



CINEMA AFRICANO: ESPAÇO DE CRIAÇÃO ESTÉTICA

Maria Geralda de Miranda¹

INTRODUÇÃO

O cinema sobre a África, principalmente a subsaariana, é inicialmente, instrumento das políticas colonizadoras europeias para o continente africano e durou até o início das lutas anticolonialistas, que tiveram início nos anos 1950. Como a literatura, o cinema nacional dos países africanos de Língua Portuguesa se constituiu como um discurso de resistência ao colonialismo. Conforme Guido Convents (2015, p. 61), nasceu como uma “arma crítica da colonização”.

Na atualidade, o cinema realizado em tais países tem diversificado as suas temáticas e, apesar de ainda ser considerado pequeno (no sentido da quantidade de filmes), segue seu curso inventivo criando expressões estéticas muito próprias e, ao mesmo tempo, se colocando no campo dos debates cinematográficos.

Os povos africanos possuem tradições orais seculares, como afirma Ki-Zerbo (2010). Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de a tradição (mecanismo garantidor da preservação da cultura) ser transmitida verbalmente de uma geração para outra. A ideia de que as palavras criam coisas prevalece na maioria das civilizações africanas.

Por sua vez, o cinema se define, preliminarmente, a partir de uma permanente tensão entre a narração e a performance, uma vez que utiliza códigos representacionais e códigos narrativos. Ao mesmo tempo em que mostra uma história, também a narra. O cinema realizado nos países africanos de Língua Portuguesa conta histórias que traduzem vivências e experiências, por meio das quais se valoriza legados importantes da palavra oral, “esteticamente representada”.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local, do Centro Universitário Augusto Motta, UNISUAM.



As histórias contadas pelas imagens (em movimento) das câmeras dos realizadores como Sol de Carvalho, Licínio Azevedo (Moçambique), Flora Gomes (Guiné Bissau), Henrique Narciso “Dito” (Angola), entre outros, revelam o *modus vivendi* de suas nacionalidades, mas sobretudo espaços de criação estética muito peculiares no âmbito da sétima arte.

CULTURA ORAL E CINEMA AFRICANO

Ki-Zerbo (2010) é categórico ao afirmar que a oralidade entre os povos africanos é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade; e que as tradições requerem um retorno contínuo à fonte. O texto oral deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados, ao menos no caso de se tratar de uma elocução importante. Assim, as narrativas orais fazem parte dos modos de ser, viver e reviver as experiências cotidianas e passadas.

Como memória compartilhada, a história oral nas comunidades tradicionais tem a função de rememorar o passado, como parte do indivíduo (PORTELLI, 1997), marcando deste modo as formas de viver em grupo. Sob a ótica da oralidade, o pesquisador tem a possibilidade de estudar o presente e sua dimensão como também conhecer os diferentes universos da pessoa humana.

Ana Mafalda Leite (2012) salienta a necessidade de um melhor apuramento e adequação da noção de oralidade, em termos críticos e analíticos, para o contexto das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, uma vez que a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza Africana’. Muitas vezes esse fato é confusamente analisado, e muito críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos. (LEITE, 2012)

As questões abordadas por Leite são fundamentais para pensar as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, cujos estudos críticos têm contribuído para formar pessoas, sobretudo professores, com visões mais interdisciplinares sobre o Continente Africano e suas diásporas. Do mesmo modo, tais preocupações da pesquisadora são



também importantes para pensar o cinema africano realizado em países africanos onde se fala o Português.

Exatamente porque, como diria Duarte (2014), as narrativas orais configuram os pilares onde se apoiam os valores e as crenças transmitidas pela tradição e, simultaneamente, previnem as inversões éticas e o desrespeito ao legado ancestral da cultura. A fruição, por meio do relato dialógico dessas narrativas responde pela atualização constante dos ensinamentos, tornando-se exercício vivo e interativo entre os membros do grupo.

Os cineastas africanos não desprezam as “estratégias narrativas” utilizadas na transmissão da cultura oral, não apenas por colocar nas telas personagens representando esse aspecto da cultura africana (uma mulher mais velha como titular da palavra principal, um líder que com sua palavra produz coesão no grupo, etc), mas por introduzir as “estruturas oralizantes” na própria sintaxe fílmica. Isto é, na sequência dos planos. As cores e o ritmo (as trilhas sonoras) também são elementos importantes a inscrever os filmes africanos realizados nos países de língua portuguesa, em uma estética muito peculiar.

