas é somente em 1963 que o cinema, especificamente vai receber a atenção dos franceses. O Ministério francês da Cooperação e Desenvolvimento, que existia especificamente para supervisionar a cooperação entre a França e os

⁸⁷ UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Op. Cit.* (p. 69-70), tradução nossa.

Estados africanos, criou o *Bureau du Cinéma* em Paris, e entregou a direção à Jean-René Debrix, antigo diretor do IDHEC.

Debrix era um entusiasta das possibilidades abertas para o cinema em África, abraçando a ideia de Guy Hennebelle de que o cinema africano surgiria do nada, sem nenhuma tradição a ser rompida, portanto, uma experiência completamente nova. Diawara descreve a expectativa de Debrix:

Em sua mente, os cineastas ocidentais haviam chegado a um impasse, porque eles permitiam que os estilos retóricos e dialéticos dominassem seus filmes, submetendo, dessa maneira, a arte do cinema ao cartesianismo e aos preceitos da literatura e do teatro. Encantado pela noção de que uma contribuição africana poderia salvar o Cinema, restaurando-lhe a "feitiçaria", a "mágica" e a "poesia", as quais Debrix achava que os filmes haviam perdido no Ocidente, ele aproveitou a oportunidade oferecida a ele por seu novo emprego para se tornar o arquiteto deste novo cinema. Foi nesta perspectiva que as portas da cooperação foram abertas para todos os promissores africanos francófonos⁸⁸

Dessa maneira, a criação do *Bureau du Cinéma* sob a direção de Debrix, levou a um alinhamento do CAI com a ADEAC (*Association pour le Développement des Échanges Artistiques et Culturels*), ramo do Ministério da Cooperação voltado para as trocas culturais entre a França e as antigas colônias (divulgação das artes francesas em África e das artes africanas na França), que até 1963, tinha como foco literatura, música, dança e teatro, e após essa data passou a se dedicar ao cinema.

Com essas mudanças, muitos recursos passaram a ser disponibilizados para a formação de uma cinematografia nas antigas colônias francesas, às estruturas de produção do CAI somaram-se novos laboratórios e salas de edição. Porém, essa cooperação não era irrestrita, como explica Diawara:

O crescimento do cinema africano foi acompanhado pelo *Bureau du Cinéma* na *Coopération* de duas maneiras. A *Coopération* poderia tanto atuar como produtora de um filme e prover o diretor Africano com os meios financeiros e técnicos, assim como com a mão de obra, ou a *Coopération* podia esperar até o diretor independente fazer o filme e em seguida pagar o custo de produção em troca de alguns direitos de distribuição do filme. No primeiro caso, em que a *Coopération* assumia o papel de produtora desde o início, o cineasta era obrigado a apresentar um roteiro com uma explicação detalhada sobre as sequências, que eram cuidadosamente examinadas por um comitê. De

⁸⁸ DIAWARA, Manthia. *Op. Cit.* (p. 26), tradução nossa.

acordo com Debrix, o papel do comitê limitou-se a determinar se o roteiro era cinematograficamente viável ou não. Sendo assim, com relação ao conteúdo, os diretores eram livres para escolher qualquer assunto que eles queriam⁸⁹

Curiosamente, o primeiro filme de longa metragem produzido na África negra teve que seguir o segundo caminho apontado pela cooperação francesa. *La Noire de ...* (1966) de Ousmane Sembène foi rejeitado pelo comitê por conta de suas duras críticas à sociedade francesa e ao colonialismo, levando o cineasta a bancar sua produção de forma independente.

É relevante ressaltar que caso Sembène já não fosse um escritor conhecido, dificilmente ele conseguiria os recursos para realizar esse filme, que foi um dos marcos do cinema africano. Outro marco alcançado por Sembène foi três anos antes, com o curta metragem *Borom Sarret* (1963), filme que contou com financiamento francês, uma vez que criticava a sociedade senegalesa no pós independência mas sem menção direta à França.

Até aqui, aparentemente a cooperação parece ser sustentada por uma coerência simples: “ajudamos a financiar a produção cinematográfica na África desde que não falem mal da França”. Ingenuamente falando é até compreensível, e a postura de Debrix parece ser bastante positiva em relação aos cineastas africanos. Mas a estrutura da cooperação traz desdobramentos muito mais perniciosos do que aparece em sua superfície.

Um intenso debate entre os cineastas da África negra vai tomar lugar por conta da cooperação francesa. A questão era: “É possível fazer cinema africano com recursos do colonizador?”. Como já vimos no início do capítulo, um cinema essencialmente africano não existe, simplesmente porque a África não existe em essência, não importa a origem dos recursos. Porém, um cinema africano que propõe a ruptura com o colonialismo precisa analisar cuidadosamente a questão.

