

CINEMA NO MUNDO

indústria, política e mercado

África
volume I

Alessandra Meleiro
organizadora


escrituras


INICIATIVA
CULTURAL

CINEMA NO MUNDO

indústria, política e mercado

África
volume I

Copyright dos textos "O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução"; "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?" e "A iconografia do cinema da África ocidental" © 2000 British Film Institute.

Publicados originalmente em *Symbolic narratives: African cinema*, de June Givanni (Org.). Títulos originais, respectivamente: "African cinema and ideology: tendencies and evolution", de Ferid Boughedir; "Is the decolonisation of the mind a prerequisite for the independence of thought and the creative practice of African cinema?", de Ngugi Wa Thiong'o e "The iconography of west African cinema", de Manthia Diawara.

Copyright do texto "O cinema sul-africano: do apartheid ao pós-apartheid" © 2000 Board of Trustees, Southern Illinois University.

Publicado originalmente em *The international movie industry*, Gorham Kindem (Org.). Título original: "South Africa", de Arnold Shepperson e Keyan Tomaselli.

Copyright do texto "O cinema africano ao norte e ao sul do Saara" © 2006 Edinburgh University Press.

Título original: "African filmmaking: north and south of the Sahara", de Roy Armes.

Copyright do texto "A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria" © 2004 Indiana University Press.

Publicado originalmente em *Focus on African films*, de Françoise Pfaff (Org.). Título original: *Booming videoeconomy: the case of Nigeria*.

Copyright da edição © 2007 Escrituras Editora

Todos os direitos desta edição foram cedidos à:

Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.

Rua Maestro Callia, 123 – 04012-100 – Vila Mariana

São Paulo, SP – Tel.: (11) 5904-4499 – Fax.: (11) 5904-4495

escrituras@escrituras.com.br

www.escrituras.com.br

Editor	<i>Raimundo Gadelha</i>
Coordenação editorial	<i>Camille Mendrot</i>
Organização	<i>Alessandra Meleiro</i>
Assessoria jurídica	<i>Marcos Bitelli Advogados</i>
Tradução	<i>Flavio Marcos e Sá Gomes</i> (O cinema africano e a ideologia: <i>tendências e evolução</i> ; A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? e A iconografia do cinema da África ocidental) <i>Alexandre Moschella</i> (O cinema sul-africano: <i>do apartheid ao pós-apartheid e O cinema africano ao norte e ao sul do Saara</i>) <i>Antivan Guimarães Mendes</i> (A explosão da videoeconomia: <i>o caso da Nigéria</i>)
Pesquisa iconográfica	<i>Conrado Kraimer</i>
Cotejo de tradução	<i>Isabel Cristina M. Westin</i>
Revisão de texto	<i>Juliana da Costa, Antonio Paulo Benatte e Karina Danza</i>
Capa e projeto gráfico	<i>Herbert Junior</i>
Fotografia de capa	<i>Cena do filme Bye, bye África, de Mahamat-Saleh Haroun (1999) – California Newsreel</i>
Edição eletrônica	<i>Ingrid Velasques</i>
Impressão	<i>Palas Athena</i>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cinema no mundo : indústria, política e mercado : África / organização Alessandra Meleiro. -- São Paulo : Escrituras Editora, 2007.
-- (Coleção Cinema no mundo; v. 1)

Vários autores.

Vários tradutores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-7531-257-5

1. Cinema 2. Cinema - África - Produção e direção 3. Filmes - África - Mercado 4. Indústria cinematográfica - África 5. Política cultural I. Meleiro, Alessandra. II. Série.

07-6608

CDD-791.43

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema : indústria, política e
mercado : Arte 791.43

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Incentivo



Apoio



SECRETARIA DE
CULTURA DO ESTADO DE
SÃO PAULO

GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO

Patrocínio

SONY

CINEMA NO MUNDO

indústria, política e mercado

África
volume I

organização
Alessandra Meleiro



São Paulo, 2007

Para José Márcio

Agradeço a todos que contribuíram com esta obra. Em especial à Fapesp, por propiciar o financiamento do meu pós-doutorado; a Annabelle Sreberny, pela acolhida na University of London; a Conrado Krainer, pela cuidadosa pesquisa de imagens, como também a Octavio Getino, Isabel Cristina M. Westin, Lia Vissotto, Viviana Bueno, Assunção Hernandez, Renata Almeida e Leon Cakoff (Mostra Internacional de Cinema de São Paulo), Sophia Contento (British Film Institute), Maneco Siqueira (Europa Filmes), Wilson Cabral e Mônica Santos (Sony Pictures Home Entertainment/Columbia Tristar), Renata Navarro (Buena Vista International), Silvia Cruz (Pandora Filmes), Ana Luisa Muller (Vídeo Filmes), Dina Matar (University of London), Paul McDonald (University of Roehampton), Emilio Oliveira (New Yorker Films), e Dilma Robinson (California Newsreel).

Apresentação

O leitor que acompanhará este panorama sobre o cinema mundial certamente se perguntará: “Por que a Sony Brasil está envolvida em um projeto como este?”

Ora, porque tudo o que envolve o mundo do cinema tem a ver com a Sony. Desde sua fundação, a Sony vem criando mercados e propondo novos estilos de vida, oferecendo ao seu público a oportunidade de criar, realizar e eternizar sonhos. E o cinema, entre outras coisas, é sonho. Sonho e realidade. Este é o universo em que nossa empresa trabalha, sempre com tecnologia e inovação, a fim de inventar produtos e incentivar ações culturais, sociais e ambientais que ajudem o homem a viver melhor.

O cinema reflete todas as dimensões do ser humano. É entretenimento e sonho; discute temas universais, como a miséria, a guerra, a degradação do meio ambiente, a diversidade cultural, a busca da felicidade etc.

Como prova de nossa preocupação com a responsabilidade social, a Sony Brasil esteve envolvida com o restauro da Casa das Rosas, em São Paulo; participa do Instituto Criar de TV e Cinema, organização não-governamental cujo objetivo é apresentar o universo das profissões técnicas da televisão e do cinema aos jovens de baixa renda; patrocina o Prêmio Construindo a Nação, criado pelo Instituto da Cidadania, com o intuito de estimular entre os estudantes a consciência da cidadania.

Na área de meio ambiente, a Sony Brasil é pioneira na prática da ecoeficiência, quer dizer, uma união entre a inovação tecnológica ambientalmente responsável e a preservação das condições vitais para as próximas gerações.

Assim, como consequência natural desse compromisso com a sociedade brasileira, e por participar da cadeia produtiva cinematográfica e audiovisual na África, América Latina, Ásia, Estados Unidos e Europa, a Sony Brasil não poderia deixar de patrocinar a coleção *Cinema no mundo*: indústria, política e mercado. Trata-se de obra pioneira em língua portuguesa, uma valiosa contribuição para o entendimento e desenvolvimento da indústria cinematográfica entre nós.



Yasushi Kamo

Presidente da Sony Brasil Ltda.

Sumário

Prefácio 13

Alessandra Meleiro

Introdução 17

Mahomed Bamba

1

A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? 25

Ngugi Wa Thiong'o

2

O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução 35

Ferid Boughedir

3

A iconografia do cinema da África ocidental 59

Manthia Diawara

4

O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos 77

Mahomed Bamba

5

O cinema sul-africano: do *apartheid* ao pós-*apartheid* 107

Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson

6

O cinema africano ao norte e ao sul do Saara 141

Roy Armes

7

A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria 191

Françoise Balogun

Colaboradores 205

Índice remissivo 208

Prefácio

Os cinemas nacionais podem ser analisados em dois níveis: o textual e o industrial. No primeiro deles, examinam-se as especificidades do cinema em termos de conteúdo, estilo e estética; no segundo, prioriza-se a sinergia entre cinema e economia, no tocante à distribuição e à exibição.

O objetivo deste livro é sistematizar e analisar as políticas cinematográficas atuais, os modelos e estruturas das indústrias cinematográficas e seus projetos, nas dimensões nacional e internacional. Estas práticas econômicas e culturais moldam o fluxo de filmes, a produção e o consumo.

Os estudos de cinema raramente levam em consideração a análise econômica, tampouco as políticas de governo para o setor. No entanto, a indústria cinematográfica pode ser um produtivo ramo de atividade que integra e fortalece economias nacionais e, por conseguinte, a economia mundial. Portanto, deve ser entendida como um setor econômico.

Pesquisas sobre a incidência da indústria cinematográfica nas economias nacionais vêm ganhando a devida atenção em estudos realizados por acadêmicos, revistas especializadas, observatórios e centros de pesquisa privados e públicos. Contudo, ainda é um desafio compilar dados estatísticos relevantes e confiáveis que sustentem a potencialidade econômica da indústria cinematográfica.

Relatórios e publicações produzidos pela própria indústria revelam, principalmente, aspectos financeiros e legais envolvidos na produção, distribuição e análise de bilheteria de filmes comerciais, mas raramente questionam práticas comerciais.

A coleção *Cinema no mundo: indústria, política e mercado* aplica conceitos de economia política na área de estudos de cinema, apresentando um panorama crítico das questões econômicas, bem como das relações sociais e de poder envolvidas na produção, distribuição, exibição e consumo desses bens culturais; expõe as indústrias nacionais no contexto da complexa estrutura capitalista, partindo do pressuposto de que os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais são interdependentes.

As implicações políticas e ideológicas desses arranjos econômicos também são relevantes. As análises presentes nesta coleção incluem os parâmetros de regulamentação, as questões trabalhistas, a importância das indústrias nacionais em outros países, as tentativas de mudar estruturas de monopólio, os direitos de propriedade intelectual, a pirataria, a violação do *copyright* e as alternativas do cinema comercial; tematizam a relação entre mudança tecnológica e estrutura industrial, a avaliação do consumo cinematográfico, as políticas públicas e regulamentações para o setor, as comparações entre indústrias internacionais, além de formular questões sobre as recentes escolhas institucionais dos produtores independentes.

O que mais distingue a economia político-cultural de outras abordagens é o foco na comercialização. Quando Octavio Getino (América Latina e Caribe), Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson (África do Sul), Alejandro Pardo (Espanha), Janet Wasko (Estados Unidos) e Chris Howard (Japão) analisam a comercialização do setor, levam em conta as circunstâncias históricas e estruturais em que os filmes, os recursos, o trabalho e o próprio consumo cultural transformam-se em *commodities* em seus respectivos territórios.

Em todo o mundo, filmes são produzidos pelas mesmas companhias envolvidas com outras atividades de mídia e comunicação; e não é segredo que cada vez menos corporações controlam essas atividades. Como em tantos outros setores industriais, o processo de concentração e comodificação também ocorre na indústria cinematográfica mundial. Detalhar como as indústrias manufaturam *commodities* dentro de um sistema capitalista é um passo importante para entender o desenvolvimento do cinema na atualidade.

Dada a crescente concentração do controle das mídias — e conforme o objetivo desta coleção, de analisar o papel da economia política e dos aspectos

organizacionais das indústrias cinematográficas —, não poderíamos deixar de mencionar a experiência do cinema independente da Nigéria e de Gana, modelos que colocam em xeque padrões estabelecidos de comercialização de produtos culturais. Essas iniciativas, intituladas mercado aberto ou *open business*, mostram que é possível criar novos modelos de produção, distribuição e exibição, promovendo a sustentabilidade econômica, a horizontalização do fluxo produtivo e a flexibilização dos direitos de propriedade intelectual.

Ainda que a presença econômica e a influência cultural do cinema americano no mercado internacional delineiem, em grande parte, o destino das indústrias nacionais, o que se demonstra em muitos capítulos desta coleção é a tentativa de fortalecimento das produções nacionais, em oposição ao forte competidor estrangeiro. Essa tentativa de controlar o próprio mercado dá-se através da intervenção do Estado, de leis de incentivo, quotas, estratégias de *marketing*, produção de gêneros populares reconhecidos nacionalmente, assim como a promoção internacional de bens culturais.

Os livros foram divididos, metodologicamente, por regiões e países: América Latina (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Equador, Guatemala, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela); Estados Unidos e Europa (Espanha, Inglaterra, Alemanha, França, Hungria, Polônia e República Tcheca); África (Senegal, Nigéria, Burkina Fasso, África do Sul, Marrocos, Tunísia, Argélia, Mali, Camarões, Costa do Marfim, Gabão, Benin e Congo) e Ásia (Japão, China, Índia, Hong Kong, Coreia do Sul e Taiwan). Ora os capítulos trazem um panorama do continente ou região, não se detendo em nações específicas mas identificando tendências gerais na administração cultural; ora, pelo contrário, analisam em profundidade casos nacionais mais relevantes do ponto de vista industrial, comercial e cultural.

Nossa seleção não é extensiva, pois seria inviável reduzir a dimensão e a complexidade da indústria cinematográfica mundial contemporânea ao conteúdo exposto nestes cinco livros. Levou-se em conta regiões e países mais representativos global e regionalmente. Por isso, significativas indústrias dos países árabes e do Oriente Médio não foram contempladas. Entretanto, algumas das características das indústrias de cultura islâmica foram representadas por países africanos do norte e do sul do Saara.

Ao desenhar um panorama da indústria cinematográfica mundial contemporânea, a coleção *Cinema no mundo*: indústria, política e mercado apresenta informações e entendimento crítico necessários para a compreensão das mudanças

mais importantes no setor, bem como aponta tendências para ele. Esperamos que, ao realizarmos um esforço coordenado entre pesquisa, ações políticas e práticas comerciais, estes conhecimentos estimulem novas pesquisas acadêmicas sobre a indústria cinematográfica, bem como subsidiem gestores públicos e profissionais da indústria em suas respectivas atividades. Ainda há inúmeras e inexploradas possibilidades para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no mundo: contribuir para esse trabalho coletivo é o objetivo maior desta coletânea.

Alessandra Meleiro

Introdução

Até que ponto a famosa frase de André Malraux de que o cinema é uma arte, mas também uma indústria aplica-se a todas as cinematografias do mundo? Ao mesmo tempo em que a dimensão econômica dos filmes é inegavelmente aceita como parte integrante da experiência cinematográfica (inclusive pelos mais ferrenhos defensores de um cinema autoral), observa-se que as determinações do mercado atuam também como fatores que impedem o surgimento de outras linguagens de cinema.

Se fazer cinema pode parecer um luxo em algumas partes do mundo é porque a realização, a distribuição e a conservação de um filme requerem uma gama de recursos de que carece a maioria dos países do Terceiro Mundo. De todas as produções artísticas, o cinema continua sendo aquela em que a diversidade cultural mais dificilmente pode se expressar. Os filmes tornaram-se produtos culturais e, ao mesmo tempo, bens de consumo preciosos e dificilmente acessíveis a alguns públicos. O cinema, pela sua natureza artística e industrial, é um desafio para as nações periféricas que, após a descolonização política e cultural, esforçam-se para ganhar uma outra batalha: a da apropriação da tecnologia da imagem.

Um breve panorama do cinema africano no universo dos cinemas periféricos mostra que os países africanos estão longe de ganhar essa batalha. A situação de subdesenvolvimento que sucedeu às independências políticas reflete-se de forma dramática no atraso em que se encontra a atividade cinematográfica em toda a

África. O estágio de relativo desenvolvimento econômico notado em alguns países africanos ilustra a disparidade que caracteriza as situações em que se encontram as jovens cinematografias do continente negro. Enquanto alguns países, como Egito e África do Sul, esbanjam estruturas cinematográficas que datam de um século, a produção fílmica continua embrionária no restante da África subsaariana.

Não houve um processo de modernização no continente africano operando conjuntamente com a busca de um modelo econômico que alavancasse o surgimento de um mercado dessa indústria cultural (como ocorreu, por exemplo, na maioria das grandes nações latino-americanas e asiáticas). O cinema africano nasceu, portanto, por forças, ou, como disse Guy Hennebelle, “do nada”¹. Os primeiros esforços dos governos dos Estados recém-independentes na década de 1960 não foram suficientes para sustentar uma atividade cinematográfica em contextos de subdesenvolvimento, em que produtores e cineastas careciam de tudo. Com o passar do tempo, outras questões econômicas e sociais mais prementes foram sendo priorizadas e afastaram definitivamente as ações dos governos locais do apoio à produção cinematográfica. As políticas culturais continuam sendo vistas como secundárias ou mesmo um luxo para as nações subdesenvolvidas e o envolvimento da iniciativa privada com os cinemas africanos é ainda inexistente ou muito tímida para chegar a constituir uma alternativa à renúncia dos Estados no apoio às suas cinematografias.

Mas, apesar desse atraso histórico, não faltam cineastas africanos que, por meio de suas obras portadoras de uma visão de mundo e de uma particularidade estética e temática, vêm fazendo com que o continente negro possa participar, embora de forma tímida, da universalidade do cinema. O número de cineastas africanos continua crescendo, mesmo considerando as inúmeras dificuldades que assemelham a produção de um filme a uma *via crucis*. Muitos desses novos cineastas se identificam com os ideais de seus antecessores, mas não deixam de experimentar novos caminhos. Cada filme africano representa, assim, uma forma de afirmação, uma confluência de todas as sensibilidades e a salvaguarda da diversidade cultural.

E quando a diversidade cultural é transformada em dogma pela França e pela União Européia, e em conceito vital pela Unesco, é o cinema africano que sai ganhando, pois é graças aos organismos de financiamento ocidentais que as cinematografias do sul sobrevivem. Acordos de cooperação bilateral ou multilateral permitem aos cineastas africanos contornar os problemas de produção e distribuição, mesmo quando estes filmes continuam, lamentavelmente, tendo uma exibição restrita aos festivais que geralmente ocorrem nos países do norte. Apesar do

caráter ideológico questionável deste tipo de implicação de um centro (Europa) nas culturas da periferia, não há dúvida que os esforços de alguns países ocidentais em sustentar parcialmente a atividade cinematográfica no sul, particularmente na África, têm o mérito de reafirmar, para os governos locais, a necessidade de colocar a cultura no centro dos esforços de desenvolvimento.

O cinema está longe de ser um luxo na África. Um cinema com ambições modestas, sem forçosamente se limitar a um cinema autoral, auto-sustentável no pólo da produção e da distribuição ou apoiado por esforços políticos e que seja proporcional à capacidade econômica de cada nação já é suficiente para atender às demandas das populações locais, cada vez mais sedentas por imagens. A produção de filmes em um determinado espaço geográfico resulta de uma problemática de afirmação cultural e de identidade. Mas a atividade cinematográfica auto-sustentável pode ser um fator de desenvolvimento econômico pela geração de empregos e de recursos indiretos advindos do setor. Basta conferir o fechamento de várias salas de cinema nas grandes cidades africanas e as conseqüências que isso acarretou no plano econômico e social. O papel preponderante dos pequenos revendedores de videocassetes e outros produtos audiovisuais é um exemplo da vitalidade da indústria caótica e informal de vídeo na economia da Nigéria.

Neste início de século XXI, os cinemas africanos iniciam uma nova etapa na sua curta história, confrontando antigos e novos desafios. É o momento de se repensar e fazer um balanço das opções políticas e estratégicas que acompanham o seu desenvolvimento. Os textos que compõem este volume tentam apreender os cinemas africanos em termos de produção, distribuição, consumo e ideologia. Sendo assim, podem ser considerados contribuições teóricas inéditas, na medida em que analisam as cinematografias do continente negro sob a ótica da economia política, como poucas vezes foi feito.

Apesar de existirem vários aspectos temáticos e ideológicos comuns aos filmes africanos, as gestões econômica e política do cinema apresentam diferenças de um país africano a outro ou de uma região geográfica a outra. Alguns textos procuram explorar essa realidade, a partir da descrição de um case nacional em particular. Outros tentam, ao contrário, abordar e discutir essa questão dentro de grupos de cinematografias nacionais, isto é, a partir de uma visão global ou regional. É, por exemplo, a particularidade da economia do cinema da África do Sul (pré e pós-*apartheid*) que está no centro do texto de Arnold Shepperson e Keyan Tomaselli. Os autores analisam a evolução e as mudanças da organização

política da atividade cinematográfica da África do Sul, tendo o regime do *apartheid* como ponto de referência. Se a África do Sul continua um caso à parte, é graças à infra-estrutura herdada dos tempos do *apartheid*. Com base em uma leitura histórica da indústria do cinema sul-africano, Shepperson e Tomaselli mostram como, apesar das mudanças ocorridas após 1990, novos agentes no setor da produção, distribuição e exibição alteraram e reproduziram, ao mesmo tempo, relações e estruturas consolidadas durante os anos do *apartheid*. Isso teve como principal efeito a redinamização da atividade cinematográfica no país de Nelson Mandela e em todo o restante da África.

Diferentemente da África do Sul, onde a atividade cinematográfica parece ter uma base histórica e semi-industrial, os demais países africanos continuam à mercê da ajuda proveniente da cooperação cultural com a França e a União Européia. O ambicioso texto de Roy Armes traz informações interessantes e detalhadas sobre a situação da atividade cinematográfica nas quatro grandes áreas geográficas e culturais em que o autor divide a África. Ao se concentrar sobre o período pós-independência, Armes não somente identifica os fatores unificadores entre os cinemas do norte da África e do sul do Saara quanto aos modos de financiamento, como também faz uma análise minuciosa das idiosincrasias em cada caso, com base no maior ou menor compromisso dos governos locais com o cinema nacional. Mesmo que a influência colonial justifique o envolvimento da França nas políticas cinematográficas de muitos países africanos, o Maghreb (formado pelo Marrocos, Argélia e Tunísia) tenta fomentar as suas próprias políticas, graças aos tímidos esforços dos governos locais em incentivar uma atividade cinematográfica contínua depois da independência. Quanto às “nações” da África ocidental francófona subsaariana, elas continuam dependentes do ímpeto e do financiamento da produção cinematográfica provindos da França. Essa ajuda funciona, segundo o autor, como parte da política do governo francês em manter estreitos laços culturais e econômicos com suas antigas colônias africanas.

Todo o paradoxo e as contradições dos cinemas africanos encontram-se nessa dependência. Mesmo sendo uma experiência pós-colonial, os cinemas africanos perpetuam, de certa forma, muitos dos efeitos do neocolonialismo criticados há tempos pelas correntes mais radicais da teoria do cinema do Terceiro Mundo. Para os mais críticos quanto a esse modelo de financiamento, a África deveria romper com o cinema de cooperação, que tende a solapar as bases do surgimento de um cinema genuinamente africano mantido apenas pelos esforços dos governos locais. Para muitos autores, não resta dúvida: os efeitos dessas formas de ajuda aos cinemas

africanos são mais nefastos do que benéficos. Portanto, urge pensar as cinematografias africanas em termos de economias políticas endógenas. É nesse espírito que Ngugi Wa Thiong'o equipara a "descolonização da mente" à descolonização dos recursos que permitam o surgimento de um cinema africano feito por africanos sobre a condição africana. Antes de se possa falar sobre o cinema africano, diz o autor, é preciso que haja recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público africano. A tecnologia, segundo Thiong'o, pode ajudar a África nessa empreitada. A câmera, enquanto tecnologia, deve estar a serviço do espaço público e da comunidade: "o cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, destituído de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem". Em outras palavras, é a responsabilidade do cineasta, enquanto agente de transformação social, que é enfatizada nesta relação que Thiong'o estabelece entre a descolonização da mente e a posse da tecnologia do cinema. Ao defender também a lógica da quantidade no cinema africano, o autor busca enfatizar a necessidade de uma aproximação dos filmes africanos de seu público. Essa lógica da quantidade sobre a qualidade no cinema africano, como bem mostra o texto de Françoise Balogun, é levada às últimas conseqüências pela indústria do vídeo na Nigéria e em Gana.

Em uma perspectiva que lembra a teoria do terceiro cinema, Ferid Boughedir, seguindo os traços da análise temática empreendida pelo crítico francês Guy Hannebelle, parte da relação entre o cinema africano e a ideologia para destacar não somente grandes temáticas e tendências recorrentes nos filmes africanos, mas também os valores ideológicos que suscitam. Enquanto os filmes históricos ostentam uma ideologia progressista, condenatória dos abusos do passado e invocadora de mudanças no presente, diz o autor, as comédias populares, principalmente os musicais, ensejam uma ideologia conservadora, principalmente com relação à condição da mulher africana. Mas, diferentemente das comédias de Nollywood, há filmes africanos que apostam nas comédias satíricas. São filmes portadores de uma ideologia progressista. A análise dos conteúdos dos principais filmes africanos por Boughedir tem o mérito de revelar pontos de descontinuidade e de ruptura entre as sucessivas gerações no cinema africano. Demonstra também que o cinema africano é cada vez mais confrontado com a problemática dos gêneros. Que gênero de filme convém às cinematografias do sul comprometidas com questões culturais e de identidade?

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, Manthia Diawara relaciona a existência de variantes e contradições entre as linguagens cinematográficas às ideologias no cinema africano. O autor considera essas contradições como reflexo das culturas políticas dominantes em cada região da África. Para Diawara, a compreensão dos diferentes modos de produção e distribuição é inseparável da compreensão das particularidades das culturas regionais herdadas da colonização. Segundo ele, há muitas razões para explicar o fracasso de um cinema africano, como, por exemplo, a estrutura do Estado-nação na África: “No período de *fin de siècle*, torna-se claro que o Estado-nação pelo qual muitos africanos ainda lutam, matam e morrem, não é mais viável nem como unidade cultural nem como unidade econômica”.

A crônica falta de estruturas de produção e de exibição locais acaba transformando todos os filmes africanos em produtos de uma ideologia cinéfila e cineclubista? É esta dúvida que paira no ar quando se busca entender o impacto real dos festivais internacionais sobre a evolução dos cinemas africanos. De todas as cinematografias do Terceiro Mundo, o cinema africano é aquele que continua à procura de seu próprio público. O texto de minha autoria, dedicado ao papel dos festivais na história dos cinemas africanos, procura apreender a organização de eventos em torno dos filmes africanos como uma estratégia para dinamizar a sua circulação, mesmo sendo verdade que esses tipos de encontro não criam forçosamente um público africano. O Festival de Ouagadougou, o Fespaco, tornou-se um evento e um fenômeno fundamental na história dos cinemas da África sub-saariana por ser a maior vitrine de muitos filmes antes mesmo de seus lançamentos. O Fespaco é também o reflexo da política cinematográfica de Burkina Fasso, a ponto de fazer desse pequeno país da África ocidental uma exceção em termos de implementação de políticas cinematográficas endógenas.

Distante do modelo de cinema autoral mantido por recursos de organismos internacionais e entregue às influências da cinefilia, surgem modelos alternativos de cinema na África. O caminho da salvação para todos os cineastas africanos seria o modelo de produção e distribuição informal experimentado na Nigéria ao longo da última década? Françoise Balogun aborda a indústria do vídeo em termos pragmáticos. Ela vê no nascimento e desenvolvimento do vídeo nigeriano a única forma de produção capaz de satisfazer a necessidade pantagruélica de imagens do país mais populoso da África negra. Ao refletirem a realidade e a identidade de seu contexto de produção e de consumo, os filmes nigerianos revelam toda a sua função social. Tanto na Nigéria como em Gana, os produtores locais aceleraram a demanda

e o consumo de filmes africanos por um público local, rompendo assim, com a prática de produzir filmes africanos para um público ocidental. Nigéria e Gana transformaram-se em dois grandes países produtores de filmes na África, a ponto de inundarem reciprocamente os seus mercados vizinhos com as suas imagens videográficas. A indústria do vídeo em Gana pode ser descrita em termos de “circulação regional de mídia”. Diante da supremacia da indústria nigeriana do vídeo, que inunda o seu mercado, os *videomakers* ganenses experimentam outras soluções. Essa resposta vem sob a forma de produção de filmes em vídeo feitos diretamente para, sobre e pela diáspora de ganenses morando no exterior, particularmente, na Europa. A vertente diaspórica da produção de vídeo em Gana pode ser considerada como uma resposta estratégica à “invasão” das produções nigerianas. Esse cinema itinerante ou de exílio de Gana não deixa de levantar questões interessantes e que ajudam a reproblematicar os conceitos de identidade, de nacionalismo, do local contra o global e do autóctone contra o estrangeiro.

Todos os textos aqui reunidos funcionam, portanto, como olhares cruzados sobre um mesmo objeto e trazem valiosos elementos de compreensão sobre a experiência cinematográfica na África. Vista sob o prisma da economia política, a aventura dos cinemas africanos se mostra tão diversificada quanto a realidade africana. O cinema na África está longe de constituir uma indústria; mesmo assim, determinações de ordem econômica não deixam de incidir sobre os seus rumos. Juntamente com o valor social e político dos filmes, estes fatores “extracinemato-gráficos” precisam ser estudados e entendidos.

Mahomed Bamba

¹ HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Capítulo dedicado ao cinema da África negra, p. 154.

1

A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?

Ngugi Wa Thiong'o

O ato da produção, a disponibilidade, a quantidade, a essência do cinema africano, por assim dizer, é, sem dúvida, o pré-requisito mais óbvio. É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano. Os recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público africano são fatores indispensáveis para a existência de uma cinematografia. Como no caso da literatura, deve haver quantidade — mais escritores e mais livros — antes que se possa separar o que é bom do que é ruim, o belo do feio, o relevante do irrelevante. Por isso, uma descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia é indispensável para que estes estejam disponíveis para mais cineastas africanos, como também uma descolonização do espaço político que permita a criação de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar questões importantes, sem o medo de retaliações do governo ou de que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África.

A questão da descolonização da mente, no entanto, é de igual importância e não pode esperar até que todos os recursos estejam disponíveis. O tema é importante porque o cinema na África tem se desenvolvido no contexto de ferozes lutas entre colonizador e colonizado e seus legados na era pós-colonial. Estas lutas e suas conseqüências afetaram a África e os povos africanos em todos os níveis: econômico, político, cultural e psicológico, na sua própria auto-imagem e na imagem da

comunidade. Portanto, a questão do cinema africano não se resume às relações de riqueza e poder, mas também da psique. A descolonização do espaço mental deve seguir *pari passu* com a do espaço econômico e político.

Qualquer discussão sobre o cinema africano inevitavelmente tocará no tema do papel da arte na sociedade, já que o cinema é uma arte que — como coloca Teshome Gabriel — “torna o invisível visível”. Não é, obviamente, apenas uma questão de tornar o invisível visível, mas que o faça de tal modo que não aparente ser apenas instrutivo. Deve possuir também o seu encanto. O encantamento e a instrução devem estar entrelaçados de tal modo que um seja parte constitutiva do outro. Não existem entidades separadas como algumas vezes ocorre em Hollywood em que o encanto, o prazer e o entretenimento tornam-se um fim em si mesmo, separados do princípio de instrução; ou como ocorre em alguns filmes etnográficos ou em filmes declaradamente políticos, em que a instrução, o ensinamento, a mensagem, ou como se queira chamar, o aspecto didático da arte, deixa o encantamento em segundo plano. Ao dar visibilidade ao invisível ou voz ao silencioso, o cinema africano deve proceder de tal maneira que o casamento entre forma e conteúdo crie uma harmonia prazerosa. O cinema africano deve prestar igual atenção ao princípio instrucional e ao prazer. Eles são inseparáveis. Tenho certeza que houve muito zelo na manufatura da taça da qual Teshome Gabriel fala, que lhe foi entregue por sua mãe, e que é portadora tanto da memória e do encantamento visíveis quanto de memórias invisíveis¹.

A outra questão diz respeito ao nosso relacionamento com a tecnologia. Não podemos falar sobre o cinema, ou sobre qualquer aspecto do cinema, sem discutir também a tecnologia, sua disponibilidade, seu uso, seu significado. Como Sylvia Wynter aponta, a tecnologia de elaboração dessas imagens em movimento foi parte de todos os desenvolvimentos tecnológicos que se iniciaram no século XVIII. Mas a questão é esta: uma vez que tenhamos adquirido a tecnologia, que estejamos atrás da câmera focada para a África, fazemo-no como um intruso, observando o outro (isto é, um cineasta africano observando a África de fora) ou fazemo-no observando como alguém de dentro? Aqui reside o desafio apresentado por Gabriel: como nós, cineastas africanos, podemos manejar a câmera de modo que estejamos tanto olhando para o interior da sociedade quanto inseridos na sociedade para a qual a câmera olha?

Isso nos conduz a outro ponto da discussão: o da interação entre a vida pública e a esfera privada. Este ponto foi admiravelmente captado pela metáfora da taça e do imperador usada por Teshome Gabriel. Aqui a taça traz de volta memórias de experiências vividas, como, por exemplo, as memórias da infância, o toque da mãe, o



Rough in reverse, de Manthia Diawara (1995).

sabor da água, do leite. Traz de volta as memórias daquilo que nutrirá tanto o corpo como a alma do indivíduo. Algumas dessas memórias são muitos pessoais, íntimas, parte do nosso ser interior. Mas a experiência interna, não importando quão íntima e pessoal seja, não é independente da esfera pública, da vida pública e política, da comunidade, do Estado-nação, aqui representados na figura do imperador. O imperador é a personificação da esfera econômica e política. Ele é a autoridade. E essa autoridade pode, de fato, definir o espaço, no qual se fazem taças, se retira ou entrega a água aos necessitados. Mas a taça e o imperador não estão livres da tecnologia aqui representada pela máquina de escrever. Quantas máquinas de escrever estão disponíveis na sociedade? Quem tem acesso a elas? E quem controla o uso a que se destina? Existe claramente uma área de possível conflito entre a taça e o imperador em suas relações com a tecnologia. O uso da tecnologia, neste caso da câmera, pode tornar mais poderosa a autoridade ou a comunidade, a vida privada ou a vida pública. O cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem. Escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana e não podemos nunca ser seduzidos pelos nossos financiadores a agir-mos como se a única realidade na África fosse a de nossos anciãos sentados sob um baobá exsudando sabedoria, ou de elementos sobrenaturais da vida africana. A visão de mundo africana parte do princípio da existência de uma conexão entre os mortos,

os vivos e os ainda por nascer. Os três elementos personificam a realidade das interconexões entre o passado, o presente e o futuro, e essa visão de mundo conecta a vida espiritual com a existência material. O domínio do espiritual não está divorciado da materialidade da economia e da política das nações e entre as nações.

Isto nos conduz ao tópico da descolonização da mente em relação à produção africana de cinema. Não podemos deixar de levantar a questão porque, como foi delineado por Manthia Diawara em seu filme *Rouch in reverse* (1995), a produção de cinema não se realiza a partir do nada. Diawara resume todo o problema com o argumento de que o ocidente e o Estado-nação africano apresentam perigos para o desenvolvimento saudável do cinema africano. Wynter (2000) definiu de forma emocionante as centenas de anos, desde o Renascimento, como um período no qual a Europa tentou incorporar o mundo como um todo em sua memória. Nós não podemos determinar nem desejar que esse fato não exista. Nós somos produtos da História e vivemos na História. A colonização, a parte mais evidente dessa História, foi um processo completo que invadiu o ser colonizado, de forma geográfica, econômica, cultural, política e psicológica. A resistência anticolonialista foi também, ou deveria ter sido, um processo de negação de todos os níveis da aventura colonial. O sucesso da iniciativa anticolonialista só é completado quando restituí ao colonizado sua memória. Há muito que se discutir sobre qual dos aspectos do colonialismo descritos acima era o pior. Alguns talvez considerem o aspecto econômico, outros o político, ainda há aqueles que optam pelo cultural. A questão central é, na verdade, que eles estão todos inter-relacionados. Mas, de certa forma, o psicológico, o aspecto do olhar, das imagens, é o mais importante. Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertarmos em todos os outros aspectos. Quando Noun Bouzid fala que o cinema é mais colonizador do que o colonialismo, eu o compreendo. A batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é contínua. Com essa batalha, deve-se ter uma eterna vigilância por parte de todos nós. Se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem. Descolonização da mente é tanto um pré-requisito para um cinema africano bem-sucedido como também a temática de um cinema africano sério. Nesse contexto, o Estado pós-colonial apresenta a maioria dos problemas. As contradições do Estado colonial eram claras porque eram freqüentemente vistas em tons de preto-e-branco.

Os artistas podiam ver onde se situavam. Orgulho negro coletivo, por exemplo, era um ideal louvável. Liberar a negritude e a africanidade! Mesmo que o Estado pós-colonial se veja como independente, ele ainda sofre de todas as cicatrizes coloniais em sua psique coletiva. A arte cinematográfica tem o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos Estados na África. O comentário de Diawara sobre os Estados-nações africanos colocando ainda dificuldades ao desenvolvimento de um cinema africano liberado, é, infelizmente, verdadeiro.

Nesse contexto, Mariama Hima está certa em evocar a condição especial dos artistas. Ela descreveu o duplo colonialismo a que as mulheres africanas estão submetidas mesmo nos assim chamados Estados independentes. A descolonização não pode ser parcial: ela deve ser total para todos os setores da população e em todos os níveis discutidos acima.

Antes de concluir, chamaremos a atenção para uma das mais positivas contribuições do cinema africano aos nossos esforços pela descolonização: a relação entre cinema e as línguas africanas. Se olharmos para a literatura africana, notaremos que, mesmo onde ela tem contribuído para a nossa noção de ser, tem sido colonizada devido à sua recusa em se engajar nas línguas africanas. A literatura africana — ou deveríamos dizer, literatura africana eurocêntrica — tem despersonalizado o personagem africano ao fazê-lo ver-se a si mesmo e ao mundo em e por meio do francês, inglês e português. Nessa literatura, até mesmo os camponeses e trabalhadores, falantes de línguas africanas legítimas e vibrantes, são obrigados a falar línguas européias. Foi no cinema africano, pouco importa o que pensemos do conteúdo, que o personagem africano recuperou sua linguagem. É na tela que encontramos o povo africano falando sua própria língua, lidando com problemas em sua própria língua e tomando decisões por intermédio de diálogos na língua materna. Nesse sentido, as tradições da literatura africana eurocêntrica e seu estudo de forma geral estão bem atrasados em comparação com a breve tradição do cinema africano. Na sua breve aparição no palco estético, o cinema africano já deu um passo gigante ao rejeitar a noção neocolonial de que as pessoas na África não têm línguas, que os africanos devem se expressar exclusivamente em línguas estrangeiras.

Quando a mãe de Teshome Gabriel deu-lhe a taça de memórias, ela o fez em uma língua etíope. O cinema que ela fez por meio do presente fala para nós como uma tradução, mas também em sua língua africana original. Minha esperança é que, à medida que cineastas africanos superarem os problemas de tecnologia e recursos, eles não sejam tentados a perder sua conexão vital com as raízes essenciais do cinema africano.

Nota

¹ Ngugi Wa Thiong'o refere-se aqui a uma história autobiográfica do pesquisador etíope Teshome Gabriel (2000, p. 100), em que ele conta sobre dois presentes da sua mãe: “uma pequena taça feita de argila e que eu costumava usar quando criança para tomar leite. A pequena taça de argila é uma relíquia de minha infância. Ela estava associada não apenas ao leite, mas à nutrição, ao sustento, à nostalgia e à memória. Simbolicamente a taça de argila é também o útero e o cordão umbilical que me une a minha mãe. A argila da taça também é da mesma terra onde minha placenta foi enterada. Esta é a conexão com a terra e essa conexão dá-se por meio de minha mãe”. O segundo presente é uma fotografia do imperador Haile Selassie e do pequeno Teshome Gabriel: “O imperador está de pé ao meu lado. Eu estou sentado em frente de uma máquina de escrever. Eu devo mostrar ao imperador como coloco palavras no papel. Tudo está nesta foto. Em certo sentido, estava sendo preparado não só como tipografista, mas também para me tornar um tipo – um tipo de pessoa. A máquina de escrever diz tudo. Ela associa o imperador a um ícone da modernidade. Ela também iguala a autoridade do imperador com a da escrita. Escrever é aquilo que faço para viver em minha vida profissional. A imagem pode ser lida como uma relação entre pai e filho que compartilham o mesmo contexto cultural”.

2

**O cinema africano e a ideologia:
tendências e evolução**

Ferid Boughedir

Os cinemas africanos refletem as intensas mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas que afligem constantemente o continente.

Todos os filmes africanos são herdeiros dessas reviravoltas: os cineastas vivenciam essas mudanças de tal modo que escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes. Único, mas que pode ser abordado de diversas maneiras. Essa abordagem varia de acordo com o filme, está relacionada ao grau de consciência política do diretor, seu estágio de formação cultural ou escolhas pessoais. Filmes históricos, como *Ceddo* (Ousmane Sembène, 1976), do Senegal; *Sejnane* (Abdelatif Bem Ammar, 1974), da Tunísia; ou *Rançon d'une alliance* (Sebastian Kamba, 1973), do Congo, são testemunhas de suas respectivas realidades. Do mesmo modo, apesar de ambições comerciais, comédias inocentes, como *Pousse-pousse* (1975) ou *Notre fille* (1980), de Daniel Kamwa (Camarões), questionam-nos sobre o confronto tradição *versus* modernidade, questão central nas temáticas dos cinemas africanos.

Conflitos

Quatro tipos de conflitos são costumeiramente encontrados: o conflito entre a cidade e a aldeia; o da mulher ocidentalizada em contraste com a mulher que

respeita as tradições; o da medicina moderna *versus* a tradicional; e o da arte endógena como mantenedora da identidade cultural e o da arte que se tornou *commodity* e objeto de consumo.

O primeiro filme importante rodado na África, o curta-metragem *Borom sarret* (1963), de Ousmane Sembène, revela claramente a manutenção da segregação nas grandes cidades africanas, agora divididas em áreas para os ricos e áreas para os pobres. Partindo disso, uma grande quantidade de filmes passou a ter como tema geral a jornada da aldeia para a cidade, lugar onde se perde a alma e, não raramente, também a vida. A aldeia claramente passa a representar a tradição, enquanto a cidade torna-se símbolo da ocidentalização e o deslocamento físico simboliza a jornada espiritual. Essa jornada é quase sempre condenada pelo autor, que invariavelmente advoga o retorno do herói para a aldeia, ou seja, para suas raízes culturais.

Em contraste com os filmes que focalizam o tema da educação objetivando criticar seu aspecto tradicional — como em *Cinq jours d'une vie* (Souleymane Cissé, 1973), um filme de média-metragem do Mali, ou então *N'Diangane* (Mahama Traore, 1975) do Senegal —, e que parecem defender uma forma mais moderna de ensino, encontramos *Tiyabu-biru* (Moussa Bathily, 1978), do Senegal, que considera a educação no modelo ocidental a total perda de identidade.

New Yorker Films



Ceddo, de Ousmane Sembène (1976).

Muitos também trazem o tema do retorno do animismo ou fenômenos para religiosos, tais como *Xala* (Ousmane Sembène, 1974), *Identité* (Pierre-Marie Dong, 1972), do Gabão, e *Le nouveau venu* (Richard de Medeiros, 1979), do Benin; o primeiro filme apresenta criticamente o tema, enquanto os outros dois fazem sua apologia. A magia africana foi tratada em filmes como o congolês *La chapelle* (Jean-Michel Tchissoukou, 1980), *Comédie exotique* (Kitia Touré, 1984), da Costa do Marfim e, naturalmente, *The wind/Finyé* (Souleymane Cissé, 1982) e *The light/Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987); ou *Ta-Dona* (Adama Drabo, 1991); não esquecendo do nigeriano-maliano *Le médecin de Gafiré* (Moustafa Diop, 1983) ou o mauritano *Sarraounia* (Med Hondo, 1987). É a posição que cada diretor adota quando confrontado com os vários movimentos de sua sociedade que nos permite compreender os principais temas dos filmes africanos.

Alguns temas em meio a tantos outros...

Citaremos aqui a excelente classificação do cinema africano estabelecida pelo crítico francês Guy Hennebelle (1978), o primeiro a sistematizar os principais temas deste cinema tão pouco conhecido, e que ilustraremos com exemplos de filmes mais recentes.

A luta contra o colonialismo

Filmes que glorificam a luta contra o colonialismo no passado e a luta atual dos movimentos de libertação. Exemplos: *Emitai* (1972), *Camp Thiaroye* (1988) e *Samory* (inédito), de Ousmane Sembène (Senegal); ou *Sarraounia* (Méd Hondo, 1987), da Mauritânia; *Chronique des années de braise* (Mohamed Lakhdar-Hamina, 1975), da Argélia; *Mortu Nega* (Flora Gómez, 1988), de Guiné-Bissau e muitos outros documentários moçambicanos e angolanos.

Os traumas infantis da independência

Os filmes sobre os que lutaram pela independência ou os intelectuais africanos traumatizados ao se depararem com o ocidente. Exemplos: *Sarzan* (Momar Thiam, 1963), do Senegal; *Identité* (Pierre-Marie Dong, 1972), do Gabão; no Maghreb, *Une si simple histoire* (Abdelatif Ben Ammar, 1970), da Tunísia; e *Heritage Africa* (Kwah Ansah, 1988), de Gana.

Desilusões

Os filmes que criticam as novas classes médias que surgiram após a independência. Exemplos: *Xala* (Ousmane Sembène, 1975), do Senegal; *Accident* (Benoît Ramampy, 1972), de Madagascar; *Den muso* (1975), *Baara* (1978) e *Finyé*, de Souleymane Cissé (Mali); *Mortu Nega* (Flora Gómez, 1988), de Guiné-Bissau e *Allah Tantou* (David Achkar, 1989), da Guiné.

O êxodo rural

Outros cineastas voltaram-se ao tema do êxodo rural, que se tornou uma forte tendência após a independência, como os exemplos de *Le bracelet de bronze* (Tidiane Aw, 1974), do Senegal e *Paweogo* (Sanou Kollo, 1982), de Burkina Fasso. Poderíamos também mencionar os filmes sobre a reconfiguração capitalista do tráfico de escravos: a sina dos trabalhadores que emigram para a Europa. Exemplos: *Soleil O* (1970) e *Bicots-nègres, vos voisins* (1973), de Med Hondo (Mauritânia); *Nationalité immigré* (1972) e *Safrana* (1978), de Sidney Sokhona (Mauritânia); e *Paris, c'est joli* (Inoussa Ousseini, 1974), do Níger.

A situação das mulheres africanas

Filmes que descrevem as condições injustas impostas às mulheres africanas (como o casamento forçado e o sistema de dotes) e a busca por sua liberdade. Exemplos: *Muna Moto* (1974) e *Le prix de la liberté* (1978), de Dikongue-Pipa, de Camarões; e *Le destin* (Sega Coulibaly, 1976) e *Finzan* (Cheick Oumar Sissoko, 1990), do Mali.

Classicismo versus vanguarda

O embate entre tradição e modernidade também pode ser encontrado no âmbito do estilo formal escolhido pelo diretor. O problema da forma desafia os diretores que precisam escolher entre duas possibilidades: a adoção do estilo de filmes de ação ocidentais ou a invenção imediata de uma nova linguagem cinematográfica (o que, no entanto, apresenta o risco de não ser imediatamente compreendida).

Sem tirar o mérito daqueles que procuram, e algumas vezes encontram, novas linguagens, a maioria dos filmes de cineastas africanos parece ter adotado uma posição intermediária, tendo uma preocupação maior com a transmissão da história ao espectador africano. Essa conquista, no entanto, não parece ter resolvido o problema.

Qual idioma devo usar no meu filme?

Um dos maiores problemas que ainda perduram é o da língua a ser utilizada no filme. Enquanto os países do norte da África possuem uma língua dominante — o árabe — e outros países ao sul do Saara falam o wolof, o twi ou o suaíli, muitos outros não têm uma uniformidade lingüística.

Um país como o Gabão, por exemplo, tem uma população de menos de um milhão de habitantes e possui quase 40 grupos étnicos falando 40 dialetos diferentes. Duas escolas cinematográficas opõem-se a esse respeito: a que afirma que um filme africano só pode ser autêntico quando falado em uma língua local; e outra que, desencorajada pela abundância de dialetos nacionais (ou simplesmente motivada pelo sonho de uma carreira no ocidente) opta pelo francês ou o inglês, que consideram línguas unificadoras. O dilema ainda não foi resolvido: a grande população africana deveria falar entre si o francês refinado da Sorbonne ou o inglês de Cambridge, ou seria necessário correr riscos, além dos financeiros, para produzir um filme acessível para um único grupo étnico?

A legendagem parece não ser uma solução em um continente cuja maioria da população é iletrada. Um primeiro avanço, enquanto se espera pelos meios econômicos que possibilitem a prática de dublagem na África, poderia ser a instalação de projetores de duas cabeças que aceitassem filmes com trilhas gêmeas, ou seja, uma única imagem acompanhada, de acordo com o país, por bandas sonoras em diferentes línguas. Atualmente, uma das soluções poderia ser também o recurso de uma linguagem cinematográfica o mais visual possível, em que as palavras não sejam inteiramente necessárias para a compreensão do enredo.

Então, pode-se notar que todos os problemas de expressão impostos ao cinema africano dependem da escolha dos diretores. Em uma cinematografia ainda no estágio artesanal, toda dificuldade econômica pode possibilitar um aspecto criativo favorável: como os produtores ainda não começaram a exigir retorno financeiro, ainda delegam aos autores e diretores todas as decisões envolvidas (a grande maioria dos diretores africanos são de fato roteiristas de seus filmes).

