A África reinventada

Cristina Fina · Luciana Fina · António Loja Neves

...oser inventer l'avenir
Thomas Sankara

CF - Creio ser oportuno começar por definir os critérios com base nos quais seleccionámos os filmes do ciclo, bem como os objectivos que nos levaram a propor uma retrospectiva que permitirá ao público português ter acesso, pela primeira vez, ao percurso feito por algumas das cinematografias mais jovens da história do cinema nos últimos trinta anos. Escolhemos cerca de oitenta filmes, curtas e longas-metragens, antigas e recentes, entre os quais alguns ainda inéditos em quase toda a Europa e outros totalmente ausentes dos circuitos internacionais de distribuição comercial. Não tivemos a pretensão de sermos exaustivos, nem quisemos propor uma mera classificação, arrumando tudo sob confortantes etiquetas teóricas para as quais pudessemos remeter a cada momento. Pelo contrário, a nossa abordagem foi problemática; em vez de dar respostas procurámos pôr questões, trazer à luz contradições, suscitar uma reflexão perante filmes de várias facetas e complexos sombreados.

LF - Tentando ao mesmo tempo passar pelos momentos que julgamos importantes ao longo do trajecto realizado pelo cinema africano desde o seu nascimento até hoje: momentos que marcaram a afirmação de uma identidade cultural africana - não podemos esquecer que os cinemas de África viveram sempre uma forte ambição política enquanto cinemas capazes de remeter para a sua sociedade - e opções de carácter estilístico e temático. Assim, fazem parte do programa os filmes que nos anos 70 os realizadores africanos filmavam em Paris iniciando um debate ainda verde sobre a imigração e sobre as atitudes do cinema militante, como *Nationalité Immigré* de Sidney Sokhona, ou *Soleil* Ô de Med Hondo. Os primeiros filmes realizados por Mustapha Alassane como reinvenção da linguagem cinematográfica e recuperação da estrutura do conto tradicional; os filmes que decidem "promener le miroir devant leur peuple" (Ousmane Sembène), os que vão para além da denúncia, os que, olhando para a sua própria realidade, encaram o conflito entre o antigo e o moderno, não só em relação à sociedade ocidental, mas também em relação à tradição - penso em *Kodou*, *Muna Moto e Finyé*. Ou filmes como *Touki Bouki*, onde mais claramente se evita a tentação didática e o autor procura continuadamente confrontar-se com o cinema e com a sua linguagem.

Não deixando de referir a componente arbitrária que acompanha a nossa selecção, que se prende também com os nossos coups de coeur.

ALN - Diria mesmo que o fizemos de uma forma "comprometida". Tomando partido, optando pelos critérios do percurso histórico das sociedades e do génio criativo dos realizadores, mas sem abandonar o sentido social e político, porque se trata de cinematografias que têm, mais que outras, implicações socio-políticas. Houve objectividade e rigor na construção deste programa, mas ele foi montado com determinada visão sobre o esforço africano para criar a sua imagem, em circunstâncias permanentemente difíceis. Nunca, dos anos 60 até à actualidade, os cineastas africanos tiveram momentos em que puderam trabalhar à vontade, sem restrições (técnicas, políticas, financeiras). Por outro lado, teve-se em conta a realidade portuguesa, que, apesar da sua longa relação com África, nunca facilitou que a imagem africana composta pelos próprios pudesse ter expressão nos *écrans* nacionais, prolongando-se nesta área a relutância - e ignorância - dos portugueses perante as culturas africanas. As excepções (Cissé, Ouedraougou, Gaston Kaboré, Flora Gomes) confirmam a regra. Era óptimo que este programa servisse de alerta para as distorções causadas pelas "leis" da distribuição comercial, perante as quais as cinematografias africanas são mais desprezadas. Até os cineastas asiáticos vão tendo mais espaço entre nós.

LF - Trata-se realmente de dar um primeiro passo, um esforço para conquistar um espaço de *écran*. Em Portugal vimos muito poucos filmes africanos, filtrados - parece-me - pela programação da Europa, pela selecção dos grandes festivais internacionais de Cannes ou de Veneza. Enquanto existe toda uma produção de filmes apresentados muitas vezes apenas nos pequenos festivais consagrados ao cinema africano.