O problema de criar um cinema independente e ao mesmo tempo não podendo prescindir de recursos que ainda não eram disponibilizados em África, vai levar Ferid Boughedir, citado por Diawara, a afirmar: “O filme africano existe por causa da França e também não existe por causa da França”⁹⁰. Além de Boughedir, outros críticos como Victor Bachy e Tahar Cheriaa vão apontar o

⁸⁹ Ibidem (p. 26), tradução nossa.

⁹⁰ Ibidem (p. 31), tradução nossa.

caráter neocolonialista da cooperação, reforçando os laços de dependência econômica, política e cultural que são atrelados aos recursos.

Bachy vai ressaltar que o voluntarismo francês em prestar auxílio ao desenvolvimento do audiovisual em África leva seus antigos sujeitos coloniais a manter as esperanças de desenvolvimento fixas em Paris, contribuindo assim para a construção de uma hegemonia francesa nas antigas colônias.

Esse processo se evidencia quando observamos os países que rejeitaram a ajuda francesa e buscaram a nacionalização de seu sistema de produção e distribuição, como o foi o caso da Guiné-Conacri, que em 1958 se tornou o primeiro país da antiga AOF a se tornar independente, recusando inclusive sua manutenção na Comunidade Francesa.

A Guiné-Conacri modernizou seu sistema de produção audiovisual por conta própria e buscou o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica autônoma, mas não conseguiu acompanhar o ritmo dos países que contavam com a “ajuda” técnica e financeira francesa, conseguindo produzir somente noticiários e documentários por um bom tempo. Isso reforçava o papel da França como “salvadora” dos países africanos.

Para além da questão simbólica relacionada à construção da hegemonia francesa, existiam questões econômicas de fundamental importância. Todo o aparato e conhecimento técnicos permaneciam nas mãos dos franceses, havia uma resistência em treinar operadores de câmera, editores, eletricitas e engenheiros de som e até atores em África. Além do fato da cooperação manter os polos de pós-produção em Paris.

A “ajuda” francesa também possuía uma cláusula relevante, ela vinha em troca dos direitos de distribuição do filme, numa base não comercial, pelo período de cinco anos. Isso emperrava a abertura de um mercado para o cinema africano e o interesse de produtores independentes em distribuir os filmes, reforçando a dependência com relação à França.

Piorando a situação, durante o período colonial a produção cinematográfica sobre África foi bastante marcada pelos filmes de interesse etnográfico, que cativaram um espaço no mercado europeu. Com as independências africanas e o controle dos novos governos sobre a produção desse gênero, os filmes dos cineastas africanos da cooperação francesa passaram a

preencher o vazio deixado pelos filmes etnográficos, utilizando a mesma rede de exibição limitada (escolas, universidades, centros culturais, etc.) e sendo observados pela mesma ótica do período colonial, ou seja, como um objeto de estudo ou como algo meramente exótico.

O público europeu não era o maior problema, apesar de evidenciar as permanências colonialistas, uma vez que a proposta de cinema africano é voltada para o público africano, mas a principal questão é que esse tratamento dificultava a formação de um mercado para o cinema africano que possibilitasse seu desenvolvimento autônomo.

Isso explica, por exemplo, o fato de o financiamento francês ter sido vetado à Sembène para realizar *La Noire de ...* mas depois concedido quando o cineasta conseguiu produzi-lo por conta própria. Uma vez que a França não conseguia impedir sua produção, ela controlava seu impacto, assumindo a distribuição. Diawara observa: “Esta é uma maneira inteligente de absorver a produção contra-hegemônica e até mesmo para assimilá-las à preocupação aparente da *Coopération*, que é promover o filme Africano”⁹¹.

A exibição interna dos filmes, nos próprios países africanos, ficava na maioria dos casos a cargo dos franceses. As redes de exibição ainda eram do tempo da ocupação colonial e poucos países realizaram a nacionalização do sistema de distribuição interna. A dependência da cooperação francesa vai ser um dos instrumentos de pressão para a manutenção do monopólio europeu sobre as redes de distribuição africanas, e essas redes pouco interesse tinham em divulgar o cinema africano.