Cinco tendências e dois casos

É, portanto, pelos diretores e respectivas escolhas temáticas e estéticas que caminhos se abrem e tendências tornam-se evidentes. Escolhemos cinco tendências, compreendendo-se que outras subdivisões poderiam ressaltar diferenças substanciais entre os autores.

A tendência política (ou sociopolítica)

Nesta tendência, o cineasta analisa a realidade por intermédio de critérios sociais, econômicos e políticos. O choque entre tradição e modernidade é explicado pela tensão entre as classes sociais com interesses antagônicos, as forças nacionais e estrangeiras, as escolhas econômicas, a dependência e a independência, e entre a luta para mudar autoridades e instituições. O principal objetivo é a conscientização do público com relação às estruturas que o condicionam e o estímulo para exigir mudanças e melhorias no sistema social. Essa tendência predominante é encontrada na maioria dos filmes de Ousmane Sembène, de *Borom Sarret a Camp Thiaroye* (1988); também em filmes de Med Hond, de *Soleil O a Sarraounia*; em *Garga M'Bosse* (1974) e *Reoutakh* (1971), de Mahama Traoré; em *L'accident*, do madagascarense Benoît Ramampy; e mais recentemente, em *Desebagato (Le dernier salaire)*, 1986) e em *Jours de tourmentes* (1985), dos diretores burquinenses Emmanuel Sanon e Paul Zoumbara; em *Zan Boko* (1988), do também burquinense Gaston Kaboré ou *Ironu* (1985), do diretor beninense François Okioh; ou ainda novamente em *The garbage boys/Nyamanton* (1986) e *Finzan*, do malinês Cheick Oumar Sissoko, que obteve sucesso ao conciliar comédia com denúncia social e engajamento político. Um dos raros filmes em que a análise econômica predomina, *Lettre paysanne* (1975), do senegalês Safi Faye — que mostra o povo do campo sendo obrigado a cultivar amendoim para exportar à pátria-mãe ao invés do painço, que prefeririam cultivar para consumo próprio —, ainda está banido no Senegal. Vários cortes da censura também foram impostos ao filme *Xala*, de Sembène, em que se critica, de forma clara, a ligação entre o setor de negócios e as autoridades africanas.

A tendência moralista ou moralizadora

Ao contrário da tendência anterior, aqui os diretores parecem acreditar que não são as instituições, mas o próprio homem que pode corrigir seus caminhos. O choque entre tradição e modernidade é apresentado pela escolha moral. Esses cineastas parecem acreditar que é suficiente mudar o comportamento do próprio indivíduo para que as coisas melhorem, supondo que o indivíduo tem o poder de escolher entre o bem e o mal, sem levar em conta suas condições econômicas e políticas. Para os diretores desta tendência, o mundo é dividido em dois lados: o do bem e o do mal. O primeiro é representado pela tradição e o segundo pela ocidentalização. Nesses filmes não existem classes sociais distintas nem interesses econômicos ou poderes políticos em jogo, mas uma visão dicotômica do mundo, uma cisão entre a tradição e a modernidade.

Em geral, o herói desses filmes não consegue se decidir entre duas mulheres – uma aldeã e uma garota da cidade. A escolha pela mulher ocidentalizada (pela modernidade) é traduzida como uma busca pelo sucesso financeiro (considerado como um verdadeiro “demônio moderno”) que o levará à ruína, a menos que ele retorne à tradição e recupere sua alma. Esses filmes, que não estão equipados com quaisquer instrumentos de análise da realidade, propõem, portanto, que a mudança dramática dos tempos modernos seja confrontada com a busca de refúgio na tradição e com a volta à aldeia (considerada uma representação do útero materno, se quisermos adotar uma abordagem psicanalítica).

É de se notar que os filmes que optam por uma escolha conservadora, em oposição à escolha progressista da tendência anterior, geralmente reservam às mulheres (talvez porque sejam feitos por homens?) o papel de bode expiatório. Quando as mulheres usam perucas (símbolo de falsidade) e roupas européias, o filme simboliza a perda da alma. Isso ocorre em filmes como *L'étoile noire* (Djingareye Maiga, 1975), do Níger; *Les Tams Tams se sont tus* (de Philippe Mory, 1972), do Gabão e, mais recentemente, e apesar da maior elegância e sutileza, em *Visages des femmes* (Désiré Ecare, 1985), da Costa do Marfim. E, até certo ponto, evitando uma simplificação exagerada, estão filmes como *Pawéogo* (Sanou Kollo, 1982), de Burkina Fasso, o curta-metragem gabonês *Le singe fou* (Henri-Joseph Koumba, 1986), o burquinense *Laada* (Drissa Touré, 1991), e no camaronês *Sango Malo* (Bassek Ba Kobhio, 1991).

A tendência umbilical

Os filmes dessa tendência constituem provavelmente um avatar exacerbado da tendência anterior, mas suas especificidades fazem com que sejam classificados separadamente: são em geral filmes em que a intenção do diretor não é provocar uma mudança política nem recomendar um comportamento moralizado, mas apresentar um problema pessoal – o de uma crise de identidade na qual o próprio diretor se encontra.

Esses filmes são geralmente feitos por intelectuais que residiram na Europa por um longo período e que estão em busca de sua identidade, ou seja, a segunda fase, descrita pelo psicanalista francês Frantz Fanon em seu livro *The wretched of the earth* (tradução do francês *Les damnés de la terre*), como a do intelectual colonizado que percebe que vendeu sua alma ao ocidente e pateticamente tenta simular um “retorno cego às suas raízes”, idolatrando tudo que pareça ligada a elas, incluindo folclore fossilizado e práticas opressivas ou obscurantistas (FANON, 1963). Incluídas nessa vertente estão *Identité* e *Obali*, de Pierre-Marie Dong e Charles Mensah (Gabão); *Silence et feu*

de brousse (1972) e *Le nouveau venu*, de Richard de Medeiros (Benin). Esses poucos filmes que testemunham uma atitude parareligiosa ligada à tradição pura são, em geral, apenas um estágio na carreira de seus diretores. Talvez, essa vertente temática esteja destinada a desaparecer da lista de assuntos tratados pelos filmes africanos.

A única diferença em relação às tendências anteriores parece residir na atitude do autor. O primeiro quer politizar seu público; o segundo, moralizar, enquanto o terceiro monologa uma questão existencial, ou seja, fala consigo mesmo, ao invés de se dirigir ao público, priorizando resolver um problema pessoal, talvez demasiadamente “umbilical” e que não interessa à maioria dos espectadores.

A tendência cultural

Ao contrário das tendências anteriores, a quarta tendência não deseja iniciar uma discussão sobre política ou moral, mas sobre cultura: uma discussão a respeito da civilização. Ao proceder assim, procura não idolatrar a tradição, mas apresentar, simultaneamente, seus aspectos negativo e positivo. Assim, o belo filme *Muna Moto*, do camaronês Dikongue-Pipa, denuncia o antigo costume do dote e da herança ao associá-lo à opressão. No entanto, o diretor lembra a necessidade da ligação estreita com os ancestrais e valoriza a importância da cultura e da vida cotidiana africana em um ambiente rural.

Da mesma forma, *Saitane* (Oumarou Ganda, 1972), do Níger, revive o cotidiano de seus concidadãos. Ao invés de utilizar clichês sobre as tradições, como os diretores da tendência anterior, não hesita em criticar seus aspectos negativos, tais como as fraudes praticadas sob o abrigo da religião.

Podemos encontrar a mesma abordagem nos burquineses *The gift of God/Wend Kuuni* (Gaston Kaboré, 1982) e *The choice/Yam Daabo* (Idrissa Ouedraogo, 1987), ou no marfinense *Djeli* (Kramo Lancine Fadika, 1980), que recria uma aldeia, convidando aldeões a participarem do filme, fazendo com que o público sinta esta atmosfera.

Do mesmo modo, o senegalês *Kodou* (Abacar Samb-Makharam, 1971) e *Mariamou's wedding* (Nangagoma Ngoge, 1985) da Tanzânia, são filmes que nos apresentam, sem qualquer juízo de valor, um debate entre a medicina tradicional africana *versus* a ocidental. Qual delas pode curar da loucura a heroína do filme?

Os filmes não chegam a nenhuma conclusão, deixando o assunto livre para reflexão, como, aliás, todos os filmes desta tendência. Do mesmo modo, tivemos *Le médecin de gafiré*, do nigeriano-malinês Moustafa Diop, e o último filme de Abacar Samb-Makharam, *Jom* (1982), que tenta estabelecer uma relação, apesar de

excessivamente didática, entre a cultura de ontem e a política de hoje, estabelecendo um paralelo entre as heróicas proezas dos príncipes do passado na defesa de seu *jom* (palavra que na língua wolof significa honra, dignidade) e a luta atual dos grevistas cujo próprio *jom* auxilia na resistência aos industriais e suas tentativas de corrupção.

Oumarou Ganda (Níger), em seu último filme, *L'exile* (1980), teve o mesmo empenho em comparar o valor da tradicional palavra *dada* (pela qual se pode dar a própria vida) com a responsabilidade dos políticos da África contemporânea. Apesar de estar aparentemente centrado na espiritualidade africana, *The light/Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987) é também rico em ecos da África contemporânea, em que uma antiga geração de patriarcas, fundadores das lutas de independência, recusam-se a compartilhar seu poder com as gerações descendentes. Do mesmo modo, em *Comédie exotique* (Kitia Touré, 1984), o diretor marfinês usa como ponto de partida a espiritualidade africana para revelar o falso e desigual relacionamento entre África e Europa.

Similarmente, em Angola, Ruy Duarte, em seu primeiro filme de ficção, *Nelesita* (1983), adapta uma antiga fábula à realidade dos tempos modernos.

A tendência comercial

Como a produção cinematográfica africana ainda não apresenta uma estrutura lucrativa de filmes nacionais cujo único propósito seja o retorno financeiro (em detrimento do enriquecimento cultural ou social), filmes estritamente comerciais são muito raros. Produções que visam o mercado africano têm uma forte mensagem moralista, como as excelentes comédias do marfinense Gnoan M'Bala, de *Amanie* (1972) a *Ablakon* (1985).

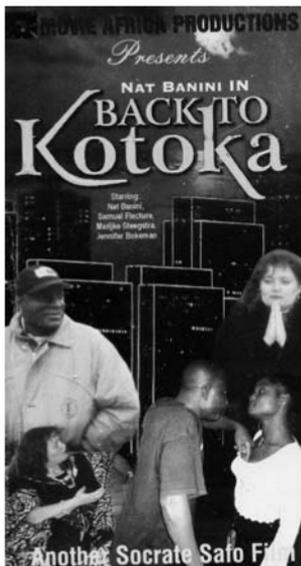
Do mesmo modo, os filmes do camaronês Daniel Kamwa, como *Pousse-pousse* e *Notre fille* são comédias populares que, de maneira delicada e no formato de conto de fadas, resolve os conflitos por meio de reconciliações. O primeiro filme apresenta uma solução para o problema do dote e o último para o confronto entre tradição e ocidentalização, com encantadoras danças, inúmeras piadas e expressões irônicas. O galã camaronês Alphonse Beni — de *Saint voyou* (1982), *Anna Makossa* (1980) e *Dance my love* (1979) —, que de maneira mais extrema que Jules Takam e seu filme *L'appât du gain* (1979), ou Arthur Si Bitá em *Les coopérants* (1984) — que se atém às preocupações políticas e culturais — escolhe criar filmes apenas com o intuito de entreter.

Um filme como o senegalês *Le bracelet de bronze* (Tidiane Aw, 1974), sob o pretexto de denunciar o êxodo rural e a perda de identidade de um camponês recém-chegado à cidade, ao enfatizar as perseguições, lutas e morte do herói, é

pura imitação dos filmes de suspense ocidentais. O filme da Costa do Marfim *L'herbe sauvage* (Henry Duparc, 1977) tratou do eterno triângulo amoroso do cinema ocidental (marido, mulher, amante) antes de obter sucesso na África e Europa com comédias africanas populares que não ficam aquém do cinema europeu, como *Bal poussière* (1983) e *Le sixième doigt* (1990).

Devemos ver nisso a famosa diferença entre o colonialismo francês, que se preocupava em justificar suas ações colonizatórias por intermédio da proliferação da cultura, e o colonialismo britânico, preocupado exclusivamente com o comércio? De qualquer modo, os filmes de língua inglesa têm, freqüentemente, um viés mais comercial do que político-cultural. E como prova dessa hipótese, devemos reconhecer o fato de que um dos raros bons cineastas da Nigéria, Ola Balogun, é de cultura francesa e foi educado no IDHEC, em Paris? Cineastas nigerianos como Sanya Dosumu (*Dinner with the devil*, 1976) e Eddie Ugbomah (*The mask*, 1979; *Oil doom*, 1981; *The rise and fall of dr. Oyunesi*, 1977) dedicam-se a dirigir filmes de suspense medíocres, cópias de filmes de ação italianos e de karatê chinês.

Uma recente vertente adaptada do teatro ioruba talvez vá reconciliar as duas tendências com *Efusetan Animura* (Bankole Bello, 1981), um bom e muito popular filme de entretenimento que não se espelha no cinema ocidental. O mesmo ocorreu em Gana: após uma tentativa cultural não concluída, *No tears for Ananse* (Sam Aryetey, 1960), os cineastas voltaram-se à comédia musical: *Doing their thing* (Bernard Odjiba, 1971) e *I told you so* (Egbert Adjeso, 1970), para, posteriormente, dedicarem-se ao melodrama com *Love brewed in the African pot* (Kwaw Ansah, 1981) sobre o amor impossível entre um homem pobre e uma garota rica. E, finalmente, para o espetacular panorama das superproduções, como *Heritage Africa* (Kwah Ansah, 1988), um filme cuja técnica e estilo equiparam-se às melhores superproduções de Hollywood e foi o primeiro filme africano anglófono a ganhar a maior premiação da Fespaco, a L'étalon de Yennenga.



Capa de *Back to Kotoka*, de Socrates Safo (2001).

A evolução de temas no cinema da África negra desde 1976: o modernismo retornando às raízes.

Entretanto, precisamos notar a evolução dos temas tratados pelos cineastas africanos: quase todos os filmes de longa-metragem da primeira década de produção (1966-1976) testemunharam uma intenção modernista em relação às tradições africanas, que costumam ser vistas como superstições retrógradas e apontadas, muitas vezes, como responsáveis pelo histórico atraso do continente em comparação com as nações desenvolvidas. Agora que os países do continente estão independentes, os primeiros cineastas da década de 1960 parecem dizer “temos que [limpar essa] herança negativa e reconstruir a nação”. Por isso, na maioria dos primeiros filmes da África negra, o personagem do feiticeiro, que alega possuir poderes sobrenaturais e conversar com os deuses e ancestrais, é sempre apresentado como um charlatão, um trapaceiro que abusa da fé do povo para extorquir seu dinheiro. “Joguem fora essas crenças irracionais”, declara o cineasta “positivista”, após decidir as bases científicas que auxiliarão seu país a alcançar o mundo industrializado.

No entanto, essas questões estavam destinadas a mudar: os cineastas começaram a perceber os resultados ruins apresentados por métodos de realização integralmente importados — pouco importando se os métodos em discussão eram capitalistas ou socialistas — e as dificuldades em adaptá-los a seus objetivos. Os cineastas iniciaram uma busca por uma forma de realização que levasse em conta as especificidades culturais da África e, a fim de encontrá-las, um número cada vez maior de diretores volta ao passado a fim de redescobrir valores capazes de nutrir o progresso no futuro. Como parte destes valores, encontram-se as crenças “mágicas”.

Começando com *Xala*, de Ousmane Sembène, que se passa nos dias de hoje, os poderes mágicos do feiticeiro são reais. O filme seguinte de Sembène, *Ceddo*, dá um salto direto ao passado para exaltar os valores correntes antes das invasões da África. Já no filme *La chapelle*, do congolês Jean-Michel Tchissoukou, o feiticeiro deixa de ser um personagem negativo e, ao contrário, acaba tornando-se o único guardião da herança cultural africana que ajuda sua aldeia a resistir às invasões, assim como as rainhas-magas com seus poderes sobrenaturais fazem em *Sarraounia*.

Enquanto em *Saitane* (Oumarou Ganda, 1973) o feiticeiro charlatão clama pelos deuses voltado a uma árvore sagrada e recebe a resposta de um brincalhão que está escondido nela, dez anos mais tarde, em uma cena similar do filme *The wind/Finyé*, de Souleymane Cissé — em que os deuses são invocados sob outra árvore sagrada —,

os deuses respondem, provando assim sua existência. Esse retorno à espiritualidade africana no trabalho de Souleymane Cissé encontrará seu ápice com o filme seguinte, *Yeelen*, em que um pai não admite que seu filho tenha poderes mágicos maiores que os seus, perseguindo-o até que ambos sejam eliminados por poderes mágicos. Esses elementos de magia integram de forma totalmente natural os assuntos contemporâneos das obras cinematográficas de Adama Drabo (*Ta-Dona*) e Drissa Touré (*Laada*), sem entrar em conflito com os aspectos realísticos de suas histórias.

Por outro lado, o feiticeiro em *Le médecin de garifé*, de Moustafa Diop (Níger), que possui poderes mágicos genuínos, concorda em transmitir seus saberes a um jovem doutor africano recém-chegado da Europa. Assim que o doutor torna-se completo (apto tanto pela ciência ocidental quanto pela africana), o feiticeiro pode morrer. Este último filme prova que esse retorno às raízes, no qual os cineastas africanos das décadas de 1980 e de 1990 engajaram-se, não tem nada em comum com o retorno cego praticado por alguns intelectuais da “segunda fase” descrita por Frantz Fanon que, a fim de rejeitar violentamente o ocidente, idolatrariam toda tradição, incluindo as que não passam de folclore fossilizado. Os cineastas da década de 1990 lançam um olhar lúcido ao passado e tentam fazer como o herói de *Le médecin de garifé*: estabelecer uma síntese entre os elementos vivos da tradição africana e as contribuições do ocidente. Esses cineastas parecem dizer “vamos nos conhecer primeiro antes de nos ocuparmos com qualquer embate econômico ou político”, dando prioridade à busca de especificidades da África, em vez de suscitar preocupações políticas, como entre os cineastas da década anterior.

Gêneros do cinema africano e a dimensão ideológica

Os gêneros cinematográficos sempre carregam implicitamente uma ideologia. Por exemplo, sabemos que no cinema americano, o *western* (alguns críticos o consideram o cinema americano por excelência) sempre advogou o individualismo. Um dos personagens clássicos nos *westerns* é o herói solitário. Ao chegar em uma cidade rendida por bandidos, ele está determinado a limpá-la antes de partir, cavalgando solitariamente. O coletivo nesses filmes é sempre retratado negativamente, enquanto o herói solitário está do lado certo; ele é destinado a sucumbir facilmente ao fanatismo, exigindo o linchamento de uma vítima inocente antes do herói surgir e desmascarar tudo. Acovardado quando acossado pelos bandidos, o grupo não sabe demonstrar gratidão mesmo depois do herói ter livrado a cidade dos facínoras. O grupo esquece rapidamente as boas ações dele e o herói parte sozinho.

O período de ouro dos *westerns* americanos deu-se durante o período da Guerra Fria. Mas mesmo em outras épocas houve sempre uma implícita defesa do sucesso individual, da livre iniciativa e de toda a ideologia do sistema capitalista americano. Por sua vez, o cinema africano permaneceu mais artesanal do que industrial, produzindo os chamados filmes de autor, em vez de filmes de gênero que constituem o cinema estritamente comercial. Na maioria dos casos, o herói desses filmes não é o herói individual, mas um representante da coletividade. No entanto, é possível classificarmos esses filmes de autor em gêneros mais ou menos reconhecíveis. Apesar dessas obras não poderem ser encaixadas nas séries características do cinema industrial, alguns gêneros são distinguíveis pela regularidade com que aparecem ao longo da curta história do cinema africano. Esses gêneros, portanto, são: o histórico, a comédia (subdividida em comédia popular e comédia satírica), o melodrama, o romântico e o fantástico (incluindo musicais e fábulas).

Filmes históricos, como *Emitai*, *Ceddo* e *Camp Thiaroye*, de Ousmane Sembène; *Sarroaouina*, de Med Hondo; *Sankofa* (Haile Gerima, 1993) e *Guimba* (Cheick Ousmar Sissoko, 1995), oferecem mais do que simplesmente belas reconstruções de eras passadas. No geral, eles fomentam uma ideologia progressista, condenatória dos abusos do passado e conclamadora de mudanças no presente.

Em contraste, as comédias, e até mesmo os musicais da Nigéria e do Zaire, são predominantemente populistas e fazem parte da tendência moralista descrita acima. Nesses filmes, é o homem, mais do que as instituições, que comete erros. Assim que ele se desvia de seu grupo social, é punido e trazido de volta à aldeia, para a coletividade e para as tradições. A ideologia implícita nessas comédias, mesmo quando apresentadas como exemplos da sabedoria africana, é primariamente conservadora. A moralidade desses filmes exorta o indivíduo a não ser ambicioso, não deixar o seu lugar, não correr atrás de dinheiro, de mulheres etc. Nesta categoria encaixam-se os maiores sucessos populares do cinema africano, incluindo *Bal poussière*, *Gito l'ingrat* (Léonce Ngabo, 1991) e até mesmo *Quartier Mozart* (de Jean-Pierre Bekolo, 1992), com a moral “seja o que você é, não finja ser quem não é”.

As comédias satíricas, por outro lado, geralmente testemunham uma ideologia progressista. Ousmane Sembène com seu filme *Xala*, assim como todos os filmes do argelino Mahmoud Zemmouri (*Les folles années du twist*, 1983; *De Hollywood à Tamanrasset*, 1990; entre outros) tendem a expor e denunciar tramas políticas.

Os melodramas como *Neria* (Godwin Mawuru, 1993), do Zimbábue; *Love brewed in the African pot* (Kwaw Ansah, 1980), de Gana; *Falato* (Mamo Cissé, 1989), do

Mali; e *Histoire d'Orokia* (Sou Jacob e J. Oppenheim, 1987), de Burkina Fasso, tendem a ser ideologicamente conservadores. Como as comédias populistas, eles opõem o homem ao seu destino, enfatizando sua inabilidade em alterar o curso de sua sorte. Evitando qualquer condenação explícita dos mecanismos políticos e sociais, eles defendem uma espécie de impotência resignada, e estão muito mais preocupados em provocar catarse.

O gênero romântico, geralmente uma variante do melodrama, também tenta provocar lágrimas e compaixão. Mas são, freqüentemente, mais progressistas na intenção, especialmente nos casos em que a tradição funciona como empecilho ao amor. Ao afirmarem que a adesão exagerada às tradições pode ser um obstáculo à felicidade, filmes como *Djeli* (Fadika Kramo Lancine), da Costa do Marfim; *Le sang de parias* (Mamadou Djim Kola, 1971); *Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990), de Burkina Fasso; e *Leyla ma raison* (Taieb, 1989), da Tunísia, oferecem explicitamente uma ideologia antifundamentalista.

Seguindo o rastro de *Yeelen*, um novo veio surgiu no cinema africano, dando uma importância cada vez maior à magia e a fenômenos sobrenaturais: o gênero fantástico. No ocidente, esse tipo de cinema é conhecido por surgir nos períodos de crise econômica, quando uma perda do controle dos eventos leva a um aumento da crença e do escapismo para um mundo sobrenatural. Alguns dos grandes clássicos do expressionismo alemão da década de 1920, como *Nosferatu/Nosferatu: eine symphonie des grauens* (Murnau, 1922), *Circulo do destino/Destiny* (Fritz Lang, 1921), *O gabinete do dr. Caligari/The cabinet of dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), foram produzidos em períodos de repressão, assim como a crise do petróleo na década de 1970 fez surgir *O exorcista/The exorcist* (William Friedkin, 1973) e *O bebê de Rosemary/Rosemary's baby* (Roman Polanski, 1965).

Parece que um filão fantástico se desenvolve no mercado de vídeo em Gana, filmes como *Zinabu* (W. Akuffo, 1984) e suas seqüências II (1988) e III (1989) e IV (R. Quartey, 1990); o filme *Phobia girl* (Socrates Safo e Bismark Nuno, 1984); assim como *Deliverance* (Sam B. Others, 1990) tratam o tema da feitiçaria e do sobrenatural de um ponto de vista não ocidental, como uma batalha metafísica entre o bem e o mal.

Filmes africanos de língua francesa, que apresentam a magia como uma realidade, evidenciam uma ideologia completamente diferente dos filmes fantásticos ocidentais. É muito mais do que uma via de escape de uma ameaça real ou uma metáfora apavorante para uma situação econômica insustentável. A magia é mostrada como



Capa de *Amsterdam diary*, de Socrates Safo (2005).

um componente principal da identidade e da especificidade cultural africana. O herói africano encontra-a em seu processo de iniciação, é isso que enriquecerá o seu conhecimento e sabedoria. Nesse sentido, a magia como componente da diferença africana torna-se um instrumento de reavaliação em direção a uma ideologia antiimperialista (um antecessor dessa tendência foi *Le médecin de garifé* (Moustafa Diop, 1983), uma tendência que culminará em *Sarraounia* e *Yeelen*.

Em sociedades que estão cada vez mais dominadas (via televisão) pelos modelos culturais ocidentais, a confirmação da autenticidade da magia africana como um componente cultural pouco conhecido pelo ocidente torna-se uma arma de resistência (como era, anteriormente, a poética e a descrição do modo de vida africano nos filmes de tendência cultural). Contudo, esse retorno à espiritualidade africana não pode ser uma arma de resistência quando pervertida por uma resposta escapista e exótica às classificações dos festivais de cinema ocidentais. Finalmente, é surpreendente notar que o cineasta africano, de forma consciente ou inconsciente, tornou-se o descendente direto dos griôs transmissores das tradições. A verdadeira tendência dominante que transita na maioria dos gêneros conhecidos é a da fábula moralista, descendente dos contos tradicionais africanos. Portanto, em um dos quatro filmes africanos cuja estrutura é diretamente inspirada em *westerns* americanos, *Samba Traore* (Idrissa Ouedraogo, 1992), de Burkina Fasso, o individualismo do herói solitário apresentado como figura central (tanto que seu nome é o próprio título da obra), não conduz à felicidade, mas à ruína. A ideologia do *western* feito na África é completamente oposta ao modelo hollywoodiano.

1987-1995: quando a distribuição dita o modelo ideológico

O ano de 1987 marcou uma etapa na história do cinema africano negro. O norte da África, de língua árabe, já havia ganhado reputação na competição oficial do Festival de Cannes, com filmes do argelino Lakhdar Hamina e do egípcio Youssef Chahine.

Até então, a África negra tinha seus filmes apresentados nas mostras paralelas e não competitivas do festival, como a Quinzena do Direto, a Semana Internacional da Crítica e Un Certain Regard. Em 1987, pela primeira vez um filme da África negra foi finalmente aceito na competição oficial. O filme foi *Yeelen/The light*, do cineasta malinês Souleymane Cissé, cujo filme anterior *Finyé/The wind* já havia sido apresentado na mostra Un Certain Regard.

Finyé foi um filme sociopolítico de denúncia baseado em uma revolta estudantil contra as autoridades militares. No entanto, *Finyé* despertou a atenção da crítica ocidental por apresentar um diálogo entre um ancião iniciado e os espíritos que viviam em uma árvore sagrada, uma cena que provava a existência real dos espíritos no momento em que eles respondiam ao ancião. Muitos críticos europeus então encorajaram Souleymane Cissé a aprofundar a descrição da espiritualidade africana, totalmente desconhecida dos ocidentais, e *Yeelen* veio logo em seguida como uma resposta talentosa a essa expectativa: em uma África atemporal, durante um rito de iniciação, pai e filho entram em disputa pela posse de poderes sobrenaturais.

Poderíamos chegar a uma conclusão apressada pelo fato do filme ter sido aceito na competição oficial do evento: o escapismo africano oferecendo uma jornada ao espectador europeu que, sem referência política contemporânea, cedeu lugar na competição oficial do maior festival mundial: *Yeelen* ganhou o prêmio do júri. Mas as mudanças políticas da África contemporânea (que podem ser acompanhadas por telejornais ocidentais), podem apenas ser mostradas, como em *Finyé*, sob o rótulo de informação nas mostras não-competitivas.

Essa hipótese corajosa é confirmada no ano seguinte com *Camp thiaroye* do decano Ousmane Sembène, um filme eminentemente político (descreve o massacre de um batalhão de soldados africanos pelo exército francês por exigir seu pagamento depois da Segunda Guerra) que foi rejeitado em todas as mostras do Festival de Cannes, na França. No entanto, o filme ganhou o Prêmio Especial do Júri, no Festival de Veneza, em 1988.

Do ponto de vista econômico, *Yeelen* e *Camp thiaroye* representam pólos opostos do cinema africano: o filme de Ousmane é um exemplo bem-sucedido de uma co-produção completamente meridional, que não envolveu capital nem técnicos europeus. Co-produzido por Senegal, Argélia e Tunísia, todo o acabamento técnico foi feito na Tunísia com equipe exclusivamente africana. *Yeelen*, por outro lado, nunca teria passado de um projeto se não contasse com o auxílio da França, que alocou recursos (auxílio direto dos Ministérios da Cultura e da Cooperação), técnicos e uma completa infra-estrutura para a sua produção.

Yeelen, que mostra (com grande talento) uma África atemporal, misteriosa e assombrada (para usar os termos dos críticos da época) foi um grande sucesso comercial na França em 1987-1988. Por outro lado, *Camp thiaroye*, que lembrava das atrocidades do exército colonial que o público francês gostaria de esquecer, nunca foi distribuído na França, mesmo depois do prêmio em Veneza. Em 1989, foi notável pelo lançamento na França de uma excelente comédia africana, *Bal poussière*, de Durpac, que também foi um grande sucesso de público. Desde então, a sorte foi lançada para o cinema francófono: o mercado francês está pronto para celebrar, em seus festivais e salas de exibição, imagens de uma África mística, exótica e cheia de humor, mas não a África com seus problemas políticos, principalmente quando há o risco político de que o espectador ocidental se sinta culpado. É o tipo de infortúnio que Med Hondo experimentou quando *Sarraounia* (Mauritânia) foi boicotado em seu lançamento na rede de distribuição francesa. O filme narra a história de uma rainha africana que resiste às tropas coloniais francesas e à exploração e atrocidades cometidas junto aos povos africanos. O mesmo ocorre com o filme de Hondo, *Lumière noire* (1995), que mostra, entre outras coisas, a repatriação forçada de trabalhadores imigrantes africanos deportados pelas autoridades francesas.

O grande entrave do cinema africano é a falta de distribuição suficiente na África. A existência atual desse cinema é muito dependente da Europa, tanto de apoio financeiro como da distribuição em festivais e exibição em televisão. Essa dependência da Europa (e da França, em particular, para os filmes falados em francês) vem resultando, de forma consciente ou não, em cineastas que modelam os seus filmes de acordo com as expectativas dos festivais de cinema franceses e europeus, assim como para o seu público. Depois de *Yeelen* e *Bal poussière*, os dois maiores sucessos do cinema africano negro foram *Yaaba* e *Tilai*.

Tilai foi escolhido para a Competição Oficial em Cannes e ganhou um prêmio de prestígio ainda maior: Le Grand Prix, segundo em importância, perdendo apenas

para a Palma d'Or. Tanto *Yaaba* quanto *Tilai* são tecnicamente bem resolvidos e partem de uma temática apolítica. Ambientam-se em uma África sem tempo definido tendo como essência fábulas universais. Mostram, involuntariamente, uma África que não incomoda o ocidente: a pobreza mostrada provoca uma compaixão abstrata e as paisagens bem filmadas causam uma emoção estética que não aprofundam mais que um simples catálogo turístico, enquanto o movimento dos personagens é estilizado a ponto de se tornarem indecifráveis. Seguindo *Yeelen*, muitos filmes africanos sistematicamente integraram em suas histórias cenas em que a magia africana é exibida como uma realidade em progresso. Portanto, aquilo que se iniciou como um retorno à espiritualidade e especificidades africanas, a fim de se diferenciar dos modelos ocidentais, tornou-se — por meio de alguma estranha perversão da indústria cultural — objeto de consumo das platéias ocidentais.

O mesmo ocorre com outros filmes que representam distintas tendências e que, na ausência de um mercado africano, voltam-se cada vez mais para o mercado ocidental (tanto que começam a tomar as feições de um cinema ocidental). O Maghreb está nesta situação com filmes como *Errances* (Djafar Damerdji, 1993), da Argélia e *Les hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* (Ridha Behi e Rachid Ferchiou, 1995) e *Échec et mat* (Tunísia). Os filmes da África negra como *Blanc d'ébène* (Cheikh Doukoure, 1991) e *Le ballon d'or* (Cheikh Doukoure, 1993), da Guiné; e *Le grand blanc de Lambaréné* (Bassek Ba Kobhio, 1995), de Camarões, são filmes falados em francês, não raro com atores franceses e com orçamentos astronômicos.

O filme *À la recherche du mari de ma femme* (Mohammed Abderahman Tazi, 1994), do Marrocos, chega a imergir em um folclore exótico e involuntariamente soma-se ao que era o arquétipo do cinema colonial. Rimos do costume antiquado (poligamia) praticado pelo personagem árabe central, Punch, que retorna ao ponto contra o qual o cinema africano lutou. Mas essa adoção pela França e Europa de um determinado tipo de cinema africano tem limites que aos poucos definirá a evolução desse cinema.

O viés político continua a ser ignorado: *Guelwaar* (Ousmane Sembène, 1992), que denuncia a caridade internacional que a África recebe, não obteve nada além de um lançamento discreto na França. *Sankofa* (Haile Gerima, 1993), que invoca a monstruosidade da escravidão, não foi sequer distribuído. *Waati* (Souleymane Cissé, 1995), foi apresentado para a competição oficial em Cannes, em 1995, e gerou opiniões controversas: este apelo vibrante pela dignidade do homem africano que obtém graça por intermédio de sua educação e conhecimento, como *Yeelen*, contém

seqüências que mostram os poderes sobrenaturais da heroína. Cissé também revela uma filosofia universalista sobre a criação do homem e da Terra sob o prisma da cosmologia bambara, mas introduz denúncias contra o *apartheid* na África do Sul. Ao abordar um tema da política contemporânea que havia sido banida em *Yeelen*, o diretor foi acusado de dogmatismo por jornalistas europeus, que lamentaram a ausência da atemporalidade mágica de seu filme anterior, *Yeelen*.

O malinês Cheick Oumar Sissoko ganhou com seu filme *Guimba* o Grand Prix do Fespaco, de 1995, mas teve o filme recusado em Cannes por ser considerado demasiado local e não se enquadrar nos critérios para inscrição. Idrissa Ouedraogo também descobriu que a glória atribuída aos cineastas africanos tem limites que não podem ser facilmente transpostos. Seu filme *Samba Traore*, que transgrediu as regras dos *westerns* americanos na África, obteve menos sucesso na França que seu filme anterior.

Seu filme seguinte, *Le cri de coeur* (1995), filmado na França, foi severamente criticado pelo fato de Idrissa Ouedraogo haver implicitamente quebrado seu contrato com o “escapismo”, ao colocar-se em pé de igualdade com os cineastas franceses filmando na França e, pior de tudo, em francês. O público francês sentiu-se lesado pois, pelo preço de uma entrada de cinema – que o levaria a economizar uma passagem aérea e a vivenciar uma realidade no exterior –, só seria levado a Lyon onde ouviria diálogos em sua própria língua. Repentinamente, a imprensa francesa encontrou todos os defeitos no mesmo cineasta que até então só havia recebido elogios.

É assim que o mercado ocidental tenta moldar o ainda tão dependente cinema africano: rotulando-o de modo que sua ideologia esteja em conformidade com a das agências de viagem, que nos leva longe, em uma viagem escapista e sem culpas.

Referências bibliográficas

FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. Nova York: Grove Press, 1963.

HENNEBELLE, G.; RUELLE, C. Cinéastes d'Afrique Noire, *Afrique littéraire et artistique*, n. 49, 1978.

3

A iconografia do cinema da África ocidental

Manthia Diawara

As teorias do autor a respeito do cinema devem sua gênese ao exame minucioso dos modos de produção dos filmes na África ocidental, à especificidade das relações culturais e políticas entre a França (que tem produzido o maior número de filmes na região) e os países de língua francesa, bem como à relação entre o cinema da África ocidental e outras formas de cultura popular como música, teatro, literatura oral e esporte. O interesse está nas estruturas e suas inter-relações, no contexto histórico que afeta essas mesmas estruturas e na posição que o artista escolhe ocupar dentro delas. No entanto, não há manifestações que possam ser chamadas de linguagem cinematográfica africana autêntica, quer seja definida em termos de pontos em comum, devido às lutas de libertação contra o colonialismo e o imperialismo, quer seja em termos de identidades políticas ou de afrocentrismo. Pode, sim, existir variantes e até mesmo contradições entre as linguagens cinematográficas e as ideologias, atribuídas tanto às culturas políticas dominantes de cada região, aos diferentes modos de produção e distribuição, quanto às particularidades das culturas regionais. Por razões que serão explicadas a seguir, serão excluídas as especificidades estéticas baseadas nos parâmetros dos Estados-nação.

O surgimento da Comunidade Econômica Européia (CEE) como um Estado europeu supranacional é tão significativo para a estrutura do cinema africano quanto qualquer consciência de identidades culturais ou ideológicas. Por exemplo, os

escritórios da CEE realizam um trabalho de desgaste do poder da França na tentativa de sustentar relações bilaterais nas áreas da economia, política e cultura com a África francófona que garantam a produção constante de um determinado tipo de filme africano. As atribuições do Ministère de la Coopération foram recentemente transferidas para o Ministère des Affaires Étrangères, que está em contato mais estreito com a CEE. Para remediar a situação, a França está freqüentemente tentando integrar a África francófona à política cultural da CEE, deslocando projetos para o desenvolvimento da África de Paris para Bruxelas, a capital do bloco europeu. Aparentemente, essa estratégia não ameaça a imagem de irmão mais velho que a França tenta manter na África, ou a estrutura das relações franco-africanas. Além disso, a estratégia difunde a francofonia em nível europeu, ao permitir que a França desempenhe o papel de embaixador entre Europa e África. O ganho não é pequeno se imaginarmos que a Alemanha, o Reino Unido e a França estão igualmente tentando obter o domínio lingüístico na CEE.

É com esse espírito que diversas instituições culturais e cineastas da África francófona, que dependiam apenas do Ministère de la Coopération francês para produzir seus projetos, voltaram-se agora para a CEE como importante fonte complementar ou alternativa. Cineastas africanos e produtores teatrais agora viajam para Bruxelas com a mesma freqüência com que viajam para Paris; e, como resultado, são realizados cada vez mais festivais do cinema africano, produzidos com dinheiro da CEE, em diversas cidades da África e da Europa. Artistas francófonos agora estreitam as relações por meio da CEE com seus países membros (como a Alemanha, Suíça, Itália e Reino Unido), desejosos de alimentar sua grade de programação com produtos multiculturais.

Mas, o que a CEE está fazendo com o cinema africano? Bem, a França e a CEE colocaram, de certo modo em conjunto, o cinema africano em um nicho, evitando que ele se torne um verdadeiro cinema. Ou seja, os cineastas africanos, ao tomarem parte das estruturas multiculturais da Europa e dos Estados Unidos, entram no nicho de filmes antropológicos tanto na televisão quanto nos cinemas. As pessoas vão assistir aos filmes africanos como se eles retratassem a realidade da África, em vez de vê-los como filmes.

A estrutura do Estado-nação na África também cria obstáculos ao cinema africano. No período de *fin de siècle*, torna-se claro que o Estado-nação pelo qual muitos africanos ainda lutam, matam e morrem, não é mais viável nem como unidade cultural nem como econômica. Com o Estado-nação como paradigma de

desenvolvimento econômico, cultural e político, Mali, Guiné, Costa do Marfim, Burkina Fasso, Gâmbia e Senegal estão sendo forçados a competirem entre si, uma vez que todos são responsáveis pela produção e autoria da autêntica música, cultura e filmes da África ocidental. A paixão nacional baseia-se nos jogos de futebol, nos músicos, atletas, cineastas e escritores, que são apropriados pela nação. Mas o Estado-nação é construído de forma que os malineses definam sua ligação com o Mali pela oposição a outros Estados-nação na mesma região. Podemos ver um exemplo disso quando o filme *Yeelen* (1987), de Souleymane Cissé, venceu o Grand Prix em Cannes: todo o governo de Mali foi ao aeroporto saudar o diretor, inclusive o presidente. Dessa forma, o filme foi apropriado como uma bandeira nacional, assim como ocorre com outras nações africanas, que se apropriam dos cineastas. Do mesmo modo, países que são predominantemente islâmicos encontram a unidade nacional pela identificação com as nações árabes que são bem-sucedidas pela graça de Alá, e contra os demônios cristãos e o imperialismo. Africanos cristianizados, por outro lado, pensam que detém o monopólio da modernidade e encontram unidade ao rotular os africanos islâmicos como atrasados. Obviamente, os cineastas e artistas da África ocidental são os perdedores quando seus filmes ficam circunscritos a apenas um país. Por exemplo, Sunjata Keita, imperador do Mali, cuja história foi objeto do filme *Keita* (1995), do burquinense Dani Kouyate, é aclamado tanto pelos povos da Guiné como pelos de Mali como seu antepassado.

Para sobreviver ao mundo pós-moderno dominado por poderes econômicos regionais e sistemas de informação, os Estados da África ocidental precisam também adotar um imaginário regional e promover a circulação de bens e culturas que se encontram isolados ou fragmentados pelos limites impostos pelos Estados-nação. O que urge na África ocidental contemporânea é menos a unidade forjada e baseada em uma identidade e herança culturais reclusas, do que uma identidade regional dinâmica, baseada em afinidades lingüísticas, na realidade econômica e proximidade geográfica, definidas pelas similaridades nas disposições políticas e culturais e alicerçadas na história e nos padrões de consumo.

Por exemplo, deveria ser possível desenhar um novo mapa da África ocidental com a Costa do Marfim, Burkina Fasso, Níger, Nigéria, Gana, Togo, Mali, Senegal, Guiné, Guiné-Bissau, Serra Leoa, Libéria e Gâmbia formando uma região sem fronteiras, tendo dioula (conhecida também por bambara, mandinka e wangara), inglês, francês, hausa e ioruba como línguas principais para os filmes e outros produtos econômicos e culturais.

Mas que tipo de cinema existe na África ocidental? Acho que Sylvia Wynter (2000) está certa ao ligar o cinema africano ao movimento de independência e em olhar para a iconografia dos filmes africanos. É certamente possível ver um só simbolismo, desenvolvido por meio das tentativas de cineastas, artistas e escritores na África de se inserirem na luta nacional.

Borom Sarret e a estética do cinema da África ocidental

O cinema africano colocou sua primeira pedra na arquitetura do cinema mundial em 1963, quando Ousmane Sembène dirigiu *Borom Sarret*, uma abordagem social e realista do conto sobre duas cidades em Dakar, no Senegal. A descoberta de Sembène consistiu na possibilidade de usar o cinema para restituir à África sua dignidade, do mesmo modo como havia sido utilizado por colonialistas e racistas para destruir a imagem do povo negro. A busca pela dignidade em *Borom Sarret* reflete a cultura e as políticas dos movimentos de independência nos anos 1960, tendo como exemplos mais ilustres Gana e Guiné. Sembène evoca uma crítica aos regimes pós-independência, como no Senegal que, do seu ponto de vista, falharam ao tentar incluir homens como o *borom sarret* (o charreteiro) no Estado moderno africano. Existem muitos exemplos de filmes africanos notáveis que inserem em suas narrativas o discurso da dignidade, da auto-suficiência e do fracasso dos governos africanos em defender estes valores. *Finyé* (1982), de Souleymane Cissé, e *Guelwaar* (1993), de Sembène, apresentam os argumentos mais convincentes em favor da mudança social e da renovação da luta pela independência e dignidade.

Na década de 1960, a educação de massa fazia parte dos movimentos de independência que apresentavam a instituição escolar como o caminho para o desenvolvimento da África e sua autodeterminação. As pessoas pensavam que o sentido da palavra independência consistia na possibilidade de todos terem acesso a escolas gratuitas, ao contrário do colonialismo, que negava o direito à educação. O ensino, portanto, tornou-se símbolo imprescindível da soberania nacional, e os alunos que lutavam para que suas instituições mantivessem seu propósito original eram os novos heróis nacionais.

Em *Finyé* utiliza-se uma narrativa clássica, na qual os estudantes lutam pelo livre-arbítrio, democracia e direitos iguais na educação. O filme narra a história de Bah e Oumou, um casal de namorados de diferentes classes sociais. O pai de Oumou é membro do governo militar que administra a região. Bah vive com seus avós em uma área empobrecida da cidade; seus pais foram, presumivelmente, assassinados

pelo governo. O conflito envolve a elite, poderosa o suficiente para comprar exames e obter bolsas de estudo para que seus filhos pudessem estudar no exterior, e as massas que são vítimas das reformas educacionais. Obviamente, Oumou passa no exame, enquanto Bah e outros alunos com os mesmos conhecimentos são reprovados, o que leva ao surgimento de um movimento estudantil contra a ditadura militar. O filme termina com a mobilização de todo o país e de toda a imprensa internacional em apoio aos estudantes. Bah morre e torna-se herói nacional, ao mesmo tempo em que um governo civil depõe o coronel.

Finyé, de Soulemane Cissé, que se inspirou nas diversas greves de estudantes na África francesa, tornou-se um filme profético que continua a influenciar o movimento juvenil contra o neocolonialismo e as ditaduras militares na África ocidental. Poucos anos depois de sua estréia, um líder estudantil, chamado Cabral, foi assassinado por soldados na tentativa de interromper uma greve. O nome Cabral foi, por sinal, tomado de Amílcar Cabral, o líder revolucionário de Guiné-Bissau assassinado pelo exército português. Cabral, o aluno, assim como seu homônimo e líder da luta de independência, e Bah, personagem do filme de Cissé, tornaram-se mártires e inspiraram outros estudantes de Mali a continuar sua luta até que os militares fossem derrotados. Em 1992, a democracia finalmente chegou a Mali, após um sangrento confronto entre alunos, apoiados pelos seus pais e outros grupos sociais, e os militares. Foi exatamente como ocorreu em *Finyé*.

O enredo de *Guelwaar* gira em torno dos conflitos entre muçulmanos e cristãos, e do destino do cadáver de Pierre Henry Thioune Guelwaar, um cristão e ativista político, enterrado por engano em um cemitério muçulmano e que precisa ser exumado para receber as exéquias cristãs apropriadas. Ocorre que Guelwaar foi assassinado porque expôs os efeitos negativos da ajuda internacional a seu país e incitou o povo a se rebelar. Para Sembène, a cultura política na África tornou-se tão dependente de ajuda que perdeu sua capacidade de produzir qualquer coisa, exceto uma geração de pedintes. Em uma cena controversa e impactante, o filme contrasta duas filosofias de vida, ambas vistas de modo negativo por razões diferentes, a fim de mostrar como a dignidade e auto-regulamentação dos africanos foram comprometidas.

Por um lado, há o pedir e receber ajuda que é praticado por todos, desde os líderes africanos até os sem-teto nas ruas. Por outro, existe a prostituição que permite às mulheres jovens sustentar-se e a suas famílias. O filme argumenta que até mesmo a prostituição é mais nobre do que receber ajuda internacional, porque a primeira implica troca e ação, enquanto a segunda fomenta a dependência e passividade.

Esta é uma nova maneira de pensar, já que altera o significado cultural da mendicância nas sociedades predominantemente muçulmanas e animistas da África ocidental, em que os mendigos são vistos como pessoas honestas e humildes, considerados intermediários entre Deus e aqueles que desejam ser absolvidos de um pecado.

No final do filme, um grupo de jovens inspirados pelas afirmações de Guelwaar intercepta um caminhão carregado com sacos de farinha, doados por organizações internacionais, e derruba a farinha no chão em vez de permitir que a carga alcançasse seu destino. Quando um homem mais velho diz que é um sacrilégio esparramar comida no chão, a esposa de Guelwaar retruca, dizendo que o que constitui realmente uma profanação da cultura é continuar a receber ajuda de estrangeiros.

Com *Guelwaar*, Sembène retorna às narrativas utópicas de autodeterminação que já havia explorado em seus primeiros romances, como *O pays mon beau peuple* e *Les bouts de bois de Dieu*, e que posteriormente abandonou em seus filmes em favor de uma crítica aos regimes pós-independência, de sátira e de realismo socialista. Os créditos iniciais em *Guelwaar* descrevem-no como uma lenda do século XXI, chamando atenção para a África do *fin de siècle* quando os jovens se afastarão dos paradigmas antigos do afro-pessimismo e tomarão o destino em suas próprias mãos.



Guelwaar, de Ousmane Sembène (1992).