54

CINEMA: ARTE PARA AS MASSAS

Carriere (1995) relata que nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os administradores coloniais franceses frequentemente organizavam sessões de cinema na África. O objetivo era divertir e proporcionar o entretenimento da moda, mas também demonstrar às populações africanas subjugadas a incontestável supremacia das nações brancas. O cinema, invenção recente entre muitas do Ocidente industrializado, era o produto de um encontro histórico entre teatro, música, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnicos, que ajudava a exaltar as qualidades da civilização branca de classe média que lhe deu origem.

O autor também conta que se estendia um lençol entre duas estacas, preparava-se cuidadosamente o misterioso aparelho e de repente na noite seca da selva africana surgiam figuras em movimento. Importantes personalidades africanas e líderes religiosos convidados para essas apresentações, quase não podiam se recusar a comparecer, uma



vez que tal gesto era interpretado como falta de tato e rebeldia. Então iam levando seus servidores.

O cinema como arte para as massas e como ferramenta política fundamental de denúncia ao colonialismo e à opressão tocou profundamente o senegalês Ousmani Sèmbene¹, primeiro cineasta africano (realizou mais de dez longas metragens) que abdicou a escrita literária em favor das câmeras, exatamente pela necessidade (uma espécie de missão) de atingir mais pessoas com sua arte.

Mas o filme *La Noire*, de 1966, o primeiro longa metragem produzido em África foi rejeitado pelo comitê francês de cooperação por conta de suas duras críticas à sociedade francesa e ao colonialismo, o que levou o cineasta a bancar sua produção de forma independente. Caso ele já não fosse um escritor conhecido, dificilmente teria conseguido recursos para realizar esse filme, que foi um dos marcos do cinema africano. (BAMBA E MELONE, 2012)

Não é desnecessário lembrar com Tavares (2010) que o cinema é filho da cultura burguesa, que nasce com tendência realista-naturalista, e que incorpora a tecnologia, da produção e da distribuição massivas, que é filho dos grandes centros urbanos, que se espalhou pelo velho e pelo novo mundo. Vieira Pinto (2008, p. 2019), estudioso das relações entre sociedade, ciência e técnica, considera que a tecnologia se sustenta em quatro significados fundantes e que, a nosso ver, ajudam a pensar o cinema¹. Interessa nesse trabalho principalmente o quarto significado que se ampara no que ele denominou de “a ideologia da técnica”, constituída pelas formas como a tecnologia pode atuar na mediação de relações sociais, alterando inclusive seus fundamentos.

Na verdade, as histórias são contadas no cinema, por meio de códigos representacionais (a fotografia, a música, o texto...) encenações de atores, estrutura cênica, e de códigos narrativos (mise-en-scène, narrador fílmico, flexibilidade espaço-temporal da câmera). Como diz Hall (1997) “representação significa usar a linguagem para dizer algo significativo sobre, ou para representar o mundo de forma significativa para outras pessoas.” O cinema torna possível dizer algo sobre o mundo: questioná-lo, reconstruí-lo, particulariza-lo, reinventá-lo... E permite mostrar esse algo para mais pessoas em diferentes espaços, porque a sua linguagem, formada por vários códigos, tem na imagem fotográfica (icônica por natureza) a sua “expressão narrativa” singular.



Em sintonia com o pensamento de Pryston (2016), os estudos de Hall sobre o cinema aprofundam mais especificamente no modo pelo qual se dá a representação de raças, a partir da análise de fotografias, matérias de revistas e jornais, programas televisivos e filmes. Da perspectiva do cinema, pode-se considerar como particularmente útil o conceito de estereótipo e os processos associados a eles.