Dessa Maneira Ukadike resume:

A ajuda francesa para a produção de filmes africanos é problemática. Embora útil, ela é considerada na melhor das hipóteses como paternalista, e na pior como imperialista. Considerando-se que os cineastas africanos não possuem os recursos materiais para fazer filmes, que os seus próprios governos se manifestam apreensivos sobre a utilização do filme (por medo de que sejam usados contra eles), e que muitos anos de opressão deixaram a rede de exibição e distribuição de filmes monopolizados por estrangeiros que foram indiferentes à produção interna, o argumento de que a demanda da *Coopération* em adquirir os direitos sobre filmes africanos

⁹¹ Ibidem (p. 34), tradução nossa.

prejudicou a distribuição e desacelerou seu desenvolvimento de propósito parece plausível⁹²

Ukadike faz menção a outro aspecto importante do financiamento do cinema na África francófona. Apesar dos orçamentos apertados e geralmente voltados para a produção de noticiários e documentários, os governos africanos não ignoraram a produção cinematográfica. Alguns países, em maior ou menor medida, vão prestar auxílio aos seus cineastas, mas isso trazia problemas de outra natureza, como demonstra Armes:

Na maioria dos países africanos francófonos, o governo ofereceu, em algum momento, apoio financeiro para alguns cineastas. E em alguns Estados, a relação de filmes financiados pelo governo é praticamente a lista integral dos filmes produzidos (...) Mas, o envolvimento com o financiamento cinematográfico tem sido acompanhado pelo controle estatal atrelado à liberdade de expressão. Em toda parte existe censura, declarada ou dissimulada. Alguns filmes só são lançados no mercado doméstico depois de atender às exigências dos órgãos de censura governamentais⁹³.

Diante de todo esse cenário, ficam patentes as dificuldades envolvidas em realizar um cinema autoral em África. Não significa apenas lutar contra a escassez de recursos (financeiros e técnicos), e por um mercado que sustente essa forma de arte que, como André Maulraux disse, também é uma indústria. Faz-se necessário combater a velha ordem colonial, ainda vividamente presente na cultura e nas práticas econômicas, tanto de antigos colonizadores quanto dos antigos colonizados.

No entanto, isso não inviabilizou a proposta e a realização do cinema africano. As iniciativas dos cineastas e a influência das ideias pan-africanistas, deram corpo a uma luta por um cinema autônomo com relação ao financiamento externo. Observaremos a seguir, algumas associações e festivais que foram fundamentais para esse processo.

Iniciativas africanas

Apesar dos esforços franceses em dificultar a autonomia dos países africanos mantidos sob sua influência econômica e cultural, os cineastas do continente vão desenvolver formas de reagir e lutar pela sua autonomia. Uma das

⁹² UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Op. Cit.* (p. 70), tradução nossa.

⁹³ ARMES, Roy. *Op Cit.* (p.155)

primeiras ações foi a formação do *Groupe Africain du Cinéma*, formado por estudantes de origem africana na França em meados da década de 1950. Esse grupo foi responsável pela produção do primeiro filme da história dirigido por um negro africano: *Afrique sur Sene* (1955), de Paulin Vieyra, e é apontado na historiografia como uma das iniciativas que abriram caminho para o cinema africano.

Essa iniciativa surgiu antes das independências dos países sob ocupação francesa, portanto, não possuía muita expressão ou liberdade. Como citado anteriormente, ficavam muito restritos por conta do *Décret Laval* (africanos não tinham permissão para filmar em África) e não tinham ainda muita repercussão fora da França, porém, a persistência desse grupo será uma importante diretriz após as independências.

Foi através de uma resolução apresentada pelo *Groupe Africain Du Cinéma* que em 1966 se realizou em Dacar o *Premier Festival Mondial de Arts Nègres*. Em um contexto já de independência política e diante dos primeiros esforços em realizar o cinema africano, o festival serviu para reunir cineastas de vários países africanos francófonos e exibir pela primeira vez, publicamente, seus filmes.

Obviamente, o festival não se restringia ao cinema, seu significado era mais abrangente, como comenta Mahomed Bamba:

O festival das artes negras, é bom lembrar, constitui um marco na história da cultura africana nesse período pós-colonial. É uma espécie de coroamento e consagração do pensamento e ideias estéticas desenvolvidas pelos autores que idealizaram o movimento da Negritude⁹⁴

Portanto, o movimento da Negritude era um dos fatores aglutinadores naquele momento histórico, mas outro fator se revelou de maior importância no sentido da viabilização do cinema africano de forma autônoma, o pan-africanismo.

Diante de todas as dificuldades enfrentadas pelos cineastas africanos no período, o festival das artes negras serviu para que se elaborasse um plano de mudança dessas circunstâncias através da iniciativa dos próprios cineastas.