A gramática de *Borom Sarret* ainda influencia o cinema da África ocidental. Existe algumas exceções, como exemplificadas pelo realismo mágico de *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987), a colagem pós-moderna de *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, 1973), o cinema minimalista – poucas palavras e gestos precisos – de *Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990), ou até mesmo o gênero histórico, experimentado pelo próprio Sembène em *Ceddo* (1976). Porém, até recentemente, estes filmes apenas comentavam os gêneros acima, mas não alteravam completamente o cinema da África ocidental. O cinema sembeniano, com uma visão do mundo em conflito entre a tradição e a modernidade, continuou a dominar o cinema africano, pelo menos até recentemente.

Entre o cinema de Sembène e aquele de Cissé, Diop Mambéty e Ouedraogo, existem filmes sobre os problemas sociais que colocam em cena os temas do afropessimismo: das crianças na África, a disseminação da Aids, a desvalorização da moeda corrente da CFA (Communauté Financière d'Afrique), a mutilação genital feminina e outras formas de opressão à mulher na África, a corrupção e a alienação dos africanos das suas próprias tradições, o racismo e os danos ao meio-ambiente. Muitos dos filmes foram feitos a pedido de instituições européias que retrataram com sucesso a situação trágica da África, mas possuem pouca compreensão ou desejo de conhecer as necessidades das pessoas. Significativamente, a maioria dos assim chamados filmes são meramente reportagens televisivas que lidam com assuntos que podem exigir exposição pública, mas isso ocorre de uma forma que não representa um avanço para a linguagem cinematográfica africana.

Filmes problematizantes tratam os africanos como objetos sobre os quais o diretor fala, e não como sujeitos que possuem desejos, indiferentemente de suas condições sociais. Entender as pequenas diferenças entre os seres humanos e segui-los com uma câmera é, no entanto, onde se encontra, afinal, a aventura, ou seja, a descoberta do poder dos seres humanos, cinema *tout court*.

Para além de *Borom Sarret*: Mambéty, o pós-moderno

Com apenas três filmes: *Touki Bouki* (1973), *Hyenas* (1992) e *Le Franc* (1995) – este último ganhou o prêmio de melhor curta-metragem do Fespaco'95 – o cinema de Djibril Diop Mambéty apresenta o maior desafio ao realismo socialista sembeniano e à narrativa utópica de independência. Na obra de Diop, somos também colocados diante de uma janela voltada para Dakar: as ruas estreitas e intimistas da Medina, os centros metropolitanos do Plateau, as praias e os lugares sob os baobás. Alguns

dos personagens, como Aminata Fall, estão nos três filmes, fazendo mais ou menos o mesmo papel. Um outro ponto forte no cinema de Diop é que ele se inspira na música e em outros filmes, criando associações e intertextualidade entre sua *mise-en-scène* e aquelas dos *westerns* e filmes B.

Esse tipo de cinema me toca porque nasci na África no tempo em que éramos independentes; tínhamos o espírito de que tudo era possível, que poderíamos mudar o mundo, e éramos ao mesmo tempo tradicionais e modernos, estávamos lendo Sartre, mas ouvíamos também James Brown, e juntávamos todas as ideologias como se fossem iguais, em oposição ao realismo ideal dos tempos de Sembène, nos quais se queria criar um novo homem no sentido fanoniano do termo, e este novo homem, de certo modo, seria isolado da cultura de muitas formas.

Touki Bouki entra na história do cinema africano como o primeiro filme de vanguarda. As pessoas geralmente o descrevem como um filme formalmente apreciável e distanciado do didatismo do cinema africano da década de 1970. Centrado nas aventuras de dois jovens, Mory e Anta, que circulam pelos arredores da Medina (as favelas de Dakar) e do Plateau (o centro da cidade), *Touki Bouki* usa como padrão narrativo repetições de cenas, seqüências de sonhos, associação de sons, espaços contrastantes e digressões. Alguns enquadramentos parecem ser *stills*, que aludem às cenas dos *westerns* americanos e que confundem a atenção do espectador que tenta organizar o filme em uma narrativa linear. O filme também é famoso por suas seqüências eróticas e pela ênfase em cenas lúdicas.

Um olhar mais atento a *Touki Bouki* revela, no entanto, a preocupação com certos temas e dispositivos que são comuns no cinema africano. A tradição oral, o conflito entre tradição e modernidade e a representação do sagrado são, por exemplo, alguns dos elementos narrativos utilizados no filme. *Touki Bouki* — que significa, na língua wolof, literalmente a “viagem da hiena” — é uma adaptação de um conto popular da África ocidental sobre as aventuras de uma lebre e uma hiena. Assim como o conto popular dos negros norte-americanos sobre o coelho Brer, essas narrativas africanas colocam a hiena e a lebre (símbolos dos seres humanos) em situações difíceis (geralmente a fome ou uma situação que ninguém pode solucionar), e cria uma série de jornadas no fim das quais encontra-se a solução do problema. Em *Touki Bouki*, Mory e Anta sonham sair do vilarejo perto de Dakar, onde são oprimidos pela pobreza e pelas pressões de se submeterem aos rituais severos de sua tia. Eles querem ir para Paris, onde pretendem passear pelos bulevares de Montparnasse e Pigalle. Mory sonha em se tornar o rei da malandragem

parisiense e retornar a Dakar com sua pilhagem. Assim, a tia de Anta, que costuma implicar com ele, elogiará quando ele entregar-lhe o dinheiro. A função do dinheiro em moldar a vontade das pessoas também é enfatizado em *Hyenas* e *Le Franc*.

Quando Mory e Anta preparam-se para sua jornada, a trilha sonora toca uma canção de Josephine Baker com o refrão “Paris! Paris!”. Para obter o dinheiro para o transporte, Mory primeiro tenta passar a perna em um jogador de cartas para quem ele perde. A cena possui todos os elementos de confronto entre policiais e ladrões. A segunda tentativa para se obter o dinheiro envolve o roubo de uma mala de uma companhia de lutadores. Esta também falha, mas não sem antes se transformar em uma cena de filme de terror. Finalmente, Mory e Anta decidem visitar um amigo homossexual de Mory para roubá-lo. Desta vez, eles conseguem obter não só dinheiro, como algumas roupas e um carro extravagante. A seqüência torna-se uma cena repleta de fantasias, em que primeiro Mory tira suas roupas e acena de pé no carro para uma multidão imaginária, imitando os presidentes que acenam de suas limusines. Em seguida, Mory e Anta estão vestidos como Bonnie e Clyde à medida que o carro dirige-se ao palácio presidencial, e para a casa da tia, onde ela canta e dança para eles.

Touki Bouki rejeita o didatismo de muitos filmes africanos, em favor do uso lúdico da ironia e da paródia. Os crimes cometidos por Mory e Anta, para obter as passagens, certamente parodiam os apuros pelos quais muitos senegaleses passam ao tentar imigrar para a França. Ao colocar Mory nu em uma limusine no papel de um político, o filme também parodia as campanhas políticas na África, nas quais os líderes escondem a verdade “nua” do seu povo. Existe aqui uma intertextualidade entre *Touki Bouki* e outros filmes políticos, como *Xala* (1974) e *Finyè*, que também aponta para a hipocrisia e impotência dos líderes africanos.

Em *Touki Bouki*, Mory é o narrador. Vemos a maioria das cenas sob sua perspectiva; ele é seu próprio grão. Vemo-no construindo sua imagem de mestre da malandragem contra o jogador de cartas e contra o homossexual. Certas cenas o descrevem como um rebelde sem causa; ele é diferente dos outros rapazes e, como em fotos em preto-e-branco, ele sempre parece estar melancólico, distante e romântico. Pela autoconstrução como ícones de uma nova geração e pela imitação de personagens de filmes B norte-americanos, Mory e Anta aludem a heróis de filmes clássicos da *new wave* como *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1959) e *A bout de souffle* (Godard, 1959).

A questão da pós-modernidade é colocada como um vínculo com o passado, com a nobreza dos costumes tradicionais servindo como guia para Mory e Anta no mundo moderno. Por isso, pode-se dizer que o filme termina como uma narrativa griô tradicional. Quando Mory ouve a sirene de um barco partindo para a França, ele se lembra do urro de seu touro; ele se recusa a embarcar no navio (símbolo da modernidade e alienação) e corre em direção da Medina (símbolo de tradição e autenticidade).

Assim, o filme encerra conduzindo-o para a segurança da tradição. É interessante que Mory deixa Anta no barco, normalmente a mulher fica para trás enquanto o homem vai embora e “moderniza-se” na Europa. O filme também inclui outras mediações entre a tradição e a modernidade. A aparência de Mory e Anta desafia as expectativas de comportamento e vestuário tanto em ambientes ocidentalizados quanto tradicionais. O corte de cabelo de Anta e sua jaqueta fazem-na parecer um rapaz, enquanto o traje e a atuação de Mory constroem uma figura parecida a um pastor do povo fulani e o herói ocidental. As pessoas na Medina criticam Mory e Anta por serem europeizados e, conseqüentemente, irresponsáveis, desavergonhados e malvados; enquanto as pessoas na cidade os veem como nativos, *hippies* e comunistas. O filme utiliza os dois personagens para ofuscar as fronteiras entre Medina e Plateau. À medida que eles trafegam de um espaço a outro, torna-se claro que o moderno está no tradicional e vice-versa. Além disso, quando eles estão em um lugar, seu vestuário e seus gestos revelam os sinais de que eles são do outro lugar. Diversos planos da Medina mostram, por exemplo, os prédios altos do Plateau ao fundo. Até mesmo a motocicleta de Mory simboliza o Plateau quando percorre os caminhos não exploradas da Medina.

A fronteira entre o que é ocidental e o que é tradicional é bastante confusa em *Touki Bouki* se analisado pelo culto da motocicleta por Mory. Ele transforma a motocicleta em um objeto sagrado, ou um fetiche, quando a usa para tomar o lugar das vacas que ele está perdendo rapidamente para a modernização. O filme começa com um jovem menino montando em um touro em frente a um rebanho de vacas. O plano seguinte mostra um abatedouro moderno onde a garganta de uma vaca está sendo cortada de forma gráfica. Em seguida, vemos Mory em sua moto decorada com um crânio com chifres secos acima do guidão. Uma estátua representando símbolos muçulmanos, incluindo o Crescente, está presa ao selim. O filme aborda a relação de Mory com sua moto como sendo similar ao relacionamento de um pastor fulani com suas vacas. Em uma cena, Mory dirige sua moto entre vacas, como um

caubói em um *western* e usa uma corda para laçar a moto. O *hippie* europeu que se machuca com a moto a chama de “uma bela fera”.

O tema central em *Hyenas*, *Le Franc* e *Touki Bouki* é a nobreza da tradição em conflito com as tentações produzidas pelo dinheiro, e a restauração das personagens para momentos de glória e autenticidade. Em todos os três filmes, Diop Mambèty utiliza um estilo narrativo mais enraizado no realismo mágico do que na linguagem verossímil de Sembène. Os três filmes extraem significado de suas relações internas, suas intertextualidades com os filmes B e da reescrita de tópicos sembenianos.

Para encerrar a discussão sobre o cinema de Diop Mambèty, exporemos o filme *Le Franc*. O filme também se passa em Dakar, no período que se seguiu à desvalorização do CFA. A África francófona de Dakar (Senegal) até Douala (Camarões) foi abalada pela desvalorização da moeda, que impactou a população a cada hora, a cada dia e a cada mês. Nas zonas urbanas, onde vivem pequenos empresários, a classe média e a massa das classes pobres, a desvalorização é como uma epidemia de cólera na época seca do harmatão. O preço da gasolina dobrou assim como os produtos importados. Em Dakar, há um número maior de pedintes nas ruas. Até mesmo a classe média está empobrecida e perde posição no centro do mercado, juntando-se aos desfavorecidos às margens da sociedade e deixando os restaurantes, cinemas e lojas de roupas para os turistas. A desvalorização é um fenômeno do que ficou atualmente conhecido como ajustamento estrutural no Terceiro Mundo, o que chamam, no mundo desenvolvido, de corte de despesas e funcionários em fábricas e escritórios. Programas de ajustes estruturais afetaram a população do Senegal e do México, do mesmo modo como afetaram os negros e mulheres nos Estados Unidos e na Europa.

Le Franc utiliza o período da desvalorização como base de sua história e apresenta alguns dos momentos mais fantásticos e mágicos do cinema africano. Marigo, o protagonista do filme, é um músico cuja congoma, ou acordeão, é confiscado pela dona da casa em que mora, Aminata Fall, porque ele não consegue pagar o aluguel. A loteria é sua única chance de obter seu instrumento de volta e sair da miséria. Ele joga e é contemplado, mas não quer que olhos invejosos o vejam retirar seu bilhete vencedor escondido atrás de um pôster de seu ídolo colado na porta de seu quarto. Ele retira a porta e, com ela, cruza a cidade em direção ao mar. Em seu caminho, no teto de um ônibus e sentando em sua porta, ele sonha com a restituição de sua congoma e em conquistar o mundo tocando seu instrumento. Ele também

tem visões de Aminata Fall, símbolo do capitalismo americano na África que o elogia agora que se tornou rico. Aminata Fall emerge, maior do que a vida, falando uma mistura de wolof, francês e inglês americano, antes de irromper uma série de *blues* que visitam *hits* de Ma Rainey e Bessie Smith até Billie Holiday. As referências ao dinheiro, ao capitalismo e à boa vida simbolizada pela música e roupas são de tal forma surreais que acabam por criar uma África sublime. O filme usa cores fortes: preto-azeviche senegalês, vermelho, verde e amarelo que são as cores favoritas das pessoas nas ruas, e o azul, que é a cor do céu e do mar, mas também dos sacos de lixo que cobrem o chão por quilômetros.

O cinema da África ocidental hoje

Três filmes apresentados no Fespaco'95 — *Guimba* (Cheick Oumar Sissoko, 1995), *Keita: the heritage of the griot* (Dani Kouyaté, 1994) e *Haramuya* (Drissa Touré, 1995) — sopram de suas narrativas ar fresco o suficiente para afastarem-se do paradigma sembêniano. *Guimba* e *Keita* têm em comum a utilização de dispositivos narrativos da África ocidental: o uso de um griô e digressões que unem o tempo narrativo ao presente. A história de *Guimba* se inicia com um griô contemporâneo que toca um instrumento de corda típico, chamado ngon, ao lado do Rio Níger, e recita o épico de *Guimba*, o *Tirano*. Em seguida, um movimento da câmera para a esquerda sobre a água revela o mundo de *Guimba*, com figurino fascinante e arquitetura magnífica.

Os personagens são, na maioria, superiores à vida, deixando para trás os filmes sobre problemas sociais, em que os personagens são menores que os espectadores. *Guimba*, vencedor do Grand Prix, lembra o espectador do filme *Yeelen*, de Souleymane Cissé, mas, desta vez, há um enredo elegante com mais conflitos, mais roupas e uma exibição de portas de fortes, muros, interiores de casas e telhados (estilos arquitetônicos de Djenne e Timbuktu). *Yeelen* e *Guimba* baseiam-se nos últimos impérios Bambara e Dogon no século XIX, antes da colonização francesa na região. Naquele tempo, as sociedades de caça, chamadas de donzons, eram os guerreiros mais perigosos, porque eles dominavam os segredos da vida selvagem e da civilização. As palavras deles tinham o poder de tirar a vida, de parar o tempo e de torná-los invisíveis. Cissé em *Yeelen* e Sissoko em *Guimba* suspendem suas noções de descrença e permitem às suas câmeras o encontro com estas mitologias bambara e dogon. Ambos os filmes são, nesse sentido, poéticos, mágicos e repletos de símbolos.

Guimba discorre sobre o poder, sobre como as pessoas não desejam compartilhá-lo e sobre como ele cega. É uma metáfora das ditaduras africanas na era pós-independência. O filme conta a história de um rei tirano chamado Guimba, que mata seus inimigos, joga-os na cadeia ou envia-os para o exílio. Ele é tão temível que seu chapéu está sempre cobrindo seus olhos, como os presidentes-generais da vida real que usam óculos escuros e se divertem assistindo ao sofrimento de outras pessoas. Em outras palavras, Guimba fala sobre o fascismo tropical que foi uma praga nos últimos 30 anos de independência na África.

Guimba educa seu filho anão para sucedê-lo, repetindo para ele que o poder não é para ser compartilhado, e que deve ser sempre exibido para que as pessoas o respeitem. O problema de Guimba começa quando ele escolhe uma noiva para seu filho. Antes do casamento, o filho de Guimba se dá conta de que gosta mais da mãe da noiva, porque tem nádegas mais bonitas. O pai decide então que ele se casará com a filha, enquanto seu filho se casará com a mãe, cujo marido será enviado para o exílio. Nesse ponto, o povo oprimido envia um salvador do grupo de caçadores para entregar as mulheres a Guimba. Um confronto mágico se segue, com uma reencenação de guerra bambara, com gestos estilizados e a utilização das palavras como armas.

Keita: the heritage of the griot também utiliza a técnica do griô como base para contar sua história. A descoberta do estilo narrativo griótico, um tipo de narrativa tradicional dos povos da África ocidental, permitiu aos diretores tanto de *Guimba* como de *Keita* que alcançassem um público mais amplo no Fespaco, e que deixassem os espectadores fascinados com as formas sofisticadas das línguas mandinka e bambara, das quais os griôs são considerados guardiões.



Guimba: un tyran, une époque, de Cheikh Oumar Sissoko (1995).

Keita, uma história simples sobre a educação de crianças na África contemporânea, assume uma dimensão épica quando o diretor liga a vida do protagonista à de Sunjata Keita, imperador do antigo Mali no século XIII. Esse é tipicamente o estilo narrativo africano do griô, porque o destino de cada um está ligado ao de todos, e à História. É como se nossas vidas dependessem, por um momento, da resolução nos filmes. *Keita* inicia com um velho griô que surge de repente em uma família africana moderna para ensinar ao filho mais novo a história de seus antepassados. O enredo se desenvolve quando o olho da câmera se mistura lentamente com a voz do griô que passa a colidir com a descrição da educação que o menino recebe na escola. A educação moderna na África contém pouca informação sobre a história africana, especialmente nos níveis elementares em que o francês e o inglês são enfatizados em detrimento das línguas e culturas africanas. Tanto o professor quanto a mãe do menino tentam remediar a situação, que se torna contagiante à medida que o garoto narra os ensinamentos do griô às outras crianças da classe.

Ao criar uma equivalência entre a narrativa do griô e o olhar da câmera, demonstra-se uma crítica ao sistema francófono de educação, que força as crianças africanas a esquecerem seu passado a cada palavra aprendida em francês. O filme claramente afirma que existe uma cisão na identidade dos africanos modernos. Uma afirmação definitivamente controversa, porém, que encontrará simpatia tanto na África como em qualquer outro lugar onde se desperta para uma educação afrocêntrica.

O júri, em Ouaga, concedeu a *Keita* o Prêmio Ornarou Ganda para melhor filme de diretor estreante, mas criticou-o por focar demais no griô para contar a história de Sunjata, ao invés de apresentá-la na tela como fez *Guimba*. Entretanto, existem vantagens na estratégia narrativa de *Keita* que distancia o espectador do épico de Sunjata, e enfatiza o conflito entre o griô e o professor da escola, contextualizando assim a tragédia da educação moderna na África.

Haramuya, por outro lado, alcança sua originalidade por meio do desenvolvimento de histórias múltiplas e não-lineares sobre cidades africanas modernas. O filme de Drissa Tourk, com sua *mise-en-scène* com diversos personagens e histórias que ocupam o mesmo espaço mas não se inter-relacionam, lembra-nos o filme de Robert Altman, *Short cuts: cenas da vida* (1993). *Haramuya* é situado em Ouagadougou, uma cidade com índices crescentes de desemprego, fundamentalismo islâmico, delinqüência juvenil e mais motocicletas do que em qualquer outra parte da África ocidental. O filme volta-se para os ladrões de motos, servidores

públicos corruptos e homens de negócio libaneses, fundamentalistas religiosos, traficantes, prostitutas e a desvalorização da moeda local: o CFA. O filme fornece um rápido olhar sobre Ouagadougou que não se vê durante o Fespaco. Talvez por isso, o filme foi criticado severamente durante o festival pelo fato de não contar uma história coerente. Mas não existem histórias coerentes nas vidas dos moradores das cidades; em vez disso, existem contradições, pessoas que circulam pelas mesmas ruas com propósitos diferentes. O prazer de *Haramuya* não pode ser encontrado na resolução do filme, mas em momentos como aquele em que um professor fundamentalista entrega por engano a um de seus alunos um pacote de maconha para alimentar um rebanho de ovelhas.

Concluindo, podemos dizer que o Fespaco'95 foi salvo por estes filmes. Infelizmente, aquilo que iniciou com um espírito pan-africano está se tornando cada vez mais nacionalista. Até mesmo os prêmios enfatizaram a tendência em direção ao nacionalismo, na medida em que os filmes vencedores tornam-se símbolos de orgulho nacional e demonstrações de superioridade cultural com relação aos países que não foram agraciados. Embora não tenha sido intencional, essa situação criou a base para um etnocentrismo, para não dizer um tribalismo, em uma região que necessita desesperadamente de mais mercados além daqueles celebrados pelo Estado-nação.

A desvalorização da moeda CFA, em conjunto com outros ajustes estruturais que obrigaram os Estados a fecharem fábricas e demitirem funcionários, deveria ter levado também as pessoas a se posicionarem contra os Estados-nação; as fronteiras coloniais adaptadas pelos Estados independentes apenas serviram para separar famílias em cada lado das fronteiras. Do mesmo modo, elas limitam mercados e impedem a universalização de culturas africanas dinâmicas para além do Estado-nação. Infelizmente, o cinema africano no Fespaco estimula mais nacionalismo entre as pessoas. Devido à desvalorização, algumas pessoas sentiram a necessidade de pedirem uma segunda independência da França, do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional (FMI) para seus países. Esperamos que o novo cinema africano possa adotar também o pan-africanismo em vez do nacionalismo.

4

O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos

Mahomed Bamba

Há cinqüenta anos, o cinema africano nascia e afirmava-se como um cinema engajado, comprometido social e ideologicamente com as lutas de emancipação que sacudiam toda a África nos períodos da descolonização. Mas depois das independências, novas prioridades afastaram os governos africanos do seu cinema. A partir dos anos 1970, os cinemas africanos¹ tornaram-se de vez filhos da cooperação cultural que a França vem mantendo com as suas ex-colônias. Muitas vezes denunciam os efeitos perversos da política de ajuda francesa nas cinematografias africanas. Paradoxalmente, as críticas mais virulentas partem dos próprios cineastas que vêem nessa forma de apoio um freio e um empecilho à emergência de políticas cinematográficas endógenas. Toda a ambigüidade da ajuda ocidental às cinematografias africanas decorre do fato de que ela carrega boa parte das contradições que marcam as relações do ocidente com o “outro” e com as culturas do “outro”. Olivier Barlet resume todo o paradoxo da relação da ajuda internacional com os cinemas africanos com a seguinte frase:

O sucesso dos filmes africanos fragilizou esta cinematografia: há muita pressão sobre os conteúdos e a política de ajuda. Ao corresponder a uma necessidade ocidental de imagens do sul, tende para uma adaptação às normas de qualidade internacional. (BARLET, 1996)

Se a ajuda a uma cinematografia estrangeira é ambígua, precisa o autor, não é porque ela a transforma em uma cinematografia assistida — todo o cinema é, aliás, assistido, inclusive Hollywood. O problema é que esta ajuda é fundamentada no princípio de um gesto bondoso de um centro em relação à periferia, à sua cultura e ao seu cinema, isto é, um cinema diferente. Isso não deixa de acarretar consequências no plano temático e ideológico nos trabalhos dos cineastas africanos que se sentem cada vez mais impelidos a conformar os conteúdos de seus filmes às expectativas ligadas a esta solidariedade interessada, proveniente de uma grande nação de cultura. Para muitos autores, a cooperação cultural da França com as suas ex-colônias é ainda opaca: ela oscila entre a boa consciência, o dever moral, a vergonha com o passado colonial e o interesse geopolítico.

Há mais de quatro décadas que os recursos da cooperação mantêm viva a produção fílmica na África. Por um lado, isso cria um comodismo nos governos africanos que tendem a considerar o cinema um setor secundário e não prioritário nos esforços de desenvolvimento. Por outro, a ajuda que vem de fora retarda o envolvimento do setor privado local na produção cultural e a emergência e consolidação de uma indústria cultural que seria uma alternativa ao desenvolvimento econômico. Enquanto isso não acontecer, os cineastas lidam como podem com a ambigüidade da política cinematográfica francesa. E, na falta de uma política de acompanhamento dos filmes no plano da distribuição, todo o cinema africano tornou-se um cinema de evento, um cinema para festivais. A necessidade de ajuda à produção de imagens nos países africanos corresponde a uma outra demanda por filmes africanos nos festivais consagrados a esta cinematografia do sul: a distribuição.

Todavia, nessa situação de marasmo e de total entrega das cinematografias africanas às políticas pensadas sob medida para elas e de dependência aos festivais organizados para elas, Burkina Fasso figura como exceção. Não somente pela histórica implicação dos sucessivos governos deste pequeno país da África ocidental na atividade cinematográfica, mas também pela organização do maior evento dedicado, de forma bienal, às produções fílmicas de toda a África e de sua diáspora. Neste texto, nosso objetivo não é denunciar nem fazer uma crítica injusta às diversas formas de ingerência da atividade cinematográfica na África. Ao contrário, partimos das contradições da dependência do cinema africano da ajuda, dos festivais e da crítica ocidentais como ponto de partida para um esforço de compreensão do valor de outras experiências endógenas que pontuam a história do cinema africano e que buscam quebrar essa dependência. Nesta perspectiva,

o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão (Fespaco), a Federação Pan-africana dos Cineastas (Fepaci) e os esforços do Burkina Fasso por um pan-africanismo no cinema africano devem ser percebidos como alternativas à carência de uma política cinematográfica na África.

O cinema africano: um cinema de festival

O cinema africano continua sendo feito com grande dificuldade, mas os festivais dedicados exclusivamente a filmes africanos multiplicam-se nos quatro cantos do mundo. Esses festivais internacionais, que poderiam alavancar o lançamento comercial dos filmes realizados por cineastas africanos, acabam funcionando apenas como única oportunidade de exibição pública. Os maiores festivais europeus são um termômetro que aferem a saúde do cinema feito na África: quando há mais filmes africanos selecionados no festival de Cannes, por exemplo, isso é percebido pelos críticos como um sinal positivo da dinâmica da produção naquele ano. Ao contrário, a ausência dos filmes africanos da seleção oficial do maior festival do mundo durante dois anos consecutivos foi percebida como um sinal alarmante da situação que vem atravessando o cinema africano. A relação obsessiva dos cineastas africanos com os catálogos e os calendários dos festivais confirma uma das exceções do cinema africano: trata-se de um cinema de festival e para os festivais.

Desde que os cineclubes desapareceram, os festivais tornaram-se o campo de encontro e de debate sobre os filmes de outras partes do mundo. Nasceram, portanto, de uma vontade legítima de mostrar filmes que nunca teriam acesso às salas ocidentais (BARLET, 1996). A história dos cinemas africanos é inseparável da existência desses espaços reservados à exibição de filmes provenientes de cinematografias ditas periféricas. Para se fazer conhecer, em um primeiro momento, o filme africano precisou ir ao encontro dos festivais internacionais. Em seguida, são os festivais que viriam ao encontro do filme africano, já que despertavam a curiosidade dos cinéfilos ocidentais.

Se Cannes é considerado o maior festival do mundo é, em parte, devido à abertura proporcionada por seus organizadores às produções provenientes das cinematografias do sul. As mais gloriosas páginas da história do cinema africano foram escritas no Festival de Cannes (DELAFIN, 2007). Desde sua criação, há mais de 60 anos, o festival francês vem reservando um lugar especial aos filmes dos cineastas africanos. O reconhecimento e a consagração do cinema africano começaram com o polêmico *Chronicle of the burning years/Chronique des années de braise* (Palme d'Or, 1975), do argelino Mohamed Lakhdar-Hamina. Depois foi a vez do cineasta

Souleymane Cissé, de Mali, ganhador do Prix du jury, por *Brightness/Yeelen* (1987). Dois anos depois, Idrissa Ouedraogo, de Burkina Fasso, arrebatava o mesmo prestigiado prêmio do júri com o filme *The law/Tilai* (1989).

Além destes premiados cineastas, cabe mencionar os casos de cineastas africanos que freqüentam de forma assídua o maior festival do mundo. Os pioneiros foram Paulin Vieyra, em 1963, com o seu filme *Lamb*. Ousmane Sembène apresentou *Black girl/La noire de...* em 1964. Depois de quase uma década, graças ao talento do diretor senegalês Djibril Diop Mambéty, o cinema africano voltava para a seleção oficial do festival de Cannes em 1973, na categoria Quinzaine des réalisateurs, com o filme até hoje aclamado por sua audácia estética, *Journey of the hyenas/Touki Bouki*. O mesmo Djibril Diop Mambéty voltou a Cannes em 1992 com o seu segundo longa-metragem, *Hienas/Hyènes*.

Durante todo esse tempo, os cineastas do Magreb também contribuíram para o reconhecimento do cinema africano em Cannes. Em 1992, *Bezness*, um filme de Nouri Bouzid, cineasta da Tunísia, foi selecionado na Quinzaine des réalisateurs. Depois de ser recompensado com o Tanit d'Or do festival de Cartagena na Tunísia, *Halfaouine: child of the terraces/Halfaouine*, de Férid Boughedir, foi selecionado, em 1990, na Quinzaine des réalisateurs.

A presença de todos esses cineastas em Cannes simboliza a vitalidade do cinema africano. Durante 15 dias de festival, os filmes africanos são vistos pela crítica internacional e competem com filmes de outros países. Mas, além da competição e da consagração, Cannes é também uma formidável oportunidade para os cineastas africanos viabilizarem financeiramente a circulação comercial de seus filmes e fazerem contato com produtores para futuros filmes.

Mesmo não dispondo dos mesmos recursos colossais de Cannes, vários pequenos festivais vêm promovendo filmes africanos no exterior. Seus organizadores se contentam, geralmente, com o público formado pelos habitantes de uma determinada localidade que não são forçosamente cinéfilos nem conhecedores do cinema africano². Esses eventos de pequeno porte estão inscritos na agenda de todos os cineastas africanos. É o caso do Afrika Filmfestival, que ocorre anualmente, desde 1996, na cidade de Louvain. A projeção dos filmes e vídeos da África e da diáspora nesta província belga determinou, inclusive, as formas de promoção e de cooperação entre a Bélgica, a região do Brabant flamengo e a África. Para os organizadores, o objetivo é duplo. Permitir, a princípio, ao público ocidental descobrir “a maneira como os próprios africanos se vêem e julgam sua situação, sua história e

seus contatos com a Bélgica (Europa)”. Isso favorece um maior diálogo e compreensão entre ambos os lados. A cada ano o festival de Louvain desenvolve temáticas socioculturais que giram em torno da migração, da situação das mulheres africanas no cinema e do passado colonial belga. O segundo objetivo é mais humanitário. Além da programação normal dos filmes africanos em salas de cinema e centros culturais, o festival tem atividades ligadas à cooperação para o desenvolvimento:

As vozes e as imagens dos colaboradores africanos das instâncias oficiais e não oficiais (ONGs) se fazem ouvir ou ver. Pela criação de canais de distribuição e de representação para os produtores de filmes africanos, o festival tenta contribuir para a manutenção dessa produção cultural. (CONVENTS, 2003)

O que todos esses festivais têm em comum é a postura política e militante que caracteriza a ação de seus organizadores. Demonstra uma vontade de passar de um sentimento de curiosidade, de benevolência e de exotismo em relação aos filmes africanos, para uma relação espectral mais engajada que, em alguns casos, beira o “terceiromundismo”. Festivais como o African Film Festival (EUA), o African Diaspora Film Festival (EUA), o Afrika Filmfestival (Bélgica) e o Festival de Cannes têm um mesmo objetivo: contornar o insolúvel problema de distribuição e circulação dos filmes africanos e promovê-los junto às populações ocidentais.

Mas a excessiva importância dos festivais fez com que eles acabassem determinando o valor de um filme e as opções estéticas e temáticas dos cineastas africanos. Muitos filmes africanos premiados são acusados de “cultuarem falsos valores e lugares-comuns que oferecem uma imagem artificial e truncada da África” (VIEYRA, 1975). O peso dos festivais no percurso de um filme africano é hoje objeto das mesmas críticas feitas ao desvirtuamento das cinematografias, provocado pela ajuda financeira da cooperação internacional. Férid Boughedir atribui os problemas estéticos do cinema africano contemporâneo àquilo que chama de “festivalidade”, isto é, a atitude que leva os cineastas africanos a formatar seus filmes de acordo com as normas e as expectativas do público dos festivais (o seu único público) (BOUGHEDIR, 2005). Os cineastas africanos são reféns da “religião que é a cinefilia”. Ora, quando se sabe que o “cinéfilo não gosta forçosamente de um filme pelo que o diretor quis dizer, mas pelo que ele (cinéfilo) quer encontrar neste filme”, é como se todo o cinema africano fosse refém do olhar e das expectativas do espectador ocidental. Sendo assim, várias gerações de cineastas africanos acabaram por confundir pesquisas estéticas reais com puro estetismo para agradar os críticos ocidentais.

As relações ambíguas da crítica eurocêntrica com os filmes africanos

O papel da crítica ocidental tem sido tão decisivo quanto o dos festivais na divulgação, compreensão e aceitação das imagens provenientes da África. A crítica europeia soube bem cedo identificar e circunscrever a recorrência de grandes características temáticas e estéticas no cinema africano. Mas, pode-se dizer também que, ao longo da história dos cinemas africanos, a crítica ocidental elaborou e projetou as suas próprias representações imaginárias sobre as produções fílmicas africanas. A leitura ideológica da crítica eurocêntrica ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades nos cinemas africanos. Há uma descontinuidade entre as novas temáticas abordadas nos filmes africanos e os horizontes de expectativas dos críticos.

A crítica, como as demais áreas de produção de conhecimento, pode ser portadora da ideologia do seu contexto cultural de produção. A crítica ocidental não escapa desta regra. Como reconhece Barlet, ela não escapa do preconceito ambiente (BARLET, 1996). Muitas vezes, os olhares e as leituras ocidentais sobre as imagens produzidas pelos artistas africanos criam e reforçam a diferença. A relação dos ocidentais com a criação dos artistas dos países do sul permanece terrivelmente marcada por uma atitude neocolonialista que os faz exigir uma “autenticidade” desses artistas. Isso passa por uma flagrante ignorância da existência de uma arte contemporânea e a recusa de uma expressão autônoma que não corresponda às expectativas exóticas ocidentais. De acordo com Olivier Barlet (BARLET, 1997), duas significações balizam toda a leitura aplicada aos filmes africanos pela crítica francesa e europeia de modo geral: a ingenuidade e a irreflexão. Nos anos 1980, os filmes africanos tiveram uma maior visibilidade graças a festivais e ao interesse da cinefilia ocidental sedenta de uma nova estética cinematográfica. Os filmes de Souleymane Cissé e de Idrissa Ouedraogo³ são incensados pela magia, a ingenuidade e o lado primitivo que os caracterizam. Na verdade, a suposta ingenuidade do cinema africano decorre de uma apreciação simplista por parte da crítica francesa, incapaz de compreender as imagens produzidas pelo outro. Para o ocidente, a África sempre foi o “outro”, um cenário de projeção, o suporte de estereótipos do imaginário coletivo decorrente do cinema colonial: os negros são bons selvagens, eternos festivos antimaterialistas que vivem unicamente do calor social, grandes crianças que, como lembrava o Larousse de 1932, “sua inferioridade intelectual nos impõe proteger (BARLET, 1997)”.

Na década de 1980, o cinema africano foi, ao mesmo tempo, objeto de fascínio e desdém da crítica. No plano cinematográfico, a diferença e o exotismo elogiados nos filmes africanos, na verdade, funcionam como um repertório de clichês que impedem um maior exercício crítico para apreender as mudanças que já estão em curso em todas as cinematografias africanas. A condescendência da crítica francesa, de acordo com o autor, assemelha-se com a incapacidade de se exercer uma reflexão profunda para apreender os filmes africanos naquilo que têm de singular e universal.

Destas duas atitudes presentes na recepção eurocêntrica decorre a definição do cinema africano como gênero. A leitura da crítica ocidental é reducionista e generalizadora. O cinema africano é visto como um todo, independentemente das idiossincrasias que podem ser encontradas nos trabalhos dos cineastas africanos em termos de estilo, gênero e temática. À recepção ingênua do cinema africano dos anos 1980 sucede uma crítica incompreensiva da mudança que atravessa todas as cinematografias africanas e as novas propostas e temáticas abordadas pelos cineastas africanos. A crítica francesa, como lamenta Barlet, continua classificando os filmes africanos na categoria distintiva e globalizante de filme africano. Além de reduzir os trabalhos dos cineastas africanos a esta categoria, a crítica não tolera mais o que considera a imaturidade do cinema africano e que ela continua tentando apreender sob uma única ótica, a da dicotomia, filmes de cidade *versus* filmes de campo, que ela mesma criou.

Mesmo se Olivier Barlet professa uma leitura mais subjetiva dos filmes africanos, que possa restituir-lhes esta condição de igualdade, o cinema e as imagens vindas da África continuam esbarrando nos critérios elaborados pelos discursos valorativos ocidentais. A reflexão crítica, principalmente a francesa, parece ter engessado a análise temática dos filmes africanos. Ingenuidade, filme de gênero: o olhar ocidental sobre os filmes da África enclausura-os em critérios redutores que lhes nega sua estética própria. Isso seria o resultado de uma leitura tipicamente eurocêntrica que consiste em apreender as produções culturais do sul pela única ótica do “outro”. Proclama-se a diferença do “outro” antes de aceitar a sua diferença. Para Barlet, não há dúvida de que o velho princípio de diferença estabelecido entre cinema africano e cinema ocidental penetra e compromete a atividade crítica e a percepção dos próprios filmes.

Os filmes africanos só começam a ser apreciados essencialmente como são, isto é, como imagens decorrentes de uma outra cultura (e não de uma cultura imaginada e pré-fabricada pelo ocidente), quando emerge um novo público que não

compartilha das categorias da crítica eurocêntrica. Para Barlet, “urge estabelecer uma diferença entre grandes e pequenos festivais percebidos como ‘predadores’, dos festivais que permitem uma efetiva promoção comercial dos filmes junto à mídia e aos profissionais do cinema”. Os próprios cineastas africanos aprenderam, com o tempo, a distinguir entre festivais que brilham pela inteligência da sua programação feita de retrospectivas, seminários e atividades culturais, dos eventos que se destacam por um paternalismo que arrepia e em que a exibição de um filme africano se aparenta a uma ação humanitária (BARLET, 1996).

Por outro lado, é bom notar que em todos estes festivais internacionais as produções africanas são selecionadas e apresentadas como um todo, sob o termo genérico e globalizante de “festival de cinema africano”, independentemente das diversidades e das origens dos próprios cineastas. É difícil imaginar um festival sobre o cinema americano, como o de Deauville, em que se encontrem, lado a lado, filmes americanos, argentinos, brasileiros ou mexicanos. Inclusive, mesmo quando há um festival sobre o cinema latino-americano, os organizadores e o público esperam ver uma variedade de propostas filmicas que reflitam a diversidade do cinema sul-americano.

Com os festivais de filmes africanos, o critério de diversidade não parece ser aplicado. Tudo acontece como se os cineastas africanos participassem de um mesmo movimento cinematográfico oriundo de um mesmo país, compartilhassem das mesmas preocupações políticas, estéticas e temáticas. Espera-se dos filmes e dos cineastas africanos uma única e mesma realidade: a África. Os cineastas africanos são os primeiros a fugitarem a atitude reducionista dos críticos ocidentais que, em seus artigos, não se dão ao trabalho de distinguir a proveniência dos filmes africanos. Esta crítica dos cineastas africanos vale para os organizadores de festivais? Se não há ainda um festival dedicado à cinematografia de um país africano em particular, isto se deve à fraca quantidade de filmes produzidos por país, bem como a características temáticas e formais que seriam comuns a todos os filmes africanos. Mas, por trás dessa visão globalizante, há a concepção ocidental de que a África é una. Ora, como sabemos, não há um cinema africano como tampouco há uma África. O próprio Magreb, dividido entre três países (Argélia, Tunísia e Marrocos), está longe de constituir uma entidade, apesar do substrato cultural árabe-islâmico que tem em comum. Portanto, o cinema africano não se restringe aos filmes produzidos na África subsaariana. Inclusive a participação dos cineastas das diásporas negras e magrebinas dos movimentos cinematográficos africanos não é mais vista como uma extrapolação indevida.

Por uma recepção diaspórica dos filmes africanos

Outros festivais e eventos procuram criar uma ponte entre as criações africanas e um público formado pela diáspora negra e africana. Todas as diásporas, como sabemos, estão engajadas em um processo de reconstrução daquilo que Benedict Anderson chama de “comunidades imaginadas” (HALL, 2003)⁴. A relação dos negros ou das populações originárias do norte da África com a terra de origem de seus ancestrais passa, a partir de agora, não somente por uma reconstrução de uma nova “identidade cultural” no além-mar, mas também pelas experiências estéticas proporcionadas pelo contato com as manifestações artísticas e culturais provenientes do continente negro. Os eventos em torno das imagens provenientes da África (cinema ou fotografia) tomam os aspectos de uma mediação cultural em que a experiência de reidentificação simbólica com as culturas africanas opera-se pelo contato com as representações cinematográficas que destacam a presença da herança cultural negra na tela.

A recepção diaspórica⁵ do cinema africano problematiza e, ao mesmo tempo, ajuda a entender muitos aspectos da dimensão cultural que se sobrepõem à dimensão estética nos filmes africanos. Se a realização dos filmes por diretores africanos parece proceder diretamente dos esforços para a construção simbólica do conceito de nação pela auto-afirmação por meio da imagem, o uso destes filmes africanos por uma parte da diáspora africana parece também determinado por fatores de ordem étnica e política (ODIN, 2000)⁶. A relação da diáspora negra ou norte-africana com o cinema e as imagens provenientes da África toma a forma de uma prática de “recepção cultural” (KESSLER, 2000)⁷, pois os filmes africanos, enquanto manifestações culturais geograficamente marcadas, passam a ser objeto de um novo investimento semântico que supera, muitas vezes, o conteúdo narrativo. Os eventos culturais organizados em torno do cinema africano (que, muitas vezes, incluem a literatura e o artesanato) colocam-nos diante de uma situação de prática espectral em que novas particularidades culturais determinam os modos de leitura dos filmes africanos. Como os filmes e o público são selecionados e visados na base do critério étnico, há, por parte do público da diáspora, a mobilização de modos de leitura particulares. Assim, um mesmo filme africano poderá ser diversamente interpretado conforme é projetado para um público ocidental em um festival na Europa ou para um público negro no contexto de um festival organizado pela diáspora africana.

Outros festivais vão mais longe nesta empreitada de aproximar a África das suas diásporas. Eles integram na sua programação, além dos filmes propriamente

africanos, filmes provenientes das próprias diásporas. Este tipo de ponte entre os dois mundos confirma, às vezes, a própria vitalidade das cinematografias provenientes das diásporas negras e árabes.

As políticas e ideologias das programações dos festivais confirmam, desta forma, a emergência de um público cinematográfico diaspórico no meio da história dos cinemas africanos.

Por um festival africano

Paralelamente a esses festivais ocidentais, os africanos sentiram, em um determinado momento da sua história, a necessidade de organizar seus próprios festivais. Seriam espaços de exibição de filmes em terra africana, que propiciassem a oportunidade para federar os cineastas africanos e os da diáspora em torno de ideais e valores coletivos. Grandes ou pequenos, estes festivais africanos permitem um contato entre os filmes, os cineastas africanos e seus públicos locais. Os cineastas africanos, então, impõem-se uma escolha no momento da primeira exibição do seu filme: ou procuram por grandes festivais promocionais (Cannes, Berlin, Veneza) — neste caso estariam privilegiando uma notoriedade e uma maior visibilidade internacional para os seus filmes — ou, ao contrário, apostam em um reconhecimento africano e optam por exibir seus filmes nos festivais pan-africanos (Ouagadougou, Cartagena), privilegiando o público local.

Desde a resolução apresentada pelo Groupe Africain de Cinema, que se concretizou na organização do primeiro festival mundial dedicado às artes negras, ocorrido em 1966 em Dakar, os grandes eventos culturais na África têm sido parte dos desafios e prioridades dos artistas, cineastas, intelectuais e governos. O festival de Dakar transformou-se, pela circunstância, em um palco para a primeira exibição pública dos primeiríssimos filmes que acabavam de ser realizados por cineastas africanos⁸. 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 idéias estéticas desenvolvidas pelos autores que idealizaram o movimento da negritude⁹. A organização de um festival dedicado à celebração das artes negras tinha um caráter altamente político, pois, por meio desse encontro, procurava-se reconciliar a África com ela mesma depois de séculos de escravidão e colonialismo. Nesse primeiro encontro cultural em solo africano, o objetivo era duplo: reunir e juntar os artistas negros ou de origem africana com aqueles que vivem no restante do mundo, a fim de permitir uma confrontação e um retorno às fontes e afirmar a unidade

da arte negra na sua diversidade. Mas também buscava-se enfatizar a contribuição cultural do negro. No seu discurso inaugural, o então presidente do Senegal e um dos idealizadores da negritude, Leopold Sedar Senghor, afirmava a respeito da arte negra: “são os europeus que a descobriram, os negros africanos preferiram vivê-la, e são os artistas e escritores europeus, de Pablo Picasso a André Malraux, que a definiram”. Então, caberia aos próprios negros africanos definirem os contornos e as características estéticas e filosóficas da arte negra.

Mais tarde, Senghor, no seu discurso de abertura do colóquio sobre a “arte negra na vida do povo”, declarava que o Festival das Artes Negras visava, antes de tudo, à “elaboração de um novo humanismo que, desta vez, inclui a totalidade dos homens sobre a totalidade de nosso planeta Terra”. Embora o evento fosse exclusivamente reservado à afirmação da força e valor das manifestações negras e africanas, não há dúvida de que o humanismo e o universalismo que alicerçavam as teses de Senghor sobre a negritude obrigassem-no, de certa forma, a conceber o festival como uma ocasião em que se realizava o seu sonho de “se chegar a uma melhor compreensão internacional e inter-racial”. Por outro lado, Senghor aproveita essa oportunidade para “afirmar a contribuição dos artistas e escritores negros das grandes correntes universais de pensamento e permitir aos artistas negros de todos os horizontes ‘confrontar os resultados de suas pesquisas’”. O cinema africano ainda não existia, de fato, na época em que as bases teóricas da negritude eram lançadas. Porém, o ideal da negritude encontra-se no centro das primeiras aventuras cinematográficas africanas. O cineasta africano, assim como os demais artistas, é convocado a assumir um compromisso com a cultura local, mas sem esquecer que sua obra deve inserir-se no diálogo das culturas e participar de um universalismo das civilizações que, como sabemos, será criticado por algumas correntes da teoria pós-colonialista.

Fespaco: um festival pan-africano para um cinema africano

O sonho de reunir os cineastas africanos em um mesmo evento cultural teve sua manifestação mais expressiva e simbólica na criação do Fespaco. O Festival Pan-africano de Cinema e da Televisão, de Ouagadougou, nasceu de um esforço conjugado de um grupo de cineastas africanos com o apoio do governo de Burkina Fasso. É um caso raro e bem-sucedido de parceria entre instâncias públicas e cineastas no que poderia ter sido um exemplo de política cinematográfica na África.

Ao ajudar a criar o Festival de Ouagadougou em 1970, o governo de Burkina Fasso não visava apenas criar uma vitrine internacional para a produção filmica de seu país. Pretendia transformar este evento cinematográfico no maior espaço de encontros e de intercâmbio entre os cineastas de todos os países africanos. Se é verdade que a maioria dos filmes selecionados e premiados não conseguem ser distribuídos nas salas de cinema africanas, o Fespaco tem o mérito de tornar os filmes populares junto aos habitantes de Ouagadougou que, em situações normais, não se empolgariam com os filmes nacionais: “em uma semana eles assistem, entusiasmados pelo evento, a um número impressionante de filmes. Às vezes difíceis e legendados, projetados em todas as salas da capital” (BARLET, 1996).