CF - É verdade que temos que sensibilizar o público, tanto mais que se trata de filmes que se arriscam facilmente a nunca passarem em salas comerciais. De facto, temos que admitir que os filmes africanos entraram num círculo vicioso. Sabemos como é árdua a tarefa de encontrar financiamentos necessários para poder filmar, mas o problema ainda mais grave é o de serem completamente ignorados pelos circuitos de distribuição comercial e encontrarem--se como num ghetto, no interior de um verdadeiro circuito "festivaleiro". Desde o seu nascimento que o cinema africano rapidamente se fez notar nos grandes festivais internacionais, ganhando numerosos prémios. Em 1963, Ousmane Sembène com Borom Sarret ganhará o prémio da primeira obra em Tours, enquanto que com La Noire de... recebia o prestigioso Prémio Jean Vigo em 1966 e, em 1968, com Le Mandat, o prémio da crítica internacional do festival de Veneza. Nesse mesmo ano, em Cannes, era seleccionado Concerto pour un Exil de Désiré Ecaré. Para citar só alguns entre os pioneiros. Isso permitiu aos primeiros realizadores africanos beneficiarem de várias vantagens e de uma inesperada promoção no mundo inteiro, constituindo, aliás, uma óptima ocasião de confronto com os filmes de todo o mundo. Desde então passaram trinta anos e os filmes africanos continuam a aparecer quase só nos festivais. Nos últimos quinze anos criou-se um verdadeiro circuito de festivais anuais exclusivamente consagrados ao cinema africano, circuito que se reforça e cresce ano após ano. Excluindo os prestigiosos festivais de Cannes e Veneza, após os quais as vendas não se fazem esperar, é forçoso constatar que este circuito especializado não abriu portas para o mercado.

ALN - Mesmo as gerações mais antigas de cineastas já constatavam que a "publicidade" permitida pelas mostras, se foi boa, não abriu as portas da distribuição. No que nos toca, insisto em que se trata também de uma questão de falta de visão estratégica e de História. A sociedade portuguesa, no seu conjunto, mantém uma relação ainda turtuosa com África, com um passado que culminou num confronto armado a que se seguiu um precipitado movimento de debandada que deixou feridas ainda não ulrapassadas. Vejamos o caso do Flora Gomes, para mais oriundo de uma ex-co-

lónia. Com um primeiro filme premiado em Veneza, houve pessoas que olharam para a obra mais como uma curiosidade, "despromovendo" o facto de haver ali um cineasta muito promissor. Não poderei falar de despeito, mas de desclassificação subconsciente, de um conceito cultural que não valoriza o que é oriundo dos africanos com quem a sociedade portuguesa conviveu e se habituou a ver como personagens de segunda, pouco capazes. Foi difícil para alguns críticos cinematográficos apresentar a obra do Flora como algo de válido e interessante.

LF - Há de qualquer maneira um problema com a crítica europeia que se insere ainda na questão global da relação com a Europa, com a sua política de cooperação e a sua cultura. Pensemos na França que criava em 1963 um Departamento de Cinema no Ministério da Cooperação para apoiar o cinema africano, no mesmo ano em que aparecia nos écrans Borom Sarret, primeiro filme concebido e realizado por um cineasta africano. Trata-se portanto do país que desenvolveu uma relação com a produção cinematográfica africana desde o início. No entanto, as contradições e a polémica sobre essa relação começaram igualmente cedo, e dizem respeito também à crítica, à maneira de ler, interpretar estes filmes. Como exemplo, La Noire de... Na altura existiam claramente duas possíveis leituras: os franceses sublinhavam um problema de natureza social, classista - a criada africana que chega à Côte d'Azur, com uma família da burguesia branca e que não tem qualquer possibilidade de se reconhecer no tecido social - e o autor, por outro lado, considerava aquela interpretação uma perda do sentido original do filme que para ele constituía uma forte metáfora sobre o Senegal.

CF - Pergunto-me, por outro lado, em que ponto está a crítica cinematográfica africana. Paulin Vieyra, escritor senegalês considerado o pioneiro da crítica africana, conta como a estreia de *La Noire de...* no Senegal foi acolhida por uma péssima recensão de um jornalista senegalês, que, como ele próprio dizia, não tinha compreendido nada do filme, nem sequer o título. Vieyra explica-nos que, de qualquer maneira, o jornalista não tinha qualquer noção cinematográfica e pergunta-se se não seria preferível uma interpretação europeia, ainda que possivelmente arbitrária...Isso no início de 1970.