⁹⁴ BAMBA, Mahomed. **O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos.** In: *Cinema no Mundo – Indústria, política e mercado.* MELEIRO, Alessandra (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (p. 88)

Diawara descreve as resoluções tomadas pelos realizadores africanos durante o festival:

Os cineastas recomendaram a criação de uma agência de filmes inter-Africanos que iria reunir e disseminar informações sobre cinema Africano (catálogos de filmes, estatísticas sobre os números de exibições, inventários de ferramentas de produção e listas de técnicos capacitados na África). A nova agência proporia legislação para a criação de um cinema nacional que seria guiado econômica e culturalmente (...) Haveria um esforço, tanto quanto possível, no sentido de uma transferência completa das instalações de produção e pós-produção para a África. (...) Os donos de cinema seriam requisitados para melhorar as condições dos cinemas e mais filmes africanos seriam incluídos na programação. Outras recomendações (...) incluíam a criação de fundos para sustentar a produção de filmes africanos, a construção de cinematecas e arquivos para a preservação de filmes, e a organização de festivais para promover o cinema africano e permitir aos artistas a troca de ideias⁹⁵

Os recursos para o financiamento do ousado, e necessário, plano viriam dos impostos cobrados sobre os filmes estrangeiros e das salas de exibição. Dessa maneira, os cineastas começaram a se organizar para pressionar os governos de seus países no sentido de investir na produção cinematográfica. Isso significava nacionalizar as redes de distribuição e contrariar os interesses da COMACICO (*Compagnie Africain Cinématographique et Comerciale*) e do SECMA (*Société d'Exploitation Cinématographique Africaine*), que viam no cinema africano uma forma de diminuir seus lucros com a distribuição e exibição de filmes estrangeiros.

A pressão dos cineastas deu resultados. Em dezembro do mesmo ano foi realizado pela primeira vez um dos principais festivais africanos até os dias de hoje: o *Journées Cinématographiques de Carthage* (JCC), e em 1969, o Alto Volta (atual Burquina Fasso) nacionalizou os meios de produção e distribuição de cinema, abrindo caminho para a realização no mesmo ano do primeiro *Festival Panafricain du Cinéma de Quagadougou* (Fespaco), que, hoje em dia, é o maior festival de cinema africano.

Essa iniciativa do governo do Burquina Fasso, fortemente marcada pelo seu alinhamento político com o movimento pan-africanista⁹⁶, vai servir de porto-

⁹⁵ DIAWARA, Manthia. *Op. Cit.* (p. 38), tradução nossa.

⁹⁶ BAMBA, Mahomed. *Op. Cit.* (p. 92)

seguro para os cineastas africanos, juntamente com os outros países que haviam nacionalizado seus cinemas, como a Argélia e a Guiné Conacri. Mais do que servir de vitrine da produção cinematográfica africana para o mercado externo, o Fespaco servia para o encontro e a troca de ideias entre os cineastas, além do impulso à popularização do cinema africano no próprio país.

O apoio dos governos mais progressistas se somou à própria mobilização dos cineastas, que durante o *Festival Panafricain de la Culture* de 1969, em Argel, decidiram criar uma associação interafricana para representar os interesses dos cineastas africanos, dando origem a *Fédération Pan-Africaine des Cinéastes* (Fepaci), realizando sua primeira reunião no ano seguinte em Tunis, durante a terceira JCC. Porém, não se tratava de representar cada cineasta individualmente, como ressalta Diawara:

O FEPACI foi projetado para ser uma associação de organizações nacionais de cineastas. Ao contrário do *Le Groupe du Cinéma Africain*, não era para indivíduos sem nenhuma base em associações nacionais de seus países. Cineastas foram incentivados primeiro a formar organizações nacionais e depois se afiliar com o FEPACI⁹⁷.

A federação tinha objetivos ambiciosos e o declarado intuito de colocar um projeto político em prática. Seu objetivo era promover a libertação política, cultural e econômica do continente africano. O caráter agregador de suas bases pan-africanistas vai garantir uma grande adesão e o reconhecimento de importantes órgãos internacionais, como a OCAM, a OAU e a UNESCO, além do apoio de governos alinhados com seus ideais. A Fepaci representou um importante passo no caminho de um cinema autônomo na África, como aponta Bamba:

Essa entidade dá um passo adiante no engajamento coletivo do cinema africano que inclui tanto os cineastas na África negra quanto os do Magrebe (...) Muitas decisões de nacionalização do cinema por alguns governos foram tomadas com o incentivo e o aval ideológico da Federação dos Cineastas Africanos. A Fepaci não somente preconizava uma maior organização entre os cineastas africanos, como recomendava um maior envolvimento dos Estados africanos no setor cinematográfico⁹⁸.

O peso político do Fepaci foi inegável, tanto como instrumento de pressão contra os governos africanos em favor do cinema, quanto no combate aos

⁹⁷ DIAWARA, Manthia. *Op. Cit.* (p. 40), tradução nossa.