As ambições pan-africanistas do Fespaco transcendem os limites de Burkina Fasso, país anfitrião. Os organizadores concebem-no como uma grande missa para celebrar todos os cinemas e a imagem da África e da diáspora negra. É no próprio prêmio do Fespaco que muitos reconhecem claramente as ambições pan-africanistas do maior festival dedicado ao cinema negro-africano em solo africano. Em 1972, os organizadores do Festival Pan-africano do Cinema de Ouagadougou instituíram o prêmio L'Étalon de Yennenga. Este prêmio recompensa o longa-metragem que, além das suas qualidades técnicas, foi o que melhor descreveu as realidades da África. A cada edição do Fespaco, e por meio deste prêmio, espera-se dos cineastas africanos filmes que apresentem uma imagem justa do continente negro, isto é, uma imagem que não deva ser necessariamente utópica, tampouco estereotipada. Stanislas B. Meda (2006) dedicou uma tese de doutorado ao prêmio do Fespaco, com o seguinte título: *O filme africano diante da competição: análise do Prêmio L'Étalon de Yannenga de 1972 a 2005*. Ele parte de uma análise dos diferentes filmes premiados para chegar a grandes características comuns a todos eles. De 1972 a 2005, diz o autor, as obras que chamaram a atenção do júri denunciavam as mazelas culturais e todos os tipos de entrave que impediam qualquer desenvolvimento na África. Enquanto alguns filmes estigmatizavam a ação colonial ou dos missionários, considerada como “fator de inibição dos valores positivos da África”, outros valorizavam o passado glorioso de uma civilização já aniquilada pelos efeitos da dominação estrangeira e da aculturação (MEDA, 2006).

O objetivo do Fespaco passa pela defesa da expressão mais concreta do pan-africanismo que domina todas as produções artísticas africanas¹⁰. Com o passar do tempo, em virtude destes ímpetus federativos, o Festival abriu suas portas para produções cinematográficas provenientes da diáspora negra. Os ideais políticos e ideológicos da Fepaci e do Fespaco refletem a missão que os cineastas africanos se atribuem.

O duplo compromisso dos cinemas africanos: construção da identidade nacional e defesa do pan-africanismo

Na gestação dos Estados não-nações da África assistimos a uma espécie de imbricação no modo de representação cinematográfica, se considerados os modos de produção de imagens e ideais próprios que cada governo tenta forjar em plano local. Os cinemas africanos surpreendem os projetos de construção nacional na sua gênese e na sua fase mais política e ideológica do que cultural. Este encontro começou no momento da descolonização e prosseguiu com o período das independências, quando muitos novos Estados africanos viram no cinema uma forma de expressão artística e política de sua soberania no plano simbólico. Foi na África do norte, particularmente no Egito e no Magreb, que o movimento de descolonização da história africana e das consciências feito com a ajuda do cinema foi mais intenso.

A revolução nasseriana, no Egito, em 1953, traduziu-se em uma radical investida nacionalista nas áreas cultural e cinematográfica. As sucessivas tentativas de nacionalização das empresas cinematográficas no país, a partir de 1962, desembocaram na criação de um organismo geral de cinema e de televisão responsável por toda a cadeia produtiva do cinema. O cinema egípcio passou a ser administrado pública e ideologicamente pelo Estado. A intervenção nacionalista do governo de Gamal Abdel Nasser no cinema egípcio inaugurou o modelo de produção estatal no país. Mas não eliminou totalmente os empreendimentos das iniciativas privadas que, desde os primeiros anos da história do cinema egípcio, permitiram a emergência de um embrião de modelo de produção industrial. Com a construção de grandes estúdios com Ramsés, o cinema egípcio destacou-se na produção de filmes de gênero musical com enredos que remetem aos filmes de Bollywood e que continua fazendo a sua fama na África, no resto do Oriente Médio e em todo o mundo árabe.

Diferentemente do Egito (onde a nacionalização foi precedida por uma gestão privada do cinema), a história do cinema em boa parte de outros países africanos começa com um envolvimento dos jovens Estados na cadeia de produção e distribuição. Os primeiros filmes produzidos com a ajuda de seus governos tiveram como prioridade difundir imagens positivas da África e tentar acabar com as heranças da dominação colonial. Com *Soleil O* (1970), o diretor Med Hondo, da Mauritânia, não só produziu um filme poético em forma de ode para cantar as belezas da África, mas também para criticar a colonização, o que conferiu ao filme um caráter fortemente político.

Desde o início da independência, todos os jovens governos africanos priorizam a promoção do cinema. Alguns países começaram nacionalizando ou controlando o circuito de importação e distribuição dos filmes e programas audiovisuais. Posteriormente, organizaram o seu próprio mercado audiovisual para assegurar um autofinanciamento das produções locais. O modelo vigente era, então, a gestão pública da cadeia produtiva. O sucesso da nacionalização do cinema em Burkina Fasso, em 1969, na Argélia e na Guiné Conakry encorajou outros Estados africanos a nacionalizar o setor cinematográfico. O Senegal decretou um monopólio nacional de importação de filmes em 1974, enquanto países como Benin, Madagascar, Somália, Congo e Sudão criaram organismos públicos para organizar o mercado de importação e de distribuição de filmes. No entanto, foi em Burkina Fasso que a implicação do Estado na gestão da atividade cinematográfica foi mais sistemática e seguiu claros princípios políticos e ideológicos. O interesse dos sucessivos governos deste pequeno e pobre país da África ocidental por seu cinema transformou-o em um caso excepcional.

O cinema em Burkina Fasso: um caso à parte

Historicamente, Burkina Fasso é um caso atípico nas cinematografias dos países africanos subsaarianos. É o único país que mantém um esforço constante para sustentar e viabilizar a atividade cinematográfica. Na antiga Alta-Volta (hoje chamado Burkina Fasso), o governo criou, a partir de 1961, um ano após a independência, um setor no Ministério da Comunicação dedicado exclusivamente ao cinema. Em agosto de 1960, realizou-se o primeiro cinejornal do país, *À minuit l'indépendance/ À meia-noite a independência*. Como o nome indica, esse filme registrava de forma documental as cerimônias que precederam a proclamação da independência do país. Mais tarde, este primeiro setor cinematográfico estatal de Burkina Fasso 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 rural. Mesmo com estrutura de produção precária e com poucos técnicos, Burkina Fasso já havia realizado 26 filmes em dez anos de independência. A maioria desses filmes eram curtas-metragens (30 a 40 minutos): sete documentários de interesse nacional e 19 filmes pedagógicos (VIEYRA, 1975).

Em 1970, o Estado participa intensamente do mercado cinematográfico. Depois de um desentendimento com as empresas de distribuição francesas (Secma e Comacico), o governo da época nacionaliza todo o setor, inclusive passa a controlar as salas de cinema, antes de criar uma empresa nacional de distribuição e comercialização de

filmes (Sonavoci, depois transformada em Sonacib). Essa gestão pública do circuito de exibição, naquela época, traduziu-se por um esforço de melhoramento das condições das salas de cinema existentes no país. As tentativas de elaborar uma política de autogestão do cinema nacional contribuíram para fazer de Burkina Fasso um caso excepcional na África negra. Ao isentar os filmes africanos de qualquer tributação, o governo conseguiu aumentar em 25% as receitas do setor. Os impostos cobrados dos filmes estrangeiros permitiram “a este país pobre ter um dos cinemas mais dinâmicos do continente” (BARLET, 1996), cabendo à empresa estatal, Sonacib, repassar 15% deste imposto a um Fundo de Promoção e de Extensão da atividade. Este fundo foi responsável, durante muito tempo, pela produção de vários filmes em Burkina Fasso. Mesmo com as recentes dificuldades da Sonacib, devido à queda da receita de bilheteria nos cinemas, este modelo de controle público do setor cinematográfico distingue Burkina Fasso do restante da África ocidental, onde todo o circuito de distribuição e de exibição continua nas mãos de grupos estrangeiros (libaneses e franceses).

Nos anos 1980, com a chegada de um militar ao poder e a instauração de uma revolução cultural¹¹, os esforços do governo de Burkina Fasso com o seu cinema tomam, muitas vezes, dimensões ideológicas mais profundas. Com o governo revolucionário instaurado pelo presidente-militar Thomas Sankara, o cinema nacional e o Fespaco passaram a ter maior ressonância, pois correspondiam aos anseios políticos e ideológicos do momento, isto é, uma forma de resistência àquilo que se considerava ainda como resquício do colonialismo e do imperialismo ocidental francês na África, mas também um modelo de integração cultural dos povos africanos. Hoje, os esforços do Estado de Burkina Fasso estão voltados à formação de profissionais de cinema e de vídeo, notadamente com a criação do Instituto Regional da Imagem e do Som (Iris). Um dos raros centros de formação audiovisual na África ocidental recebe estudantes e professores provenientes de todos os países da sub-região.

Esta implicação ideológica do Estado de Burkina Fasso com o cinema o transformou no palco privilegiado de grandes encontros realizados entre cineastas e intelectuais para debater medidas e resoluções que viabilizassem a adoção de políticas cinematográficas na África. Não é à toa, portanto, que este país foi palco de lançamento das bases da criação da Federação Pan-africana dos Cineastas. A Fepaci é, até hoje, a concretização máxima do sonho de pan-africanismo que anima os pioneiros do cinema africano.

O cinema exige um trabalho coletivo, é um processo de criação conjunto. Os cineastas africanos entenderam cedo que poderiam ser parceiros na discussão de diretrizes e políticas junto aos governos. A história do cinema africano é pontuada

de experiências associativas que exprimem esta vontade de superar os obstáculos e participar de processos políticos de forma coletiva. O esforço dos cineastas africanos para se organizarem no período da descolonização traduz, como lembra Clément Tabsoba, “o engajamento dos cineastas do continente negro para um combate antiimperialista (TAPSOBA, 2005)”. Paulin Soumanou Vieyra e outros cineastas, ao criarem o Groupe Africain de Cinéma em 1952, tinham um objetivo claro: fazer filmes africanos, mas, sobretudo, insistir na importância da valorização cultural no combate pela independência. O grupo desempenhou um papel determinante na redação de textos e resoluções para o desenvolvimento da arte na África (TAPSOBA, 2005). Muitas dessas resoluções proclamavam a necessidade dos africanos apropriarem-se do cinema como meio de despertar as consciências; também incentivavam a criação de um festival exclusivo sobre a arte africana. Preocupado com a existência de verdadeiras medidas de acompanhamento do jovem cinema africano, o grupo chegou a pregonizar, durante o primeiro colóquio sobre a arte negra, a criação de um organismo interafricano de cinematografia que teria sua sede em Dakar, Senegal. Esse organismo estaria encarregado da organização regular de encontros entre profissionais africanos da área, da formação de cineastas, técnicos e comediantes africanos, e da adoção de medidas que favorecessem o desenvolvimento de todos os setores da indústria cinematográfica. A organização das Jornadas Cinematográficas de Cartagena (JCC), em 1966, na Tunísia, e da Semana do Cinema Africano, em 1969, que lançou as bases do Fespaco em 1972, são concretizações de algumas recomendações do Grupo de Vieyra à classe cinematográfica africana.

As ações do Groupe Africain de Cinéma englobavam reivindicações políticas e ideológicas, como também propostas concretas endereçadas aos governos africanos para o empreendimento de consistentes políticas cinematográficas na África. O grupo de Vieyra não atuou isoladamente. Seus esforços estiveram coordenados e alinhados ao combate político e estético dos poetas e escritores africanos e da diáspora pela emancipação e revalorização da imagem do povo negro.

Os cineastas organizam-se em torno de uma entidade jurídica a partir de 1970 com a criação da Federação Pan-africana dos Cineastas (Fepaci), resultante dos ideais políticos e pan-africanistas do Grupo de Cinema Africano. Essa entidade dá um passo adiante no engajamento coletivo do cinema africano que inclui tanto os cineastas da África negra quanto os do Magreb. O Fepaci retoma o discurso do Grupo de Vieyra pela adoção de políticas cinematográficas na África. 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 cinemas africanos, como recomendava um maior envolvimento dos Estados africanos no setor cinematográfico.

Os cinemas africanos e o pan-africanismo

Todas as gerações de cineastas africanos apresentam em suas obras uma diversidade temática e estética e seus trabalhos são reveladores de uma descontinuidade nas respostas frente aos desafios políticos e sociais ao longo da história da África. Utilizamos o termo “gerações cinematográficas” mais pelo compromisso com as questões de construção identitária e nacional do que propriamente por questões de divergência de ordem puramente estética. Independentemente da forma ideológica ou pragmática como elas encaram a relação ambígua mantida com a França e a herança colonial e neocolonialista, todas estas gerações de cineastas africanos têm em comum um compromisso com a construção da identidade nacional. Essa questão é problematizada de forma mais ou menos intensa, dependendo da geração e época, mas perpassa todos os filmes produzidos do norte ao sul da África. Às vezes a questão da valorização das culturas locais transborda o âmbito nacional para desaguar na perspectiva da construção do pan-africanismo ou no nacionalismo árabe-muçulmano.

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. Primeiro, porque a atividade cinematográfica é ainda incipiente e quase inexistente em muitos países africanos. Ademais, se a África não é uma nação, os países que a compõem estão longe de se constituírem em entidades nacionais plenas. Conceber os filmes africanos em termos de cinematografias nacionais pode parecer algo excessivo, na medida em que este conceito pressupõe a existência de um projeto consensual de construção de valores comuns em torno dos quais as 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 partirmos da premissa de que o cinema, assim como outras formas artísticas — independentemente da quantidade de filmes produzidos por ano —, tem um compromisso particular com o processo de construção da consciência nacional, há que se procurar nos filmes

africanos indícios daquilo que Frodon chama de “projeção nacional” (FRODON, 1998). A apropriação do cinema pelos povos africanos nos faz vislumbrar uma outra forma de problematização da figuração nacional pelo cinema?

O compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado além dos limites das fronteiras fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos Estados modernos africanos. Diante de uma realidade desoladora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado fabuloso e glorioso narrado pelos griôs¹² funciona como uma estratégia de superação do colonialismo e de revanche em relação ao mesmo. 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 (sucessivamente renovado e fracassado) devem ser buscadas neste *élan* coletivo e quase natural dos artistas de todos os países africanos em 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 passa a reconhecer todos os africanos, independentemente de sua nacionalidade. O que leva muitos autores a dizer que o papel da cultura africana, nas suas diferentes manifestações e expressões (música, literatura oral ou escrita, artesanato e artes, estética e 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 segundo plano, nas sociedades tradicionais africanas elas são os substratos da tradição oral que alimentam os imaginários e a narrativa cinematográfica. O engajamento político e pan-africanista dos cineastas não se traduz apenas por uma volta incessante e esquizofrênica ao passado, mas o situa também no presente. Os temas fortes da atualidade são abordados sem complacência. O espaço fílmico funciona de maneira genérica e simbólica. A representação de um fato e de uma realidade sóciopolítica em um determinado país não vale apenas para este país, ela concerne simbolicamente a todos os países africanos. Os filmes *Andangaman* (Roger Gnoan M' Bala, 2000) e *Guimba: um tirano, uma época*/*Guimba: un tyran, une époque* (Cheick Oumar Sissoko, 1995) representam esta situação. Em *Guimba*, Cheick Oumar Sissoko recorre à lenda de um chefe tradicional e 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 em uma cidade do Sahel, mas poderia ser transposta a qualquer país da África. Em *Andangaman*, 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; pelo contrário, ele põe em cena a controvertida participação dos chefes tribais no tráfico negreiro. Esta reconstituição histórica põe em questão, de forma crítica, a responsabilidade dos chefes de Estado africanos.

O engajamento pan-africanista dos cineastas (que se afirmou em 1969, de forma programática, pela criação da Fepaci) reflete-se, portanto, na diversidade dos temas abordados e dos espaços geográficos que servem de pano de fundo às ações. Esta tendência é mais nítida, inclusive, nos trabalhos da nova geração de cineastas africanos que não hesitam em situar a ação de seus filmes em vários países. Os dois documentários realizados em câmera digital pelo senegalês Moussa Touré se situam neste viés. No filme *5x5* (Moussa Touré, 2005), a poligamia é o assunto principal. Toda a intriga ocorre em um cortiço modesto onde a câmera explora, sem cair na denúncia, as facetas desta prática ainda vigente e comum a vários países africanos. No seu primeiro documentário, realizado em 2003 e também rodado com câmera digital, *Nous sommes nombreux/Somos numerosos*, Moussa Touré aborda a realidade das mulheres congolosas esturpadas durante a guerra. Para ele, como para a maioria dos cineastas africanos da jovem geração, a câmera digital proporciona maior facilidade para filmar, mas, sobretudo, maior facilidade de se deslocar e capturar a realidade africana em todas as suas nuances e nos diversos lugares do continente.

California Newsreel



Guimba: un tyran, une époque, de Cheikh Oumar Sissoko (1995).

Conclusão

A economia cultural e particularmente a economia política do cinema ainda não fazem parte da realidade dos países africanos. Ora, em um mundo globalizado onde há pouco espaço para as culturas e expressões artísticas dos países periféricos, urge para os governos africanos ganhar outra batalha por sua emancipação cultural. Para isso precisam ser adotadas verdadeiras políticas culturais e inserir o cinema entre suas prioridades.

Depois da primeira década das independências, o movimento de apoio à emergência de cinematografias, definitivamente engajadas na luta pela afirmação de uma identidade própria, sofreu uma grande inflexão. As singularidades dos cinemas africanos encontram-se nas contradições que pontuam a própria história das políticas cinematográficas na África. As medidas de acompanhamento da produção e circulação dos filmes na África constituem uma longa história de sucessivas rupturas no esforço de apoio público às produções locais. Em alguns países, a aventura das televisões públicas africanas fez declinar os esforços governamentais de apoio ao cinema nacional. A partir daquele período, a produção cinematográfica começou a estagnar e vive desde então uma paralisia.

A salvação das cinematografias africanas vem de fora da África. Enquanto as

televisões públicas transformaram-se em um instrumento político de propaganda e desinformação, os cinemas africanos rumam em direção ao cinema de autoria graças a diversas formas de ajuda internacional que sustentam os esforços de produção e de distribuição (OKALA, 1999). Paradoxalmente, é o ocidental – por meio de seu olhar, das suas teorias, de seus festivais, da sua crítica cinefílica e seus mecanismos de apoio aos cineastas africanos – que vem promovendo as produções cinematográficas provenientes do continente negro. Assim, para muitos autores, a aventura cinematográfica na África negra não passa de uma busca de identidade própria e de reapropriação da sua própria realidade. Fazer cinema na África procede, antes de tudo, de uma problemática existencial que envolve o olhar, isto é, uma reconquista do olhar sobre si (BARLET, 1996). Esse esforço implica uma reavaliação do papel dos festivais internacionais e pan-africanos na promoção dos filmes.

Notas

¹ A categoria cinemas da África refere-se 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. Este censo é da midiateca de Ciné3Mondes (uma das maiores fontes *on-line* de documentação sobre o cinema africano). Disponível em <<http://www.cine3mondes.fr/>>.

² Neste aspecto didático, é bom citar o caso exemplar do Festival des Cinémas d'Afrique du Pays d'Apt (Vaucluse, França) que, além de incluir na sua programação alguns filmes selecionados no Fespaco, organiza debates e encontros entre cineastas africanos e o público jovem das escolas.

³ É bom lembrar que foi no Festival de Cannes, em 1990, que foram revelados estes dois grandes cineastas africanos, notadamente graças aos seus respectivos filmes *Brightness/Yeelen* (1987) e *The law/Tilaï* (1989).

⁴ Citado por Stuart Hall (2003), a respeito da reinvenção do conceito de nação pela diáspora caribenha na Inglaterra.

⁵ É com razão que Stuart Hall vê na questão da diáspora uma boa oportunidade de se repensar a complexidade das questões da nação e da identidade cultural numa era da globalização crescente.

⁶ Os estudos da recepção de viés semio-pragmático têm se esforçado para destacar a importância destas determinações extratextuais sobre a atividade de leitura fílmica.

⁷ Este conceito é utilizado por Yuri Tsivian para analisar as particularidades culturais que informam a leitura do fenômeno cinematográfico na Rússia no período do primeiro cinema.

⁸ Havia 26 filmes inscritos e representando 16 países africanos, de um total de 135 filmes provenientes de 29 outros países.

⁹ Conceito e movimento de reivindicação e de afirmação dos valores culturais negros. O termo negritude foi lançado pelos poetas Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire e Leon Damas.

¹⁰ Além do Fespaco, é bom mencionar o caso do festival do cinema africano de Khouribga, que está na sua décima edição e acontece no Marrocos. É um festival que nasceu da tradição do cineclubismo na África.

¹¹ Em 1984, em reação àquilo que era considerado marca do colonialismo, o nome do país, Alta-Volta, muda para Burkina Fasso (a “terra dos homens íntegros”, em língua local).

¹² Espécie de trovador e narrador de epopéias: memória viva nas culturas orais da região do Sahel.

Referências bibliográficas

BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.

_____. Le regard occidental sur les images d'Afrique, *Africultures*, n. 1, Paris: L'Harmattan, out. 1997.

_____. L'exception africaine, *Africultures*, n. 45, Paris: L'Harmattan, 2002.

_____. Postcolonialisme et cinéma: de la différence à la relation, *Africultures*, n. 28, Paris: L'Harmattan, pp. 56-65, mai. 2000.

_____. Les nouvelles stratégies des cinéastes africains, *Africultures*, n. 41, Paris: L'Harmattan, pp. 69-76, out. 2001.

_____. Les nouveaux paradoxes des cinémas d'Afrique noire, *Africultures*, n. 65, Paris: L'Harmattan, pp. 39-40, out. 2005.

BARROT, Pierre. Nollywood: le phénomène vidéo au Nigeria. Paris: L'Harmattan. In: RUELLE, Catherine (Org.). *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, Collection Images Plurielles, 2005.

BOUGHEDIR, Ferid. Cinémas nationaux et politiques cinématographiques en Afrique noire: du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle. In: RUELLE, Catherine (Org.). *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, Collection Images Plurielles, 2005.

CONVENTS, Guido. *L'Afrique? Quel cinéma? Un siècle de propagande colonial et de film africains*. Envers-Belgique: Éditions EPO, 2003, pp. 333-338.

DELAFIN, Antoinette. Des africains sur la Croisette, 22 mai. 2007. Disponível em: <http://www.rfi.fr/actufr/articles/089/article_52046.asp>. Acesso em: 27 jun. 2007.

DIAWARA Manthia. La littérature africaine et l'expédition rwandaise, *Africultures*, n. 48, Paris: L'Harmattan, 2002.

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. *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace miroir*. Paris: L'Harmattan, 1989.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KESSLER, Frank. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels, *Réseaux: cinéma et réception*. Paris, vol. 18, n. 99, pp. 75-95, 2000.

LEQUERET, Elisabeth. *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard*. Cahiers du Cinema (Les Petits Cahiers). Paris: Scérén-CNDP, 2003.

MEDA, Stanislas Bemile. *Le film Africain face à la compétition: analyse des prix étalon de Yennenga de 1972 à 2005*. Tese de doutorado defendida na IUT Michel de Montaigne-Université de Bordeaux 3, 15 dez. 2006.

ODIN, Roger (Org.). La question du public, approche sémio-pragmatique, *Réseaux: cinéma et réception*. Paris, vol. 18, n. 99, pp. 51-71, 2000.

OKALA, Jean-Tobie. *Les télévisions africaines sous tutelle*. Paris: L'Harmattan, 1999.

TAPSOBA, Clément. Cinéastes d'Afrique noire: parcours d'un combat révolu. In: RUELLÉ, Catherine (Org.). *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, Collection Images Plurielles, 2005, pp. 147-151.

VIEYRA, P. S. *Le cinéma Africain: des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine, 1975.

5

O cinema sul-africano: do *apartheid* ao pós-*apartheid*

Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson

O cinema cobre uma ampla gama de atividades, do *glamour* e drama da produção à magia tecnológica da pós-produção e ao trabalho rotineiro da distribuição e exibição. Somam-se a isso setores adicionais como publicidade, treinamento de pessoal para as várias funções e, finalmente, todo o subsetor da crítica cinematográfica, que inclui revistas, publicações especializadas e jornais. E há as companhias de suprimento que fornecem equipamento e tecnologia: câmeras, iluminação, edição, película etc. Em geral, essas múltiplas atividades são necessárias para constituir uma indústria. A indústria cinematográfica é um setor da atividade econômica no qual atividades díspares, às vezes, resultam em um conjunto coerente de produtos e serviços de valor agregado para o consumo do público e comercial.

Fora dos Estados Unidos, os mercados e distribuidores tendem a ser menores e menos ricos que seus equivalentes americanos. No entanto, isso significa apenas que os espectadores domésticos assistem a menos produções nativas; os sistemas de distribuição e exibição absorvem prontamente os produtos dos EUA e operam lucrativamente com esse recurso. Os governos podem intervir para contrabalançar o predomínio de títulos dos EUA, fornecendo incentivos financeiros para que os profissionais locais produzam cinema nativo (incentivos fiscais e/ou subsídios). Os governos também podem oferecer desincentivos (cotas de tela e/ou propriedade estatal dos meios de produção) à disseminação de títulos importados.

A situação sul-africana é um exemplo significativo por causa da relação entre as condições do cinema anteriores a 1990 e aquelas surgidas das mudanças políticas marcantes, posteriores a 1990. Com base no contexto político-econômico, examinaremos o cinema na transição do *apartheid* ao pós-*apartheid* em relação às condições existentes antes de 1990. São objetos desse estudo as mudanças nos padrões de propriedade dos sistemas existentes de distribuição e exibição; e como os novos agentes no setor podem alterar ou reproduzir relações consolidadas durante os anos do *apartheid*. As seções históricas abaixo fornecem uma base para nossa discussão posterior sobre a capacitação econômica dos negros depois de 1990 — ano em que a proibição dos movimentos de libertação *antiapartheid* foi removida.

O cinema antes do *apartheid*

Entre 1910 e o início dos anos 1990, o cinema sul-africano foi bastante ativo, produzindo filmes seminais, de *De voortrekkers/Building a nation* (1916) ao internacionalmente popular *Os deuses devem estar loucos/The gods must be crazy* (1980-1989), de Jamie Uys. O primeiro filme de ficção, *The great kimberley diamond robbery* ou, alternativamente, *The star of the south*, foi produzido em 1910 pela Springbok Production Company.

Uma produção sistemática de curtas-metragens sobre temas da atualidade ocorreu com a formação da Africa's Amalgamated Theaters, em 1911. No final de 1912,



The gods must be crazy, de Jamie Uys (1980).

uma série de filmes publicitários inspirada pelo editor da publicação *African World* foi concebida a fim de atrair atenção para a África do Sul como um destino do capital e do empreendimento britânicos (GUTSCHE, 1972). Em 1913, a *Africa's Amalgamated Theaters* oferecia cobertura nacional e, em 5 de maio, a companhia inaugurou o *African Mirror*, destinado a ser o cinejornal mais longevo do mundo. No mesmo ano, o *African Mirror* foi absorvido pela organização multinacional Schlesinger, que comprava sistematicamente indústrias cinematográficas e de entretenimento pioneiras.

Schlesinger era um imigrante americano que havia construído rapidamente um império multinacional de seguros a partir de Johannesburgo. Suas empresas incluíam a *African Film Productions* (AFP), a distribuidora *African Consolidated Films* (ACF) e a exibidora *African Consolidated Theaters* (ACT). Originalmente, empresas americanas haviam obtido contrato para distribuir seus títulos pela ACF para exibição em cinemas da ACT. Todas as tentativas das companhias dos EUA de fincar pé na África do Sul foram bloqueadas pela organização de Schlesinger até 1956, quando esta foi comprada pela *Twentieth Century Fox*. O braço de produção da organização Schlesinger chamava-se *African Film Trust's Production Unit* e continuou como uma subsidiária da *African Films Trust* (AFT) até 1915, quando foi fundada a *African Films Productions Ltd.* (AFP). Durante esse período inicial, a “produção progrediu extraordinariamente, tanto em qualidade quanto em escopo” (GUTSCHE, 1972).

Mas foi no período de 1916-1922 que a produção de longas-metragens deu um salto. Essa atividade resultou de condições de guerra que haviam afetado o fornecimento regular de material importado e, sobretudo, do fato de que os filmes americanos, que constituíam o grosso dos programas, impunham altos preços ao mercado. O fato de a AFP ter conseguido tirar vantagem das condições turbulentas provocadas pela Primeira Guerra Mundial e produzir “filmes sul-africanos para públicos sul-africanos” que também pudessem ser vendidos no exterior está em conformidade com o postulado segundo o qual o desenvolvimento da indústria nacional — neste caso, a produção cinematográfica — é principalmente uma resposta ao enfraquecimento dos laços com Estados centrais ou imperialistas (FRANK, 1966). Um grande e sofisticado estúdio foi construído pela AFP na periferia de Johannesburgo e um conhecido produtor americano, Lorimer Johnston, foi contratado em 1915. A ele juntou-se o também americano Harold Shaw, que havia trabalhado para Thomas Edison antes de ser contratado como produtor pela *London Films* na Inglaterra.

Em 1916, foram produzidos 15 filmes, a maioria dirigida por Johnston e Shaw. *A Zulu's devotion* e *The liquor seller* introduziram o *featurette* na África do Sul.

O mais notável na lista de 1916 foi *De voortrekkers/Winning a continent*, filme com um substancial orçamento de 20 mil libras escrito por Gustav Preller, historiador descendente de *voortrekkers* (colonizadores pioneiros), e dirigido por Harold Shaw. Esse épico histórico ilustrou dramaticamente a ideologia imperialista britânica dominante com uma mistura de ficção, história e mito. O filme era imbuído de uma cuidadosa atenção ao detalhe, acessórios e figurino, assim como um poderoso senso de ambientação. Enquanto os produtores americanos usavam atores brancos pintados de negro, Shaw usou seis mil figurantes realmente negros como guerreiros zulus e atores principais. Elogiado na Grã-Bretanha como o “filme mais notável do ano”, o épico estabeleceu padrões cinematográficos raramente alcançados desde então pelo cinema sul-africano (SUNDAY TIMES, 1962).

A dimensão de *De voortrekkers/Winning a continent* era totalmente desproporcional em relação ao tamanho da nascente indústria cinematográfica da África do Sul. O filme é considerado uma inspiração do épico americano *The covered wagon* e foi descrito como um *Nascimento de uma nação/Birth of a nation* sul-africano (STREBEL, 1977). O britânico *Kine Year Book* classificou o filme como um dos mais importantes depois de *Intolerância/Intolerance*, de Griffith, amplamente visto pelo público sul-africano (LANGE, s.d.).

Entre 1916 e 1922, foram produzidos 37 longas, com cerca de 80 empregados permanentes. Os temas baseavam-se na perspectiva histórica, cultural e ideológica do período, com bôeres e britânicos unidos sob a bandeira da civilização contra as tribos negras bárbaras do subcontinente. A ficção misturava-se à realidade e às contradições sociais, raciais e históricas eram disfarçadas em nome dos interesses do capital e da ideologia (TOMASELLI, 1986).

A produção sul-africana decaiu rapidamente depois de 1922, pois o país era incapaz de competir com os Estados Unidos, estava muito distante dos mercados mundiais e carecia de poder financeiro para abrir caminho na distribuição global. Não mais conseguindo acumular capital na escala requerida dentro da África do Sul, Schlesinger passou a ter necessidade de investir pelo menos parte de seus lucros em duas alternativas: na mesma indústria, mas em outro país, com composição orgânica de capital, conhecimento tecnológico e mercado doméstico diferentes; ou na África do Sul, mas em indústrias distintas, caracterizadas por composição orgânica de capital, conhecimento e mercado diferentes.

Schlesinger seguiu os dois caminhos: na África do Sul, ele circulou capital por uma série de empreendimentos, incluindo imóveis, seguros, cinema, teatro, rádio, varejo e

jornais. Também investiu em peso na indústria cinematográfica britânica, exportando capital para uma economia que oferecia melhores perspectivas de valorização. Essa iniciativa também pretendia afastar a ameaça da infiltração do capital americano nos setores de distribuição e exibição do cinema sul-africano. Depois de 1928, Schlesinger também mobilizou investimento britânico para defender seu mercado sul-africano de uma concorrente doméstica, Kinemas, garantindo a fonte de suprimento de filmes. À parte a International Variety and Theatrical Agency (IVTA) de Schlesinger, que operava em Londres desde 1916, ele foi nomeado membro da diretoria da companhia pública British International Pictures (BIP), estabelecida no início de 1927 (LOW, 1973). A BIP podia tirar vantagem de um mercado garantido pela legislação de cotas. Além de suas participações em produção, Schlesinger havia adquirido dez salas de cinema e música na própria Londres. No fim dos anos de 1920, a BIP era a maior e mais bem-sucedida companhia de produção da Inglaterra (LOW, 1973).

Em dezembro de 1926, Schlesinger formou a British International Film Distributors (BIFD), que também possuía uma companhia de produção. A BIP imitava temas e tratamentos, a fim de realizar produções grandiosas, investidas de talento consagrado em outros lugares. Embora a presença de Hollywood no mercado britânico fosse pronunciada — e as cotas fossem a única maneira de diminuir seu poder —, Hollywood estava em uma posição mais fraca na África do Sul. Sua investida nesse mercado foi bloqueada pelo controle de Schlesinger sobre as redes de exibição e distribuição sul-africanas e não conseguiu romper os íntimos laços econômicos entre ele e a indústria britânica.

De 1938 a 1956, a Twentieth Century Fox atuou apenas na distribuição e equiparou-se à concorrente sul-africana de Schlesinger, Kinemas, estabelecida em 1927. Essa competição marcou outro período de investimento pesado com capital doméstico. Em dezembro de 1938, a centralização se aprofundou com a United Artists (UA) exibindo em canais controlados pela Fox. Essa cooperação foi resultado de complexas manobras financeiras envolvendo a UA, a Twentieth Century e a Fox nos Estados Unidos, onde a companhia recém-fundada, Twentieth Century Fox Film Corp., havia adquirido em 1935, por meio de Sam Goldwyn, a participação da Twentieth Century na UA, enquanto a propriedade imobiliária fora retida por Fairbanks e Pickford, da UA (BALIO, 1976).

Na África do Sul, a UA manteve um escritório de distribuição separado depois de deixar a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), que ainda era parcialmente ligada à ACT. Em julho de 1939, a UA consolidou sua posição abrindo um escritório de distribuição

em Johannesburgo. Não obstante, as duas firmas continuaram a distribuir seus filmes em esquema cooperativo, constituindo uma séria oposição à ACT que superou aquela representada antes pela MGM. Com o investimento de capital local na forma da Cinema Theater Investments (Pty) Ltd., os cinemas a serviço da Fox foram construídos rapidamente, somando 50, em 1939. A ACT e a ACF eram igualmente ativas e, naquele ano, a África do Sul ostentava o maior índice de cinemas *per capita* do mundo — um cinema para cada quatro mil brancos, em Johannesburgo (GUTSCHE, 1972).

Com o início da Segunda Guerra Mundial, o mercado sul-africano assumiu uma importância ainda maior, pois o mercado de Hollywood foi reduzido à metade (GUTSCHE, 1972). Esse mercado local, no entanto, concentrava-se nos brancos, já que poucos negros podiam arcar com o custo de ir ao cinema. A ACT mantinha a vantagem em termos de qualidade e de seu acesso ao catálogo da MGM. A companhia também possuía uma política de *marketing* mais sofisticada e explorava ativamente públicos com preferências específicas que não eram atendidas pelo produto mais tradicional e os filmes B. A única vantagem da Fox sobre a ACT eram seus cinemas mais luxuosos. O período posterior à entrada da Fox eventualmente se estabilizou, avançando pela década de 1950. Em 1954, mais de 500 cinemas atendiam a população sul-africana, principalmente os brancos.

A era da TV: o fim do controle sul-africano

No início dos anos 1950, o cinema enfrentou a ameaça sem precedentes da televisão em escala internacional. O cinema não se tornou obsoleto, mas se envolveu com a televisão e continuou a produzir filmes para lançamento no circuito cinematográfico, paralelamente à TV. Nenhum meio dominou o outro, na verdade, juntos, criaram oportunidades para as novas formas de produção (SMOODIN, 1982). No entanto, apesar da diferente procedência, a televisão colidiu com o mercado tradicional do cinema, o que provocou uma crise na indústria cinematográfica. Desde os anos 1920, o cinema vinha operando em um mercado favorável para o vendedor, em que a oferta crescia mais devagar que a demanda. Em 1950, contudo, o impacto da televisão já motivava temores de que o cinema fosse esmagado do mesmo modo que o fim do *bio-vaudeville*¹ fora precipitado pelo som. Essa crise manifestou-se em queda de público e em redução radical do mercado do cinema.

As condições no cenário internacional eram significativas para a estrutura de propriedade e controle da indústria cinematográfica sul-africana. Sem a ameaça doméstica da televisão, esse país oferecia perspectivas de grande valorização

para o capital internacional nos setores de distribuição e exibição da indústria cinematográfica. A indústria doméstica americana era marcada pela queda da produção e pelo fechamento de cinemas (STUART, 1982). As dificuldades de expandir os mercados internos, que perdiam público para a televisão, forçaram o processo de acúmulo de capital a seguir um rumo internacional. Na África do Sul, as principais companhias dos EUA tinham poucas concorrentes, pois embora houvesse uma intensa competição entre as grandes potências imperialistas em outras indústrias, as distribuidoras americanas já haviam imposto seu domínio sobre o mercado sul-africano – promovendo parcerias com a ACT e a ACF ou usando capital local, como foi o caso com a Kinemas e a rede mais recente instituída pela Fox. A concentração internacional do capital não assumiu essencialmente a forma de uma centralização internacional do capital, mas colocou as duas companhias sul-africanas uma contra a outra. Como já foi mencionado, esse período se caracterizou pelo crescente interesse internacional em empreendimentos capitalistas externos ao mercado doméstico, mas essa preocupação não incluiu nenhuma injeção importante de capital.

A African Theaters e a Kinemas sobreviveram até o fim de 1931, mas com alguma dificuldade. Os efeitos combinados da depressão, da sobrecapitalização, do público irregular, particularmente nas cidades menores (afetando mais a Kinemas que a African Theaters), e da competição contínua pelo mesmo público criaram as condições nas quais apenas uma aglutinação poderia garantir o futuro da indústria. A fusão entre a Kinemas e a Schlesinger foi anunciada em 2 de dezembro de 1931 e as companhias resultantes foram a ACT e a ACF. A primeira era exclusivamente administrativa e não adquiriu os cinemas nem as propriedades das duas companhias cujos interesses conjuntos controlava. Ela arrendou todos os cinemas e teatros pertencentes a ambos os circuitos, enquanto a Kinemas contribuiu não só com seu circuito e sua agência de distribuição, mas também com uma pequena produtora. Esta fusão foi uma das maiores transações comerciais já realizadas na África do Sul (GUTSCHE, 1988; BLIGNAUT, 1992; DAVIS, 1996).

A ameaça da televisão acabou levando a um padrão cinematográfico mais alto e a uma indústria de produção que continuou comercialmente viável no mundo todo. O significado desses processos para a África do Sul repousa em seu mercado não dividido e, portanto, uma potencial suscetibilidade à expansão (isto é, centralização) internacional, predominantemente americana, do capital. Isso normalmente coincide com o período do capitalismo tardio, no qual a companhia multinacional

torna-se a forma organizacional determinante do grande capital. Na África do Sul, isso ocorreu na compra da Schlesinger pela Twentieth Century Fox, em 1956. Pela quantia recorde de US\$ 26 milhões, a Fox ficou com a ACT, ACF, Filmlets, Boswell's Circus, African Caterers e várias companhias menores.

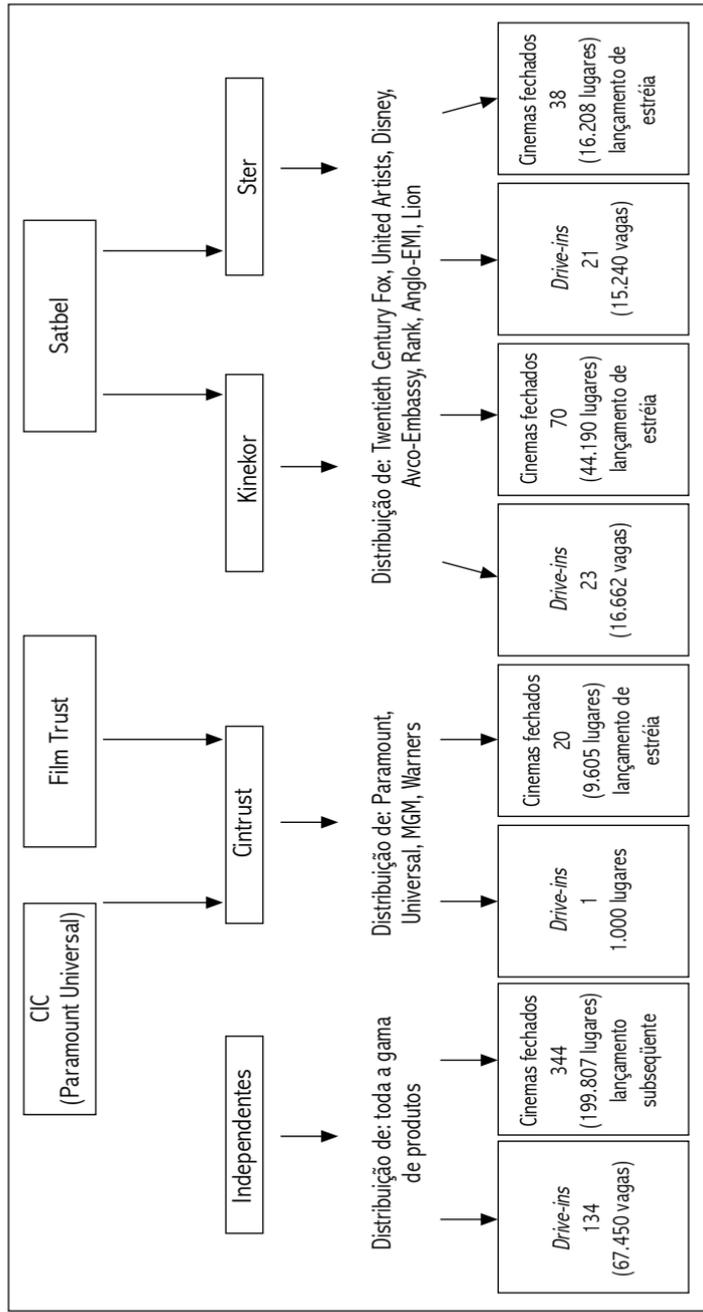
O cinema durante o *apartheid*

A indústria rapidamente fragmentou-se em termos raciais e lingüísticos com o avanço da estratégia do *apartheid*, implementada pelo governante Partido Nacional, a partir de 1948 (GUTSCHE, 1972; TOMASELLI, 1988; BLIGNAUT, 1992; DAVIS, 1996). A Fox operou bem sob a política do *apartheid*, mas depois de algum tempo começou a perder terreno para concorrentes domésticas muito mais sintonizadas com as necessidades dos públicos cinematográficos sul-africanos.

Mudanças na economia política da distribuição cinematográfica sul-africana foram introduzidas no fim dos anos 1960, quando a gigante de seguros South African National Life Assurance Mutual (Sanlam), controlada por africanos, criou a Suid Afrikaanse Teaterbelange Beperk (SA) Theater Interests Ltd. (Satbel), uma companhia *shell* (sem ativos fixos). A SATBEL assumiu as operações do grupo independente de *drive-ins* e salas Ster (Star) Films, estabelecido em 1957. Quando o estilo de administração e as políticas de capitalização da Fox mostraram-se ineficazes diante das novas tendências de consumo do cinema, a Satbel comprou essa companhia em 1969 e rebatizou suas operações de Kinekor. No início, a Ster e a Kinekor permaneceram formalmente como grupos separados dentro da Satbel e as outras companhias americanas continuaram mais ou menos como antes (TOMASELLI, 1988).

A MGM, que começara a perder penetração no indispensável mercado dos EUA, uniu forças com a Cinema International Corporation (CIC) em meados dos anos 1970 para continuar a atuar na África do Sul por meio da rede de cinemas e distribuição CIC-Metro (TOMASELLI, 1988). Tanto a Ster quando a CIC-Metro distribuíam filmes por meio de acordos com independentes, e os títulos de ambas as companhias eram exibidos nos cinemas uma da outra. Depois de uma série de manobras de reestruturação nos anos seguintes, a SATBEL acabou controlando monopólios horizontais e verticais que cobriam produção, distribuição, exibição, propriedade de estúdios, publicidade, bilheteria e praticamente todas as demais facetas imagináveis do cinema. Até 43% dos locais de exibição eram de propriedade direta da Satbel (TOMASELLI, 1988).

Fig. 5.1 – Propriedade e controle da indústria de exibição sul-africana



Fonte: Financial Mail, 30 jan. 1976.

A introdução da TV via radiodifusão, em 1976, foi acompanhada por um declínio imediato da frequência nos cinemas. Em 1979, a Ster e a Kinekor já haviam se fundido para formar a Ster-Kinekor e operavam sob acordo para distribuir produtos americanos da Fox, Orion, Disney e Avco-Embassy. A Ster-Kinekor também distribuía filmes de outros centros, como, por exemplo, a Rank e a Anglo-EMI, do Reino Unido. Outras empresas do exterior haviam ingressado novamente no grupo CIC-Warner. Esta última organização possuía, ao lado do grupo sul-africano MGM Film Trust, metade da rede de distribuição Cintrust. Esta, por sua vez, tinha contratos com grandes companhias dos EUA, como Paramount, CIC, Warners e Universal.

A audiência da televisão estabilizou-se por volta de 1978 e, em 1979, o público freqüentador dos cinemas havia atingido níveis maiores que os anteriores a 1976 (TOMASELLI, 1987). A propriedade e o controle da indústria em 1979 são mostrados na figura 5.1.

A Mimosa Films, de Jamie Uys, foi criada em 1977 para coordenar os produtores sul-africanos independentes e assim garantir uma distribuição mais favorável entre os exibidores independentes (dos quais a maioria, se não a totalidade, dependia da Ster-Kinekor e da CIC-Warner para lançamentos inéditos). Dois anos depois, a Mimosa fechou e seus ativos foram assumidos pela Ster-Kinekor (TOMASELLI, 1988).

À medida que os eventos avançaram e o boicote cultural aprofundou-se ao longo dos anos 1980, o desenvolvimento das conexões sul-africanas com a distribuição internacional se desacelerou. Sofrendo também com o estado caótico do sistema de subsídios à produção e as crescentes tendências de monopólio na distribuição e exibição, a produção cinematográfica sul-africana praticamente entrou em colapso, salvando-se o trabalho de produtores independentes como Anant Singh — de *Sarafina! O som da liberdade/Sarafina!* (Darrell Roodt, 1992), *Os deserdados/Cry, the beloved country* (Darrell Roodt, 1995) e *Paljas* (Katinka Heyns, 1998) — e um grande número de co-produções internacionais incentivadas por subsídios e incentivos fiscais, por exemplo, vários filmes ninja (SILBER, 1992; TAYLOR, 1992).

No fim dos anos 1990, existiam menos produtores de longas-metragens independentes do que no apogeu da produção cinematográfica africâner, entre 1961 e 1980 (TOMASELLI, 1992). A Ster-Kinekor havia reforçado seu controle sobre a distribuição e a exibição, enquanto o grupo CIC-Warner fora transformado na organização Nu-Metro depois do relaxamento das sanções comerciais, a partir de 1990. Em uma apreciação mais ampla da indústria cinematográfica da África do Sul, as condições materiais de desigualdade foram assim descritas:

Os cinemas atuais, por volta de 435, são de propriedade de duas redes que servem principalmente antigas áreas brancas e indianas. Esse total, somado aos 120 cinemas de propriedade independente, contrasta radicalmente com os 28 que hoje servem o grosso da população negra que vive nas townships² urbanas. A rápida expansão de uma nova companhia nas townships em uma base de franquias está [...] servindo áreas residenciais fora das regiões predominantemente brancas atendidas pelas duas grandes redes de cinemas. (GOVERNMENT OF NATIONAL UNITY, 1996)

A rede independente Avalon Theaters (ver abaixo), de propriedade de um sul-africano de origem indiana, reagiu em 1995 e conseguiu uma importante injeção da Corte Suprema contra a Ster-Kinekor, por invadir sua área de atendimento em Durban. O diretor da Avalon, Moosa Moosa, começou a restabelecer a fatia de mercado de sua rede no país todo e lutou para compensar os desequilíbrios históricos recorrendo aos tribunais e às comissões estatais encarregadas de corrigir os efeitos racistas do *apartheid* econômico.

O cinema depois de 1990

Em meio aos primeiros debates políticos, teve início um processo de reconstrução pela interpenetração de capital. Característicos da união entre o capital inglês e o africâner nos anos 1960 e 1970, os agentes existentes no setor da mídia começaram a participar de uma união nova e mais ampla de capitais dos brancos e negros. O principal fator, aqui, foi a resposta que o capital de mídia existente apresentou à instauração do Government of National Unity (GNU) – Governo de Unidade Nacional: a desagregação. Em reação a acusações de monopólio da mídia por parte de companhias de mineração, os grandes grupos de mineração Johannesburg Consolidated Investments Ltd. – Johnnies (JCI) – e Anglo-American Corporation (AAC) se “desagregaram” liquidando suas participações industriais no setor da mídia (TOMASELLI, 1997).

A figura 5.2 mostra a extensão do investimento híbrido da AAC e da Johnnies anterior a 1994. A Anglo-American Industrial Corporation (Amic) e a Johnnies Industrial Corporation (Johnnic) mantinham participações cruciais uma na outra e, portanto, em várias corporações de mídia, como a Argus Newspapers e a Times Media Ltd. (TML).