Os estereótipos se apossam das características mais simples, vívidas, memoráveis, de fácil apropriação e amplamente reconhecidas sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a essas características, exageram e simplificam-nas. (...) Os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a “diferença” (...), implantam uma estratégia de “divisão”. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. (...) Excluem ou expõem tudo o que não se encaixa (...). Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de “fechamento” e exclusão. (...) Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. (...) Tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder. (HALL, 1997, p. 258)¹

Pryston considera que a noção de estereótipo proposta por Hall trouxe implicações evidentes para o estudo do cinema. A primeira se refere especialmente à análise dos personagens e à crítica dos modos de caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade. A segunda tem a ver com a revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros da funcionalidade social dos estereótipos em alguns casos específicos, para além das óbvias questões relacionadas ao poder que, por meio de uma mescla de fantasia, desejo, repulsa e repúdio, constrói um álibi perfeito para simultaneamente “condenar a alteridade e usufruir eroticamente dela, pois o fetichismo envolve o repúdio, que é a estratégia por meio da qual um fascínio poderoso ou um desejo é tanto saciado como, ao mesmo tempo, negado. É onde o que tem sido tabu, no entanto, consegue encontrar uma forma deslocada de representação”. (PRYSTON, 2016, p.77-88).

Ora, a partir de Ousmane Sembène, partidário da ideia de que um povo que não fala por si está fadado a desaparecer, o cinema realizado na África tem contribuído para quebrar os frequentes estereótipos e fetiches de que tratam Stuart Hall. Obviamente que a melhor maneira de enfraquecer as representações do dominador sobre o dominado¹, é também, utilizando as mesmas ferramentas, ou armas, como diria Manuel Rui (1985), e com elas elaborar um discurso contra hegemônico, isto é, dar uma outra versão sobre o mundo e as coisas.



UMA POSSÍVEL ESTÉTICA ORALIZANTE?!

Quando se discute o cinema africano, particularmente o realizado em países de Língua Portuguesa, essa tensão é bem trabalhada para produzir no espectador o efeito de aproximação. Em entrevista à Miranda (2015, p. 21-28), o cineasta Sol de Carvalho defendeu que os espectadores moçambicanos procuram uma relação de proximidade no cinema e que a proposta europeia da reflexão, dos heróis distanciados e racionais, não tem sucesso, até porque, à partida, estes são propositadamente complexos, racionais e distantes. “Alguns são importantes e fundamentais até. Mas outros são apenas exercícios destinados a nichos fechados e aí se alojam e reproduzem”.

Quanto à existência de uma estética cinematográfica africana, ele diz que existem teorias e experiências que foram feitas (e outras que se tentam atualmente) que são pistas importantes (o chamado ritmo africano da montagem, as volumetrias e os espaços no cinema de Cissé, entre outras). “As volumetrias e as cores são outros elementos básicos em África, cuja correspondência estética tem ainda de ser melhor explorada. Depois, e mais importante que tudo, existe o mundo espiritual, profundamente habitado por personagens, símbolos etc”, que constitui um enorme contributo para essa estética. Todavia pondera Carvalho: “mas eu não creio que haja uma ‘driven force’ da estética africana. Existem experiências muito interessantes. Existe potencial. Finalmente, o conceito de estética africana tem de ser assumido no tempo. É uma realidade visual dinâmica...” (MIRANDA, 2015, p. 21-28)

Ele também afirma que seria interessante verificar (talvez pelo fato do cinema africano obter financiamento estatal na Europa) que se criou um certo estilo de fazer cinema em África: Os griôs eram quase obrigatórios nos filmes e a paisagem do campo e da aldeia também... “Mais recentemente, foi a emigração que se tornou moda. Ou seja, os financiamentos determinam as escolhas dos temas e dos modelos como os filmes devem ser produzidos e isso leva a uma estética que só algumas vezes é rompida em África.” (MIRANDA, 2015, p. 21-28).

O cinema africano em geral, pouco difundido nos circuitos europeus e até frequentemente marginalizado nos próprios países africanos já está completando meio



século de existência. Como observa Dulucq (1997), este revela uma visão de realizadores africanos sobre as suas próprias sociedades, longe dos estereótipos veiculados pelo cinema colonial ou pelos filmes de aventura europeus, e colocam naturalmente em primeiro plano, diretamente no cerne da ação, jovens raparigas, esposas, mães e avós... E assim, as mulheres desenhadas pelos autores africanos, são bem diferentes das imagens geralmente contraditórias veiculadas na Europa pelos filmes ou pela literatura, sobretudo os da primeira metade do século: ora objetos eróticos ambivalentes (nuas, animais, ninfomaníacas e/ou frígidas), ora objetos de repulsão (selvajaria e torpeza).