⁹⁸ BAMBA, Mahomed. *Op. Cit.* (p. 94-95)

resquícios do colonialismo, Diawara aponta que vários países, incluindo o Senegal em 1974, nacionalizaram suas redes de distribuição e exibição sob influência das demandas da Fepaci, além do próprio governo francês que, com medo de uma nacionalização generalizada no âmbito de suas antigas colônias e da difusão de um sentimento anti-francês, comprou as duas principais companhias de distribuição (COMACICO e SECMA), tão criticadas pelos cineastas e avessas ao cinema africano, e criou a *Société de Participation Cinématographique Africaine*, que apesar do controle francês, adaptou a rede de distribuição dos tempos coloniais às demandas da nova realidade cinematográfica africana.

As propostas políticas da Fepaci eram um reflexo direto das demandas dos cineastas que a compunham. O que a Federação realizava no campo político, os cineastas empreendiam no campo cultural. O compromisso representado pela Fepaci de um continente africano livre implicava para os cineastas africanos o objetivo de contribuir para essa tarefa com seus filmes. A concepção de cinema desses cineastas converge em muitos pontos, e suas propostas estéticas convergiam para o mesmo propósito: a descolonização das mentes.

3.3 – A contribuição de Ousmane Sembène para o cinema africano

“Uma parte significativa da história do cinema africano reside na busca por recursos e em como os cineastas africanos superaram os obstáculos e desvios pelo caminho”⁹⁹. A afirmação de Claire Andrade-Watkins ressalta o papel individual dos cineastas no processo de construção do cinema africano. Diante das gigantescas dificuldades impostas à realização do cinema no continente, as iniciativas individuais vão desempenhar um papel chave nesse processo.

Nesse momento é de fundamental importância voltar a atenção para Ousmane Sembène. Sua concepção de cinema e suas propostas estiveram no centro das políticas adotadas e implementadas pelas iniciativas africanas. Ao mesmo tempo em que a estética elaborada em seu cinema representava uma nova criação, diretamente conectada a sua vivência quanto sujeito africano.

⁹⁹ ANDRADE-WATKINS, Claire. **Film production in Francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembène – An Exception**. In: CASSIRER, Thomas; FAULKINGHAM, Ralph H.; GADJIGO, Samba; SANDER, Reinhard (ed.). *Ousmane Sembène – Dialogue with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. (p. 36), tradução nossa.

Como foi apontado no primeiro capítulo, Sembène não começa sua expressão artística através do cinema, mas sim pela literatura. A transição da escrita para as imagens está relacionada com a sua própria concepção de arte, segundo a qual o trabalho de um artista nunca deve perder de vista sua função social. Para Sembène, sua obra é uma forma de intervir e transformar a realidade, e o alcance permitido pelo cinema favorece esse propósito mais que a literatura.

Um dos méritos do diretor senegalês é a visão própria que têm sobre o cinema, apesar das diversas vias de contato com a cultura europeia e com o marxismo. Ainda que use o francês nos primeiros filmes, ele não parte do ponto de vista europeu. Mesmo tendo estudado na União Soviética, ele não é um adepto do Realismo Socialista. Como o próprio Sembène afirma:

Eu considero o cinema principalmente como um instrumento político de ação. Eu defendo, como eu sempre disse, o marxismo-leninismo. Sou a favor do socialismo científico. No entanto, como eu sempre continuo a especificar, eu não sou do "realismo socialista", nem sou por um "cinema de sinais" com slogans e demonstrações. Para mim, cinema revolucionário é outra coisa. Mesmo assim eu não sou ingênuo a ponto de acreditar que eu poderia mudar a realidade senegalesa com apenas um filme. Por outro lado, se nós conseguíssemos juntar um grupo de cineastas, no qual todos fizessem um cinema dirigido na mesma direção, acredito que assim podíamos influenciar um pouco dos destinos do nosso país¹⁰⁰

O cineasta se posiciona ideologicamente como marxista-leninista, um traço que ele fazia questão de ressaltar sempre. Porém, quando se trata de sua obra artística, Sembène passava longe de qualquer dogmatismo. Não estou implicando que as práticas marxistas são necessariamente dogmáticas, apenas que o cineasta se posicionava à época ao lado do que havia de mais progressista no campo da teoria marxista, fugindo à velha ideia de determinação da base sobre a superestrutura, valorizando a cultura no processo de transformação social¹⁰¹.

A concepção de cinema de Sembène também converge com as ideias de Walter Benjamin. A necessidade de se apropriar da linguagem cinematográfica e subverter suas estruturas de produção já haviam sido manifestadas pelo autor

¹⁰⁰ ANNAS, Max; BUSCH, Annett (ed.). **Ousmane Sembène Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. (p. 12), tradução nossa.