Em 1997, no entanto, a Argus (agora chamada Independent Newspapers) e a TML separaram-se. A figura 5.3 mostra como seus respectivos empreendimentos

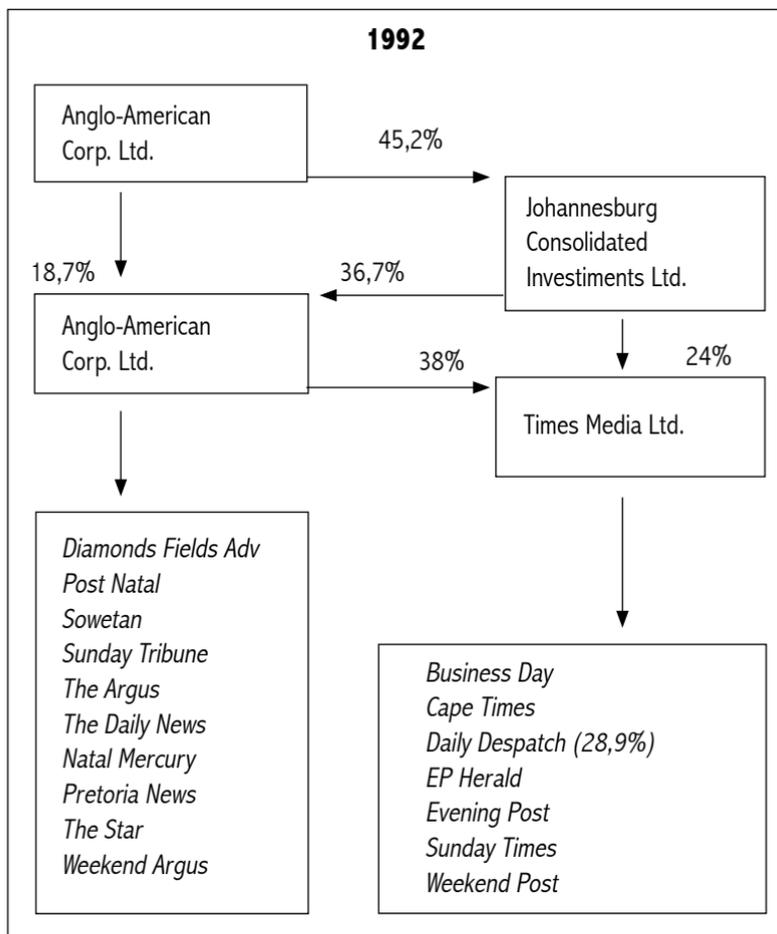
de mídia passaram para mãos bastante diferentes. Interessante, contudo, é a relação que veio a existir entre a TML e os proprietários da indústria cinematográfica. A rede Nu-Metro havia passado para o controle dos negros.

A figura 5.4 mostra a constituição dos dois principais grupos de distribuição e exibição de cinema no início de 1997, antes que o emergente grupo Primedia entrasse em cena. A Ster-Kinekor mantinha basicamente a mesma estrutura. A Sanlam mantinha sua participação de 50% via Servgro. A Kersaf, parte da companhia baseada em Londres Sun International Casino and Hotel Group, de Sol Kerzner, havia comprado a Satbel em 1984, tornando-se a outra grande acionista da Ster-Kinekor (HAINES, 1992).

No entanto, em agosto de 1997, a Primedia, já na condição de concorrente em ascensão no rádio comercial e potencial emissora de televisão, comprou a maior parte da Interleisure, proprietária da Ster-Kinekor. Isso incluía mais de 300 cinemas, distribuição, a Cinemark, uma fatia de 85% da empresa de *home video* da Ster-Kinekor e 30% de um empreendimento internacional para criar um circuito cinematográfico na Europa. A Kersaf reteve 70% da Ster-Kinekor no exterior. A aquisição foi significativa. A Primedia percebeu que o público desfavorecido agora estava pronto para crescer e, portanto, segundo William Kirsch, presidente da companhia, a transação “nos insere em um setor maior do mercado de mídia” (KLEIN, 1997). Foi a primeira vez que uma companhia sul-africana de distribuição e exibição de inéditos reconheceu esse setor negro do mercado como a fórmula para o sucesso futuro.

Em questão de meses, o surgimento de novos agentes na indústria cinematográfica impeliu os gigantes à ação. No início de novembro do mesmo ano, a Ster-Kinekor anunciou que um multiplex seria construído em Soweto, a vasta cidade-dormitório de Johannesburgo. Este, anunciou a companhia, seria o primeiro de uma série de complexos planejados para Gauteng e outras três províncias. Ecoando quase diretamente na declaração anterior de Kirsch, o anúncio proclamou que “atingir o inexplorado mercado sul-africano [era] uma prioridade” (HAMMOND, 1997).

Fig. 5.2 – Extensão das propriedades entre a Anglo-American Corporation e a Johnnic antes de 1994.

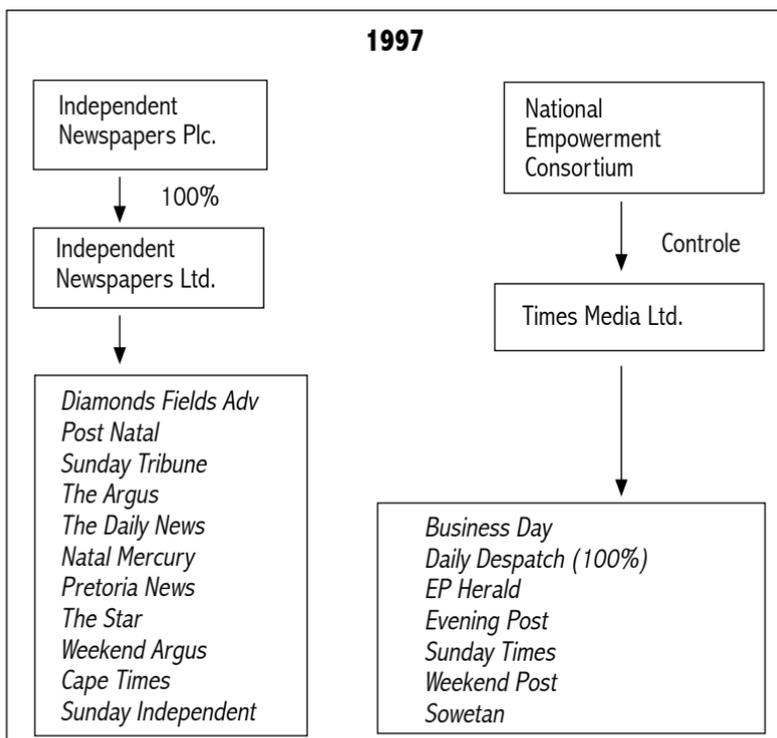


Fonte: *Who Owns Whom*, de Robin MacGregor.

A economia política do cinema sul-africano depois de 1994

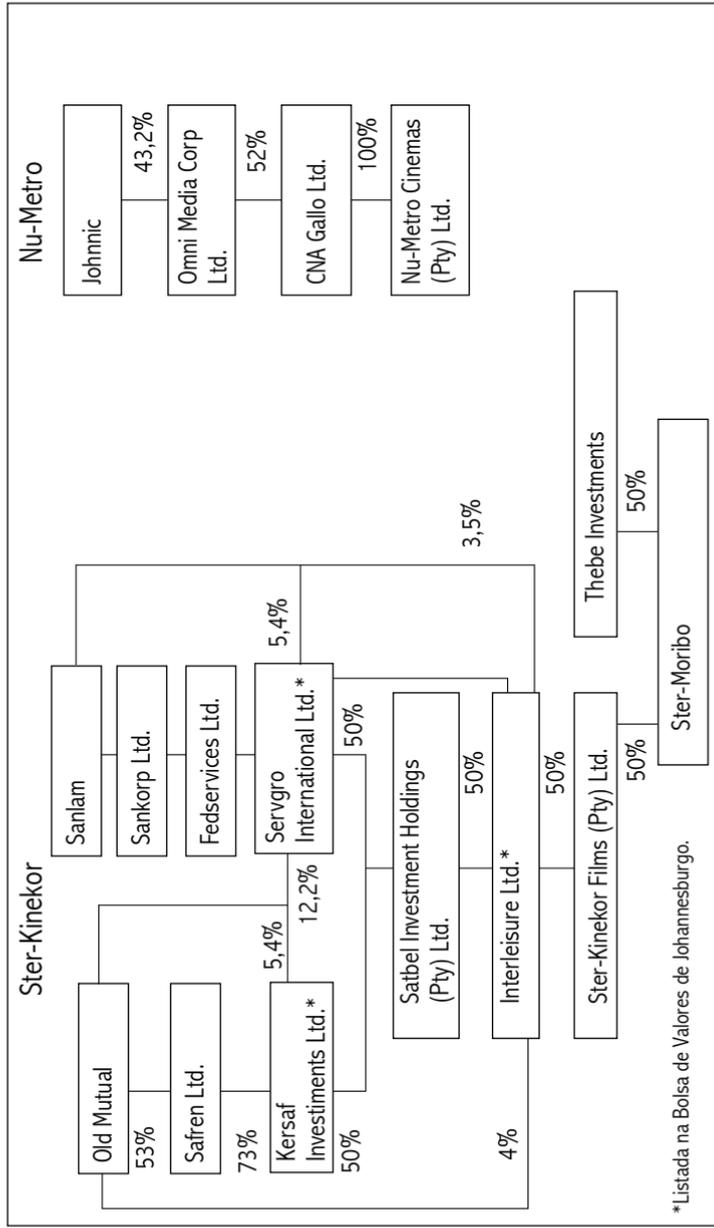
Em meados dos anos 1990, a Ster-Kinekor uniu-se à Moribo Investments – braço de entretenimento da Thebe Investments, grupo de inclusão negra ligado ao Congresso Nacional Africano (CNA) – para criar uma empresa separada de distribuição e exibição chamada Ster-Moribo. Este grupo operou para oferecer cinemas convencionais em novos centros de compras em áreas antes desfavorecidas e assumiu cinemas anteriormente dedicados a filmes inéditos e freqüentados só por brancos no centro de Johannesburg. Esse distrito comercial, antes reservado apenas a escritórios e lojas, havia decaído rapidamente depois de 1990, como resultado da migração em massa de negros mais pobres vindos de Soweto e outros lugares, que transformaram escritórios em residências.

Fig. 5.3 – Separação da Anglo-American e da Johnnic depois de 1994



Fonte: *Who Owns Whom*, de Robin MacGregor.

Fig. 5.4 – Propriedade e controle da indústria de exibição depois da desagregação da Anglo-American e da Johnnic



Os cinemas da Ster-Moribo, freqüentados principalmente por negros, exibiam algumas produções africanas. De fato, a companhia fez um acordo com a Film Resource Unit (FRU), em Johannesburgo, para oferecer estréias de sessão única de filmes como *Hienas/Hyenass* (Djibril Diop Mambéty, 1992), em cinemas em que o cardápio *mainstream* sempre foi a ordem do dia.

A Ster-Moribo também comprou uma fatia importante da empresa de franquia de salas de exibição de filmes em vídeo Maxi Movies. A Maxi ajudava estreantes no circuito de exibição, provenientes de comunidades antes desfavorecidas, oferecendo financiamento inicial e o equipamento básico para a montagem desses cinemas em locais adequados. Um ano depois de sua fundação, em 1994, a Maxi havia construído dez salas em áreas antes desprovidas de quaisquer instalações cinematográficas. A companhia também estendeu sua operação para países vizinhos, como Moçambique e Botsuana, enquanto redes de distribuição internacionais indicaram seu interesse em aplicar a abordagem da franquia no Chile, China, Índia e Leste Europeu.

No início dos anos 1990, eram poucas as redes formais de propriedade de empreendedores antes desfavorecidos. No entanto, a rede Avalon Theaters conservara sua identidade durante a era do *apartheid*, mesmo impedida pela lei de Group Areas (Áreas de Grupo) de operar em áreas designadas como “brancas”, “negras” ou “mestiças”. Depois de 1994, o governo criou o Arts and Culture Task Group (Actag) — Força-Tarefa de Artes e Cultura —, no qual um subcomitê foi estabelecido para examinar a questão da política cinematográfica (TOMASELLI, 1996; WILLIAMS, 1996). Paralelamente, o proprietário da Avalon Theaters entrou com ação antitruste contra a Ster-Kinekor por causa de seu controle sobre o circuito de exibição e distribuição.

O principal argumento da ação era que a Ster-Kinekor e outras companhias haviam sido beneficiadas injustamente pelo *apartheid*. Graças a práticas restritivas consagradas no agora extinto Group Areas Act, elas tinham obtido uma grande e insalubre vantagem em relação aos estreantes outrora excluídos em consequência dessas leis. Os proprietários e potenciais proprietários de empresas cinematográficas argumentavam que, “deveriam receber ajuda para superar desvantagens históricas quando buscam libertar-se de áreas anteriormente definidas segundo critérios raciais” (STEWART, 1994). Basicamente, a argumentação foi introduzida face à adoção, pelo GNU, de posições políticas e econômicas contraditórias na correção dos desequilíbrios do *apartheid*. Por um lado, essa assistência pública contradizia a política macroeconômica de livre iniciativa do governo. Por outro,

a ação da Avalon ocorreu no contexto do plano macroeconômico pré-1994 do CNA, Reconstruction and Development Programme – Programa de Reconstrução e Desenvolvimento (SHEPPERSON, 2000).

Produção

Além dos eventos aqui detalhados envolvendo a distribuição e a exibição, foram feitos esforços para incentivar a produção. A Electronic Media Network (M-Net), corporação multinacional de televisão paga sediada na África do Sul, criou um concurso anual – New Directions – para diretores e roteiristas. Sempre no primeiro semestre, a companhia solicita propostas de diretores e roteiristas iniciantes. As propostas são examinadas por um painel de profissionais experientes e, em um processo de refinamento acompanhado por mentores, seis são selecionadas para produção. Os produtos finais surgem de outra sessão de refinamento, na forma de dramas de 30 minutos transmitidos por canais selecionados da M-Net. Essa iniciativa atende parcialmente às exigências da Independent Broadcasting Authority (IBA) – Autoridade de Radiodifusão Independente –, criada em 1995 para regulamentar as transmissões e emitir licenças.

Outra iniciativa da M-Net é o All Africa Film Awards, evento anual inaugurado em outubro de 1995, depois de outros prêmios da companhia que só consideravam produções sul-africanas. Na primeira cerimônia, foi significativo o fato de filmes de todas as partes, menos da África do Sul, terem sido nomeados em cada categoria. Na cerimônia do ano seguinte na Cidade do Cabo, uma produção parcialmente sul-africana – *Jump the gun* (Les Blair, 1997), financiada principalmente pelo Channel 4, da Grã-Bretanha e dirigida pelo inglês Les Blair – recebeu os prêmios de Melhor Filme Anglófono, Melhor Ator, Melhor Performance Coadjuvante (dois prêmios), Melhor Estreante e Melhor Som. *Guimba* (1995), do diretor malinês Cheikh Sissoko, conquistou o Grand Prix. Em 1997, um filme egípcio, *O destino/Al-Massir* (Youssef Chahine, 1997), venceu por pouco a produção sul-africana *Pajjas* (Katinka Heyns, 1998). A M-Net também trabalhou com a FRU oferecendo sessões gratuitas de filmes africanos em cinemas em Johannesburgo, Durban e Cidade do Cabo, em 1996. Mas a companhia agora transmite filmes africanos em seu canal de TV paga, especialmente os ganhadores de seus prêmios. As sessões de cinema gratuitas foram canceladas.

Um enfoque diferente move o Southern African International Film and Television Market – Feira Internacional Sul-africana de Cinema e Televisão –, evento anual de vendas, contatos e exibição. O segundo evento anual, em 1997, contou com a

presença entusiasmada de cineastas de toda espécie. A feira inclui a International Directors' Week (Semana Internacional dos Diretores), com diretores africanos e outros, e a seção African Focus (Foco Africano), com exibições diárias de cinema e vídeo. Em 1997, foi anunciado na feira um tratado formal de co-produção entre os governos sul-africano e canadense. Sob esse tratado, o trabalho feito por um cineasta de um país no território do outro seria considerado uma produção 50% local (HAMMOND, 1997).

O cinema e o contexto geral do desenvolvimento

O maior desafio da África do Sul depois de 1994 envolve mais do que as noções convencionais de desenvolvimento. Um grande tema da campanha do CNA para as eleições de 1994 foi o Reconstruction and Development Programme (o termo “reconstrução” é importante para introduzir uma importante distinção ao examinarmos a África do Sul depois de 1994). O desenvolvimento implica tradicionalmente alguma forma de intervenção conduzida por especialistas e destinada a levar rapidamente as chamadas sociedades “atrasadas” a uma condição de organização “progressista” ou “moderna”, econômica e politicamente. À parte a relevante crítica contemporânea de termos como “atraso” e do próprio conceito de “progresso”, a África do Sul se diferencia porque, em muitos aspectos decisivos, já é uma nação desenvolvida.

O problema enfrentado em 1994 pelo primeiro governo eleito democraticamente não era, portanto, a necessidade de transportar rapidamente a população tribal rural para o século XXI. Em vez disso, o governo precisava tratar dos resultados do desenvolvimento ocorrido ao longo de quase um século, no qual certas desigualdades estruturais haviam criado raízes. Essas diferenças baseavam-se principalmente em uma divisão racial e de classe que se desenvolvera para acomodar as necessidades do capital de mineração e industrial no país e no exterior (O'MEARA, 1983). Assim, o grande eleitorado do CNA era constituído por um proletariado e um lumpemproletariado de terceira ou quarta gerações (40% de desemprego em 1997), misturados às classes trabalhadora e burocrática consolidadas. Todos esses setores, por sua vez, tinham consciência das relações históricas estruturadas em uma vasta — e um tanto kafkiana — rede de instituições do *apartheid* (LOUW, 1991). Daí a necessidade de reestruturação: muitas funções características de nações industriais avançadas já estavam presentes na África do Sul. A questão era fazê-las valer para todos, e não só para os reduzidos estratos sociais urbanos e brancos (BERMAN, 1988; MULLER, 1990).

Do ponto de vista das instituições da indústria cinematográfica, portanto, o que descrevemos acima é um esboço da reconstrução de um complexo industrial existente para incluir em seu escopo, do modo mais lucrativo possível, a parte da população anteriormente excluída. No entanto, a presença de uma instituição não implica necessariamente a presença de uma clientela cujas necessidades ela irá satisfazer. Como já observamos, em meados dos anos 1990 o público que freqüentava cinemas era significativo entre os sul-africanos de origem européia e asiática, mas não entre os negros. A idéia central por trás da iniciativa da Maxi Movies de atrair novos empreendedores de exibição – e da aquisição da Interleisure pela Primedia – era o reconhecimento de que os negros realmente gastariam dinheiro indo ao cinema. Essas duas ocorrências sugerem algumas questões. O que esse público emergente quer ver? Existe algum tipo de mercado já estabelecido? Se sim, de que modo esse mercado constituiu um público para um tipo particular de produto cinematográfico?

Em um primeiro momento, houve, em geral, um predomínio de produções de artes marciais e dramas baratos importados do extremo Oriente que pareceram encontrar lugar nos catálogos dos independentes (NGAKANE, 1997) e reconstituíram o circuito do *drive-in* rural, branco e de filmes B mantido sob o *apartheid* (TOMASELLI, 1988). No entanto, muitos dos importadores e distribuidores desses filmes comerciais “alternativos” forneciam-nos a exibidores que não integravam as grandes redes. Ao longo dos anos, membros de comunidades desfavorecidas, de fato, lutaram para disponibilizar um mínimo de espaço de exibição. Em salões comunitários, locais de consumo ilegal de bebida, garagens e outros espaços com aparelhos de reprodução de vídeo e projetores de 16 mm, obtidos por quaisquer meios disponíveis, eram exibidos variados filmes encontrados nos catálogos dos importadores alternativos.

Em um segundo momento, sindicatos e organizações civis também usaram esse tipo de espaço para exibir documentários produzidos para fins educacionais ou para informar a comunidade. Essa última experiência levou à fundação de organizações sem fins lucrativos, como a FRU – nascidas em parte para atender ao desejo dos moradores negros das *townships* –, que exibiam filmes sobre suas próprias condições de existência (MEINTJIES, 1992). A experiência desse primeiro exercício de exibição levou a uma abordagem alternativa depois de 1990. Por exemplo, os responsáveis pelo restauro do cinema Odeon Theater – na antiga *township* indiana de Chatsworth, na periferia de Durban – uniram-se a grupos civis e artísticos para disponibilizar o espaço para a comunidade inteira e membros das *townships* nos arredores.

A FRU foi estabelecida como uma organização não-governamental (ONG) *anti-partheid*, em 1986. O objetivo da unidade era oferecer acesso a recursos de informação em vídeo antes negado a quem não era apoiado pelo Estado sul-africano. Originalmente, a unidade operava um centro de vídeo dedicado a prestar serviços a “organizações comunitárias e civis, sindicatos, jovens, igrejas e grupos de mulheres” em todo o país (FILM RESOURCE UNIT, 1997). A unidade então lançou um projeto de distribuição de vídeo semicomercial viável para atender à grande demanda gerada por seu programa original; mais tarde, ela criou o Mobile Video Education Programme — Programa de Educação em Vídeo Móvel —, iniciativa altamente eficiente, ainda que não comercial, que disponibiliza recursos em vídeo em áreas rurais e informais sub-desenvolvidas; e organizou, em 1993, o First Johannesburg TV Programme and Video Market — Primeira Feira de Programas de TV e Vídeo de Johannesburgo —, que licenciou conteúdo para emissoras de televisão em todo o sul da África.

Em 1996, a FRU criou o acervo African Feature Film, que distribui filmes produzidos na África por africanos em 35 mm, 16 mm e um catálogo de longas-metragens em vídeo em várias línguas sul-africanas. A corporação vem transmitindo títulos da FRU semanalmente, desde meados de agosto de 1997. Grupos de estudantes de várias instituições de ensino superior, especialmente na principal área urbana da província de Gauteng (Johannesburgo, Pretória e as várias cidades nos arredores), criaram sociedades de apreciação do cinema africano. Esses grupos alugavam títulos da FRU ou assistiam a sessões organizadas por ela.

Iniciativas públicas

A reestruturação supõe a existência de algum tipo de estrutura que possa ser tratada de modo adequado. Será que o regime sul-africano dos anos 1990 representa uma estrutura coerente e aberta a iniciativas de desenvolvimento, por meio da planejada South African Film and Video Foundation (SAFVF) — Fundação Sul-Africana de Cinema e Vídeo —, programada para tornar-se lei em 1997? O exame dos grupos Ster-Kinekor e Nu-Metro, da FRU e da M-Net e South African Broadcasting Corporation (SABC) identificou uma coleção de empreendimentos que não configurava uma verdadeira estrutura. Em vez disso, essas entidades civis e corporativas serviam mais como uma espécie de canal de escoamento.

Outras empresas, com a Avalon e a Maxi, também tinham essa função de canais. Talvez a única estrutura real nesse contexto compreenda as relações de dependência e competição entre os vários protagonistas. A ação de Moosa foi

emblemática. Sua tentativa foi essencialmente a de desestruturar as relações históricas de dependência e competição, com o intuito de refazê-las para incluir operadores antes excluídos.

Qual era então a natureza dessa exclusão, se não estrutural? Sem dúvida, a tradição sociopolítica sugere que o *apartheid* excluía estruturalmente um determinado tipo de empreendedor, definido segundo raça, língua, etnia ou outro critério. No entanto, o *apartheid* foi estabelecido institucionalmente em um ambiente em que o número de operadores já era limitado. Assim, o que o *apartheid* facilitou foi a institucionalização exclusiva de um cinema hollywoodiano e conservadoramente doméstico inserido em um conjunto específico de relações de regulamentação: raça/espaco, censura autoritária e acesso financeiro, principalmente, aos brancos. O que existiu de produção, distribuição e exibição dependeu quase inteiramente do contexto de regulamentação e do entrenchamento dos operadores existentes.

Ao mesmo tempo, a mudança da normatização depois de 1994 ajudou ou atrapalhou os operadores, segundo sua aceitação dos critérios administrativos dos novos órgãos de apoio e regulamentação. Uma questão fundamental apresentou-se ao Actag, e ao subsequente Film Reference Group (Grupo de Referência Cinematográfica), cuja tarefa era cumprir as recomendações do Actag, ou seja, o que é o mercado em um país onde a maioria era essencialmente excluída da cultura do cinema? Além disso, é possível criar um mercado por meio da regulamentação?

Se o arranjo existente constitui uma estrutura, qual é a relação entre regulamentação, estrutura e a atividade dos participantes? O problema conceitual encontra-se na verdadeira realidade das estruturas, naquilo que as pessoas fazem nessas associações, agrupamentos e alianças que as transformam em estruturas e não em alguma outra coisa. O que seria esta alguma outra coisa? Onde a SAFVF se encaixaria nesse processo? Como os mesmos participantes centrais poderiam ser conceitualmente delineados para que sejam alguma outra coisa além de uma estrutura?

O Film Policy Bill (Projeto de Lei de Política Cinematográfica) de 1997, que incorporou a fundação, destina-se a vincular o financiamento público ao crescimento gerenciado pelo setor privado. O conselho da fundação é encarregado de redigir as metas e procedimentos do órgão estatutário juntamente à indústria. O plano é prover a fundação de pessoal com vasta experiência em todos os segmentos da indústria. As tarefas da fundação incluem o seguinte:

- a) alianças com a indústria cinematográfica, radiodifusores e Departamentos de Artes e Cultura provinciais;

- b) aliança com a IBA;
- c) proteção dos mecanismos de livre mercado e aconselhamento da comissão de concorrência sobre a prevenção de monopólios;
- d) desenvolvimento da distribuição e exibição de produções locais e assistência para permitir o acesso e o desenvolvimento de independentes;
- e) coordenação de capacitação;
- f) administração dos National Film Archives (Arquivos Cinematográficos Nacionais), antes integrados ao Departamento de Educação, para promover seu acervo e transformá-los em um recurso inovador, acessível e útil;
- g) promoção de filmes locais, cineastas locais e da África do Sul como locação viável para filmes estrangeiros e assim por diante;
- h) funções permanentes como departamentos de produção e co-produção, *marketing* e distribuição, educação, pesquisa e informação, apoio cultural e de desenvolvimento e financiamento de filmes.

Agindo com autonomia, a Film Finance Division (Divisão de Financiamento de Filmes) financia projetos total ou parcialmente, disponibiliza financiamento inicial, emite orientações financeiras no caso de empreendimentos de alto risco, concede empréstimos de baixo custo ou subsídios diretos, oferece bolsas e fornece fundos para o desenvolvimento de roteiros, projetos e filmes experimentais. Além disso, a Finance Division encoraja o investimento privado, produções estrangeiras realizadas na África do Sul e assim por diante. Para o financiamento de empreendimentos maiores, os produtores precisam oferecer uma contrapartida por meio de garantias, pré-vendas, participação ou empréstimos; assegurar o pagamento de seu financiamento ou investimento inicial com o rendimento da bilheteria; e envolver emissoras de televisão no financiamento sempre que possível. Laços entre indústrias cinematográficas e TVs nacionais são raros na África.

A intenção do projeto de lei é educar os cineastas e aumentar as oportunidades de produção dentro de um quadro de referência empresarial, ligado ao crescimento econômico nacional (NGUBANE, 1996). Parcerias nacionais e internacionais são encorajadas e o investimento da Finance Division destina-se a catalisar o crescimento, o emprego e a sustentabilidade setoriais. Enquanto o sistema de subsídio anterior disponibilizava financiamento para longas-metragens desde que a renda da bilheteria fosse revertida para o pagamento do empréstimo (TOMASELLI, 1988), a fundação encoraja o seguinte:

- a) cineastas estreadores que trabalham com produtores experientes;
- b) desenvolvimento de roteiros, bom planejamento e inovação estética;
- c) treinamento com vista à empregabilidade;
- d) requerimentos de fundos dentro de critérios de reconstrução e desenvolvimento: ação afirmativa, igualdade de gêneros, ausência de racismo, independência em relação a partidos políticos, capacitação dos mais jovens, coerência com a Bill of Rights (Carta de Direitos da Constituição), reconciliação etc.;
- e) responsabilidade financeira, capacidade organizacional, experiência em liderança, um bom histórico profissional, auto-suficiência e efeitos multiplicadores;
- f) projetos que tenham impacto nacional e criem uma base mensurável para novos trabalhos.

A intenção da fundação é acabar com o controle estatal da indústria, criando assim um órgão isento, financiado parcialmente pelo Estado, mas administrado pela indústria.

Considerações estruturais

A regulamentação tende a privilegiar a metáfora do “processo”, que é a metáfora referencial do domínio social (ARENDR, 1958; HELLER, 1984). Já a estrutura é uma metáfora que orienta a discussão das relações sociais, das dependências e proteções simétricas ou assimétricas de agrupamentos sociais relativamente estáveis. As classes são os agrupamentos essenciais no discurso estrutural, mas considerações como etnia, gênero e antropológicas (culturais) dominaram a discussão depois de 1990.

Contudo, as políticas (enquanto planos de ação) e o processo político tendem a privilegiar outras metáforas. Estrutura, regulamentação e planos de ação pertencem ao dicionário do Governo, enquanto “política” parece envolver persuasão para empreender ou dar continuidade a algum tipo de tarefa. Digamos que há três tipos diferentes de atividades envolvidos e que cada um é adequado a diferentes classes ou dimensões da composição ou estratégia organizacional.

Em primeiro lugar, estruturas são construídas e então mantidas e/ou atualizadas. Um sistema de arquivamento é um princípio organizador desse tipo, assim como um dicionário. Estruturas são, nesse sentido, parte da concepção de mundo de Hannah Arendt. As pessoas dentro da estrutura cuidam das

partes e “membros” da estrutura (suportes, paredes, telhados, vigas etc., para completar a trajetória metafórica). Isto é secundário ao trabalho de construção, mas depende de habilidades afins da organização. A estrutura do *apartheid* codificou a natureza racial/lingüística da indústria cinematográfica enquanto ela se desenvolvia entre 1913 e 1994. No entanto, diferentemente das contradições políticas do *apartheid*, que implodiram a estrutura racial-capitalista em 1990, a indústria cinematográfica na verdade entrou em colapso antes, em meados dos anos 1980. Esse colapso tem origem em um período ainda mais antigo, pois tanto o Estado quanto a indústria eram marcados por contradições estruturais já no fim dos anos 1970 (TOMASELLI, 1992; MURRAY, 1992). As tentativas de manter e/ou atualizar a estrutura racial/capitalista da indústria cinematográfica simplesmente precipitaram seu fim.

Em segundo lugar, a regulamentação envolve algum tipo de atividade dirigida ao mundo, mas não sua construção ou manutenção. A regulamentação, em certo sentido, o governa, na medida em que envolve o acompanhamento da situação das estruturas do mundo, o registro desses dados e sua disponibilização aos que interagem com a estrutura. Isto é, essencialmente, administração; os administradores convertem dados sobre o mundo de uma forma para outra a fim de disseminar, para os interessados, o conhecimento das estruturas. É aqui que a fundação se encaixa.

Como o equivalente da IBA no setor de cinema e vídeo, sua tarefa, menos voltada à rerregulamentação (da radiodifusão estatal àquela de propriedade privada) que ao desenvolvimento, é ampliar o acesso privado a uma infra-estrutura empresarial já em mãos privadas. A previsão é que a fundação vai atingir esse objetivo — voltando-se ao potencial não desenvolvido e a empreendedores emergentes em produção, distribuição, exibição e treinamento — e delinear mecanismos pelos quais esses setores menos formais possam integrar-se à indústria formal como parte das redes globais.

Em terceiro lugar, o imperativo radical fundamental não é administrar, reproduzir nem manter. É a 11ª tese de Marx sobre Feuerbach. É a tarefa de persuadir, dirigir e finalmente estabelecer uma estrutura e uma regulamentação diferentes que atenda às necessidades não satisfeitas pela estrutura e pela regulamentação atuais. É política. Reconhece que o presente não é o melhor mundo possível nem o melhor arranjo sociopolítico possível, e que deve ser construído.

A política da reconstrução cinematográfica

Como deve ser, então? E onde a indústria cinematográfica encaixa-se aqui, e como? Quais necessidades estão “lá fora”, das quais a satisfação não está “aqui dentro” no momento? Quem articula essas necessidades? Quem julga se elas são legítimas? Sob quais critérios a legitimidade é julgada? Esses critérios são baseados em experiências acessíveis e/ou relevantes para os necessitados? Pode-se afirmar que o setor do cinema possui uma “estrutura” nesse momento, ou devemos vê-lo simplesmente como parte de um sistema regulatório mais amplo que está sendo redirecionado?

Quais são as metáforas de transformação relevantes para as diferentes classes de empreendimento? Como começar a transformar estruturas, processos e tarefas? Se cada um tem uma projeção fenomenológica diferente, que classe de ação objetiva em cada campo constitui uma “transformação”? O que a situação atual – ou as situações atuais – na África do Sul apresenta como material analítico para uma discussão nesses moldes? Se algo surgir, que relevância terá ou não para outros contextos?

A singularidade do cinema sul-africano mudou ao longo da década de 1990 à medida que políticas, soluções e estruturas foram investigadas em uma variedade de contextos nacionais em relação a outros contextos estáveis e “transformacionais” – notavelmente a França e a Austrália, assim como outros países da África. As propostas apresentadas no *White Paper*³ (1995) foram adotadas quase integralmente pela indústria cinematográfica zimbabuana (1996), unindo assim as duas indústrias – que vinculam as indústrias cinematográficas da África subsaariana a um ambiente legislativo similar. Filmes sobre a África do Sul têm sido feitos no Zimbábue e filmes sobre o Zimbábue têm usado instalações e atores sul-africanos. Além disso, em 1995, começaram a surgir coproduções entre produtores africanos ocidentais, zimbabuanos e sul-africanos, enquanto produtores de todo o continente africano utilizam cada vez mais as instalações de produção e pós-produção de Primeiro Mundo da África do Sul a preços de Terceiro Mundo.

No entanto, o setor de exibição continua sendo um enigma. A Ster-Kinekor, quando ainda era propriedade da Sanlam, investiu em uma rede de exibição cinematográfica na Grécia e na Europa. Talvez a decisão da Primedia de se voltar ao mercado emergente da população negra canalize parte dos ganhos

externos para o tipo de atividade que a FRU, a Avalon e a Maxi Cinemas realizam há tempos: o desenvolvimento do público doméstico. E aqui se encontra a diferença entre a FRU e a indústria comercial: a FRU está comprometida com o Reconstruction and Development Programme, enquanto os empreendedores perdem o interesse em projetos que não dão retorno rápido.

Assim, aparentemente, voltamos ao ponto de partida: Hollywood, mas isso muda quando olhamos além das estruturas. Os empreendimentos informais de *townships* que usam 16 mm ou, agora, o vídeo com equipamentos acessíveis são uma alternativa privada a franquias mais formais oferecidas pelas grandes corporações cinematográficas. Eles surgem, existem e desaparecem normalmente, sem nenhuma regulamentação ou administração. Mas este tipo de empreendimento pode e talvez deva beneficiar-se com os recursos de desenvolvimento oferecidos pela SAFVF. Sua existência, ainda que efêmera, ajuda a desenvolver aquilo que foi excluído pelas estruturas do *apartheid*: um novo público.

Notas

¹ N. do T.: entretenimento ao vivo antes da sessão de cinema.

² N. do T.: áreas residenciais negras estabelecidas durante o *apartheid*.

³ N. do T.: exposição de planos para uma política governamental.

Referências bibliográficas

ARENDE, H. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

BALIO, T. *United Artists*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976, pp. 124-26.

BERMAN, R. Rights and writing in South Africa, *Telos* 75, 1988, pp. 161-72.

BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks*: South African cinema, 1979-1991. Cape Town: Showdata, 1992.

DAVIS, P. *Darkest Hollywood*: exploring the jungles of cinema's South Africa. Johannesburg: Ravan Press, 1996.

FRU – Film Resource Unit. *Proposal for the creation of a national network of Video Distribution Operators (VDOs)*, 1997.

FRANK, G. *The development of underdevelopment*. Nova York: Monthly Review Press, 1966.

GOVERNMENT of National Unity. *White paper on film policy*. Cape Town: Government of National Unity of South Africa, 1996, p. 4.

GUTSCHE, T. *The history and social significance of Motion Pictures in South Africa, 1895-1940*. Cape Town: Howard Timmins, 1972, pp. 309-10.

HAINES, R.; TOMASELLI, K. G. Toward a political economy of the South African film industry in the 1980s. In: LEHMAN, C.; MOORE, R. (Eds.). *Multinational culture: social impacts of a global economy*. Westport: Greenwood Press, 1992, pp.155-60.

HAMMOND, A. Ster Kinekor embarks on building programme, Showdata Market Daily 2.1, 1997, p. 3. Disponível em: <<http://www.showdata.org.za>>.

_____. Bumper market kicks off, Showdata Market Daily 2.1, 1997, p. 1. Disponível em: <<http://www.showdata.org.za>>.

_____. South Africa signs co-production treaty with Canada, Showdata Market Daily 2.4, 1997, p. 1. Disponível em: <<http://www.showdata.org.za>>.

HELLER, A. *A theory of history*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.

KLEIN, M. Top-Dog kirsh sees beauty where others turn up noses, *Business Tome, Sunday Times*, p. 5, 3 ago. 1997.

LANGHE, J. de. *The history of the film in South Africa*. Pretoria: National Film Archives, s.d.

LOW, R. *The history of the british film 1905-1914*. Londres: Allen and Unwin, 1973, p. 43.

LOUW, P. E.; TOMASELLI, K. G. The semiotics of apartheid: the struggle for the sign, *S-European Journal for Semiotic Studies*, pp. 99-110, 1991.

MEINTJIES, F. In the Townships. In: BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks: South African cinema, 1979-1991*. Cape Town: Showdata, 1992, pp. 273-75.

MULLER, J.; TOMASELLI, K. G. Becoming appropriately modern: towards a genealogy of cultural studies in South Africa. In MOUTON, J.; JOUBERT, D. (Eds.). *Knowledge and method in the human sciences*. Pretoria: HSRC, 1990, pp. 301-22.

MURRAY, J. Statements on ethnic cinema: how greed killed the industry. In: BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks: South African cinema, 1979-1991*. Cape Town: Showdata, 1992, pp. 255-66.

NGAKANE, L. The prospects of South African cinema as seen by Lionel Ngakane, *Écrans d'Afrique*, n. 20, pp. 51-54, 1997.

NGUBANE, B. S. *Communication and Development Symposium*, Pretoria, ago. 1996.

O'MEARA, D. *Volkskapitalisme: class, capital and ideology in the development of Africaner nationalism*. Johannesburg: Ravan, 1983.

SHEPPERSON, A.; TOMASELLI, K. G. South African cinema beyond apartheid: affirmative action in distribution and storytelling. In: AKADINOBE, J.; ZEGEYE, A. (Eds.). *African cinema and its imaginaries*. London: Dartmouth, 2000.

SILBER, G. Tax, Lies, and Videotape: who killed the South African film industry? In: BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks: South African cinema, 1979-1991*. Cape Town: Showdata, 1992, pp. 119-30.

SMOODIN, E. Motion Pictures and television, 1930-1945: a pre-history of the relations between the two media, *Journal of the University Film and Video Association* 34.3, pp. 3-8, 1982.

STEWART, J. RDP in the real world: devil of a problem for competition board over Ster-Kinekor, *Finance Week*, pp. 20-26, out. 1994.

STREBEL, E. Primitive propaganda: the boer war films, *Sight and Sound* 46.1, pp. 45-47, 1977.

STUART, F. The effects of television on the Motion Picture industry: 1948-1960. In: KINDEM, G. *The American movie industry: the business of Motion Pictures*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982, pp. 265-75.

SUNDAY Times, 12 ago. 1962.

TAYLOR, T. S. Genres in accented English: ninjas in the third world. In: BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks: South African cinema, 1979-1991*. Cape Town: Showdata, 1992.

TOMASELLI, K. G. Capitalism and culture in South African cinema: jingoism, nationalism, and the historical epic, *Wide Angle* 8.2, pp. 33-43, 1986.

_____; Tomaselli, R. E. Before and after television: the South African audience, *Current research in film: audiences, economics, and the law*. Norwood: Ablex Publishing, 1987, pp. 34-51.

_____. *The cinema of apartheid: race and class in South African film*. Nova York: Smyrna Press, 1988.

_____; ZYL, M. V. Themes, myths, and cultural indicators: the structuring of popular memories. In: BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks: South African cinema, 1979-1991*. Cape Town: Showdata, 1992, pp. 395-472.

_____; PRINSLOO, J. Third cinema in South Africa: the anti-apartheid struggle. In: BLIGNAUT, J.; BOTHA, M. (Eds.). *Movies-Moguls-Mavericks: South African cinema, 1979-1991*. Cape Town: Showdata, 1992, pp. 274-329.

_____; SHEPPERSON, A. Misreading theory and sloganizing analysis: the development of South African media film policy, *South African Theatre Journal* 10.2, pp. 161-74, 1996.

_____. Ownership and control in the South African print media: black empowerment after apartheid, 1990-1997, *Ecquid Novi* 18.1, pp. 21-68, 1997.

WILLIAMS, J. J. Report of the arts and culture task group presented to the Minister of Arts, Culture, Science and Technology, *Critical Arts* 10.1, jun. 1995, pp. 107-22, 1996.

6

O cinema africano ao norte e ao sul do Saara

Roy Armes

A experiência africana: a situação pós-colonial

O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial. E em nenhum outro lugar isso é mais evidente do que nas duas áreas geográficas contíguas, mas de colonização variada, abordadas neste artigo. A primeira área compreende os países norte-africanos que formam o Maghreb: Tunísia e Marrocos, que se tornaram independentes em 1956; e Argélia, cuja independência só foi obtida depois de uma longa e sangrenta guerra de libertação em 1962. A segunda área compreende os países ao sul do Saara formados por duas colônias gigantes da África ocidental francesa e da África equatorial francesa. Divididas no processo de independência em 12 países que hoje são conhecidos como Benin (antigo Daomé), Costa do Marfim, Guiné, Senegal, Mali, Mauritânia, Níger, Burkina Fasso (antigo Alto Volta), Chade, República Centro-Africana, Gabão e Congo. A essa lista podemos acrescentar os dois países africanos ocidentais, ex-colônias alemãs que se tornaram protetorados franceses após a Primeira Guerra Mundial: Togo e Camarões. A independência foi concedida a esses dois países em 1960, juntamente com os outros Estados africanos ocidentais com exceção da Guiné, que havia proclamado independência em 1958. Juntas, as duas áreas contíguas ao norte e ao sul do Saara compõem um território de quase 11 milhões de quilômetros quadrados (aproximadamente 16,5% maior que os Estados Unidos). Cerca de um terço dessa

área (3,2 milhões de quilômetros quadrados) localiza-se no Maghreb e pouco mais de dois terços (7,7 milhões de quilômetros quadrados) encontram-se no sul. O território estende-se do Mediterrâneo às margens do Congo e da costa atlântica do Senegal à fronteira do Sudão. Essa imensa área abriga cerca de 175 milhões de pessoas – 65 milhões no Maghreb e 110 milhões ao sul.

Um bom ponto de partida para entender a situação contemporânea desta área é considerar a natureza da independência obtida no período surpreendentemente curto entre 1958 e 1962. Nas palavras de Roland Oliver, a maioria das nações africanas modernas herdou uma estrutura colonial:

Foram mantidas todas as fronteiras coloniais, traçadas conforme acordos nos anos 1880 e 1890. Suas capitais permaneceram as mesmas capitais coloniais de onde partiam as infra-estruturas coloniais de estradas e ferrovias, postes e telecomunicações. Todas mantinham, em algum grau, as línguas dos colonizadores como línguas para comunicação mais abrangente. (OLIVER, 1999)

Como resultado, o autor acrescenta, “para 97% da população, a independência em si fez pouca diferença na prática” (OLIVER, 1999). Em 1980, Richard W. Hull apresentou visões similares, argumentando que “o comportamento e o status dos ex-colonizadores foram incorporados pelas elites africanas”, enquanto “a estratificação social aumentou em quase todas as nações africanas desde a independência” (HULL, 1980).

Hull também afirma que, independentemente de suas ações, “a maioria dos nacionalistas estava sinceramente interessada em construir um Estado-nação moderno” (idem).

Como resultado, apesar do começo um pouco duvidoso, cada novo Estado africano independente tornou-se integralmente uma “nação” nos termos definidos por Benedict Anderson, ou seja, “uma comunidade política imaginada”. É “imaginada” porque, “mesmo na menor das nações, seus membros nunca conhecerão a maioria dos outros membros nem sequer ouvirão falar deles”. É “política” no sentido de ser ao mesmo tempo limitada (todas as nações têm fronteiras) e soberana dentro desses limites. E é “comunidade” porque, quaisquer que sejam as divisões sociais reais, “a nação é sempre concebida sobre a base de um companheirismo profundo e horizontal”. A segunda idéia, argumenta Anderson, molda um dos aspectos mais surpreendentes de um Estado nacional – é tornar possível que “milhões de pessoas disponham-se a morrer, ainda mais que a matar, por essa imaginação limitada” (ANDERSON *apud* HALL, 2003). Seria muito simplista atribuir os problemas atuais enfrentados por tantos

Estados africanos a fatores externos, como o domínio pós-colonial. A observação de Cruise O'Brien e Rathbone sobre os países africanos ocidentais aplica-se também aos países do Maghreb: "Esses Estados [...] atingiram a maturidade. Todos eles têm uma geração adulta que cresceu livre da sombra da tricolore ou da Union Jack" (O'BRIEN, 1989). Não obstante, a herança da era colonial é crucial.

Embora as ex-colônias africanas recém-emancipadas tenham certamente se transformado em Estados-nação, no sentido convencional empregado pelo ocidente, a forma particular de Estado que elas herdaram — a estrutura do Estado colonial — é profundamente falha. O Estado colonial é necessariamente caracterizado pelo "centralismo autocrático", pois nele todo o real poder sobre os programas políticos e decisões concentrava-se na cúpula executiva, representado por um governador nomeado em Londres ou em Paris. Por isso, como observa Basil Davidson, o fenômeno do nacionalismo torna-se muito mais complexo do que parecia à primeira vista, sendo "o fruto ambíguo de uma oposição ou um contraponto entre os temas do passado africano e aqueles das culturas das nações imperialistas que colonizaram o continente" (DAVIDSON, 1994). Davidson expõe o atual dilema com admirável clareza: o Estado-nação africano está comprometido, como na Europa, "com uma história de conflitos, rivalidades e destruição mútua internacionais?" Ou contém as sementes de "um desenvolvimento rumo a sistemas regionais e até subcontinentais de uma união orgânica e, portanto, rumo a novos modos de emancipação cultural?" (idem). Tais ambigüidades não foram previstas no momento da independência, e o celebrado ensaio de Frantz Fanon, *On national culture: reciprocal bases of national culture and the fight for freedom* (1967), pôde servir, ao mesmo tempo, como uma inspiração para os primeiros cineastas africanos e um meio pelo qual críticos pudessem avaliar seus trabalhos (ARMES, 1987).

Nos anos 1950, os líderes dos países africanos recém-emancipados viam-se como inimigos do colonialismo e suas tiranias e, como observa Roland Oliver, como a maioria dos africanos instruídos, "praticamente todos eram de esquerda, segundo uma concepção européia ou americana". A maioria buscava, e muitos acreditaram ter encontrado, "uma espécie de socialismo local inerente à tradição africana". A ferramenta política usada como instrumento do "socialismo africano" foi o "partido", "mas não visto apenas como o que concorre ao poder em eleições sucessivas, apresentando suas conquistas e programas para conquistar aprovação pública, mas visto representando o ânimo e o propósito da nação inteira, estabelecido e insubstituível" (OLIVER, 1999).

O modelo desse partido não seguia, contudo, o sistema democrático ocidental cujos auspícios as novas constituições nacionais haviam sido elaboradas, e sim “a tradição marxista-leninista da Europa oriental” (idem). O resultado foi o típico Estado africano monopartidário onde, conforme observa Richard W. Hull:

Os quadros executivos, administrativos e legislativos são entrelaçados. Os Estados monopartidários tendem a ser monolíticos e a absorver os movimentos juvenis, sindicatos e cooperativas. A oposição é permitida, mas só no contexto dos órgãos partidários e na estrutura geral do ethos nacional, como definido pelo partido. (HULL, 1980)

Como na Europa oriental, essa forma de governo autocrático não favoreceu o crescimento econômico nem o desenvolvimento, e a insatisfação social resultante é, ao menos parcialmente, responsável pelos sucessivos golpes militares que se tornaram uma característica dos regimes políticos africanos. Quando o islamismo é a religião dominante, a situação pode ser ainda mais extrema, já que a separação entre Igreja e Estado no ocidente cristão não se repete no Islã. Não existe Estado muçulmano na África ou no mundo árabe que adote algo mais que um esboço de democracia. Por isso, os cineastas — como todos os demais africanos envolvidos com a cultura — precisam encontrar meios de operar, o que equivale a dizer obter liberdade, sob sistemas políticos onde a autocracia é a norma.