Assim, estudar o cinema nacional de Angola, Moçambique e Guiné Bissau apresenta-se, primeiramente, como possibilidade política de construção, por via tecnológica, performática e narrativa de discursos representativos dessas nacionalidades. Permite também deixar emergir estéticas novas, novas maneiras de pensar e representar o mundo. Vale ressaltar, todavia, que na atualidade há uma proliferação de discursos e imagens sobre todos os assuntos e “tribos”, veiculados pela web, e que os produtores de cinema em África não estão isolados do resto do mundo. E ainda que os Estados Unidos da América produzem cerca de 85% do audiovisual do planeta Terra.

Obviamente que essas questões trazem sérias preocupações para a problemática da recepção do cinema nacional, seja nos países da África, seja no Brasil. A partir dos anos 80 teve início uma nova revolução no domínio da indústria cultural e um novo aparato tecnológico, até então de difícil manipulação e de alto custo, tornou-se acessível ao uso doméstico, introduzindo transformações nas relações das pessoas com o universo audiovisual. Esse fenômeno é responsável por uma nova reorientação no mundo da cultura. Os aparelhos mais econômicos e de fácil manipulação transformam todo receptor num produtor virtual.

Com isso, tem-se uma nova forma de desterritorialização da produção audiovisual: para além das fronteiras dos grandes estúdios e das grandes gravadoras. Nos anos 80 e 90, houve uma ampliação considerável do número de produtores que conseguiram entrar no mercado utilizando a tecnologia doméstica. (RAMOS & BUENO, 2001, p. 8)

Com a globalização, as imagens e os conteúdos culturais passam a circular e interagir em escala planetária, transformando o espaço da cultura de massa (compreendida como ampliação do público) e da indústria cultural num domínio da diversidade e da heterogeneidade, mesmo que elas ainda dependam de formatos e padrões



para serem veiculadas. No entanto, estes padrões vêm se revelando cada vez mais flexíveis, com um grande potencial para incorporar as inovações⁵.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema africano precisa ser estudado e divulgado pelos amantes do cinema (e também amantes da África), pois como observa Sol de Carvalho, todas as chamadas “funções do cinema”, sejam sociais, históricas, transformadoras, lúdicas, correspondem a um espaço de liberdade e de criação artística. Num filme pode-se exercer esse espaço com mais ou menos liberdade, mas sempre criativamente.

Tem razão Bamba e Meleiro (2012) ao afirmar que os filmes africanos, apesar de serem produtos culturais com traços idiossincráticos marcados, são também objetos estéticos e semióticos, e, assim, podem ser usados, lidos, estudados, reapropriados pelos diversos públicos cinematográficos com vista aos seus particularismos culturais ou atentando para suas ousadias formais.

Afirmam ainda os autores que a tarefa analítica de cingir-se à pluralidade de sentidos de qualquer objeto fílmico não dispensa, obviamente, o estudo dos fatores contextuais que incidem na sua organização discursiva interna. Os fatores extrafílmicos justificam, muitas vezes, a seleção dos filmes nos eventos cinematográficos. E que acoplar o rótulo de “filme africano” a uma obra pressupõe um gesto de atribuição da obra a um determinado espaço geográfico e cultural. Mas, pontua os autores, que não se pode esquecer que um filme africano é também um “objeto signifiante”. (BAMBA & MELEIRO, 2012, p. 8).

É fato que as novas tecnologias de armazenamento e reprodução (e de download legal ou ilegal) de filmes vêm promovendo o acesso rápido às obras e filmografias de cineastas africanos. Este fator permite, primeiramente, que os filmes sejam estudados com mais facilidade e, ainda, facilita a organização de mostras e eventos culturais em torno dos filmes realizados em países africanos e em suas respectivas diásporas. Citando Bourdieu, Bamba e Meleiro (2012) argumentam que em face da circulação internacional



dos filmes africanos, cabem aos críticos, aos espectadores e aos diversos estudiosos do cinema (estes inseridos em campos e contextos diferentes) reinterpretarem esses filmes em função de objetivos ou critérios particulares.