¹⁰¹ Refiro-me aqui às contribuições de Raymond Williams e E. P. Thompson para a teoria marxista, ao criticarem o determinismo da base material sobre a esfera das ideias, instituições, cultura e artes.

alemão na década de 1950¹⁰², questão que se verificou imprescindível para a existência do cinema africano e que vai nortear a militância de Sembène e outros cineastas.

Outro ponto no qual Sembène e Benjamin convergem é com relação a utilização de atores não profissionais em obras cinematográficas. Benjamin defendia que o ator cinematográfico é aquele que representa a si mesmo diante da câmera, diferenciando-se do ator de teatro, que representa um personagem diante de um público. Sembène sempre buscou utilizar atores das localidades nas quais ele filmava seus filmes, sendo ele mesmo recrutado frequentemente. A justificativa de Sembène é direta: “Os atores não são profissionais porque eu não acredito que um ator profissional pode se colocar na pele de um desempregado”¹⁰³.

Para Sembène, o verdadeiro cinema revolucionário não estava no caráter didático ou de valorização do proletariado, não significava ensinar as massas, e acima de tudo, não significava uma iniciativa isolada. A função social de sua obra era, antes de tudo, sensibilizar seu público alvo, levá-los à ação. Nas palavras do próprio: “Eu quero fazer um cinema militante que cause um despertar nos expectadores. Ele não pode proporcionar soluções prontas. No máximo, eu posso sugerir direções. Um filme só é útil se ele permite debates entre os expectadores depois dele”¹⁰⁴.

O autor agregou ao cinema africano justamente ao abandonar essa perspectiva paternalista, traço fundamental do colonialismo, restituindo ao seu expectador o controle sobre suas decisões. Victor Souza aponta: “Sembène convida à reflexão. Não se trata de educar as massas, mas de dialogar com elas. Fazer o espectador refletir partindo da sua própria realidade”¹⁰⁵.

Esse diálogo só é possível se o expectador se identificar com os personagens e com as histórias, observando nos elementos apresentados seu próprio cotidiano, seus próprios trejeitos, sua própria linguagem, saindo assim de

¹⁰² O famoso ensaio de Benjamin, intitulado: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** foi publicado em 1955, apesar de o autor ter iniciado a escrita em 1936. In: *Magia e Técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo. Brasiliense. 1994.

¹⁰³ ANNAS, Max; BUSCH, Annett (ed.). *Op. Cit.* (p. 14), tradução nossa.

¹⁰⁴ *Ibidem* (p. 16), tradução nossa.

¹⁰⁵ SOUZA, Victor Martins de. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane**. 214 f. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2012. (p. 91)

uma postura passiva diante da narrativa. Principalmente nos seus primeiros filmes, que são objetos de análise nesse trabalho, Sembène apresenta um olhar sobre a sociedade senegalesa que nenhum europeu seria capaz de realizar.

Portanto, Ousmane Sembène não entendia o cinema como uma simples forma de denúncia ou instrução, mas sim, como uma maneira de sensibilizar os públicos africanos, e essa sensibilização passava necessariamente pela negação da estética europeia. Sembène criou então uma estética própria, com a qual as classes populares se identificavam. Reforçando essa ideia, Ukadike vai observar: “Ao entrelaçar imagens nativas detalhadas e ideologia explícita, Sembène cria uma estética única, que seus públicos africanos podem reivindicar como sua própria”¹⁰⁶.

O ponto de vista africano, sempre valorizado em seus filmes, subvertia a pretensa universalidade de uma cultura eurocêntrica. O resgate de um patrimônio cultural é posto diante de um passado colonial e frente à realidade colonizadora imperialista que se apresenta. O peso da ideologia que acompanhou o regime do indigenato, sobre o qual os franceses ainda investiam, é contestado pelo cinema de Sembène.

A proximidade dos franceses com o cinema africano era inevitável e repudiada ao mesmo tempo. Observamos que a influência econômica era praticamente incontornável nos primeiros anos, ainda que alternativas fossem buscadas pelos cineastas, como no caso de Sembène que fundou em 1963 com recursos próprios a *Filmi Domirev*¹⁰⁷, com o intuito de produzir seu primeiro filme ficcional: *Borom Sarret* (1963). Mesmo assim, Sembène continuará dependendo dos recursos franceses para levar adiante sua obra durante toda a década de 1960.

Obviamente, não se tratava de uma situação cômoda, e na ausência de mercados africanos para o cinema, a distribuição em outros países era uma possível solução para escapar à influência francesa e à dependência estatal. Conforme seus filmes ganhavam notoriedade e prêmios na Europa, outros

¹⁰⁶ UKADIKE, Nwachukwu Frank. **The creation of an African film aesthetic/language for representing African realities**. In: PETTY, Sheila (Ed.). *A call to action – The Films of Ousmane Sembene*. Trowbridge, Wiltshire, England: Flicks Books, 1996. (p. 106), tradução nossa.