Influência francesa

É consenso que a tradicional organização social e desenvolvimento da África resultaram em “grupos de pequenos Estados com língua e cultura comuns” (OLIVER, 1999), alguns dos quais foram mais tarde incorporados a Estados maiores. Desse padrão origina-se a enorme diversidade lingüística, étnica e cultural da África contemporânea que, por sua vez, torna perigosa qualquer generalização sobre a África (ou o cinema africano, no caso). Como observou um relatório de 1993, da Unesco, “quando a etnicidade e a consciência de classe se aproximaram de um confronto e competição, a etnicidade quase invariavelmente triunfou na África”. Práticas religiosas específicas estavam associadas a esses grupos étnicos, pois, “como em todos os lugares do mundo, a arte de governar na África envolvia-se profundamente com religião e magia” (READER, 1998). Embora os primeiros cineastas pós-independência — muitas vezes sob forte influência do pensamento marxista — tenham sido, em geral, hostis à religião (vista como mera superstição), práticas e crenças religiosas africanas tradicionais encontram expressão em um número crescente de filmes bastante notáveis a partir de meados dos anos 1980.

Sobrepuña-se ao padrão tradicional de organização social e religião a reorganização da África em cerca de 40 grandes colônias onde um sistema educacional que favorecia o ensino europeizado era oferecido a um pequeno grupo dos mais talentosos. O sistema francês, na África ocidental como nos outros lugares, formava “africanos instruídos, conhecidos como *assimilés*, aqueles que poderiam ser “assimilados” pela cultura e administração superiores que a França havia trazido à África” (READER, 1998). Nos anos 1940, esses *assimilés* já haviam adquirido o direito de votar nas eleições francesas e foi de suas fileiras que surgiram os primeiros líderes dos Estados independentes do fim dos anos 1950 e início dos 60. Como observa Hull, tal sistema significava que “os líderes dos governos recém-emancipados da África francófona tendiam a ter laços emocionais mais profundos com as antigas potências coloniais do que seus colegas anglófonos” (HULL, 1980). As políticas culturais francesas — incluindo as dirigidas ao cinema — podem ser vistas, em parte, como resultado desse vínculo emocional. Mas isso não pode mascarar a razão subjacente do contínuo envolvimento da França com suas ex-colônias: interesse próprio. Como Donal B. Cruise observa acertadamente, “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 francês” (O'BRIEN, 2003).

Nas colônias — tanto para as elites africanas emergentes quanto para os brancos —, as línguas europeias tornaram-se as línguas da política, da administração e do comércio, e a prioridade era a comunicação com capitais na Europa, e não com as colônias vizinhas. A questão do idioma é crucial em qualquer situação colonial ou pós-colonial. Como observa Albert Memmi, a maioria dos colonizados “nunca terá nada além de sua língua nativa; ou seja, uma língua que não é escrita nem lida, permitindo apenas um desenvolvimento oral incerto” (MEMMI, 1974). Mas nem mesmo a criança quando tem “a maravilhosa sorte de ser aceita em uma escola será salva” (MEMMI, 1974). O domínio de duas línguas cria, para muitos, uma dolorosa dualidade, pois “a língua materna do colonizado, aquela que expressa seus sentimentos, emoções, sonhos, ternura e espanto, aquela que detém o maior impacto emocional, é justamente a menos valorizada” (MEMMI, 1974).

Para os escritores que usam a língua do colonizador em suas obras, esta dualidade pode impor tensões reais (o que, em termos criativos, pode ser positivo ou simplesmente negativo). Mas a tecnologia do cinema oferece uma solução bem

diferente. O diálogo em língua local no cinema pode ser acompanhado facilmente até mesmo por um público africano analfabeto (ainda que limitado), enquanto as legendas podem, ao mesmo tempo, tornar o filme acessível para um público ocidental (com a língua local conferindo aquele toque de alteridade tão apreciado no circuito de cinemas de arte). Este é um motivo pelo qual a maioria dos filmes ao norte e ao sul do Saara utiliza variantes locais do árabe e línguas regionais ou nacionais, mesmo que o roteiro e os diálogos sejam escritos originalmente em francês — a fim de obter o indispensável financiamento externo ou de co-produção.

No entanto, embora as línguas européias tenham sido impostas na África, não houve transferência semelhante de tecnologia ocidental. Jamais podemos esquecer que a tecnologia cinematográfica introduzida depois da independência era emprestada e que o prestígio do ocidente conferido por ela não poderia deixar de impressionar os emergentes cineastas africanos.

As contradições básicas da situação pós-colonial — independência política em uma estrutura social colonial, uma cultura administrativa bilíngüe, a coexistência entre os adornos de um Estado moderno (uma cadeira nas Nações Unidas, bandeira e hino nacionais, companhia aérea nacional etc.) e uma vida que, para a maioria da população, não mudava desde o século XIX, no mínimo — formam o contexto de qualquer aspecto da cultura pós-colonial, incluindo o cinema. Como parte da pequena mas crescente elite de cidadãos relativamente instruídos e com boa mobilidade social, os cineastas africanos que analisamos aqui estão totalmente envolvidos — em sua vida e sua obra — com as ambigüidades desse processo. De fato, com sua cultura bilíngüe, seus títulos universitários (freqüentemente de pós-graduação ou doutorado) e sua formação técnica no exterior, eles estão entre os membros mais brilhantes dessa elite.

As duas áreas ao norte e ao sul do Saara foram colonizadas de maneiras bastante diferentes. A África ocidental francesa e a África equatorial francesa eram agrupamentos territoriais administrados como colônias; Togo e Camarões eram áreas administradas pela Liga das Nações, a Tunísia e o Marrocos eram protetorados franceses (o último incluindo Tânger como uma zona internacional), enquanto a Argélia, depois de 1881, foi tecnicamente parte da França metropolitana (com três *départements* que elegiam representantes para o Parlamento francês). É reflexo dessa situação colonial o fato de os cineastas maghrebins e subsaarianos serem citados freqüentemente como representantes de um cinema africano francófono (em oposição a um cinema anglófono ou lusófono). Em seus

filmes, contudo, eles usam quase exclusivamente línguas locais ou nacionais: moré para Gaston Kabore e Idrissa Ouadraogo, de Burkina Fasso, bambara para Cheick Oumar Sissoko, do Mali, árabe coloquial para os cineastas maghrebinos e até mesmo rifeño (a língua berbere) para os filmes feitos nas montanhas do Alto Atlas por diretores argelinos em meados dos anos 1990, quando o uso dessa língua finalmente foi legalizado na Argélia. Mesmo depois da independência, a influência francesa continuou forte nas áreas ao norte e ao sul do Saara. E, como observa Denise Brahimi, o termo francófono é útil para designar países onde o francês continua a ser usado como língua escrita e cultural e uma extensa literatura em francês — poesia, romance e peças teatrais — continua a prosperar. A definição de Brahimi é a que será usada aqui: “Concretamente, os chamados países francófonos são aqueles cuja orientação cultural, envolvendo vários tipos de intercâmbio, é muito mais voltada à França que aos países anglófonos” (BRAHIMI, 1997).

As razões da persistência do francês na literatura são complexas. Jacqueline Kaye observa, na introdução de uma recente coletânea do norte da África traduzida do francês e do árabe, que o bilingüismo ou o multilingüismo podem ser um terreno fértil para a criatividade de um escritor: “os escritores nesses países estão imersos em um constante fluxo lingüístico [...] criando uma consciência diária da historicidade da língua” (KAYE, 1992). Como Kaye também observa, escritores berberes educados em francês, como Driss Chraïbi, do Marrocos e Mouloud Feraoun, da Argélia, “podem ter tido outras razões, além daquelas puramente pragmáticas, para preferir o francês ao árabe”, já que o francês foi “a primeira língua ‘escolhida’ por quem desejava se dissociar das classes dominantes pós-coloniais” (KAYE, 1992). O uso da língua sempre acarreta implicações complexas. Como observou Cruise O’Brien, um indivíduo senegalês, “ao optar falar wolof a maior parte do tempo, principalmente na cidade, a longo prazo torna-se uma escolha étnica e até mesmo nacional”, mas isso bem pode ser uma estratégia para evitar o confronto, “esquivando-se em uma terra de ninguém em termos de identidade”, em um Estado dominado por pessoas que falam wolof (O’BRIEN, 2003). Em outros lugares, como, por exemplo, em Camarões, a multiplicidade das línguas locais tornou o uso do francês inevitável para os romancistas.

Enquanto os cineastas camaroneses foram impelidos, de modo similar, a usar diálogos em francês em suas obras, o uso de línguas locais ou nacionais pela maioria dos cineastas africanos acabou por tornar-se uma conciliação ambígua (KAYE, 1990).

Islã

Além da herança comum da colonização francesa, outro fator unificador é a influência compartilhada do Islã. Roland Oliver afirma que, observada do tradicional ponto de vista da história europeia e do Oriente Médio, a parte da África ao norte do Saara central não é realmente africana. O Egito e o Maghreb, conquistados nos séculos VII e VIII e totalmente islamizados no século X, quase pertencem ao coração do território islâmico. Eles são o oeste muçulmano (“oeste” é o significado do termo árabe Mahrib ou Maghreb). No entanto, sob o ponto de vista do sul islâmico, de países onde “o Islã se estabeleceu há seis, sete ou oito séculos, e onde a principal direção do comércio, das viagens, da migração forçada e da influência cultural tem sido o norte, através do deserto”, a perspectiva é bem diferente: “É o fator islâmico, em toda sua profundidade histórica, que transforma os países norte-africanos em uma parte indissociável da África, sejam quais forem as outras afiliações a eles atribuídas”. O antropólogo Jacques Maquet também argumenta que a divisão da África em duas áreas culturais, uma ao norte e outra ao sul do Saara, é arbitrária: “O grande deserto, embora em alguns aspectos fosse uma barreira, também foi uma rota de comunicação, como mostra o mapa das trilhas de caravanas ligando a costa mediterrânea ao Níger e ao Chade” (MAQUET, 1972). De modo similar, “o Islã, uma religião com escrituras, não se limita ao norte da África, estendendo-se amplamente pelo sul do Saara, de costa a costa” (MAQUET, 1972).

David Robinson observa que 50% de todos os africanos são muçulmanos (representando um quarto do total mundial), e vê dois processos em curso ao longo dos últimos 1.400 anos: a islamização da África e a africanização do Islã (ROBINSON, 2004). Um dos principais caminhos pelos quais o Islã espalhou-se pela África subsaariana foi a costa leste africana – que Robinson chama de “passagem suaili”. O outro caminho foi por meio das várias rotas comerciais que cruzavam o deserto do Saara, controladas principalmente por membros de tribos berberes que atuavam como comerciantes e guias de caravanas de camelos. Alguns desses berberes eram bem-vindos por governantes não-muçulmanos “para reforçar a riqueza e o poder de seus domínios” (ROBINSON, 2004). Outros, como os almorávidas, adotaram uma postura mais militante e impuseram o Islã por meio da conquista militar (como haviam feito os antigos seguidores beduínos de Maomé). No entanto, ao espalhar-se pelo sul do Saara, o Islã foi apropriado ou articulado em uma diversidade de sociedades que “criaram espaço ‘muçulmano’ ou se apoderaram do Islã”

(ROBINSON, 2004). Como David Robinson também destaca, “muçulmanos em diversas partes da África estavam ansiosos para expressar sua fé em termos concretos, o que os acadêmicos chamam com frequência de cultura visual” (ROBINSON, 2004). Os cineastas de hoje, frutos da educação francesa e da herança islâmica, oferecem uma cultura visual africana ambígua, mas totalmente contemporânea.

Todos os Estados analisados aqui têm maiorias ou minorias muçulmanas significativas e, como observa Richard W. Hull, “o período de independência é caracterizado pelo crescimento cada vez mais rápido do Islã. Estima-se que, para cada conversão ao cristianismo, há nove conversões ao Islã” (HULL, 1980). Cruise O'Brien deixa ainda mais claro que a interação entre o Islã contemporâneo e as estruturas herdadas do domínio colonial francês tem sido extremamente complexas. Enquanto desenvolvia suas próprias formas institucionais, o Islã “ajudou a dar substância a instituições importadas do ocidente nas instituições do Estado colonial e pós-colonial” (O'BRIEN, 2003). Por isso, devemos ver o resultado “menos como um choque de civilizações, contrapondo o Islã ao ocidente e ao resto, e mais como uma negociação de civilizações, com o Islã tratando de resgatar o legado institucional ocidental na África” (O'BRIEN, 2003).

Também é preciso fazer uma distinção entre aqueles muçulmanos africanos que, embora aceitem o árabe como a língua sagrada do Alcorão, continuam a usar no dia-a-dia uma das numerosas línguas nativas da África subsaariana e aqueles que se arabizaram — como a maior parte da população do Maghreb. Mas a divisão entre a língua da família e a língua da comunicação externa típica do sul do Saara encontra um paralelo na situação lingüística dos países de língua árabe do Maghreb. Na verdade, a questão é ainda mais complexa, pois o termo “árabe” é usado para descrever três formas diferentes da mesma língua: “o árabe clássico, que é a língua do Alcorão, o livro sagrado do Islã; o árabe coloquial, ou falado, usado no dia-a-dia dos moradores dos países árabes; e o árabe padrão moderno, às vezes chamado também de árabe literário moderno” (AWDE, 1986).

O *Alcorão*, escrito por volta de 650 d.C., foi o fator unificador fundamental do mundo islâmico. O árabe padrão moderno também serve para unir os árabes, por ser a forma usada pela maioria dos jornais, revistas e livros. Ele também é, em sua versão falada, a língua do rádio e da televisão em todo o mundo árabe, com o resultado de que “todo árabe alfabetizado lê o árabe padrão moderno” e “quase todo árabe, mesmo que não alfabetizado, entende em algum grau a versão falada do árabe padrão moderno” (AWDE, 1986). Mas o árabe coloquial

falado, inevitavelmente usado em filmes que retratam a vida cotidiana dos cidadãos comuns, é muito diferente em cada país árabe. Isso cria dificuldades consideráveis de comunicação e intercâmbio entre árabes, particularmente para o Maghreb, “onde a influência das línguas berberes e do francês tornou o coloquial contemporâneo quase incompreensível para os árabes orientais” (SHAFIK, 1998). Como resultado, pouquíssimos filmes do Maghreb têm distribuição ampla no mundo árabe. As dificuldades lingüísticas, assim como políticas, enfrentadas pela Organização da Unidade Africana, fundada em 1963, também atingem a *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (Fepaci), criada em 1970 e alinhada à primeira.

A importância do Islã na literatura africana é explorada em *The Marabout and the muse*, em que o editor, Kenneth W. Harrow, trata de uma ampla série de questões: os acontecimentos em áreas geográficas importantes, como a Nigéria e o Maghreb, os romances internacionalmente conhecidos de autores como o somali Nuruddin Farah, o marroquino Driss Chraïbi e a argelina Assia Djebar, e as obras de uma multidão de escritores menos conhecidos que criam (de várias formas) em línguas africanas.

Como Harrow observa, o volume das obras demonstra a “herança pluralista do Islã” de tal modo que “vemos surgir uma visão do Islã que contrapõe o pluralismo e o monoculturalismo e situa esses pólos opostos no coração do próprio Islã” (HARROW, 1996). Atitudes muito distintas em relação ao Islã — e, na verdade, ao cristianismo e às crenças tradicionais — estão presentes nos filmes africanos pós-independência. Os primeiros cineastas subsaarianos, liderados pelo marxista Ousmane Sembène, eram em geral hostis ao que viam como abusos tirânicos do Islã, enquanto no norte, como observou o diretor tunisiano Mahmoud Ben Mahmoud, “praticamente nenhum intelectual rico tem raízes na cultura muçulmana” (AMARGER, 2002). No entanto, graças à preocupação dos cineastas com as realidades da vida cotidiana na cultura muçulmana, o Islã tem estado presente constantemente nos filmes ao norte e ao sul do Saara.

Iniciativas africanas

Abrangemos aqui principalmente o cinema pós-independência em quatro regiões adjacentes nos dois lados do Saara, todas colonizadas pelos franceses até o fim dos anos 1950 ou começo dos 1960. Três territórios — Argélia, Marrocos e Tunísia — são países independentes e não trazem problemas críticos ao serem apresentados

como contextos unificados de produção cinematográfica (embora isso não signifique supor, *a priori*, que essa produção constitua um cinema nacional). Considerar a quarta região uma unidade talvez seja mais controverso, pois ela inclui 14 países independentes na África ocidental francófona, ao sul do Saara, sendo que foram protetorados franceses (Camarões e Togo) ou fizeram parte das duas supercolônias francesas, a África ocidental francesa e a África equatorial francesa (os 12 restantes). Nesse caso, o fator unificador deve-se ao ímpeto e ao financiamento da produção cinematográfica – principalmente francesa – como parte da política do governo de manter estreitos laços culturais e econômicos com suas antigas colônias africanas. Um outro argumento é que há uma unidade entre os cineastas ao norte e ao sul do Saara, embora sejam em geral considerados mundos bastante distintos pelos críticos ocidentais, particularmente dos EUA. 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 propõem e nas maneiras como as propõem” (KHELIL, 1994). Certamente, apesar das diferenças históricas e dos processos para obter a independência, o cinema começou simultaneamente nos quatro territórios, no final dos anos 1960, com um total de 20 longas-metragens produzidos entre 1965 e 1969.

Na África subsaariana, Ousmane Sembène foi pioneiro com seus longas-metragens senegaleses *Black girl/La noire de...* (1966) e *The money order/Mandabi* (1968), acompanhados por um filme da Guiné em 1966 e dois da Costa do Marfim (dos cineastas radicados na França Désiré Ecaré e Bassori Timité), em 1969. Durante os anos 1970, a produção continuou nesses três países e cineastas de



New Yorker Films

The money order, de Ousmane Sembène (1968).

outros oito também produziram filmes: Benin, Burkina Fasso, Camarões, Congo, Gabão, Mali, Mauritânia e Níger. O Chade e o Togo começaram a produzir tardiamente, nos anos 1990, e foi Didier Ouenangare que co-dirigiu o primeiro longa-metragem na República Centro-Africana, em 2003. No Maghreb, a produção de filmes começou na Argélia, em 1965, com *Dawn of the damned/L'aube des damnés* (Ahmed Rachedi, 1965), primoroso documentário logo seguido por oito filmes de ficção na mesma década, entre eles *The wind from the aures/Rih al awras* (Mohamed Lakhdar Hamina, 1966). O cinema tunisiano foi inaugurado por Omar Khelifi com uma produção intitulada apropriadamente *The dawn/L' Aube* (1966) e mais três longas foram realizados no país no fim da década. Marrocos, por sua vez, produziu três filmes pela organização cinematográfica estatal Centre Cinématographique Marocain (CCM), em 1968/1969.

Com o estabelecimento de dois grandes festivais de cinema africano existentes até hoje — as Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), em Túnis, em 1966, e o Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (Fespaco), em Ouagadougou, em 1969 —, os cineastas aproximaram-se e puderam se organizar, resultando na criação da Fédération Pan-Africaine des Cinéastes (Fepaci), que se reuniu primeiro em Túnis, em 1970, e novamente em Argel, em 1975. Outros encontros de cineastas aconteceram — em Mogadíscio, em 1981 e Niamey, em 1982 —, com a emissão de várias declarações e estatutos. Ferid Boughedir, um verdadeiro cinéfilo (cineasta, acadêmico, historiador e crítico), examinou o pensamento dos cineastas nesse estágio inicial cuja base da estratégia adotada era a idéia de que “a viabilidade da produção estava ligada à viabilidade dos outros quatro setores: exibição, infraestrutura técnica, capacitação profissional e, é claro, a importação e a distribuição de filmes. Como só o Estado poderia controlar essas áreas, ele se tornou, assim, uma espécie de fada madrinha” (KHELIL, 1994).

Esta era uma política que os países africanos recém-emancipados desejavam adotar, e muitos deles exerciam um rígido controle sobre todos os aspectos do cinema, por meio de seus Ministérios da Informação ou da Cultura. Em todos os casos, suas tentativas de enfrentar os grandes distribuidores internacionais — como a Motion Picture Association of America (MPAA), de Hollywood, foram malsucedidas e, na verdade, ao sul do Saara, a distribuição permaneceu principalmente nas mãos de duas organizações francesas — a Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale (Comacico) e a Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (Secma) —, subsidiárias de

companhias sediadas em Mônaco, até 1974 (DIAWARA, 1992). Foram estabelecidas organizações cinematográficas estatais (nacionais), estruturadas nos moldes do Centre National Cinématographique (CNC), da França e com acrônimos tipicamente franceses. No entanto, poucas dessas organizações estatais – como o Centre National de la Production Cinématographique (CNPC), do Mali e o CCM do Marrocos – sobrevivem hoje. A maior parte foi desativada com o fim gradual do envolvimento direto do Estado na produção cinematográfica.

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 (na Argélia até meados dos anos 1990, por exemplo, ou no Marrocos atual). 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 governamentais. Em toda a região, o financiamento para o investimento na produção cinematográfica sempre foi escasso, de modo que quase metade dos cineastas dirigiu apenas um longa-metragem em toda a carreira e apenas alguns poucos concluiu, digamos, cinco ou seis filmes em 12 anos. O malinês Souleymane Cisse, por exemplo, reconhecido internacionalmente como um grande cineasta, concluiu apenas cinco filmes desde sua estréia como diretor, em 1975.

Argélia

O cinema foi considerado uma parte vital na luta da Frente de Libertação Nacional (FLN). E no período imediatamente posterior à guerra, vislumbrou-se por um breve momento que a Argélia pudesse desenvolver um grupo distinto de instituições cinematográficas com base nessa experiência. O primeiro contexto de produção do cinema argelino pós-independência, o Centre Audiovisuel Algérien (CAV), liderado pelos ativistas René Vautier e Ahmed Rachedi, foi criado em 1962. Mas o fechamento do CAV, depois da conclusão de um pequeno número de documentários e apenas um longa-metragem, *A people on the march/Peuple en marche* (Nacer Guenifi e Ahmed Rachedi, 1963), mostrou que isso não ocorreria. Por algum tempo nos anos 1960, houve certa diversidade de organizações apoiando a produção cinematográfica. A emissora Radiodiffusion Télévision Algérienne (RTA), por exemplo, co-produziu o primeiro filme de ficção do país e inicialmente promoveu um ambicioso programa de

produção de longas para a TV, com os diretores normalmente trabalhando em preto-e-branco e 16 mm e, com freqüência, em locações. Várias dessas produções foram exibidas em cinemas e em festivais estrangeiros. Mas as atividades de co-produção da RTA cessaram gradualmente nos anos 1970. Um outro contexto de produção foi o Office des Actualités Algériennes (OAA), criado em 1963 pelo Ministério da Informação para produzir seu cinejornal semanal. Mas o OAA tornou-se rapidamente a base de produção dos primeiros filmes de ficção de uma das personalidades mais fortes e influentes do cinema argelino, o primeiro e único diretor da organização, Mohamed Lakhdar Hamina. Houve até uma produtora privada, Casbah Films, fundada pelo ex-ativista da FLN, Yacef Saadi, cuja própria história serviu de base para o filme mais conhecido da produtora, *A batalha de Argel/La battaglia di Algeri* (1965), dirigido pelo italiano Gillo Pontecorvo. A primeira organização de incentivo à produção cinematográfica — a CNCA — foi criada em 1964, nos moldes do serviço colonial criado pelos franceses em 1947. O órgão Institut National du Cinéma (INC), que durou apenas um ano, estabeleceu um programa de treinamento profissional para o setor e alguns de seus estudantes tornaram-se futuros cineastas.

Em 1967-8, houve uma reorganização das estruturas cinematográficas. O OAA e o CNCA foram dissolvidos e três novas organizações foram criadas — Centre de Diffusion Cinématographique (CDC), Centre Algérien du Cinéma (CAC) e Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (Oncic). O CDC assumiu o papel de *ciné-bus* estabelecido inicialmente pela organização colonial francesa SDC e o CAC foi encarregado das funções administrativas. Mas o Oncic, que inicialmente recebera apenas o monopólio da produção de filmes em 1967, acabou absorvendo todas as outras funções e tornou-se um monopólio estatal completo. A partir desse momento, evidenciava-se que o cinema argelino não assumiria um papel revolucionário, mas, ao contrário, serviria como instrumento de propaganda em apoio às políticas governamentais. Nenhuma inovação estilística era buscada e, como escreve o historiador do cinema argelino Lotfi Maherzi, “o cinema ainda era visto sob a mesma perspectiva comercial. Não se propunha nenhum outro código, nenhum outro modelo de produção ou programação além dos oferecidos pelo cinema ocidental” (MAHERZI, 1980). Maherzi observa ainda que, “embora os textos oficiais afirmem repetidamente a função educativa e ideológica do cinema argelino”, o Oncic, na verdade, foi criado para ser um organismo industrial e comercial. No entanto, como tem ocorrido no mundo todo, a burocracia estatal mostrou ser uma produtora altamente ineficaz e as estruturas da organização sufocaram a criatividade. Apesar disso, a Argélia continuou

sendo o maior produtor cinematográfico no Maghreb até o início dos anos 2000, com mais de 120 filmes produzidos por cerca de 50 diretores.

Com o monopólio de produção, o Oncic foi responsável por praticamente toda a produção argelina de longas-metragens para lançamento nos cinemas de 1968 até sua dissolução, em 1984. Os diretores tornaram-se funcionários públicos assalariados, quer fizessem filmes ou não. Como observou o diretor Mohamed Chouikh: “Produzir um filme fora das estruturas estatais era um ato contra-revolucionário. Isso simplesmente não acontecia nem sequer obtínhamos permissão para filmar. Foi por isso que todos os cineastas, eu incluído, foram integrados ao setor estatal” (CHOUIKH, 2003). Enquanto o CNCA contribuiu com dois filmes, o OAA com quatro e a RTA com seis, o Oncic produziu ou co-produziu 46 dos 61 longas-metragens feitos até 1984, na Argélia. O órgão foi responsável pelo maior sucesso argelino dos anos 1970, *Chronicle of the years of embers/Chronique des années de braise* (Mohammed Lakhar-Hamina, 1975), que ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1975. Apesar do predomínio do Oncic, alguns dos filmes mais importantes do período foram produzidos à margem dele (entre eles, os fascinantes e únicos filmes de Farouk Beloufa e Mohamed Zinet).

A partir de meados dos anos 1980, o cinema argelino passou por uma série de confusas reorganizações burocráticas que prejudicaram dramaticamente o nível e a qualidade da produção. Em 1984, o Oncic foi dissolvido e suas funções foram divididas entre duas organizações distintas, uma voltada à produção, a *Entreprise Nationale de Production Cinématographique* (Enaproc), e outra à distribuição, a *Entreprise Nationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique* (Enadec). Os três filmes produzidos pela Enaproc antes de seu rápido desaparecimento foram muito semelhantes às obras produzidas anteriormente pelo Oncic. Em 1987, as duas organizações foram fundidas novamente para formar o *Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinémathographique* (Caaic). Ao mesmo tempo, os recursos da emissora de televisão RTA foram reagrupados para formar a *Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle* (Enpa) e as fronteiras que até então haviam separado a produção cinematográfica da televisiva se tornaram indistintas. De 1986 a 1996, o Caaic e a Enpa foram responsáveis por 22 longas (uma média de dois por ano). Com a co-produção vietnamita de Amar Laskri, *Lótus flower/Fleur de lótus* (1998), teve produção demorada e foi lançado vários anos mais tarde. Vários desses filmes foram produções conjuntas das duas companhias e teve orçamento baixo – alguns em 16 mm – e destinados principalmente ao mercado televisivo.

O violento distúrbio político dos anos 1990 na Argélia — que Benjamin Stora chamou de “guerra invisível”, e na qual até 100.000 pessoas podem ter morrido (STORA, 2001) — levou muitos diretores ao exílio na França e na Itália. Como consequência, co-produções sem nenhum envolvimento do setor público surgiram pela primeira vez, com obras filmadas na Argélia, mas financiadas pela Europa. Em outubro de 1993, outro passo radical foi dado pelo governo argelino: os diretores empregados no Caaic tiveram seus contratos rescindidos. O órgão continuaria a existir apenas para oferecer apoio limitado à produção e administrar um novo esquema de financiamento baseado em roteiros submetidos a uma comissão governamental. Finalmente, em 1997, o governo encerrou as atividades do Caaic, da Enpa e da organização de cinejornal, a Agence Nationale des Actualités Filmées (Anaf), efetivamente deixando o país sem nenhuma estrutura de produção cinematográfica.

Diante disso, a situação da produção na Argélia permanece incerta. Boujemaa Karèche, diretor da Cinémathèque argelina, não exagerou ao declarar, em *Où va le cinéma algérien?*: “O cinema argelino em 2000 — produção: zero; salas de exibição: zero; distribuidores: zero; ingressos vendidos: zero”. Nenhum longa-metragem argelino foi produzido entre 1997 e 2002, pois simplesmente não houve financiamento disponível no país. Embora a diretora Yamina Bachir-Chouikh tenha permanecido na Argélia, seu sucesso internacional *Rachida*, que pôs fim à seca em 2002, foi produzido exclusivamente com verbas francesas. Um esquema de financiamento baseado em tributação sobre a bilheteria se esgotou (praticamente não havia bilheteria) e teve de ser complementado pelo Ministério da Cultura para financiar a produção de cinco filmes que celebrariam o milésimo aniversário da cidade de Argel, embora apenas um tenha sido realizado — *The neighbour/La voisine* (Ghaouti Bendeddouche, 2002). O co-financiamento parcial argelino-francês de outros nove projetos para celebrar o “Ano da Argélia na França 2002” teve mais sucesso, com a produção de sete filmes (mas apenas dois de diretores residentes na Argélia). Somente em 2004 foi reestabelecido um centro nacional de cinema, o Centre National de la Cinématographie et de l’Audiovisuel (CNCA). Com apenas 11 filmes (todos com financiamento francês total ou parcial e sete deles dirigidos por cineastas residentes na Europa) lançados entre 2000 e 2004. Porém levanta-se a questão se podemos afirmar que se trata de um genuíno cinema argelino, sendo as obras dos diretores exilados particularmente problemáticas. *Mirka* (2000), de Rachid Benhadj, por exemplo, foi exibido no festival JCC em Túnis como um filme “argelino”. Mas Benhadj vive atualmente na Itália e seu filme é uma co-produção

verdadeiramente internacional: teve financiamento italiano, francês e espanhol, Vanessa Redgrave e Gérard Depardieu no elenco, fotografia do mundialmente famoso Vittorio Storaro e uma exuberante trilha sonora no estilo hollywoodiano do compositor argelino Safi Boutella.

Marrocos

Depois de um início lento, a produção cinematográfica marroquina cresceu constantemente por quase 40 anos. Com 150 longas-metragens feitos por cerca de 60 diretores até o fim de 2004, o Marrocos é hoje o maior produtor cinematográfico da região. O CCM tinha experiência considerável com curtas-metragens, mas a produção de longas só começou 12 anos depois da independência, em 1968. No início, o governo pareceu indiferente ao potencial mais amplo do cinema. O CCM fora criado pelos franceses nos anos 1940 como uma organização essencialmente colonial, mas permaneceu operando com funções praticamente inalteradas depois da independência — embora técnicos marroquinos tenham substituído gradualmente os expatriados franceses e o serviço de cinejornal tenha sido reestruturado como uma instalação de produção independente, as *Actualités Marocaines*, em 1958. Significativamente, o CCM respondia não ao Ministério da Cultura — como é o caso da maioria das organizações estatais de produção cinematográfica —, mas aos Ministérios da Informação e do Interior. Na independência, o Estado não assumiu poderes para controlar a importação, a distribuição ou a exibição de filmes. E os 250 cinemas de 35 mm do Marrocos, a maioria em centros urbanos, foram deixados para o setor privado que, inevitavelmente, favoreceram os filmes importados.

Embora tenha financiado total ou parcialmente os primeiros três longas-metragens marroquinos em 1968-9, o CCM não deu continuidade a esse apoio durante a década seguinte. Somente em 1977 o financiamento pelo menos parcial do CCM tornou-se a norma, com sete longas-metragens financiados entre 1977 e 1979. Mas todos os filmes do início da década de 1970, sobre os quais o país criou sua primeira reputação internacional, tiveram financiamento privado. Os avanços na oferta de estúdios e instalações de laboratório e serviço de dublagem tiveram pouco ou nenhum impacto sobre o nível da produção doméstica, que permaneceu baixo ao longo dos anos 1970. Durante todo o período desde 1968, os filmes com produção estrangeira utilizando locações marroquinas superaram em muito as iniciativas locais em termos de financiamento e recursos¹.

A situação local mudou radicalmente em 1980, quando o governo marroquino introduziu um sistema de auxílio (os chamados *fonds de soutien*) que, embora não tenha dado atenção à qualidade, foi um grande estímulo à atividade de produção. Como resultado, 38 longas-metragens de 21 novos diretores foram produzidos. Apesar da boa intenção do plano, as somas oferecidas eram pequenas e só disponibilizadas após a conclusão do filme. Além disso, o esquema não era apoiado por nenhum sistema de controle de importações ou organização de distribuição. O resultado foi uma produção de um grande número de filmes para os quais praticamente não havia público dentro ou fora do Marrocos.

Em 1988, o esquema de financiamento foi novamente modificado — sob o nome de *Fonds d'Aide à la Production Cinématographique Nationale* (FAPCN) — visando dar mais ênfase à qualidade e oferecer financiamento principalmente com base em roteiros. O nível de financiamento voltou a aumentar nos anos 1990 e novas concessões fiscais foram oferecidas aos produtores cinematográficos. Assim, têm sido produzidos sete longas-metragens anualmente desde o início da década de 2000 (33 ao todo), quase três vezes a quantidade obtida nos anos 1970 e 80. Pela primeira vez, os filmes marroquinos atraem públicos locais substanciais. Várias produções alcançam públicos de mais de 200.000 pessoas, sendo duas comédias as produções que obtiveram maior público: *Looking for my husband's wife/À la recherche du mari de ma femme* (1993), de Mohamed Abderrahman Tazi, e *Crooks/Les bandits* (2004), de Saïd Naciri, que atraíram mais de 1 milhão de espectadores só no Marrocos.

A força do sistema marroquino está no ecletismo, com verbas concedidas tanto a quem obtém êxito junto ao público doméstico quanto a quem se sobressai junto ao público estrangeiro em festivais. A cada ano, pelo menos um novo cineasta recebe financiamento para o seu primeiro longa-metragem, normalmente depois de concluir dois ou três curtas-metragens. Ademais, a ajuda governamental é praticamente a única fonte de financiamento cinematográfico no Marrocos; portanto, os filmes que não recebem apoio estatal simplesmente não são realizados. Em geral, os filmes feitos por cineastas nascidos no Marrocos e residentes no exterior não recebem distribuição no país. Nem mesmo *In my father's house/In het huis van mijn vader*, de Fatima Jebli Ouazzani, ganhador do prêmio principal no Festival Nacional de Cinema de 1998, foi distribuído no país.

Na década de 1990, o CCM realizou co-produções interessantes com cineastas do Mali, Costa do Marfim e Tunísia, mas sua própria produção concentra-se principalmente no mercado doméstico, e filmes realizados como co-produções estrangeiras são

incomuns. Como na Argélia sob o monopólio do Onic nos anos 1980, parece haver alguma concessão entre quantidade e qualidade no sistema marroquino. Embora o CCM tenha produzido duas vezes mais filmes que os produtores tunisianos desde 1990, essas obras marroquinas atraíram menos atenção da crítica internacional.

Tunísia

Embora a Tunísia seja, de longe, o menor país maghrebino, os cerca de 40 diretores do país produziram mais de 80 longas-metragens em quatro décadas, 20 deles entre 2000 e 2004. Depois da independência, as duas organizações fundamentais que moldaram a produção e a cultura cinematográfica foram o Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles et à l'Information (Seaci) e a Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (Satpec). O Seaci foi a organização governamental criada para supervisionar a cultura e a informação. Sua divisão de cinema foi chefiada pelo famoso crítico Tahar Cheriaa de 1961 a 1969. No início dos anos 1960, o Seaci seguiu o padrão colonial francês de distribuição de filmes em zonas rurais, criando vários centros culturais equipados com projetores de 16 mm e organizando um sistema de distribuição de *ciné-bus*. O órgão também produziu dois filmes dirigidos por cineastas estrangeiros e três dos primeiros seis longas-metragens tunisianos lançados entre 1967 e 1970.

A Satpec foi a empresa estatal criada em 1957 para administrar a produção, importação, distribuição e exibição de filmes. No início da década 1960, as tentativas da Satpec de enfrentar as distribuidoras multinacionais que dominavam o mercado doméstico tunisiano foram malsucedidas. A estatal, porém, não se intimidou e montou um ambicioso complexo de produção cinematográfica em Gammarth em 1966. Infelizmente, até 1983, o local só pôde processar filmes em preto-e-branco e, como resultado, incorreu em custos e prejuízos que acabariam levando a sociedade controladora à virtual bancarrota.

A Satpec encerrou o envolvimento na produção de longas no fim dos anos 1980 e fechou em 1994, quando foi incorporada pela empresa de televisão Canal Horizon. Durante o período de seu envolvimento com a produção de longas-metragens (1969-90), a Satpec não deteve o monopólio da produção cinematográfica. Contudo, atuando normalmente como co-produtora ao lado da produtora do próprio diretor, a empresa foi parcialmente responsável por 29 dos 49 longas tunisianos produzidos nesse período, dos quais 12 filmes foram co-produzidos por empresas estrangeiras.

Embora possua o menor número de cinemas entre os três países maghrebinos (150 na época da independência, diminuindo para apenas 36, em 2000), a Tunísia sempre teve uma cultura cinematográfica rica, exemplificada pela revista de cinema bilingüe *Goha* (mais tarde *Septième Art*), que foi fundada em 1964 e chegou à centésima edição em 2002. O principal festival de cinema árabe, o bienal Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), foi criado em Túnis em 1966 e avança nos anos 2000. Um movimento de cinema amador prospera desde os anos 1960, época da criação do Festival International du Film Amateur de Kélibia (Fifak), existente até hoje. Foi desse movimento que surgiram alguns dos novos diretores de longas-metragens tunisianos.

Apesar do fechamento da Satpec, o governo tunisiano continuou a financiar a produção cinematográfica. Em 1981, ele introduziu um sistema de ajuda aos produtores baseado num imposto de 6% sobre a renda da bilheteria (semelhante ao do Marrocos). Desde 1990, o serviço de televisão estatal Établissement de la Radiodiffusion Télévision Tunisienne (ERTT) também atuou como co-produtor de um filme por ano (em um total de 12 até 2002), e o Ministério da Cultura contribuiu diretamente em outras seis produções. Por causa das limitações do mercado doméstico, os cineastas têm de procurar financiamento no exterior. Dos 36 filmes lançados desde 1990, 28 foram co-produções internacionais. A maioria das companhias co-produtoras é francesa ou belga (onde muitos cineastas estudaram), mas também existem ligações com o Marrocos (seis longas-metragens). Um acontecimento fundamental em meados dos anos 1980 foi o surgimento de Ahmed Attia, um grande produtor independente, cuja companhia Cinééléfilms foi responsável por vários dos melhores filmes tunisianos recentes, que obtiveram grande sucesso e distribuição internacional.

A África ocidental subsaariana francófona

Há várias razões para tratar esses 14 Estados como uma unidade em termos de produção cinematográfica. Como ex-colônias, todos receberam tratamento especial de ministros franceses preocupados com os assuntos externos e a cooperação cultural (de fato, o Ministério da Cooperação foi criado especificamente para desenvolver os laços com a África pós-independência). De fato, muitos dos filmes considerados neste trabalho dificilmente seriam realizados ou teriam ganhado grande difusão internacional sem o apoio do governo francês. A necessidade de exibição no exterior é bem clara, pois com frequência o número de salas de exibição nesses países é frequentemente irrisório: Mahamat Saleh Haroun filmou uma visita ao único cinema existente no Chade em seu quase documentário *Bye, bye África/Bye, bye Africa* (1999).



Bye, bye Africa, de Mahamat-Saleh Haroun (1999).

O total de filmes individualmente produzidos pelos países ao longo de 30 ou 40 anos é bem modesto, uma média de seis longas-metragens por ano. Frequentemente, como é o caso de Benin, Camarões e Gabão, há uma lacuna de dez, quinze ou até mesmo vinte anos entre a obra dos cineastas pioneiros de filmes de 16 mm dos anos 1970 (financiada na maior parte pelo Ministério da Cooperação francês) e a dos praticantes do novo cinema de filmes de 35 mm dos anos 1990 (também dependentes do financiamento estrangeiro). Todo o estímulo para a mudança de 16 mm para 35 mm veio de fontes francesas – até mesmo no Senegal, que tem um histórico de produção contínua desde 1966, ainda que de um único filme por ano. Em nenhum lugar – nem no Maghreb nem na África ocidental francófona – houve um tipo e um grau de investimento em infra-estrutura equivalente aos que permitiram o surgimento de uma indústria cinematográfica genuinamente autônoma no Egito. Nem tal projeto foi atraente para os sucessivos governos franceses, que nunca demonstraram qualquer interesse verdadeiro no desenvolvimento da infra-estrutura da África.

Em nenhum país o número de salas de exibição atingiu um nível que permitisse a sustentação financeira de uma produção local com um público local. Uma valiosa pesquisa realizada por Jacques Roitfeld para a Unifrance Film em 1980, estimou em 337 o total de cinemas na África ocidental francófona (ROITFELD, 1980). E há uma relação direta entre o número de filmes produzidos e o total nacional de cinemas. Isso fica bem claro quando consideramos os cinco países que produziram 20 filmes ou mais:

- Senegal: 47 filmes; terceiro em número de cinemas (52).
- Burkina Fasso: 40 filmes; sétimo em número de cinemas (12).
- Camarões: 31 filmes; terceiro em número de cinemas (52).
- Costa do Marfim: 26 filmes; segundo em número de cinemas (59).
- Mali: 25 filmes; quinto em número de cinemas (30).

Guiné é uma exceção, já que os 14 filmes produzidos não são compatíveis com seu número de cinemas (65), talvez por causa do governo autocrático e das políticas culturais específicas do presidente Sekou Touré, e Burkina Fasso, que virou a “capital” do cinema africano francófono com financiamento externo, apesar da escassez de cinemas².

O argumento de que esses filmes africanos ocidentais francófonos podem ser melhor considerados como um grupo único não significa, contudo, que iniciativas africanas específicas não tiveram importância ou que os cineastas em países africanos específicos — e os filmes que produziram — não tenham características que os diferenciem da produção dos países vizinhos. Há diferenças enormes entre os Estados recém-emancipados da África subsaariana em termos de história, língua e etnia e há também, na verdade, diferenças igualmente grandes dentro desses países. Talvez o caso mais extremo seja o de Camarões, com apenas 15 milhões de habitantes que pertencem a 200 grupos étnicos diferentes e falam mais de 100 línguas diferentes (NGANSOP, 1987). Não surpreende que os longas-metragens de Camarões usem constantemente a língua francesa, à exceção de *Aristotle's plot/Le complot d'Aristote* (Jean-Pierre Bekolo, 1996), que adota o inglês e é bastante diferente quanto a outros aspectos: foi filmado no Zimbábue com atores sul-africanos e teve pós-produção no Zimbábue, França e Canadá. (HARROW, 1999). A produção de Camarões (31 filmes de 13 diretores, a maioria formada em escolas de cinema francesas, cinco no Conservatoire Libre du Cinéma Français (CLCF)) foi impulsionada por oito longas-metragens de Alphonse Béni, no período de 1975-85, em um estilo adequadamente descrito por Ferid Boughedir como “*films policiers erótico-disco*” (BOUGHEDIR, 1984). O clássico de Jean-Pierre Dikongue-Pipa, *Muna Moto* (1975), indicou uma possível direção para a produção camaronesa, mas o rumo tomado pelos cineastas do país foi claramente comercial, com esforços para alcançar um público amplo por meio da comédia. Em 1973, o governo criou um órgão de financiamento, Fonds de Développement de l'Industrie Cinématographique (Fodic), que apoiou quatro longas-metragens entre 1978 e 1982. Mas apenas um

filme foi feito nos nove anos entre 1987 e 1996, quando um novo grupo de jovens diretores com financiamento francês e trabalhando em 35 mm começou a dirigir e criar reputação internacional.

Outro cinema de língua francesa dos anos 1970, o do Gabão (nove filmes de seis diretores), mostra descontinuidade similar. Embora o país tivesse apenas oito salas de exibição, o presidente, Omar Bongo, demonstrou um interesse altamente pessoal pelo cinema, criando um centro cinematográfico, o Centre National du Cinéma (Cenaci), e encorajando algumas produções durante aquela década. No fim dos anos 1970, a produtora do próprio chefe de Estado produziu versões de duas peças escritas por sua mulher e uma adaptação de suas memórias. Seguiu-se uma lacuna de 21 anos antes da produção de *Dôlè*, filme realizado pelo jovem Léon Imunga Ivanga, formado na École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (La Fémis) — que ganhou o prêmio principal no festival JCC, em Tunis, em 2000. A produção de Benin (antigo Daomé), que nacionalizou seus seis cinemas em 1974, é menor e ainda mais fragmentada (apenas nove longas-metragens de cinco diretores). A primeira organização cinematográfica, Office National de Cinéma du Dahomey (Onacida), mudou o nome em 1974 (quando o país foi rebatizado pelo governo marxista-leninista) para Office Béninois du Cinéma (Obeci). Segundo Victor Bachy, a nacionalização “criou grande esperança, mas o Obeci, mal dirigido e mal administrado, levou o cinema de Benin ao desastre”. Houve apenas dois filmes em meados dos anos 1970, de diretores que mais tarde se exilaram, e outro em 1985. Seguiu-se uma lacuna de 14 anos, quando então surgiram os dois primeiros diretores nascidos após a independência.

A minúscula produção do Congo (cinco filmes de quatro cineastas, todos formados em Paris) é igualmente descontinua. Inicialmente, houve um longa-metragem pioneiro em 1973, com financiamento francês, seguido em 1979 e 1981 por dois filmes produzidos pela organização estatal Office National du Cinéma (Onaci). Depois de uma lacuna de 13 anos, foram exibidos os primeiros filmes de cineastas mais jovens. A Guiné, com 14 filmes de sete cineastas e outros dois longas-metragens produzidos coletivamente, nacionalizou seus cinemas — por meio da companhia estatal Syli-Cinéma — assim que se tornou independente, em 1958, e produziu um primeiro longa-metragem em 1966. Depois, o cinema da Guiné é definido essencialmente por três estágios: um trio de filmes de Dansogho Mohamed Camara e um filme de Moussa Kemoko Diakite entre 1977 e 1990; três filmes dirigidos entre 1991 e 2002 por Cheik Doukouré, que viveu na França por 40 anos; e, desde 1997, os filmes de estréia de três jovens diretores.

O Níger possui 12 cinemas e sua produção de 12 filmes (11 em 16 mm) é obra de apenas cinco diretores, quatro deles autodidatas. De fato, a característica marcante do cinema do Níger, segundo Ferid Boughedir, é que seus cineastas “representam o cinema africano a partir de dentro” (BOUGHEDIR, 1984), sem o distanciamento encontrado na obra de intelectuais educados na Europa. O Níger era uma das locações prediletas do documentarista e etnógrafo francês Jean Rouch, que revelou e apoiou dois pioneiros do cinema africano dos anos 1960: o animador Mustapha Alassane e Oumarou Ganda, que fez o papel principal em seu documentário *Eu, um negro/Moi, un noir* (1959). A maior parte da obra desses dois cineastas é formada por curtas e médias-metragens, mas Alassane chegou a dirigir três longas em 16 mm e Ganda, dois – o primeiro no início da década de 1970 e o segundo, *The exile/L' exilé*, pouco antes de sua morte, em 1981, com apenas 46 anos (ISSA, 1991; TEICHER, 2003). No início dos anos 1980, a televisão nacional, Office de Radiodiffusion Télévision du Niger (ORTN), tornou-se, por um breve período, o foco da produção cinematográfica local e também participou do épico pan-africano *Sarraounia*, do mauritano Med Hondo. Desde 1989, longas-metragens não são produzidos no Níger.