NOTAS

1. Sèmbene (1923/2007), antes de ser cineasta, foi soldado do exército francês, mecânico, estivador, sindicalista e escritor. A sua importância não está apenas em fazer cinema na/sobre a África, mas em apresentar um cinema ligado às grandes questões do povo senegalês, tanto nas relações com a França, como é o caso dos filmes *Black girl* (1966) e *CampdeThiaroy* (1987), quanto em relação às próprias relações políticas internas, como é o caso de *Xala* (1975), *Ceddo* (1977) e *Moolaadeé* (2004).

2. Segundo Vieira Pinto (2008), o primeiro significado inclui a “teoria, a ciência, o estudo, a discussão da técnica, abrangidas nesta última noção as artes, as habilidades do fazer, as profissões e, generalizadamente, os modos de produzir alguma coisa.”. O segundo está amparado pura e simplesmente na técnica, da forma como se apresenta no discurso habitual, senso comum, equiparada verbalmente à tecnologia. O terceiro significado tem a ver com “o conjunto de todas as técnicas de que dispõe uma determinada sociedade, em qualquer fase histórica de seu desenvolvimento”, em que o conceito emerge do contexto social, ganha “generalidade formal”, e se define como patrimônio, mas também, como instrumento de dominação – diferenciação e exclusão.

3. Stereotypes get hold of the few ‘simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized’ characteristics about a person, reduce everything about her person to those traits, exaggerate and simplify them, and fix them without change or development to eternity. [...] So the first point is – stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes ‘difference’. Secondly, stereotyping deploys a strategy of ‘splitting’. It divides the normal acceptable from the abnormal and the unacceptable. It then excludes or expels everything which does not fit, which is different. [...] So, another feature of stereotyping is its practice of ‘closure’ and exclusion. [...] Stereotyping, in other words, is part of the maintenance of social and symbolic order. [...] The stereotyp in general tends to occur where there are gross inequalities of power.

4. Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, diz que as representações culturais do império permanecem vivas, mesmo depois dos dominadores deixarem de dominar o território. SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

5. Castells (2000) observa que, a partir de então, a audiência deixou de ser objeto passivo para se tornar sujeito interativo. As pessoas “começaram a filmar seus eventos, de férias a comemorações familiares, assim produzindo as próprias imagens, além do álbum fotográfico. Apesar de todos os limites dessa autoprodução de imagens, tal prática realmente modificou o fluxo de mão única das imagens e reintegrou a experiência de vida e a tela.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. Org. *Filmes da África e da diáspora objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16758/1/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>.

Acesso: 20 fev. 2017.

CARRIÈRE, Jean Cloud. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CONVENTS, G. Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010). Maputo: Edições Dockanema/AfrikaFilm Festival, 2011. 677 p.

HALL, Stuart. “The work of representation”. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

KI-ZERBO, Joseph. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos sobre Literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 37-56. EMBALÓ, Filomena. O cinema da Guiné-Bissau. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16758/1/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>. Acesso: 2 fev. 2017.

MIRANDA, Maria Geralda. *CINEMA AFRICANO EM FOCO: Entrevista com Sol de Carvalho*. Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.12, n. 1, pp. 21- 28. , jul./dez. Disponível em: setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_12_2. Acesso: 12 fev. 2017.

MONTEIRO, Manuel Rui. “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985.

PINTO, A. V. *A sociologia dos países subdesenvolvidos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. Ética e História Oral. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo, n. 15, p. 13-49, abr. 1997. Disponível em: http://www.nordeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/11/1439163055_ARQUIVO_ARTIGOENCONTRODEHISTORIAORAL2015.pdf. Acesso: 21 dez 2016.

PRYSTHON, Ângela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. São Paulo; Matrizes. V.10 - N° 3 set/dez. 2016. p. 77-88. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/122401/121879>. Acesso 20 fev. 2017.

RAMOS, José Mario Ortiz; BUENO, Maria Lucia. *Cultura audiovisual e arte contemporânea*. São Paulo em Perspectiva, 15(3) 2001 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n3/a03v15n3.pdf>. Acesso: 20 fev. 2017.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995



TAVARES, Mirian. O Processo do Rei: a história no palco do cinema. ARS, Ano 9, Nº 17, Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n17/a08v9n17.pdf>. Acesso; 20 fev. 2017.