¹⁰⁷ Segundo Miriam Rosen, *Domirev* significa em wolof “crianças do país” (“children of the country” do artigo em inglês). ROSEN, Miriam. **Ousmane Sembène**. In: WAKEMAN, John (ed.) *World Film Directors*. H.W. Wilson Co: New York, 1988.

mercados foram se abrindo, porém Sembène nunca deixou de afirmar que o Ocidente era seu mercado, mas seu público estava na África¹⁰⁸.

Mas a simples origem dos recursos nem sempre implicava um problema, o maior entrave estava na questão cultural que permeava as relações entre franceses e seus antigos colonizados africanos. A política colonial francesa deixou marcas profundas e invisíveis a olhares menos atentos, marcas culturais profundas que tentarei exemplificar aqui utilizando as palavras de Jean Rouch:

Você sabe que há uma cultura ritual na África que está desaparecendo: griôs morrem. É preciso recolher os últimos vestígios desta cultura. Não quero comparar africanistas com santos, mas eles são os monges infelizes que realizam a tarefa de reunir os fragmentos de uma cultura baseada em uma tradição oral que está em processo de desaparecimento, uma cultura que me parece ter uma fundamental importância¹⁰⁹

O trecho supracitado foi retirado do registro de um debate entre Jean Rouch e Ousmane Sembène em 1965¹¹⁰. Rouch é considerado um dos principais etnógrafos da “realidade africana” e criador do *cinéma vérité*, uma proposta de cinema/documentário que pretende revelar a verdade ao espectador, registrando imagens diretas e cruas de acontecimentos *in loco*.

Diante de sua fala podemos observar alguns aspectos fundamentais. Em primeiro lugar o diretor francês acredita ser sua missão também “salvar” a cultura africana, uma vez que constata a falibilidade do papel dos griôs. Ele acredita ser um fardo dos africanistas reunir os traços de uma cultura africana baseada na tradição oral (fadada ao esquecimento), para garantir assim a sobrevivência da mesma, que recebe dele, um europeu, o aval de ter fundamental importância.

A fala de Rouch resume boa parte do paternalismo com o qual os franceses tratavam os africanos, o mesmo paternalismo que verificamos na fala de Debrix, e que era exercido associado à crença de que estavam realmente contribuindo para o desenvolvimento dos povos africanos. É importante situar que estamos falando de indivíduos no contexto do pós-independências e também de sujeitos ligados aos movimentos de esquerda, que se posicionavam no campo político contra o

¹⁰⁸ Observação feita durante o conjunto de palestras proferidas por Samba Gadjigo na Casa das Áfricas e PUC, em São Paulo, entre os dias 13 e 14 de agosto de 2013.

¹⁰⁹ ANNAS, Max; BUSCH, Annett (ed.). *Op. Cit.* (p. 5), tradução nossa.

¹¹⁰ O registro foi feito pelo jornalista francês Albert Cervoni

colonialismo. Daí a importância do debate no campo da cultura e da bandeira levantada por muitos africanos pela descolonização das mentes.

Retornando ao embate, Sembène vai ressaltar que o cinema etnográfico presta um grande desserviço à causa africana, reforçando a ideia de que não é possível um europeu retratar a realidade africana, uma vez que seu olhar sobre aquela realidade específica é determinado pelo seu filtro cultural. Um europeu sempre vai olhar para a África tendo sua cultura como referencial e Sembène arremata com uma de suas mais impactantes declarações: “Porque você mostra, você fixa uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês olham para nós como se fôssemos insetos”¹¹¹.

Apesar do tom incisivo, Sembène e Rouch eram declaradamente amigos, porém, o senegalês fazia questão de marcar sua posição e frustrar as intenções do francês em ser enquadrado como um dos colaboradores para o surgimento do cinema africano. Após esse embate, Sembène nunca mais aceitou comentar a obra de Rouch, demonstrando, talvez, o preço da manutenção da amizade com um cineasta que possuía posições diametralmente opostas.

As pretensões de obras ao estilo etnográfico em ser reconhecidas como filmes africanos ressalta a necessidade dos cineastas em formular alternativas estéticas. A recusa dos padrões europeus é parte indissociável do processo de descolonização, através da valorização dos sujeitos africanos (como agentes históricos, não necessariamente romantizados ou heroicizados), da restituição da memória e do direito dos africanos em contar sua própria história, que até então no cinema era sempre atravessada pelo olhar europeu.