Outros quatro cinemas “nacionais” incluem apenas um ou dois cineastas, quase todos exilados. A produção de longas na Mauritânia, por exemplo, é representada por apenas dois cineastas radicados em Paris, mas ambos são, cada um a seu modo, grandes personalidades do cinema africano. O veterano Med Hondo produziu sete longas-metragens politicamente engajados e vários documentários longos desde 1970, enquanto Abderrahmane Sissako, que estudou no Vserossiyskiy Gosoudarstvenni Institut Kinematographii (VGIK) – Instituto Estatal de Cinematografia da Rússia –, é uma das grandes esperanças do novo cinema africano. O Chade é berço de dois cineastas formados em Paris e radicados na França cujas carreiras começaram em 1999 e 2000: Mahamat Saleh Haroun, que dirigiu dois longas-metragens com produção francesa na virada do milênio, e Issa Serge Coelo, que dirigiu um. O único cineasta de Togo, Kilizou Blaise Abalo, dirigiu seu único longa-metragem, *Kawilasi*, co-produzido pelo Ministério de Cooperação e Cultura, em 1992. Na República Centro-Africana, Didier Ouenangare co-dirigiu seu primeiro longa-metragem, *O silêncio da floresta/Le silence de la forêt*, com o colega camaronês Bassek Ba Kobhio, em 2003.

Apenas quatro cinematografias francófonas subsaarianas – além da de Camarões – têm um nível de produção contínua suficiente para permitir algum tipo

de declaração significativa sobre direções ou tendências. Mas é duvidoso afirmar que os filmes constituem um cinema “nacional”. Os quatro países são a Costa do Marfim (26 filmes de 13 cineastas), Mali (25 filmes de 11 cineastas) Burkina Fasso (40 filmes de 20 cineastas) e Senegal (47 filmes de 21 cineastas).

O cinema da Costa do Marfim tem uma origem dupla – na obra dos anos 1960 de Désiré Ecaré e Bassori Timité, formados pelo Institute des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris, e na organização estatal Société Ivoirienne de Cinéma (SIC), que foi criada em 1962 e existiu (embora com pouco impacto real) até 1979. Os dois principais diretores, bem diferentes um do outro e responsáveis por metade dos filmes do país, são pioneiros dos anos 1970 formados pela escola francesa: Henri Duparc, que fez seis longas-metragens, na maioria comédias exuberantes, e Roger Gnoan Mbala, que dirigiu cinco e recentemente se especializou em dramas locais que tratam de poder e religião. Nenhum dos outros 11 diretores fez mais que dois ou três filmes. Por isso, é difícil oferecer alguma definição deste cinema além do fato de que a maioria de seus diretores (nove entre 13) é formada em Paris.

Embora o primeiro longa-metragem do Mali só tenha sido feito em 1975, a preocupação do governo com o cinema como uma força social começou em 1963, com a criação, pelo Ministério da Informação, do Office Cinématographique National du Mali (Ocinam), com apoio técnico fundamental da Iugoslávia. Cinco futuros diretores de longas-metragens do Mali foram enviados para estudar em Moscou e outro para a Alemanha oriental. Em 1967, a unidade de produção foi separada do Ocinam para se tornar o Service Cinématographique du Ministère de l'Information du Mali (Scinfoma), que produziu doze curtas-metragens antes de ser incorporado ao Centre National de la Promotion de l'Artisanat (CNPA) – um foco da produção malinesa dos anos 1970 até os anos 2000, particularmente sob a liderança de Cheick Oumar Sissoko, que ingressou no órgão em 1981. Sissoko seguiu o mesmo padrão de cinematografia de cunho social do pioneiro Souleymane Cissé, moldado por sua formação na escola de cinema VGIK, em Moscou, nos anos 1960.

Com cinco longas-metragens cada um, eles dominam a produção malinesa, determinando seu tom e, no caso de Cissé, provocando uma reviravolta na cinematografia africana subsaariana com *Yeelen*, em 1987. Seus esforços têm sido apoiados mais recentemente pela obra de outros cineastas mais jovens formados em Moscou. Como a maioria de seus diretores tem formação profissional e vários deles são escritores profissionais, o cinema malinês é particularmente rico no

alcance e na textura de seus filmes. Embora o Estado ofereça algum financiamento por meio do CNPA, os filmes são na maioria co-produções internacionais. Ferid Boughedir escreveu em 1984 que “o cinema malinês possui o material humano. A ajuda de algumas medidas legislativas certamente permitiria que ele se tornasse um dos grandes cinemas africanos do futuro” (BOUGHEDIR, 1984). Com a chegada de Sissoko em 1986, o lançamento de *Yeelen* de Cissé em 1987 e o surgimento de outros cinco cineastas entre 1989 e 2002, essa promessa foi ao menos parcialmente cumprida.

No Senegal, que representa cerca de um quinto do cinema africano ocidental francófono em termos de filmes e diretores, nove filmes foram produzidos antes da criação de uma organização estatal de produção. O pioneiro foi Ousmane Sembène, com seus três longas-metragens: *Black girl/La noire de...* (1966), *The money order/Mandabi* (1968) e *Emitai* (1971). Embora os dois primeiros tenham sido concluídos graças, em parte, ao financiamento francês, *Emitai*, com sua denúncia do colonialismo da França, teve financiamento independente. A partir de 1970, Sembène contou com o apoio financeiro de Mahama Traore (mais conhecido como Johnson Traore), que fez três filmes de ficção (16 mm) em 4 anos por meio de sua companhia Sunu Films, Ababacar Samb-Makharam (com Kodou) e Momar Thiam. Em 1973, Djibril Diop Mambéty estreou no longa-metragem, depois de alguns curtas, com o maravilhoso e criativo *Touki Bouki*. Dois anos depois, Safi Faye tornou-se a primeira mulher da África ocidental francófona a dirigir um longa-metragem, com o bem-sucedido *Letter from my village/Kaddu Beykat*, uma mistura de documentário e ficção em preto-e-branco e filmado no formato 16 mm.

A organização estatal de produção, Société Nationale de Cinéma (SNC), que começou a operar em 1973, cobriu até 90% dos custos de cinco longas-metragens – em 16 mm e 35 mm – antes de sua extinção, em 1977. A década terminou vigorosamente com três longas de boa qualidade, mas bastante variados: *Ceddo*, de Sembène, *Tiyabu Biru*, de Moussa Yoro Bathily, e *Fad'jal*, de Safi Faye, este último co-financiado pelo Ministério da Cooperação francês e pelo Institut National de l'Audiovisuel (INA), sediado em Paris.

A introdução de uma nova estrutura de financiamento (o Fonds d'aide à l'industrie cinématographique) levou a um salto na produção cinematográfica no início dos anos 1980, com três longas-metragens de estréia, incluindo o do veterano historiador do cinema e documentarista Paulin Soumanou Vieyra. Outros três diretores – Thierno Faty Sow, Samb-Makharam e Thiam – dirigiram seu segundo

ou terceiro longa-metragem. Seguiu-se uma lacuna de quatro anos (1984-87) até o surgimento, como em outras partes da África, de uma nova geração, na maior parte nascida na década de 1950. Entre esses novos cineastas estavam Amadou Saalum Seck, que estudou em Munique; Clarence T. Delgado, educado na Argélia e em Portugal; e quatro formados em Paris: Moussa Sene Absa, Samba Félix N'Diaye, Joseph Gaye Ramaka e Mansour Sora Wade, que se destacaram mais.

Burkina Fasso (conhecido até 1984 como Alto Volta) ocupa uma posição paradoxal no cinema africano. Como Victor Bachy disse em 1983, o país é, “cinematograficamente falando, um país excepcional, uma espécie de farol africano” (BACHY, 1983). Ferid Boughedir vai ainda mais longe e, em 1984, descreve o país como “um símbolo no coração do cinema africano” (BOUGHEDIR, 1984). Desde 1969, a capital do país, Ouagadougou, abriga o principal festival de cinema bienal da África negra — o Fespaco — e também a sede da associação dos cineastas africanos, a Fepaci. Graças ao financiamento francês a partir de 1979, também foram feitas tentativas de criar uma organização de distribuição cinematográfica interafricana, Consortium Interfricain de Distribution Cinématographique (CIDC), e um consórcio paralelo de produção, Consortium Interfricain de Production de Films (Ciprofilm). Ambos os órgãos abrigavam grandes promessas, mas não foram capazes de cumpri-las. A primeira escola de cinema africana subsaariana, Institut Africain d'Études Cinématographiques (Inafec), foi criada em 1976. No entanto, embora tenha formado grandes personalidades como Idrissa Ouedraogo, Dani Kouyaté e Régina Fanta Nacro, a escola atraiu poucos estudantes estrangeiros e fechou em 1986. Também foi em Ouagadougou que se estabeleceu, em 1995, a Cinémathèque Africaine.

Embora Burkina Fasso tivesse apenas seis cinemas na época da independência, seu governo foi o primeiro da África subsaariana a nacionalizar a exibição cinematográfica, em 1970, entregando a administração das seis salas a uma nova organização estatal, Société Nationale Voltaïque du Cinéma (Sonavoci). O governo também liderou a luta para libertar a África francófona do domínio das companhias de distribuição estrangeiras. Mas a produção de longas-metragens teve desenvolvimento lento e inicialmente careceu de um foco claro, em parte porque os primeiros dez filmes foram dirigidos por dez diretores diferentes, com uma mistura de diplomados e autodidatas. Contudo, em um fascinante livro sobre o cinema de Burkina Fasso de 1960 a 1995, Teresa Hoefert de Turégano demonstra, sob a perspectiva de 2005, a existência de um duplo padrão na produção burquinense. Os filmes dominados pelas autoridades locais ou feitos como co-produções africanas

(embora a maior parte do financiamento ainda venha freqüentemente da França) são “altamente educativos do ponto de vista social, didático e dramático” (TURÉGANO, 2005). Embora sejam inteiramente louváveis em seus objetivos e intenções, esses filmes praticamente não são exibidos no exterior e, ao mesmo tempo, mostram-se impopulares entre o público doméstico. A segunda tendência – inaugurada por Gaston Kabore com *Wend Kuuni* (1982) – consiste em filmes que “têm narrativas universalmente sintonizadas e, em alguns casos, brincam com uma dimensão exótica” (TURÉGANO, 2005). Aqui o financiamento é evidentemente europeu e os cineastas, residentes ou regularmente presentes na França. Mesmo assim, esses filmes têm se mostrado mais populares entre o público burquinense – *Wend Kuuni* atraiu mais de 100 mil espectadores (TURÉGANO, 2005). Essa tendência inclui a obra das três figuras fundamentais que deram ao cinema burquinense sua face internacional: Gaston Kabore, Idrissa Ouedraogo e S. Pierre Yaméogo. Os três, que juntos são responsáveis por metade da produção cinematográfica nacional, nasceram nos anos 1950, estudaram cinema em Paris e começaram suas carreiras na década de 1980. No período iniciado em 1990, surgiram oito novos diretores, a maioria nascida nas décadas de 1950 e 1960 e todos trabalhando com 35 mm e financiamento principalmente francês. À exceção de Dani Kouyaté, no entanto, eles têm se destacado bem menos que seus antecessores.

A conexão francesa

Ajuda francesa

A produção cinematográfica ao sul do Saara sempre foi acompanhada com interesse pelo governo francês. Por isso, embora estejamos lidando com filmes que muitas vezes têm um viés nitidamente anticolonial e uma clara percepção a respeito das realidades pós-coloniais, é impossível compreender sua existência sem considerar primeiro as atitudes e políticas da antiga potência colonial: a França. Um bom ponto de partida é o conceito de francofonia. A palavra em si data do século XIX, mas a conotação política moderna de união dos países onde a língua francesa é usada no governo, comércio, administração e cultura tem uma origem parcialmente africana no pensamento e nas políticas de três presidentes pós-independência: Léopold Sédar Senghor (Senegal), Habib Bourguiba (Tunísia) e Hamani Diori (Níger). Esses líderes nacionais estavam “preocupados em manter laços privilegiados com a antiga potência colonizadora dentro da perspectiva do pós-colonialismo” (NZÉLOMONA, 2001). Em termos políticos mundiais, *la francophonie* é uma

organização comparável à *Commonwealth* britânica, presente nos cinco continentes com 49 Estados membros (26 africanos) e três observadores.

A África sempre foi uma prioridade, já que, como observou J. Barrat, o continente “permite que a França seja realmente uma potência mundial, e não só europeia” (NZÉLOMONA, 2001). No que diz respeito à cinematografia, Raphaël Millet capta perfeitamente a lógica do programa de ajuda francês:

O conceito francês de patrimônio é amplo o suficiente para englobar as produções culturais da área francófona. Assim, os cinemas francófonos de alhures (cinémas d'ailleurs) – mesmo que sejam em outra língua, como baulê, wolof, diúla etc. – tornam-se “franceses” (a mudança é fácil) e podem, portanto, ser incorporados estatisticamente na avaliação da disseminação da cultura francesa no mundo. (MILLET, 1998)

É preciso sempre ter em mente que entre a França e suas antigas colônias africanas não há uma relação entre iguais. Como sublinham Alphonse Mannée-Batschy e Berthin Nzélomona: “Quando consideramos o intercâmbio econômico entre os membros de *la francophonie*, deparamo-nos com um assustador desequilíbrio que beneficia os países ricos”. Como resultado, a África “continuará a desempenhar o papel tradicional de fornecedora de produtos básicos e matérias-primas estratégicas no processo de globalização e na divisão internacional do trabalho” (NZÉLOMONA, 2001).

É nesse contexto que deve ser avaliada a multiplicidade dos laços culturais bilaterais e multilaterais que unem os países francófonos, onde as ligações referentes ao cinema formam apenas uma parte do conjunto. Embora a ajuda francesa tenha sido absolutamente vital para a criação do cinema africano, as somas reais envolvidas são irrisórias no contexto dos orçamentos totais dos ministérios envolvidos – o Ministério da Cultura francês recebe cerca de 1% das receitas totais do governo francês (MILLET, 1998).

Em 1963, o Ministério da Cooperação e Desenvolvimento francês, criado especificamente para supervisionar a cooperação entre a França e os Estados africanos, estabeleceu um escritório de cinema em Paris, chefiado por Jean-René Debrix. Como a organização paralela de produção de cinejornais, o Consortium Audiovisuel International (CAI), o escritório era formado por editores profissionais (entre eles Andrée Davanture), mas contava apenas com instalações de pós-produção em 16 mm. Debrix dirigiu a unidade até 1978 e, durante esse período, o nível da produção africana foi tão baixo que todos os projetos de filmes puderam receber financiamento. Tudo o que um cineasta precisava fazer era comparecer ao

escritório. Mas o sucessor de Debrix, Jacques Gérard, concluiu que era preciso fazer escolhas, pois os cineastas e projetos multiplicavam-se e, como ele diz, “era muito estranho para um administrador francês ter de decidir se um filme africano devia ou não ser produzido” (MAAREK, 1983). Ao todo, no período de 1963 a 1975, 125 dos 185 longas e curtas-metragens produzidos na África francófona receberam apoio francês técnico e financeiro. Debrix afirma que nenhum desses 125 filmes foi censurado ou rejeitado pelo Ministério da Cooperação e seu Bureau de Cinéma (HENNEBELLE, 1978). Mas ele admite que se recusou a apoiar *Black girl/La noire de...*, de Sembène, um sombrio retrato das atitudes pós-coloniais francesas, embora mais tarde o Ministério tenha comprado os direitos de distribuição não comercial.



Black girl, de Ousmane Sembène (1966).

O primeiro esquema francês de ajuda à produção cinematográfica africana por meio do escritório de cinema do Ministério da Cooperação foi encerrado nos últimos anos da presidência de Giscard, mas renasceu em 1980, com a chegada do presidente François Mitterrand ao poder. Inicialmente, os franceses deram apoio a vários projetos pan-africanos: o principal festival de cinema africano (Fespaco), uma escola de cinema africano (Inafec), uma filмотeca com acervo cinematográfico africano (a Cinémathèque Africaine), uma organização de distribuição pan-africana (CIBC) e seu correspondente consórcio de produção (Ciprofilm). Como todas essas iniciativas ocorreram na capital de Burkina Fasso, Ouagadougou, este país tornou-se,

de fato, o coração da cinematografia africana. A ajuda à produção cinematográfica também foi retomada, mas o foco das instalações de pós-produção, em Paris, depois de 1980 foi a companhia independente Association Technique de Recherche et d'Information Audiovisuelle (Atria), criada por Andrée Davature especificamente para apoiar cineastas ao norte e ao sul do Saara e financiada pelo Ministério da Cooperação e pelo CNC.

Essa descentralização foi típica do modo como a ajuda francesa se organizou a partir dos anos 1980. Um marco foi o estabelecimento, em 1984, do Fonds Sud, financiado conjuntamente pelos Ministérios do Exterior, da Cooperação e da Cultura e pelo CNC, com a missão específica de financiar (com até 1 milhão de francos franceses por projeto) longas-metragens para distribuição em cinemas na França e no exterior. Nos primeiros 20 anos de existência (até o fim de 2004), o Fonds Sud ajudou a financiar 322 filmes na América Latina, Ásia, África, Oriente Médio e Europa oriental. Seu impacto sobre a produção cinematográfica africana ao norte e ao sul do Saara foi enorme, com ajuda à produção de pelo menos 105 filmes. A maior parte da ajuda foi, de longe, para a Tunísia (23 filmes), seguida por Burkina Fasso (14), Marrocos (12), Argélia e Senegal (11 cada), Camarões e Costa do Marfim (seis cada). Guiné, Mauritânia, Congo e Chade tiveram dois filmes financiados; Togo, Benin, República Centro-Africana e Gabão tiveram um filme. O financiamento do Fonds Sud foi crucial para o desenvolvimento das carreiras de alguns cineastas: Nouri Bouzid (Tunísia) recebeu ajuda para seus cinco longas-metragens, e Idrissa Ouedraogo (Burkina Fasso) e Cheick Oumar Sissoko (Mali), para quatro filmes cada (FRODON, 2004).

Esse financiamento complementou o que pôde ser obtido diretamente do Ministério da Cooperação, do Fonds d'Action Sociale (FAS), da Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) — mais tarde remodelada para Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF) — e de várias outras fontes francesas, como a Fondation Gans pour le Cinéma, a Fondation Beaumarchais e a organização televisiva Canal Plus. Outras fontes europeias que têm apoiado a produção africana incluem a própria União Européia (por meio do Fonds Européen de Développement (FED), cujos recursos, graças aos esforços franceses, são reservados em parte ao cinema). Também há várias fundações privadas, como o Hubert Bals Fund, da Holanda, e as fundações suíças Montecinemaverita e Stanley Thomas Johnson, às quais os cineastas podem recorrer. Além disso, há um sistema de financiamento canadense ligado ao festival Vues d'Afrique, de Montreal, o Programme to Incite North-South

Co-operation (Programa de Estímulo à Cooperação Norte-Sul), e outras possibilidades de apoio de várias companhias de televisão européias. O sucesso com uma agência governamental freqüentemente abre as portas a outras e encoraja o envolvimento de fundações privadas e produtoras francesas. Todas essas oportunidades de financiamento somam-se ao que estiver disponível localmente. Não é incomum encontrar um filme africano que enumera, nos créditos, produtoras de dois ou três países e seis ou mais órgãos de financiamento.

Qualquer filme africano que obtém financiamento precisa, portanto, atender a várias necessidades e interesses estrangeiros divergentes. Ele deve obedecer, pelo menos parcialmente, aos critérios europeus que definem um filme “africano”. Na perspectiva de Burkina Fasso, Teresa Hoefert de Turégano argumenta que, “em essência, o intercâmbio franco-africano está longe de ser unidirecional e revela uma nova africanidade negociada” (TURÉGANO, 2005). Mas, ela ignora a mais crucial das exigências feitas aos cineastas africanos: qualquer que seja a língua usada no eventual filme, um roteiro completo de produção em uma língua européia (normalmente o francês) será requerido pelos financiadores estrangeiros. Até bem recentemente, também era útil para um cineasta africano ter uma base de produção em Paris, a fim de aproveitar ao máximo todas as possibilidades de financiamento e distribuição disponíveis. O perigo desses procedimentos é que o resultado é uma espécie de cinema de autor (*cinéma d’auteur*) internacionalizado, no qual o papel fundamental que o cinema pode desempenhar na afirmação da identidade africana é posto em dúvida ou, no mínimo, neutralizado.

No que diz respeito às produções com financiamento francês, as mudanças do apoio francês ao cinema africano, depois de 1990, quase não se notaram. Em 1991, três longas-metragens africanos, todos financiados pelo Ministério da Cooperação, filmados em 16 mm e editados na Atria, foram exibidos na seção *Un certain regard*, do festival de Cannes. Mais tarde, contudo, a situação mudou, como observa Andrée Davature: “Nos anos 1990, os únicos filmes apoiados eram aqueles capazes de ‘agradar’ um público francês, de serem exibidos em festivais de cinema europeus, sobretudo em Cannes. É um ponto de vista defensável, mas não deveria ser o único” (LELIÈVRE, 2003). A opinião de Davature é endossada por Raphaël Millet, que observa, escrevendo em 1998, que “uma seleção para Cannes ou um grande público [parisiense] representam um sucesso simbólico para a Agence de la Francophonie ou o Fonds Sud, cujo prestígio e visibilidade aumentam” (MILLET, 1998).

Em 1999, o padrão da ajuda francesa à produção cinematográfica africana sofreu mais uma reviravolta. O Ministério da Cooperação foi incorporado ao Ministério do Exterior e o sistema de ajuda direta transformou-se no *Appui au Développement des Cinémas du Sud* (ADC Sud), que realizou sua primeira reunião sobre financiamento em dezembro de 2000. Nessa nova estrutura governamental, os cineastas africanos perderam seu lugar privilegiado e várias organizações colaboradoras que haviam recebido financiamento ao longo dos anos 1990 – como a Atria – viram-se abandonadas. O nível de ajuda (cerca de 20 milhões de francos por ano) não mudou em relação aos anos 90, mas o fundo agora estava aberto a um grupo “prioritário” muito mais amplo, a chamada *Zone de Solidarité Prioritaire* (ZSP). Subsídios passaram a ser concedidos a cineastas de outras partes da África (Angola, Moçambique, Gana, África do Sul e Etiópia) e também a diretores do Líbano, Iraque, Cuba, Vietnã e dos territórios palestinos. Mas a África francófona continuou sendo uma prioridade e 65 dos 85 filmes financiados entre 2001 e 2003 foram produzidos nos países francófonos ao norte e ao sul do Saara, que são o objeto de nosso estudo.

Em janeiro de 2004, o ADC Sud foi dissolvido e substituído pelo *Fonds Images Afrique* (FIA), voltado especificamente à África subsaariana. Os objetivos declarados do novo programa são enriquecer as grades de programação dos canais de televisão nos países em questão (financiamento para todo tipo de produção – telefilmes, *sitcoms*, animação, videoclipes, pilotos de programas de variedades, documentários) e aumentar a presença de longas-metragens de ficção africanos nos cinemas da África. O novo esquema obteve seu financiamento de uma série de fontes: o Ministério do Exterior francês, a AIF, a Comissão Europeia e o CNC.

O foco oficial continua sendo o desenvolvimento das identidades culturais africanas e, mais uma vez, não há planos para nenhum investimento na infra-estrutura africana. Mas, na verdade, o trabalho produzido pode ser descrito como “filmes exóticos com afinidades culturais francesas” e definido como “um anexo do cinema francês dentro de uma luta global pela existência nos mercados cinematográficos” (TURÉGANO, 2005). Oferecendo financiamento ao cinema africano, o governo francês tenta garantir um papel central no cinema mundial. Para citar novamente Raphaël Millet: “Indo além da defesa de seu próprio cinema nacional (a “exceção cultural” francesa), a França se afirma com um papel dinâmico no cenário cinematográfico mundial” (MILLET, 1998). Esta visão encontra eco na justificativa do próprio governo para o programa de ajuda. Por exemplo, Dominique

Wallon, diretor da organização criada para promover e distribuir filmes africanos, Écrans Nord-Sud (1998-2001), sublinha a utilidade de tal esquema para a produção cinematográfica doméstica francesa:

Quer estejamos falando da Europa, do Maghreb ou da África negra, existem diferenças culturais, mas também existem familiaridades, especialmente cinematográficas, o que significa que os espectadores que assistem Asfour Stah [bem-sucedido longa de 1990 de Ferid Boughedir] são mais dispostos a assistir a filmes franceses. É uma prova da solidariedade absoluta dos cinemas nacionais resistindo à pressão americana. Daí a estratégia de apoio a co-produções com a África e a Europa oriental. (LELIÈVRE, 2003)

O cineasta africano

Como o cineasta situa-se individualmente nesse contexto tão determinado pelas políticas governamentais francesas? Observando a produção geral nos países francófonos ao norte e ao sul do Saara, percebemos que pouco mais de 580 filmes foram feitos por cerca de 270 cineastas. A tabela a seguir — que ignora obras filmadas e distribuídas em vídeo — enumera todos os longas-metragens de ficção até o fim de 2004, de acordo com a nacionalidade do cineasta. A contagem baseia-se em listas amplamente reconhecidas e inclui alguns documentários em longa-metragem que tiveram grande público, e são considerados particularmente importantes, e alguns trabalhos que, a rigor, são mais curtos que o longa convencional.

Tabela 6.1 – Produção cinematográfica africana

País	População*	Cineastas	Filmes	Primeiro longa
Benin	6,0	5	9	1974
Burkina Fasso	10,6	20	40	1971
Camarões	14,3	13	31	1975
República Centro-Africana	3,5	1	1	2003
Chade	7,5	2	3	1999
Congo	2,8	4	5	1973
Gabão	1,3	6	9	1971
Guiné	7,1	7	14	1966
		[2 coletivos]		

Costa do Marfim	14,5	13	26	1969
Mali	10,9	11	25	1975
Mauritânia	2,5	2	9	1971
Níger	10,4	5	12	1972
Senegal	9,2	21	47	1964
Togo	4,5	1	1	1992
Total da África subsaariana		Cineastas 111	Filmes 232 (48% primeiros filmes)	
País	População*	Cineastas	Filmes	Primeiro longa
Argélia	27,0	53	125	1965
Marrocos	26,0	61	149	1968
Tunísia	8,5	44	82	1966
Total do Maghreb		Cineastas 158	Filmes 356 (45% primeiros filmes)	
TOTAL GERAL		Cineastas 269	Filmes 588 (46% primeiros filmes)	

*Em milhões de habitantes.

A tabulação da produção até o fim de 2004 mostra-nos as severas limitações nas quatro áreas ao longo dos 40 anos desde a estréia de Sembène no longa-metragem, em 1966: uma média de apenas dois filmes por cineasta e, no total, aproximadamente 14 filmes por ano, divididos entre 17 Estados soberanos com uma população total de mais de 166 milhões. Além de Ousmane Sembène, que combinou nove longas-metragens concluídos com uma produção paralela de dez romances e livros de contos, apenas uns poucos cineastas maghrebinos conseguiram seguir uma verdadeira carreira no cinema africano. Talvez por causa da produção esparsa, raramente é possível reconhecer algum tipo de desenvolvimento criativo na filmografia de um diretor africano.

Somente poucos superaram as qualidades de suas primeiras obras. Como resultado, a maioria dos filmes aqui discutidos (as mais importantes obras cinematográficas africanas) são longas-metragens de estréia, com todos os estímulos e obstáculos que isso implica. De fato, mais da metade de todos os cineastas africanos francófonos ao norte e ao sul do Saara nunca concluiu um segundo longa-metragem. Quando um segundo filme foi concluído, normalmente houve grande demora: 20 anos (1982-2002) para Kollo Daniel Sanou, de Burkina Fasso; 21 anos (1972-93) para o argelino

Djafar Damardjji; 22 anos (1980-2002) para o tunisiano Abdellatif Ben Ammar; e 25 anos (1970-95) para o marroquino Hamid Benani. Por essa razão, a discussão sobre um cineasta leva em conta a década em que ele realizou um primeiro longa-metragem ou mudou radicalmente seu modo de fazer cinema.

Lacunas similares às das carreiras individuais ocorrem nas produções “nacionais” dos Estados subsaarianos. Não houve filmes entre 1985 e 1999 em Benin, entre 1982 e 1995 no Congo ou entre 1978 e 1999 no Gabão. Mesmo se tratarmos os Estados subsaarianos como um único bloco, a produção média ainda será de menos de seis longas-metragens por ano. E só em três ocasiões a produção coletiva passou de dez filmes por ano (12 longas foram produzidos em 1982 e 11 em 1992 e 2002). Um padrão similar ocorre no Maghreb, onde a Argélia teve uma média de menos de três longas por ano e atingiu um pico de 11 longas, em 1972 e 12, em 1982, e o Marrocos teve média de pouco mais de três longas por ano e só em duas ocasiões alcançou a marca de dez (em 1982 e 1995). O menor cinema maghrebino — o da Tunísia —, teve média de pouco mais de dois filmes por ano e atingiu o pico da produção anual (sete) em 2002. Como essa produção reduzida (incluindo até mesmo o trabalho dos cineastas mais prestigiados) é parcialmente moldada pelas exigências da ajuda francesa ou da co-produção internacional, não faz sentido falar em “indústrias cinematográficas” locais. Até mesmo falar em “cinemas nacionais” é perigoso.

Existem certas limitações comuns à produção de todos os cineastas nas quatro áreas geográficas. Quase sempre o cineasta tem de assumir o triplo papel de produtor-diretor-roteirista, freqüentemente desempenhando mais um ou dois: editor, compositor da trilha sonora ou ator principal, por exemplo. Montar um projeto é uma atividade complexa, envolvendo relações com autoridades públicas e organizações do setor privado, órgãos de financiamento locais e internacionais, e companhias de televisão nacionais e estrangeiras. Mesmo quando o Estado parece assumir o papel da produção — como no cinema nacionalizado na Argélia até meados dos anos 1980 —, a responsabilidade direta normalmente recai sobre o diretor. Isso fica claro no relato de Mohamed Chouikh sobre sua experiência trabalhando para a organização cinematográfica estatal Oncic, na Argélia:

Até Youssef, minha principal produtora foi a organização estatal argelina. Sua função geralmente limitava-se a de uma caixa de correspondência, pois era preciso fazer tudo sozinho: reunir a ajuda e o financiamento e então entregar seu gerenciamento à organização, em troca de um salário irrisório. Não obstante, ela exercia um poder de vida ou morte sobre a produção do filme. (TABOULAY, 1997)

Nas quatro áreas, os cineastas vêm de contextos similares, geralmente como membros de uma elite educada e bilingüe. Frequentemente, a educação recebida em seus países nativos é complementada pelo estudo universitário ou o treinamento técnico no exterior. E um número surpreendente de cineastas ainda possui pós-graduação ou doutorado, além das qualificações formais de uma graduação em cinema. A experiência de Ousmane Sembène como mecânico, carpinteiro e pedreiro no Senegal e como operário, estivador e sindicalista na França torna-o virtualmente único entre os cineastas africanos. Um histórico mais usual é o de seu contemporâneo, o senegalês Paulin Soumanou Vieyra: internato na França a partir dos dez anos, uma temporada estudando biologia na Universidade de Paris e então três anos na escola de cinema parisiense Idhec, onde ele se formou em 1955.

Mais de metade de todos os cineastas ao norte e ao sul do Saara teve formação em escolas de cinema, em geral, na Europa. Existem apenas dois centros de treinamento estabelecidos na África: a Ghanaian Film School (Escola de Cinema Ganesa) e o Higher Institute of Cinema (Instituto Superior de Cinema), no Cairo. Nenhum cineasta francófono estudou em Gana e só dois marroquinos — nenhum deles muito conhecido (Hassan Moufti e Imane Mesbahi) — formaram-se no Cairo. Em contraste, dezenas de cineastas africanos formaram-se nas grandes escolas de cinema europeias: as francesas Idhec, CLCF e mais recentemente Femis, o belga Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion (Insas), a tcheca Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze (Famu) — Escola de Cinema e TV da Academia de Artes Performáticas de Praga —, a escola polonesa em Lodz, o instituto soviético sediado em Moscou VGK e outras. Houve duas tentativas malsucedidas de estabelecer uma escola de cinema na África francófona. A escola criada em Ben Aknoun, em Argel, em 1964, o Institut National du Cinéma (INC), fechou depois de um curso abreviado com apenas uma turma (embora ela tenha incluído os futuros diretores de longas-metragens Merzak Allouache, Farouk Beloufa e Sid Ali Mazif). Uma tentativa mais ambiciosa de criar um instituto pan-africano de ensino, o Inafec, começou em Burkina Fasso, em 1976. O Inafec recebeu financiamento da Unesco, foi vinculado à Universidade de Ouagadougou e formou três dos principais diretores de Burkina Fasso — Idrissa Ouedraogo, Dani Kouyaté e Régina Fanta Nacro —, mas fechou depois de uma década.

Obviamente, é impossível traçar divisões precisas entre os cineastas com base na data de nascimento, pois a idade com que dirigem seus primeiros filmes varia amplamente. O tunisiano Ferid Boughedir tinha apenas 26 anos quando co-dirigiu

seu primeiro longa-metragem, assim como Jean-Pierre Bekolo, de Camarões, quando fez *Quartier Mozart*. Em contraste, dois documentaristas, o senegalês Paulin Soumanou Vieyra e o marroquino Abdelmajid Rchich, tinham respectivamente 56 e 58 anos quando dirigiram seus primeiros filmes de ficção. Mas certas generalizações são possíveis, já que os perfis etários dos cineastas nas quatro áreas ao norte e ao sul do Saara são notavelmente similares, e é instrutivo agrupar cineastas africanos com base na idade em relação à data da independência nacional (1956 para o Marrocos e a Tunísia, 1958 para a Guiné, 1960 para os outros Estados subsaarianos e 1962 para a Argélia).

Comparando as estatísticas sobre os 153 cineastas maghrebinos e 100 subsaarianos cujas datas de nascimento são conhecidas, constatamos que, em ambos os casos, há um pequeno número de cineastas (53 ao todo, pouco mais de um quinto do total) nascidos até 1940. Se considerarmos 20 anos como a idade adulta, esses futuros cineastas já eram adultos no momento da independência. Nesse grupo encontramos a maioria das personalidades fundamentais dos primeiros anos do cinema africano, entre eles Mohamed Lakhdar Hamina e Ahmed Rachedi, na Argélia; Omar Khelifi, na Tunísia; Med Hondo, na Mauritània; Ousmane Sembène, no Senegal; e Souleymane Cissé, no Mali. Embora poucos deles tenham se envolvido diretamente na luta pela libertação, uma preocupação com a campanha anticolonialista e as profundas contradições das sociedades emergentes pós-independência é comum em seus filmes. Embora a censura governamental tenda a limitar o que esses cineastas podem dizer diretamente, eles são, com frequência, extremamente críticos quanto ao modo como as sociedades africanas se desenvolvem.

Mais de 60% dos cineastas ao norte e ao sul do Saara (158 no total) nasceram entre o início dos anos 1940 e o fim dos anos 50 e, portanto, eram adolescentes ou crianças quando ocorreu a independência. A caracterização desses cineastas árabes mais jovens, feita por Nouri Bouzid (ele próprio nascido em 1944, 18 anos antes da independência tunisiana), também pode ser aplicada aos cineastas do sul do Saara, muitos dos quais foram criados como muçulmanos:

Nascidos nos anos 1940, eles cresceram ouvindo slogans nasseristas. Então sentiram o gosto da derrota [a guerra israelense de 1967], viveram o movimento estudantil de maio de 1968 na Europa, aprenderam sobre a democracia e descobriram o cinema internacional. Quando voltaram para casa, estavam cheios de esperanças e sonhos. Mas a dura realidade os atingiu de frente: sem recursos, sem mercado, sem liberdade de expressão. (GHAZOU, 1995)

Muitos membros dessa geração continuaram a se preocupar com questões sociais, tratadas de uma maneira em geral realista (por exemplo, os marroquinos Lillali Ferhati, Hakim Noury e Mohamed Abderrahman Tazi). Mas é também a essa geração que devemos a renovação estilística e o advento da abstração e da subjetividade, ocorrido a partir de meados dos anos 1980. As figuras fundamentais desse grupo — entre eles o próprio Bouzid e Ferid Boughedir, na Tunísia; Merzak Allouache e Mohamed Chouikh, na Argélia; Gaston Kabore e Idrissa Ouedraogo, em Burkina Fasso; Djibril Diop Mambéty, no Senegal; e Cheikh Oumar Sissoko, no Mali — são os cineastas que nos oferecem, ao mesmo tempo, uma nova percepção da experiência africana individual e algumas das mais vivas evocações cinematográficas de um passado africano talvez visto com nostalgia, do qual o colonizador está ausente.

Há também cerca de 40 cineastas nascidos depois da independência, representando 17% do total de cineastas africanos francófonos. Nesta geração, encontramos uma ampla variedade de vozes, algumas das quais são analisadas mais adiante. Embora poucos tenham feito mais que dois longas-metragens, existem grandes talentos já evidentes, entre eles Nabil Ayouch, no Marrocos; Raja Amari, na Tunísia; Abderrahmane Sissako, na Mauritânia; Mahamat Saleh Haroun, no Chade; Dani Kouyaté, em Burkina Fasso; e Jean-Pierre Bekolo, em Camarões. Há um contraste interessante entre esses cineastas mais jovens e seus antecessores, observado por Melissa Thackway (THACKWAY, 2003). Depois de concluírem seus estudos de cinema na Europa e fazerem seus filmes de estréia radicados nesse continente, os cineastas dos anos 1960 e 1970 planejavam regressar e se estabelecer na África, e normalmente o faziam. Em contraste, a maior parte da nova geração pós-independência é formada por cineastas radicados permanentemente na Europa (alguns de fato nasceram lá) que visitam a África principalmente para filmar. Diante das atuais forças da globalização e pressões pelo hibridismo cultural presente no cinema mundial do século XXI, estes cineastas precisam lutar para evitar um dos perigos do “intelectual nativo”, previstos por Frantz Fanon: o de se tornar “indivíduos sem âncora, sem horizonte, sem cor, sem pátria, sem raízes — uma raça de anjos” (FANON, 1967).

A geração pós-independência

A nova geração de cineastas africanos de regiões francófonas tem seguido principalmente os caminhos abertos pelos antecessores, embora as sociedades africanas tenham passado por enormes transformações ao longo dos últimos 40 anos.

Os filmes da geração mais jovem são cada vez mais autobiográficos, explorando as questões imediatas do exílio e da identidade, promovendo inovações na estrutura narrativa e, nesse processo, criando, como observa Elisabeth Lequeret, “uma arte do não dito, da elipse, um deslocamento da narrativa clássica” (FRODON, 2004). Em parte como resultado de sua liberdade em relação a muitas das vitais preocupações sociais e políticas de seus antecessores (pensamos no contraste entre os dois mauritanos, Med Hondo e Abderrahmane Sissako), esses cineastas recém-chegados têm mostrado, nas palavras de Tahar Chikhaoui, “mais confiança na câmera e na realidade, daí o espaço dedicado à força sugestiva da imagem, libertada do processo narrativo, e o crescente interesse pelo documentário” (FRODON, 2004). Eles também demonstram uma verdadeira disposição para explorar as novas possibilidades oferecidas pela tecnologia de vídeo. Mas esses avanços, em geral, limitam-se a um nível estilístico, como mostra uma comparação com a Nigéria.

Quando Françoise Balogun escreveu seu estudo sobre o cinema nigeriano em 1984, analisou um cenário não muito diferente do encontrado nos países vizinhos francófonos: 36 longas-metragens de ficção, mais da metade em 16 mm, produzidos em 15 anos. Observando as estruturas de produção cinematográfica, ela observou que o setor estatal “é caracterizado pela inércia burocrática e pela má organização, que paralisam a produção de filmes, enquanto o setor privado é limitado pela falta de recursos financeiros” (BALOGUN, 1984). O principal cineasta, Ola Balogun, diretor de oito desses filmes, era inclusive um intelectual tipicamente francófono, educado na Universidade de Caen, treinado no Idhec e autor de duas peças em francês antes de sua incursão no cinema (BALOGUN, 1968). Mas Françoise notou, com perspicácia, que a produção cinematográfica estava longe de atender à demanda popular.

Em 1997, Jonathan Haynes tinha um foco bastante diferente: “Os filmes nigerianos em vídeo – longas-metragens dramáticos e comercializados em fitas, exibidos publicamente com projetores de vídeo ou monitores de televisão – estão sendo produzidos a um ritmo de quase um por dia” (HAYNES, 1997). Pierre Barrot pôde observar um volume de cerca de 7.000 filmes nigerianos em vídeo produzidos entre 1992 e 2005 e constatar uma produção de cerca de 1.200 por ano, embora tenha notado que o orçamento de € 59 milhões do filme mais caro da França em 2004 – *Era uma vez dois irmãos/Deux frères*, de Jean-Jacques Arnaud – teria financiado 3.500 filmes em vídeo da Nigéria (BARROT, 2005). O financiamento cinematográfico

sempre é um assunto nebuloso, e pode-se argumentar que pouquíssimos filmes europeus cobrem seus custos na bilheteria doméstica (o lucro depende dos direitos de televisão e vídeo e das vendas para o exterior). Mas a forma de cinema que encontramos na África francófona é um exemplo extremo deste fato econômico. A ausência de sucessos de bilheteria de filmes africanos (qualquer que seja a razão) praticamente não influencia na possibilidade de os filmes serem ou não realizados, já que o financiamento continua a vir da França. Em contraste, a produção nigeriana em vídeo é totalmente comercial, com filmes realizados em dias e precisando recuperar os custos em meses. A maioria dos filmes nigerianos em vídeo tem pouco valor artístico, mas exceções ocasionais têm surgido. Tunde Kelani, nigeriano de 57 anos formado na London Film School (Escola de Cinema de Londres), desenvolveu, como observa Barrot, “um modo de produção adaptado às condições econômicas nigerianas, dirigido a um grande público e ao mercado de vídeo local”, e mereceu uma retrospectiva no New York African Film Festival (Festival de Cinema Africano de Nova York), em 2004 (BARROT, 2005). Nada tão revolucionário ocorreu na África francófona, onde o modo de produção e as tradições estéticas e temáticas continuam praticamente inalterados (BARLET, 2005).

Notas

¹ Em 1996-7, a disparidade foi de mais de 40 para 1 (US\$ 2,4 milhões em investimentos marroquinos e US\$ 98,2 milhões em investimentos estrangeiros) (Rabat: *Cinémaroc* 8, dezembro de 1998).

² O declínio geral do número de cinemas africanos é ilustrado por uma pesquisa mais recente: 22 no Senegal e apenas sete em Camarões (contra 52 anteriormente em ambos os países), 25 na Costa do Marfim (contra 59) e 23 no Mali (contra 30). Só o caso especial de Burkina Fasso (34 cinemas ativos, contra 12 anteriormente) contraria a tendência. L'Atlas du Cinéma, *Cahiers du Cinéma*, edição especial (Paris, abril de 2003), p. 33.

Referências bibliográficas

AMARGER, M.; DIOP, M'Bissine; RUELLE, C. Islam, croyances et négritude dans les cinémas d'Afrique, *Africultures* 47, Paris: Harmattan, 2002.

ARMES, Roy. *Third world filmmaking and the west*. Berkeley: University of California Press, 1987.

AWDE, N.; SAMANO, P. *The Arabic language*. Londres: Saqi Books, 1986.

BACHY, Victor. *La Haute Volta et le cinéma*. Brussels: OCIC, 1983.

BALOGUN, Françoise. *Le cinéma au Nigéria*. Paris: OCIC, 1984.

BALOGUN, Ola. *Shango, suivi de Le Roi-Éléphant*. Honfleur: Pierre Jean Oswald, 1968.

BARLET, Olivier. Les nouveaux paradoxes des cinémas d'Afrique noire, *Africultures* 65, Paris, out./dez. 2005.

BARROT, Pierre (Ed.). *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigeria*. Paris: L'Harmattan, 2005.

BJORNSSON, Richard. *The African quest for freedom and identity: Cameroonian writing and the national experience*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

BOUGHEDIR, Ferid. *Le cinéma en Afrique et dans le monde*. Paris: Jeune Afrique Plus, 1984.

_____. Actes du colloque, Université Paris x Nanterre, dez. 1981. In: MAAREK, P. J. (Ed.). *Afrique noire: quel cinéma?* Paris: Association du Cinéclub de l'Université de Paris X, 1983.

BOUZID, Nouri. New realism in Arab cinema: the defeat-conscious cinema. In: GHAZOU, F. J. (Ed.). *Arab cinematics: towards the new and the alternative*. *Alif: Journal of Comparative Poetics* 15, 1995, pp. 246-7.

BRAHIMI, Denise. *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*. Paris: Nathan, 1997.

CHOUIKH, Mohamed. On croyait être le cheval de Troie qui ferait bouger les choses de l'intérieur. In: *Où va le cinéma algérien?*, *Cahiers du Cinéma*, edição especial. Paris, fev./mar. 2003.

DAVIDSON, Basil. *The search for Africa*. Londres: James Currey, 1994.

DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. Harmondsworth: Penguin, 1967.

FRODON, Jean-Michel (Ed.). *Au Sud du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004.

GERARD, Jacques. In: MAAREK, J. J. (Ed.). *Afrique noire: quel cinéma?* Paris: Association du Cinéclub de l'Université de Paris X, 1983.

GUIDE du cinéma africain, 1989-1999. Paris: Écrans Nord-Sud, 2000.

HARROW, Kenneth (Ed.). *The marabout and the muse: new approaches to Islam in African fiction*. Portsmouth, Novo Hamburgo e Londres: Heinemann and James Curry, 1996.

HAYNES, Jonathan. *Nigerian video films*. Jos: Nigerian Film Corporation, 1997.

_____. African filmmaking and the postcolonial predicament: Quartier Mozart and Aristotle's Plot'. In HARROW, K. J. (Ed.). *African cinema: postcolonial and feminist readings*. Trenton, Asmara: Africa World Press, 1999.

HENNEBELLE, G.; RUELLE, C. *Cinéastes de l'Afrique noire*. Paris: Fespaco/CinémAction 3/L'Afrique littéraire et artistique 49, 1978.

HULL, Richard W. *Modern Africa: change and continuity*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980.

ISSA, Maïzama. *Omarou Ganda, cinéaste nigérien: un regard de dedans sur la société en transition*. Dakar: EnaÉdition, 1991.

KARÈCHE, Boujemaa, Entrevista in: em OÙ va le cinéma algérien?, *Cahiers du Cinéma*, edição especial. Paris, fev./mar. 2003.

KAYE, Jacqueline. *Maghreb: new writing from North Africa*. Nova York: Talus Editions, 1992.

_____; ZOUBIR, Abdelhamid. *The ambiguous compromise: language, literature and identity in Algeria and Morocco*. Londres e Nova York: Routledge, 1990.

KHELIL, Hédi. *Resistances et utopies: essais sur le cinéma arabe et africain*. Tunis: Editions Sahar, 1994.

L'ATLAS du Cinéma, *Cahiers du Cinéma*, edição especial. Paris, abr. 2003.

LELIÈVRE, Samuel (Ed.). *Cinémas africains, une oasis dans le désert?* Paris: Corlet/Télérama/CinémAction 106, 2003.

LEQUERET, Elisabeth. Afrique noire: des lumières dans le désert. In: FRODON, J. M. (Ed.). *Au Sud du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Arte Editions, 2004.

MAHERZI, Lotfi. *Le cinéma algérien: institutions, imaginaire, idéologie*. Algiers: SNED, 1980.

MAQUET, Jacques. *Civilisations of Black Africa*. Nova York: Oxford University Press, 1972.

MEMMI, Albert. *The colonizer and the colonized*. Londres: Souvenir Press, 1974.

MILLET, Raphaël. *(In)dépendance des cinémas du Sud &/vs France*. Paris: Théorème 5, 1998.

NGANSOP, G. J. *Le cinéma camerounais en crise*. Paris: L'Harmattan, 1987.

NZÉLOMONA, Berthin (Ed.). *La francophonie*. Paris: L'Harmattan/Recherches Africaines 5, 2001.

O'BRIEN, D. B. C.; RATHBONE, R. Introduction. In: O'BRIEN, D. B. C.; DUNN, J.; RATHBONE, R. (Eds.). *Contemporary west African States*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

O'BRIEN, D. B. C. *Symbolic confrontations: Muslims imagining the state in Africa*. Londres: Hurst & Co., 2003.

OLIVER, Roland. *The African experience*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1999.

READER, John. *Africa: a biography of the continent*. Harmondsworth: Penguin Books, 1998.

ROBINSON, David. *Muslim societies in African history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ROITFELD, Jacques. *Afrique noire francophone*. Paris: Unifrance, 1980.

SHAFIK, Viola. *Arab cinema*. Cairo: The University of Cairo Press, 1998.

STORA, Benjamin. *La guerre invisible: Algérie, années 90*. Paris: Presses de Sciences PO, 2001.

TABOULAY, Camille. *Le cinéma métaphorique de Mohamed Chouikh*. Paris: K Films Editions, 1997.

TEICHER, Gaël. *Moustapha Alassane cinéaste*. Paris: Les Éditions de l'Oeil, 2003.

THACKWAY, Melissa. *Africa shoots back: alternative perspectives in sub-saharan francophone African film*. Londres: James Currey, 2003.

TURÉGANO, Teresa Hoefert de. *African cinema and Europe: close-up on Burkina Faso*. Florence: European Press Academic, 2005.

7

A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria

Françoise Balogun

Os filmes em vídeo, tradicionalmente considerados produtos da indústria cinematográfica de segunda categoria, ganham agora reconhecimento não só do público, mas também dos críticos, organizadores de festivais e dos próprios cineastas. O fenômeno do vídeo decorre, em parte, do avanço tecnológico e, também, de fatores econômicos. A Nigéria foi um dos primeiros países a desenvolver uma produção significativa de filmes em vídeo. Neste capítulo, baseado, sobretudo, em minha experiência pessoal, pretendo fazer um relato do “nascimento” e do desenvolvimento da produção de vídeo na Nigéria, além de analisar também alguns vídeos.

No final dos anos 1970, em Lagos, a posse de um aparelho de videocassete doméstico era quase uma “obrigatoriedade”. A violência e a insegurança, principalmente noturna, desestimulavam a frequência às salas de cinema e as pessoas preferiam buscar diversão na relativa segurança de suas casas. Contudo, esse era um fenômeno urbano restrito aos mais abastados. Desse modo, enquanto a rede de salas de cinema desintegrava-se pouco a pouco devido à falta de manutenção, de equipamentos e de filmes locais ou importados, crescia o público dos filmes em vídeo nas salas de estar sofisticadas das grandes cidades. Mfon, Akintunde e Selbar associam essa mania a uma “atitude cada vez mais elitista em relação ao cinema”. A elite nigeriana, de modo geral, detesta compartilhar o mesmo espaço físico com aqueles considerados à margem da sociedade. Esse público elitista se sente

ofendido quando é contabilizado junto com o sujeito comum pagante das salas de cinema (MFON *et al.* 1994, p. 20). Seja qual for a validade desse argumento para o desenvolvimento do vídeo, é verdade que, por causa do alto custo do equipamento, somente os mais abonados podiam adquiri-lo. Além disso, considerando-se as numerosas panes elétricas que assolavam (e ainda assolam) a Nigéria, era preciso ter um gerador de reserva para usufruir plenamente dos equipamentos eletrônicos.

Mas o que essas classes privilegiadas assistiam naquela época? Há 25 anos não havia, nas cidades nigerianas, locadoras de vídeo nem lojas que comercializassem o produto; portanto, esse público assistia a fitas importadas adquiridas em viagens ao exterior e cópias pirateadas compradas de camelôs locais. A pirataria ainda é um grande problema para o setor de filmes (assim como para o mercado editorial e a indústria do vestuário). Não era incomum naquela época encontrar cópias pirateadas de filmes recém-lançados ou prestes a serem lançados. Foi o caso de *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), que podia ser comprado nas ruas de Lagos mesmo antes de seu lançamento na Europa. De acordo com Mfon, Akintunde e Selbar, “em alguns mercados, até 80% dos produtos vendidos e alugados são pirateados” (MFON *et al.* 1994, p. 21). Embora a necessidade da implementação efetiva de uma lei de *copyright* seja uma questão séria que mereça ser discutida, minha preocupação aqui é com o comércio de vídeo e seu desenvolvimento.

Carmela Garritano, jun. 2007



O videomaker Socrates Safo com CDs e fitas de vídeo piratas confiscados pelo Ghana Copyright Office.

As mesmas pessoas que podiam adquirir aparelhos de vídeo e fitas gostavam também de filmar eventos e cerimônias familiares. Um pouco poucas empresas lucravam muito produzindo filmagens de cerimônias de casamento, funerais e formaturas. Tratava-se de filmagens sem muita edição, em que a luz e o som, via de regra, eram de péssima qualidade. Entretanto, os clientes exibiam orgulhosos aos amigos e parentes essas fitas em que figuravam como personagens principais.

Enquanto isso, a indústria cinematográfica da Nigéria, que havia se desenvolvido lentamente através da Film Unit — herdada dos tempos coloniais — e ainda dava seus primeiros passos, recebeu um grande impulso com o surgimento das cineastas independentes e com o nascimento dos filmes em iorubá. O primeiro filme nesse idioma, *Ajani-Ogun* (1975), de Ola Balogun, fez grande sucesso junto ao público nigeriano, tanto iorubá quanto de outras etnias, dando início a uma série de filmes com a participação de grandes companhias de teatro itinerantes.

Essas companhias perceberam imediatamente as vantagens dos filmes em iorubá. A de Afolayan (diretor do Ade Love Theatre Company e protagonista de *Ajani-Ogun*) embarcou rapidamente na produção de seu primeiro filme, *Ija Ominira/Fight for Freedom* (Ola Balogun, 1977), tendo Ola Balogun como diretor porque ele próprio não tinha conhecimento algum sobre filmagem. Hubert Ogunde e Moses Olaiya Adejumo (de nome artístico “Baba Sala”) embarcaram com Balogun em produções semelhantes. Embora os três filmes tenham obtido êxito comercial, os diretores das companhias de teatro acharam as filmagens caras demais, principalmente porque havia uma competição em torno de quem produzia os filmes mais longos e com os mais deslumbrantes efeitos especiais. Depois de refletirem melhor sobre a forma como os filmes eram produzidos, chegaram à conclusão de que poderiam reduzir as despesas se eles próprios dirigissem os filmes e, assim, tornaram-se diretores.

Isso aconteceu em um momento em que a economia do país entrava em colapso, devido à desvalorização da moeda e a ajustes estruturais. Era impossível enviar recursos para o exterior para as despesas de finalização dos filmes, criação de efeitos especiais e pós-produção. Contudo, a onda de filmes em iorubá estava apenas começando. O público nigeriano estava ansioso para ouvir uma língua familiar, ver atores conhecidos e se deixar envolver pelo clima de magia que era, e ainda é, um ingrediente imprescindível dos filmes nigerianos e de muitos outros filmes africanos. Havia uma demanda muito grande por imagens nacionais e por histórias que refletissem os problemas locais, como a corrupção, a poligamia, modernidade/tradição, crenças religiosas anacrônicas ou extremamente controladoras e tirania. Nessas circunstâncias, o uso do vídeo era uma vantagem óbvia.

Assim, embora em fins dos anos 1970 e começo da década de 80 tenha havido um movimento em favor de filmes nigerianos de qualidade, rodados em 35 mm, com a participação de diretores de fotografia estrangeiros, como José Medeiros, do Brasil, e de técnicos que acabaram formando os profissionais nigerianos, na década seguinte a Nigéria praticamente deixou de produzir filmes em celulóide. Houve um aumento substancial na produção de filmes em vídeo e um declínio na qualidade técnica devido à falta óbvia de capacitação e *know-how* profissionais.

A rápida mudança no modo de produção das filmagens era ditada por diversos fatores. Resumidamente:

- demanda por imagens locais;
- deterioração das salas de cinema existentes;
- distribuição inadequada de serviços;
- envolvimento de companhias de teatro na produção de filmes e interesse em conquistar essa indústria e torná-la lucrativa;
- deterioração da economia nigeriana;
- desenvolvimento do *home video*.

Em comparação com os três ou quatro filmes de longa-metragem produzidos no início da década de 1970, estatísticas recentes mostram uma explosão na produção de filmes em formato de vídeo. O Nigerian Film Censorship Board (Conselho de Censura de Filmes da Nigéria) recolheu os seguintes números para os anos de 1995 a 1998: 858 filmes em vídeo foram vistos previamente pelo órgão, incluindo 244 em inglês; 473 em iorubá; 62 em igbo (uma das principais línguas da Nigéria, juntamente com o iorubá e o hausa); e 6 em pidgin (inglês nigeriano). Jean-Christophe Servant (2001) observa que, também de acordo com o conselho, 1.080 filmes em vídeo foram comercializados desde 1997. Trata-se de um número expressivo, sobretudo, se considerarmos a ampla distribuição das cópias e a possibilidade de atingir centenas de milhares de espectadores.

Eder Lizio, em um artigo de 2002 intitulado “Nigeria Video plein la vue”, observa que há 15.000 videoclubes no país. Ele acrescenta que, segundo a Independent Television Producers Association of Nigeria (Associação dos Produtores Independentes de Televisão da Nigéria), para cada filme no formato vídeo são produzidas 15.000 cópias para distribuição e vendidas a 2.300 francos CFA (cerca de US\$ 3,50 dólares), ou alugadas a 200 CFA (US\$ 0,30).

A importância da produção de vídeos na Nigéria, entretanto, não deve ser avaliada apenas em termos numéricos. A produção de vídeo é uma reação a um tipo de demanda e a uma situação específica. Uma enorme necessidade de imagens que refletissem a identidade nacional foi responsável pelo desenvolvimento da produção de vídeo como única forma possível de produção de imagens no contexto econômico do país. Chegou-se a um ponto em que as mesmas imagens satisfaziam o público comum e também as elites nigerianas, embora recebessem críticas do público externo, principalmente devido à pouca qualidade.

Outros elementos que contribuíram para o desenvolvimento de filmes em vídeo foram o mercado potencial da Nigéria, com mais de 110 milhões de habitantes, e o número de aparelhos de videocassete, que cresceu no decorrer dos anos 1980. A produção de filmes em celulóide e a crise de distribuição abriram caminho para um novo modelo de produção orientada para o mercado.

A produção de filmes em vídeo na Nigéria, embora severamente criticada, é a expressão autêntica das identidades do país. As deficiências técnicas não conseguem ofuscar a inventividade dos roteiros. Trata-se também de produções totalmente independentes, uma vez que a Nigéria — diferentemente da África francófona, onde a indústria do cinema foi subsidiada pela França, sobretudo por meio do Ministério da Cooperação — nunca recebeu ajuda alguma dos antigos mandatários dos tempos de colônia ou de qualquer fonte estrangeira, pelo menos no que diz respeito à produção de filmes. Na verdade, a produção de filmes em vídeo foi encabeçada, no início, principalmente por pessoas sem experiência, que viam nesse formato um atalho para driblar os problemas de distribuição.

Se, por um lado, os poucos cineastas nigerianos que trabalhavam de forma independente hesitavam em passar para o vídeo porque temiam a perda de qualidade, por outro lado, a quase espontânea geração de produtores em vídeo não tinha pudor algum nesse sentido, uma vez que seu objetivo era comercial, isto é, queriam recuperar o dinheiro investido o mais rápido possível e obter lucro. Por isso, faziam seus filmes no formato mais comum, o VHS, sem se preocuparem com a qualidade. Os filmes eram produzidos a custo bem reduzido — menos de US\$ 5.000 cada — e distribuídos em VHS.

Ola Balogun fez um pequeno documentário sobre o assunto no início dos anos 1990 para o Canal Plus (da França), em que mostra parte da filmagem de um filme em vídeo na língua iorubá. O mais surpreendente é que todos parecem atuar, inclusive os técnicos. O cineasta, um homem chamado Adebajo, afirma ser professor de

formação, mas como se interessava por arte, decidiu entrar no negócio de vídeo porque “é a melhor maneira de se comunicar com as pessoas”. Ele explica que o formato VHS é o meio mais barato de produzir imagens e lançá-las no mercado com boas chances de lucros. Além do formato econômico, há outra condição para o sucesso do empreendimento: o produtor deve controlar a distribuição e protegê-la contra a pirataria, e a melhor proteção é competir com o custo da cópia pirata. Adebajo diz que ele mesmo produz e distribui seus filmes, embora se associe, às vezes, ao proprietário de uma barbearia, que atua como co-produtor quando financia o filme e como distribuidor quando vende ou aluga os filmes a seus clientes.

Como observou Ola Balogun, ao comercializar os filmes diretamente em vídeo, os produtores driblam os obstáculos criados pela fragilidade das salas de cinema disponíveis. As fitas são exibidas em confortáveis salas que se transformam em salas de exibição para um pequeno público que paga apenas alguns nairas¹ pela sessão. Naturalmente, não há bilheteria nesse tipo de exibição.

O fenômeno do vídeo é comparável ao que aconteceu no campo da literatura: embora escritores nigerianos como Wole Soyinka, J. P. Clark e Chinua Achebe tenham adquirido prestígio nos círculos literários nigerianos e no exterior, não tinham grande desempenho em seu próprio país, onde as massas instruídas preferiam o que veio a ser conhecido como literatura onitsha, vendida a preço e formato que a tornavam atraente. O sucesso de filmes em iorubá como *Ajani-Ogum*, *Aiyé/The world* (Ola Balogun, 1979), *Orun Mooru/Hell is hot!* (Ola Balogun, 1982), e *Aropin N'Tenia/We always have surprises* (Frederic Goode e Hubert Ogunde, 1982) contrasta com a ausência de público para filmes de 35 mm como *A deusa negra/Black goddess* (Ola Balogun, 1978) e *Um grito de liberdade/Cry freedom* (Ola Balogun, 1981); ou *Bullfrog in the Sun* (Hans Jürgen Pohland, 1971), uma adaptação do romance de Achebe; e *Kongi's harvest* (Ossie Davies, 1970), baseado em uma peça de Wole Soyinka com o próprio Soyinka no papel principal de Kongi, ambos produzidos por Francis Oladele. De igual modo, a enorme produção local de filmes em vídeo associada ao abandono dos filmes em celulóide, fala por si mesma.

Durante muito tempo, os filmes africanos dependiam, em boa parte, da ajuda financeira externa, o que levou a uma cinematografia em sintonia com os filmes de arte ocidentais, que não eram necessariamente bem recebidos pelas massas africanas. O vídeo é uma resposta econômica a um desejo por imagens que sejam compreensíveis ao grande público. A proliferação de filmes em vídeo que atenda ao gosto dos espectadores africanos é algo sadio em certo sentido, porque serve de

contrapeso à produção de “filmes de arte”, de certa forma imposta pelo estrangeiro. A produção de vídeo, na verdade, contribui para a realização de filmes populares que constituem a base necessária de uma cinematografia sobre a qual se podem elaborar filmes mais refinados e sofisticados. Será que Satyajit Ray teria dirigido *A sala de música/The music room* (Satyajit Ray, 1958) ou *Charoulata* (Satyajit Ray, 1964) se não houvesse uma produção em massa de filmes na Índia? Será que *Derzu Uzala* (1975) e *Ran* (1985) do diretor japonês Akira Kurosawa teriam sido produzidos se não houvesse um cinema popular no Japão? O mesmo pode-se dizer do Egito, França e EUA. Nem todos os filmes são obras de arte grandiosas, mas acho que se deve fazer concessão para as produções de boa qualidade técnica com apelo junto às massas, uma vez que se trata de um meio cultural de onde podem surgir obras-primas.

Os filmes nigerianos em vídeo, que visam retorno financeiro rápido, têm como alvo o público doméstico ou o da diáspora e não são facilmente encontrados fora do mercado local ou do país. Um filme como *Ajànàkù* (Monsuru Obadina, 2003), de péssima qualidade técnica e com erros de continuidade, desperta pouco interesse fora da comunidade iorubá. *Ajànàkù*, escrito e produzido por Charles Olumo Agbako, que se tornou famoso no teatro iorubá interpretando vilões e curandeiros, conta a história de rivalidade na família polígama do rei Adelanwa. A ação transcorre no cenário convencional de uma aldeia. A direção de Monsuru Obadina é pouco criativa e aproxima-se de práticas de teatro convencional. As cenas, quase todas externas, são filmadas de maneira muito estática: de modo geral, as personagens saem de uma cabana e se posicionam contra um fundo decorado com esteiras e peças tradicionais tecidas à mão e, só depois disso, dizem alguma coisa.

Contudo, anos de prática aliados ao advento da tecnologia digital contribuíram para elevar os padrões do *home video* na Nigéria. O curta-metragem *Twins of the rain forest* (Odion P. Agbott, 2000), com roteiro de Albert Egbe e direção de fotografia de Tunde Kelani, conta com atuação de dois atores com formação londrina, Olu Jacobs e Joke Silva. Trata-se da história de dois gêmeos (em alguns grupos étnicos são sacrificados) que são salvos graças ao filho mais velho da família. A narrativa e a fotografia do filme são bastante criativas. Albert Egbe é um roteirista veterano com uma longa experiência na televisão. Atualmente ele dirige uma empresa que oferece treinamento em produção de vídeo. Depois de um breve período de estudos na Inglaterra, Tunde Kelani trabalhou como segundo assistente de câmera em algumas produções de Balogun. Foi rapidamente promovido ao posto de diretor

de fotografia com a demanda por filmes em vídeo iorubá, e depois de 20 anos na indústria de produção de imagens, tornou-se um experiente técnico e diretor. Kelani é proprietário da Mainframe Production Company, que produziu, entre outros vídeos, *Ayo ni mo fell love Ayo 1 e 2* (Tunde Kelani, 1995) em iorubá com legendas em inglês; *A terra é de Deus/Ti Oluwa ni ile* (Tunde Kelani, 1997), comercializado pela Alasco Video Films Production e, recentemente, *Thunderbolt* (Tunde Kelani, 2001), um *Romeu e Julieta* no estilo iorubá com um final feliz.

Ayo ni mo fe foi adaptado de um roteiro vencedor do Thema Award escrito pelo conhecido dramaturgo iorubá Wale Ogunyemi. É a história de uma mulher, Jumoke, que é estuprada durante uma crise de insanidade. O filme é “um comentário sobre a reação da sociedade à doença mental”, conforme sinopse escrita por Tunde Kelani, diretor e produtor do filme. A complexa intriga envolve a família de Jumoke; o chefe Tomobi, em sua busca ilusória por uma descendência; e Ayo, que cai em desgraça e torna-se o líder de uma gangue. Há seqüências, principalmente na segunda parte, que tratam de questões de interesse das massas. Por exemplo, quando o filho de Jumoke tem alta do hospital em que recebia tratamento contra difteria, o médico esclarece sobre a importância de beber água potável. Mais tarde, há uma cena em que se define o que é estupro, e o chefe Tomobi recorre a seu advogado na tentativa de obter o reconhecimento da paternidade do filho biológico de Jumoke. Além de vários outros acontecimentos, cenas por vezes inverossímeis, mas que agradam ao público, a audiência é orientada sobre questões relacionadas à saúde e comportamento.

A terra é de Deus/Ti Oluwa ni lê, também dirigido por Tunde Kelani, narra a história da venda de um lote de terra envolvendo corrupção, tema muito popular em um país onde a corrupção está disseminada por todas as classes sociais: do mecânico de estrada em busca do lucro exorbitante às autoridades de alto escalão do governo (os ex-presidentes Babangida e Abacha entraram para a história como exemplos notórios de corrupção).

Nemesis (1996), em inglês, produzido pela Diamond Motion Picture em parceria com a FAD Productions, é outra produção típica da Nigéria. O filme conta a história de uma mulher que salva um homem vítima de agressão. Mais tarde, ela oferece-lhe hospitalidade e tudo o que tem, inclusive seu amor. Ao engravidar, descobre que sua melhor amiga está tendo um caso com o homem que acolheu. O final é edipiano.

In the Line of Duty (Izu Ojukwu, 2002), com roteiro de Chuks Obiora e Chidi Ifekwem e produção de Ephriam Arinze, é um filme de ação. Trata-se de uma história

sobre falsificação de dinheiro envolvendo o chefe da polícia e o presidente do Banco Central. “Crueldade é a regra do jogo, em se tratando de dinheiro”, diz a sinopse na capa do filme. A ação do filme é de fato vertiginosa, com perseguições de carros e barcos. Embora o enquadramento apresente ocasionalmente algumas falhas, há um esforço evidente para criar uma atmosfera de suspense por meio de recursos sonoros e de luz (por exemplo, na cena de abertura). O filme é um representante típico da enorme produção de vídeo ibo (a maioria em inglês). Os ibos habitam o leste da Nigéria e são conhecidos por seu talento comercial.

Outro exemplo de produção ibo é *Glamour girls* (Chika Onakwafor, 1994), roteiro de Kenneth Nnebue e produção da Nek Vídeo Links. A ação se passa em uma grande cidade, e as personagens principais são jovens em roupas sofisticadas que vivem em apartamentos luxuosos à custa de homens mais velhos e ricos. No final, elas conseguem dinheiro suficiente para “comprar” maridos jovens. É uma história de chantagem com numerosas reviravoltas e desdobramentos inesperados.

Por fim, o filme *Ibo August Meeting* (Lancelot Oduwa Imasuen, 2002), principalmente porque vivi na Nigéria e vi como as mulheres preparam-se para ocasiões especiais. O filme, escrito e produzido por Prince Emeka Ani, mostra como as mulheres fazem qualquer coisa para superar suas rivais e amigas, às vezes com o apoio dos maridos. O dinheiro é fundamental nessa guerra em que a aparência é tudo e até justifica recorrer também à feitiçaria – um ingrediente necessário nos filmes nigerianos. As duas candidatas à presidência do August Meeting surgem glamourosas em vestidos de renda e echarpes de seda vermelha e em seu apetite incontrolável por poder. Vale notar que a direção de fotografia ficou a cargo de uma mulher, Ngozi Nkebakwu, que consegue captar com muita beleza os gestos e a linguagem do corpo feminino.

Na pesquisa documental sobre a produção nigeriana em vídeo, me deparei com um pequeno folheto sobre uma mulher que associava a fé à indústria de cinema nos anos 1990 aparentemente com sucesso: Helen E. Ukpabio, que se apresentava como pastora da Liberty Gospel Church e “presidenta evangélica” da Liberty Films, uma produtora de vídeo. Os títulos dos filmes eram anunciados da seguinte forma:

- *Power to bind* (Teco Benson, 2003): “há seres espirituais e forças que atormentam continuamente o mundo [...] causando sofrimentos indescritíveis [...] Teria o homem forças dentro de si para enfrentar esses poderes destrutivos?”, diz a sinopse.

- *Magic money* (Teco Benson, 2000): provavelmente uma história sobre multiplicadores de dinheiro, gente que dobra o montante de dinheiro que possui por meio de mágica.
- *End of the wicked* (Teco Benson, 1999): sobre bruxaria.
- *Holy crime* (Teco Benson, 2001): “Mozumba chegou e diz-se Deus e Salvador da humanidade [...]”.
- *Wasted years* (Teco Benson, 2000)
- *Married to a witch* (Teco Benson, 2001)
- *The price* (Teco Benson, 1999): um pastor é seduzido por uma garota atraente e tola e tem de pagar por seu pecado.

Tive a oportunidade de ver *The price* e achei muito interessante o desdobramento da história e o desempenho dos artistas. Richard Mofe-Bamijo, no papel do pastor, freqüentou o departamento de teatro de uma universidade nigeriana. Ele se tornou conhecido por seu trabalho no PEC Theatre, o primeiro teatro de repertório da Nigéria criado pelo poeta e escritor J. P. Clark em princípios dos anos 1980. A produção de vídeos cristãos na Nigéria foi extensivamente estudada por Obododimma Oha (2000).

A produção de filmes em vídeo na Nigéria é mais uma prova da capacidade dos africanos responderem a situações específicas produzindo algo totalmente original e adaptado às condições locais, conforme já foram capazes de demonstrar em outros campos de produção. Hoje em dia, por exemplo, é fato incontestado que a metalurgia praticada na África subsaariana foi inventada pela população autóctone da região em 3.000 a.C., e que seu desenvolvimento seguiu trajetórias originais que hoje despertam o interesse de antropólogos, arqueólogos e cientistas.

A produção de filmes em vídeo na Nigéria é significativa e/ou original sob diversos aspectos: quantidade; temas voltados principalmente para as questões sociais do país; modo de produção e de distribuição (nesse sentido, é interessante observar que todas as fitas trazem anúncios publicitários de outros vídeos na capa e também no início do filme); financiamento; filmes como bens de consumo a serem produzidos rapidamente e ao menor custo possível para um retorno rápido. Restamos agora aguardar e observar, pois podem surgir obras de arte que elevarão a cinematografia nigeriana à categoria de arte universal.

Nota

¹ Moeda corrente da Nigéria.

Referências bibliográficas

LIZIO, Eder. Nigeria video plein la vue. *L'Autre Afrique* 13, 2002.

MFON, J.; STEPHEN, A.; SELBAR, J. Cinema: cracks on the mirror – suffers from 'Videomiasis', Society hunch and lack of personnel, *Film & Video* 2.1, pp. 20-23, 1994.

OHA, Obododimma. The rhetoric of Nigerian christian videos. HAYNES, J. *Nigerian video films*, 1^a ed. Ohio: Ohio University Center for International Studies/Nigerian Film Corporation, 1997.

_____. Yoruba christian video, *Cahiers d'Études Africaines* 165, pp. 121-39, 2000.

SERVANT, Jean-Christophe. Boom de la video domestique au Nigeria, *Le Monde Diplomatique*, p. 6, fev. 2001.

Colaboradores

ORGANIZADORA

Alessandra Meleiro

Pós-doutoranda pela University of London (Faculty of Arts & Humanities)/Fundap, com financiamento da Fapesp. Doutora em Cinema e Políticas Culturais pela ECA/USP e mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes/Unicamp. Presidente do Instituto Iniciativa Cultural, voltado para o diagnóstico das indústrias criativas. Diretora de projetos do Centro Cultural São Paulo. Autora do livro *O Novo Cinema Iraniano: uma opção pela intervenção social* (Escrituras Editora, 2006). Foi professora em diversas universidades brasileiras. Atua como curadora junto às instituições como SESC/SP, Itaú Cultural e Centro Cultural Banco do Brasil. Apresentadora do programa de rádio *Cultura e Criação*, veiculado na Rádio Eldorado. Apresentou comunicações em congressos internacionais em Chicago, Vancouver, Newcastle, Londres, Leeds, Bilbao, dentre outros.

Especializada em políticas culturais e cinematográficas, com particular ênfase em indústrias criativas e economia política da cultura e comunicação.

AUTORES

Arnold Shepperson

Foi pesquisador do Centre for Cultural and Media Studies da University of Natal, Durban. Colaborador de *African Feature Film*, uma publicação educacional da Film Resource Unit. Publicou *Research in African Literatures*, *S-European Journal of Semiotics* e *Acta Semiotica Fennica*.

Ferid Boughedir

Crítico e cineasta. Professor de cinema da University of Tunis, publicou os livros *African cinema from A to Z* (OCIC, 1992) e *The cinema in Africa*. Após trabalhar como assistente dos diretores Alain Robbe-Grillet e Fernando Arrabal, Boughedir dirigiu dois premiados documentários sobre filmes da África francófona e do mundo árabe: *Camera d'Afrique* (1983) e *Camera Arabe* (1987). Seu primeiro longa-metragem, *Halfaouine* (1991), foi amplamente visto na Europa. Foi membro do júri em Cannes, em 1991, e produziu seu segundo longa, *Un été à la Goulette*.

Françoise Balogun

Lecionou francês durante dez anos na University of Ife e University of Lagos, ao mesmo tempo em que atuou na produção de filmes. Quando seu marido, Ola Balogun, fundou uma produtora independente, em 1974, na Nigéria, começou a atuar como produtora executiva, trabalhando especialmente com distribuição itinerante. Autora do livro *Le cinéma au Nigeria* (1984), também publicado em inglês (1987). Traduziu para o francês dois romances de Ekwensi (*Jagua Nana* e *Burning Grass*), assim como *Kill me Quick*, romance de Meja Mwangi.

Keyan Tomaselli

Diretor do Programa Cultural and Media Studies, University of KwaZulu-Natal, Durban. Vice-presidente da Associação Sul-africana de Semiótica. Recebeu o prêmio Kwanza, pelo livro *The cinema of apartheid* (Lake View Press, Chicago), além de ter publicado *The alternative press in South Africa* (Intl Academic Pub, 2001), *The cinema of apartheid* (1989), *The cinema of apartheid: race and class in South African film* (Smyrna Pr, 1988), *Currents of power: state broadcasting in South África* (Intl Academic Pub, 2001), *Appropriating images: the semiotics of visual representation* (Smyrna Pr, 1994), *Myth, race and power: South Africans imaged on film and TV* (Smyrna Pr, 1988). Foi indicado como pesquisador associado pela Smithsonian pelo trabalho sobre antropologia visual na África. Foi pesquisador *Fulbright* da Michigan State University e professor visitante da University of North Carolina, Chapel Hill, e da Michigan State University (African Media Program). Lecionou em universidades de vinte Estados norte-americanos.

Mahomed Bamba

Doutor em Ciências da Comunicação e Cinema pela ECA-USP. Atualmente professor na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS-Bahia). As áreas de interesse incluem cinema africano e recepção fílmica. Membro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), da Intercom (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação), da Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada) e parecerista da Editora

Mackenzie (SP). Dentre os trabalhos resumidos publicados em anais de evento encontram-se “O impacto da conversão lingüística na recepção fílmica: entre mediação e apropriação simbólica” (SOCINE, Ouro Preto (MG), 2006); “A Recepção dos filmes africanos no Brasil” (SOCINE, São Leopoldo (RS), 2005); e “Proposta para uma abordagem crítica do *trailer*” (SOCINE, Pernambuco, 2004).

Manthia Diawara

Professor de cinema e literatura comparada, diretor do African Studies Program e do Institute of African Affairs, na New York University. Nascido no Mali, lecionou na University of California, em Santa Barbara e na University of Pennsylvania. Tem inúmeras publicações sobre cinema e literatura da diáspora negra e é autor de *Black-american cinema: aesthetics & spectatorship* (Routledge, 1993) e *African cinema: politics & culture* (Indiana University Press, 1992). Co-dirigiu com Ngugi Wa Thiong’o *Sembène Ousmane: the making of African cinema* (1994) e filmou *Rouch in reverse* (1995), um documentário sobre Jean Rouch.

Ngugi Wa Thiong’o

Professor de Literatura Comparada na New York University. Um dos mais prolíficos autores de textos acadêmicos e para teatro do Quênia, seu romance *Weep not, child* foi publicado em 1964 (e em 1967, por Heinemann) quando tinha 26 anos. Queniano, seu trabalho na vanguarda da luta pela liberdade política, cultural e lingüística africana inclui: *A grain of wheat* (Dutton, 1977), *Petals of blood* (Heinemann, 1986), *Trial of dedan kimathi* (Heinemann Educational Books, 1976), *Devil on the cross* (Heinemann, 1982), *I will marry when I want to* (Heinemann, 1982) e *Decolonising the mind* (Heinemann, 1986). Trabalhando nos Estados Unidos desde 1989, ganhou vários prêmios literários e acadêmicos, e produziu três documentários: *Sembène: the making of African cinema* (1993), co-dirigido com Manthia Diawara, *Black diamonds and red grapes* (1986) e *Africa in Sweden* (1986), co-dirigido com Martin R. Mhando e Louis Simao.

Roy Armes

Diretor do mestrado em vídeo e professor emérito do curso de cinema na Middlesex University, Reino Unido. Autor prolífico, escreveu sobre cinema europeu e cinemas do Terceiro Mundo durante mais de três décadas. Publicou, entre outros, *Third World filmmaking and the West*; *Dictionary of North African filmmakers*; *Postcolonial images: studies in North African film*; *African filmmaking: north and south of the Sahara* e é co-autor, com Lizbeth Malkmus, de *Arab and African filmmaking*. Seus livros foram traduzidos para 14 línguas incluindo chinês, japonês e árabe. Teve um livro traduzido para português: *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*.

Índice remissivo

- Apartheid* 11, 19, 20, 54, 107, 110, 116, 119, 124, 126, 127, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 206
- Armes, Roy 11, 20, 141, 207
- Balogun, Françoise 11, 206
- Bamba, Mahomed 11, 23, 77, 206
- Boughedir, Ferid 11, 21, 35, 82, 83, 154, 164, 166, 168, 169, 176, 179, 181, 206
- Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC) 169
- Consortium Interafricain de Production de Films (Ciprofilm) 169
- Diawara, Manthia 11, 21, 22, 29, 30, 31, 59, 207
- Economia política 14, 19, 23, 98, 116, 122, 205
- Fédération Panafricaine des Cinéastes (Fepaci) 152
- Festivals 83
- African Diaspora Film Festival (EUA) 83
 - Afrika Filmfestival 83
 - Afrika Film Festival (Bélgica) 83
 - African Film Festival (EUA) 83
 - International du Film Amateur de Kélibia (Fifak) 83
 - Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) 83
 - New York African Film Festival 182
 - Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (Fespaco) 83
- Grand Prix 53, 55, 63, 72, 125
- Groupe Africain de Cinéma 94
- Instituto Regional da Imagem e do Som (Iris) 93
- International Directors' Week 126
- Maghreb 20, 39, 54, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 154, 157, 163, 176, 177, 178, 186, 187
- Meleiro, Alessandra 11, 16, 205
- Mercado aberto (*open business*) 15
- Nollywood 21, 103, 186

Regulamentação 14, 65, 129, 131, 132, 134
Shepperson, Arnold 11, 14, 19, 20, 107, 205
Southern African International Film and Television Market 125
Thiong'o, Ngugi Wa 11, 21, 25, 207
Tomaselli, Keyan 11, 14, 19, 20, 107, 139, 206

Filmes

5x5 (Moussa Touré, 2005) 97
A batalha de Argel/La battaglia di Algeri (Gillo Pontecorvo, 1965) 156
A bout de souffle (Godard, 1959) 69
A deusa negra/Black goddess (Ola Balogun, 1978) 199
À la recherche du mari de ma femme (Mohammed Abderahman Tazi, 1994) 54, 160
A people on the march/Peuple en marche (Nacer Guenifi e Ahmed Rachedi, 1963) 155
A terra é de Deus/Ti Oluwa ni ile (Tunde Kelani, 1997) 200
Ablakon (Gnoan M'Bala, 1985) 45
Accident (Benoît Ramampy, 1972) 40
Aiyel/The world (Ola Balogun, 1979) 198
Ajani-Ogun (Ola Balogun, 1975) 195
Allah Tantou (David Achkar, 1989) 40
Amanie (Gnoan M'Bala, 1972) 45
Andangaman (Roger Gnoan M'Bala, 2000) 96, 97
Aristotle's plot/Le complot d'Aristote (Jean-Pierre Bekolo, 1996) 164
Ayo ni mo fé/I love Ayo 1 e 2 (Tunde Kelani, 1995) 200
Baara (Souleymane Cissé, 1978) 40
Bezness (Nouri Bouzid, 1992) 82
Bicots-nègres, vos voisins (Med Hondo, 1973) 40
Birth of a nation (D.W. Griffith, 1915) 112
Black girl/La noire de... (Ousmane Sembène, 1966) 82, 153, 168, 172
Blanc d'ébène (Cheikh Doukoure, 1991) 54
Borom Sarret (Ousmane Sembène, 1963) 42, 64, 67
Brightness (Souleymane Cissé, 1987) 82, 100
Bullfrog in the sun (Hans Jürgen Pohland, 1971)
Bye, bye África (Mahamat Saleh Haroun, 1999) 162
Camp Thiaroye (Ousmane Sembène, 1988) 39, 42, 49
Ceddo (Ousmane Sembène, 1976) 37, 38, 47, 49, 67, 168
Chronicle of the burning years/Chronique des années de braise (Mohamed Lakhdar-Hamina, 1975) 81
Cinq jours d'une vie (Souleymane Cissé, 1973) 38
Círculo do destino/Destiny (Fritz Lang, 1921) 50
Comédie exotique (Kitia Touré, 1984) 39, 45

- Crooks/Les bandits* (Saïd Naciri, 2004) 160
- Dawn of the damned/L'aube des damnés* (Ahmed Rachedi, 1965) 154
- De Hollywood à Tamanrasset* (Mahmoud Zemmouri, 1990) 49
- De voortrekkers/Building a nation* (1916) 110, 112
- De voortrekkers/Winning a continent* (1916) 110, 112
- Deliverance* (Sam B. Others, 1990) 50
- Den muso* (Souleymane Cissé, 1975) 40
- Desebagato/Le dernier salaire* (1986) 42
- Dinner with the devil* (Sanya Dosumu, 1976) 46
- Djeli* (Kramo Lancine Fadika, 1980) 44, 50
- Doing their thing* (Bernard Odjiba, 1971) 46
- Dôlè* (Léon Imunga Ivanga, 2000) 165
- Échec et mat* (Roger Goupillières, 1931) 54
- Efusetan Animura* (Bankole Bello, 1981) 46
- Emitai* (Ousmane Sembène, 1972) 39, 49, 168
- End of the wicked* (Teco Benson, 1999) 202
- Era uma vez dois irmãos/Deux frères* (Jean-Jacques Arnaud, 2004) 182
- Errances* (Djafar Damerdj, 1993) 54
- Finyé* (Souleymane Cissé, 1982) 39, 40, 47, 52, 64, 65
- Finzan* (Cheick Oumar Sissoko, 1990) 40, 42
- Garga M'Bosse* (Mahama Traoré, 1974) 42
- Gito, l'ingrat* (Léonce Ngabo, 1991) 49
- Guelwaar* (Ousmane Sembène, 1992) 54, 64, 65, 66
- Guimba, un tyran, une époque* (Cheick Oumar Sissoko, 1995) 49, 55, 72, 73, 74, 96, 97, 125
- Halfaouine: child of the terraces/Halfaouine* (Férid Boughedir, 1990) 82
- Haramuya* (Drissa Tourè, 1995) 72, 74, 75
- Heritage Africa* (Kwah Ansah, 1988) 39, 46
- Hienas/Hyenas* (Djibril Diop Mambéty, 1992) 82, 124
- Histoire d'Orokia* (Sou Jacob e J. Oppenheim, 1987) 50
- Holy crime* (Teco Benson, 2001) 202
- I told you so* (Egbert Adjeso, 1970) 46
- Identité* (Pierre-Marie Dong, 1972) 39, 43
- In my father's house/In het huis van mijn vader* (Fatima Jebli Ouazzani, 1998) 160
- In the line of duty* (Izu Ojukwu, 2002) 200
- Intolerance* (D.W. Griffith, 1916) 112
- Ironu* (François Okioh, 1985) 42
- Jom* (Abacar Samb-Makharam, 1982) 44
- Jours de tourmentes* (Emmanuel Sanon e Paul Zoumbara, 1985) 42
- Jump the gun* (Les Blair, 1997) 125

- Keita: the heritage of the griot* (Cani Kouyaté, 1995) 72, 73
- Kodou* (Abacar Samb-Makharam, 1971) 44, 168
- Kongi's Harvest* (Ossie Davies, 1970) 198
- Laada* (Drissa Touré, 1991) 43, 48
- L'accident* (Benoît Ramampy) 42
- La chapelle* (Jean-Michel Tchissoukou, 1980) 39, 47
- L'appât du gain* (Jules Takam, 1979) 45
- L'étoile noire* (Djingareye Maiga, 1975) 43
- L'exile* (Oumarou Ganda, 1980) 45
- L'herbe sauvage* (Henry Duparc, 1977) 46
- Le ballon d'or* (Cheikh Doukoure, 1993) 54
- Le bracelet de bronze* (Tidiane Aw, 1974) 40, 45
- Le cri de coeur* (Idrissa Ouedraogo, 1995) 55
- Le destin* (Sega Coulibaly, 1976) 40
- Le franc* (Djibril Diopp Mambéty, 1995) 67, 69, 71
- Le grand blanc de Lambaréné* (Bassek Ba Kobhio, 1995) 54
- Le médecin de gafiré* (Moustafa Diop, 1983) 44
- Le nouveau venu* (Richard de Medeiros, 1979) 39, 44
- Le prix de la liberté* (Dikongue-Pipa, 1978) 40
- Le sang de parias* (Mamadou Djim Kola, 1971) 50
- Le singe fou* (Henri-Joseph Koumba, 1986) 43
- Les coopérants* (Arthur Si Bitá, 1984) 45
- Les folles années du twist* (Mahmoud Zemmouri, 1983) 49
- Les hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* (Ridha Behi e Rachid Ferchiou, 1995) 54
- Les tams tams se sont tus* (Philippe Mory, 1972) 43
- Letter from my village/Kaddu Beykat* (Safi Faye, 1975) 168
- Lettre paysanne* (Safi Faye, 1975) 42
- Leyla ma raison* (Taieb, 1989) 50
- Looking for my husband's wife /À la recherche du mari de ma femme* (Mohamed Abderrahman Tazi, 1993) 54, 160
- Lótus flower/Fleur de lótus* (Amar Laskri, 1998) 157
- Love brewed in the African pot* (Kwaw Ansah, 1981) 46, 49
- Lumière noire* (Med Hondo, 1995) 53
- Magic money* (Teco Benson, 2000) 202
- Mariamou's wedding* (Nangagoma Ngoge, 1985) 44
- Married to a witch* (Teco Benson, 2001) 202
- Mirka* (Rachid Benhadj, 2000) 158
- Moi, un noir/Eu, um negro* (Jean Rouch, 1959) 69, 166
- Mortu Nega* (Flora Gómez, 1988) 39, 40
- Muna Moto* (Jean-Pierre Dikongue-Pipa, 1975) 40, 44

- N'Diangane* (Mahama Traore, 1975) 38
Nationalité immigré (Sidney Sokhona, 1972) 40
Nelesita (Ruy Duarte, 1983) 45
Neria (Godwin Mawuru, 1993) 49
No tears for Ananse (Sam Aryetey, 1960) 46
Nosferatu/Nosferatu: ine Symphonie des Grauens (F. W. Murnau, 1922) 50
Notre fille (Daniel Kamwa, 1980) 37, 45
Nous sommes nombreux (Moussa Touré, 2003) 97
Rosemary's baby/O bebê de Rosemary (Roman Polanski, 1965) 50
O destino/Al-Massir (Youssef Chahine, 1997) 125
O exorcista/The exorcist (William Friedkin, 1973) 50
O gabinete do dr. Caligari/The cabinet of dr. Caligari (Robert Wiene, 1919) 50
Oil Doom (Eddie Ugbomah, 1981) 46
Orun Mooru/Hell is hot! (Ola Balogun, 1982) 198
O silêncio da floresta/Le silence de la forêt (Didier Ouenangare, 2003) 166
Sarafina! O som da liberdade/Sarafina! (Darrell Roodt, 1992) 118
Os deserdados/Cry, the beloved country (Darrell Roodt, 1995) 118
Os deuses devem estar loucos/The gods must be crazy (Jamie Uys, 1980-1989) 110
Paljas (Katinka Heyns, 1998) 118, 125
Paris, c'est joli (Inoussa Ousseini, 1974) 40
Paweogo (Sanou Kollo, 1982) 40, 43
Phobia girl (Socrates Safo e Bismark Nuno, 1984) 50
Pousse-pousse (Daniel Kamwa, 1975) 37, 45
Power to bind (Teco Benson, 2003) 201
Quartier Mozart (Jean-Pierre Bekolo, 1992) 49, 180, 187
Rançon d'une alliance (Sebastian Kamba, 1973) 37
Reoutakh (Mahama Traore, 1971) 42
Rouch in reverse (Manthia Diawara, 1995) 29, 30
Safrana (Sidney Sokhona, 1978) 40
Saitane (Oumarou Ganda, 1973) 44, 47
Samba Traore (Idrissa Ouedraogo, 1992) 51, 55
Samory (Ousmane Sembène, inédito) 39
Sango Malo (Bassek Ba Kobhio, 1991) 43
Sankofa (Haile Gerima, 1993) 49, 54
Sarraounia (Med Hondo, 1987) 39, 42, 47, 51, 53, 166
Sarzan (Momar Thiam, 1963) 39
Sejnane (Abdelatif Bem Ammar, 1974) 37
Short cuts/Cenas da vida (Robert Altman, 1993) 74
Silence et feu de brousse (Richard de Medeiros, 1972) 43
Soleil O (Med Hondo, 1970) 40, 42, 91

- Ta-Dona* (Adama Drabo, 1991) 39, 48
- The choice/Yam Daabo* (Gaston Kaboré e Idrissa Ouedraogo, 1987) 44
- The exile/L'exilé* (Mustapha Alassane, 1981) 166
- The garbage boys/Nyamanton* (Cheick Oumar Sissoko, 1986) 42
- The gift of God/Wend Kuuni* (Gaston Kaboré, 1982) 44
- The law/Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1989) 82, 100
- The light/Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987) 39, 45, 52
- The mask* (Eddie Ugbomah, 1979) 46
- The money order/Mandabi* (Ousmane Sembène, 1968) 153, 168
- The neighbour/La voisine* (Ghaouti Bendeddouche, 2002) 158
- The price* (Teco Benson, 1999) 202
- The rise and fall of dr. Oyunesi* (Eddie Ugbomah, 1977) 46
- The wind/Finyé* (Souleymane Cissé, 1982) 39, 47, 52, 154
- The wind from the Aurès/Rih al awras* (Mohamed Lakhdar Hamina, 1966) 154
- Thunderbolt* (Tunde Kelani, 2001) 200
- Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990) 50, 53, 67
- Tiyabu-biru* (Moussa Bathily, 1978) 38
- Touki Bouki/Journey of the hynas* (Djibril Diop Mambéty, 1973) 67, 68, 69, 70, 82, 168
- Twins of the rain forest* (Odion P. Agbott, 2000) 199
- Um grito de liberdade/Cry freedom* (Ola Balogun, 1981) 198
- Une si simple histoire* (Abdelatif Ben Ammar, 1970) 39
- Visages des femmes* (Désiré Ecare, 1985) 43
- Waati* (Souleymane Cissé, 1995) 54
- Wasted years* (Teco Benson, 2000) 202
- Wend Kuuni* (Gaston Kabore, 1982) 44, 170
- Xala* (Ousmane Sembène, 1974) 39, 40, 42, 47, 49, 69
- Zan Boko* (Gaston Kaboré, 1988) 42
- Zinabu* (W. Akuffo, 1984, 1988 e 1999) 50

Órgãos de regulamentação

- Agence Nationale des Actualités Filmées (Anaf) 158
- Arts and Culture Task Group (Actag) 124
- Association Technique de Recherche et d'Information Audiovisuelle (Atria) 173
- Centre Algérien du Cinéma (CAC) 156
- Centre Algérien pour l'Art et l'Industrie Cinématographique (Caaic) 157
- Centre de Diffusion Cinématographique (CDC) 156
- Centre National de la Cinématographie et de l'Audiovisuel (CNCA) 158
- Centre National du Cinéma (Cenaci) 165
- Entreprise Nationale de Production Audiovisuelle (Enpa) 157
- Entreprise Nationale de Production Cinématographique (Enaproc) 157

Entreprise Nationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique (Enadec) 157
Film Finance Division 130
Film Policy Bill 129
Film Reference Group 129
Fonds d'Aide à la Production Cinématographique Nationale (FAPCN) 160
Fonds de Développement de l'Industrie Cinématographique (Fodic) 160
Independent Broadcasting Authority (IBA) 125
Institut National du Cinéma (INC) 156, 179
Office Béninois du Cinéma (Obeci) 165
Office Cinématographique National du Mali (Ocinam) 167
Office National de Cinéma du Dahomey (Onacida) 165
Office National du Cinéma (Onaci) 165
Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (Oncic) 156
Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles et à l'Information (Seaci) 161
Service Cinématographique du Ministère de l'Information du Mali (Scinfoma) 167
Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (Satpec) 161
Société Ivoirienne de Cinéma (SIC) 167
Société Nationale de Cinéma (SNC) 168
Société Nationale Voltaïque du Cinéma (Sonavoci) 169
South African Film and Video Foundation (SAFVF) 128

Conglomerados de mídia

Canal Plus 173, 197
Electronic Media Network (M-Net) 125
Établissement de la Radiodiffusion Télévision Tunisienne (ERTT) 162
Independent Newspapers 119, 122
Office de Radiodiffusion Télévision du Niger (ORTN) 166
Radiodiffusion Télévision Algérienne (RTA) 155

Distribuidoras/Exibidoras/Productoras

ACF 111, 114, 115, 116
ACT 111, 113, 114, 115, 116
African Caterers 116
African Theaters 115
Anglo-EMI 117, 118
Avalon Theaters 119, 124
Boswell's Circus 116
Centre Audiovisuel Algérien (CAV) 155

Centre Cinématographique Marocain (CCM) 154
Centre National de la Production Cinématographique (CNPC) 155
CIC 116, 117, 118
Cinema International Corporation (CIC) 116
Cinemark 120
Ciné-téléfilms 162
Comacico 92, 154
Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale (Comacico) 154
Diamond Motion Picture 200
FAD Productions 200
Film Resource Unit (FRU) 124, 136, 205
Filmlets 116
Kinekor 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 133, 137, 138
Kinemas 113, 115
Mainframe Production Company 200
Maxi Movies 124, 127
Mimosa Films 118
Paramount 117, 118
Primedia 120, 127, 133
Rank 117, 118
Secma 92, 154
Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (Secma) 154
Sonacib 92, 93
Ster 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 128, 133, 137, 138
Suid Afrikaanse Teaterbelange Beperk (Satbel) 116
Sunu Films 168
Syli-Cinéma 165
Twentieth Century Fox 111, 113, 116
Universal 117
Warner 118

Impresso em São Paulo, SP, em setembro de 2007, com miolo em offset 75 g/m²,
nas oficinas da Palas Athena.

Composto em Abadi MT Condensed Light, corpo 10,5 pt.

Não encontrando esta obra nas livrarias,
solicite-a diretamente à editora.

Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.

Rua Maestro Callia, 123

04012-100 – Vila Mariana – São Paulo, SP

Tel.: (11) 5904-4499

Fax.: (11) 5904-4495

escrituras@escrituras.com.br (Administrativo)

vendas@escrituras.com.br (Vendas)

imprensa@escrituras.com.br (Imprensa)

www.escrituras.com.br