Um apontamento importante que podemos tirar da fala de Rouch é em relação à função do griô. Enquanto este pretendia substituir a tradição oral com sua “boa vontade” em preservar os registros da realidade africana através de sua câmera, Sembène vai buscar reforçar essa tradição em sua prática cinematográfica. Para ele, os cineastas podiam assumir esse papel, eles podiam contar as histórias africanas como os griôs, histórias nas quais os povos africanos podiam se reconhecer.

Sua postura muito se assemelhava à desse importante agente comum nas sociedades da África ocidental, a ideia de cinema já sai da Europa como algo a ser

¹¹¹ ANNAS, Max; BUSCH, Annett (ed.). *Op. Cit.* (p. 4), tradução nossa.

experimentado coletivamente, numa sala de exibição. Porém, Sembène ia além, como descrevem David Murphy e Patrick Williams: “Quando Sembène começou a fazer filmes ele não esperou as massas irem até ele, ao invés disso, ele escolheu levar seus filmes para as áreas rurais do Senegal (e também para outros países africanos) organizando debates após as exibições”¹¹².

Sembène, conhecendo a importância do griô para aquelas sociedades, assumia a tarefa de levar suas histórias até aqueles para quem ele realizava seu cinema. A coletividade da experiência era primordial para ele, um bom exemplo é a história contada por Samba Gadjigo¹¹³ de que pouco antes de sua morte, Sembène estava sendo procurado por distribuidoras que tinham interesse em lançar seus filmes em DVD, porém o cineasta era totalmente contra, uma vez que acreditava que esse tipo de tecnologia deturpava o verdadeiro princípio de seu cinema. Não era seu interesse produzir filmes para que as pessoas assistissem sozinhas em casa, mas sim que elas assistissem em conjunto, para poderem criar um espaço de reflexão e debate.

Para Sembène, o caminho da descolonização passava diretamente pela supressão das formas culturais de reprodução do pensamento colonialista, que encontravam no cinema uma forte expressão, como observado em sua fala:

O neocolonialismo é passado adiante culturalmente através do cinema. E é por isso que o cinema Africano está sendo controlado a partir de Paris, Londres, Lisboa, Roma e mesmo da América (...) o Cinema, desde o início, tem trabalhado para destruir a cultura Africana nativa e os mitos dos nossos heróis (...) a sociedade Africana está em um estado de degeneração, refletida também na nossa arte imitativa¹¹⁴

O cinema africano, além de essencial para o processo de descolonização, era para Sembène também uma tarefa coletiva, e esse projeto encontrou no pan-africanismo um aliado perfeito. Não se tratava de homogeneizar o cinema africano, mas de confluir as iniciativas africanas e suas propostas estéticas para um objetivo comum. Esse era o objetivo da Fepaci, como dito anteriormente, e a principal característica que possibilita definir o cinema africano em termos de constituição histórica.

¹¹² MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. **Postcolonial African cinema – Ten directors**. Manchester: Manchester University Press, 2007. (p. 65), tradução nossa.

¹¹³ Conjunto de palestras proferidas por Samba Gadjigo na Casa das Áfricas e PUC, em São Paulo, entre os dias 13 e 14 de agosto de 2013.

¹¹⁴ ANNAS, Max; BUSCH, Annett (ed.). *Op. Cit.* (p. 43-44), tradução nossa.

É importante essa ressalva com relação ao pan-africanismo para que não se confunda a iniciativa dos cineastas africanos com uma ideia de pan-africanismo homogeneizadora, que pretende representar e dialogar com todas as realidades africanas simultaneamente. Nesse ponto, o que liga a obra desses cineastas é a busca por uma ruptura com os padrões ocidentais, abrindo espaço para novas propostas estéticas.

O cinema de Sembène é único e deriva exclusivamente de sua experiência de vida. As relações sociais específicas da região onde nasceu (Casamansa) marcam sempre sua filmografia, os costumes locais nunca são esquecidos e nunca são retratados com a estranheza de um olhar europeu. Utilizando as palavras de Sheila Petty: “O uso pioneiro da estrutura narrativa de Sembène, sua gramática cinematográfica e conteúdo africano único, de várias formas, abriram caminho para o cinema africano atual”¹¹⁵.

Apresentei aqui, principalmente alguns pontos teóricos e questões que compõem e motivam o cinema de Sembène, as propriedades estéticas de seus filmes serão analisadas mais especificamente através das suas primeiras obras: *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964) e *La Noire de ...* (1966) no capítulo a seguir.

¹¹⁵ PETTY, Sheila (Ed.). **A call to action – The Films of Ousmane Sembene**. Trowbridge, Wiltshire, England: Flicks Books, 1996. (p. 7), tradução nossa.