Há em África, infelizmente, um problema endógeno, de formação dos profissionais do cinema, incluindo a área da crítica. Há que constatar também que a situação política de muitos estados africanos não permitiu a liberdade de expressão necessária à análise crítica das obras de cineastas que tiveram a coragem de tratar

temas quentes.

ALN - Será também um problema de falta de meios, de escassez de utensilagem.

CF - Ora, aqui, chegamos a um problema de base.

ALN - No que respeita ao papel da crítica, convém recordar que o início do cinema africano coincide com um momento em que ela está muito politizada, e as temáticas importantes no arranque dessas cinematografias eram o mor das vezes em torno da emancipação, da dignidade e dos direitos humanos, da denúncia do colonialismo, em prol da independência, da nacionalidade, da identidade cultural própria. Esses temas e uma crítica fortemente ideologizada, terão facilitado o deslocamento da análise para campos menos cinematográficos.

LF - Visto que estamos a referir-nos ao princípio, penso ser o momento indicado para falar do que é que significou o nascimento do cinema africano e de como está representado na nossa selecção. O cinema africano nasce como manifestação de um processo cultural mais global para a reconstrução de uma imagem e de uma identidade da cultura africana, da sua história e do seu futuro político. O cinema foi eleito como o meio mais imediato. Tendo

começado na época das independências, define-se rapidamente com estas exigências e responsabilidade, como cinema que desperta os povos, em oposição aos resíduos de um cinema de evasão de que tinha sido até então o mercado privilegiado. São dois os filmes que assinalam a origem: Afrique sur Seine de 1955, realizado por um grupo de estudantes africanos em Paris, como ensaio no âmbito dos cursos do IDHEC, e aquele que se considera marcar o verdadeiro início, por ser o primeiro que foi mostrado publicamente, Borom Sarret, de Ousmane Sembène, de 1963. Duas primeiras experiências já marcantes no sentido da função política do cinema. Afrique sur Seine como introdução ao problema da diáspora, a vida dos estudantes em Paris "Paris des jours sans fin, sans espoir, la solitude", dos trabalhadores e dos desempregados e a esperança colocada no clima cultural do Quartier Latin. Borom Sarret, as contradições da sociedade senegalesa da jovem independência: o pobre carroceiro que atravessa a fronteira da Dakar rica e moderna e a quem confiscam, de imediato, a carroça.

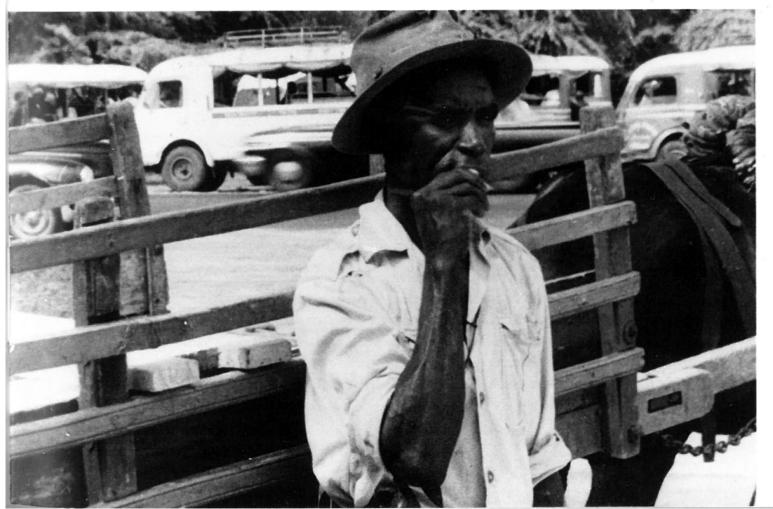
ALN - Como não temos, em Portugal, razoável conhecimento da extensão e importância dos cinemas africanos, vale a pena lembrar que este programa é, naturalmente, uma seleccão. Hoje, não se

nacionais.

pode apresentar uma retrospectiva integral. Lidamos já com uma História do Cinema Africano, com uma trajectória longa e significativa. Não são casos isolados, impõem-se verdadeiras cinematografias

Como é que tratámos com esta realidade? Seleccionando um conjunto de filmes - nem todos obras-primas, nem todos de grandes cineastas - onde transparecesse o que esses criadores desejam transmitir, depois as várias escolas, melhor seria dizer, as várias sensibilidades, e o maior número possível de cinematografias nacionais. Pensámos que, assim, poderíamos aproximar-nos do seu entendimento global. Não foi

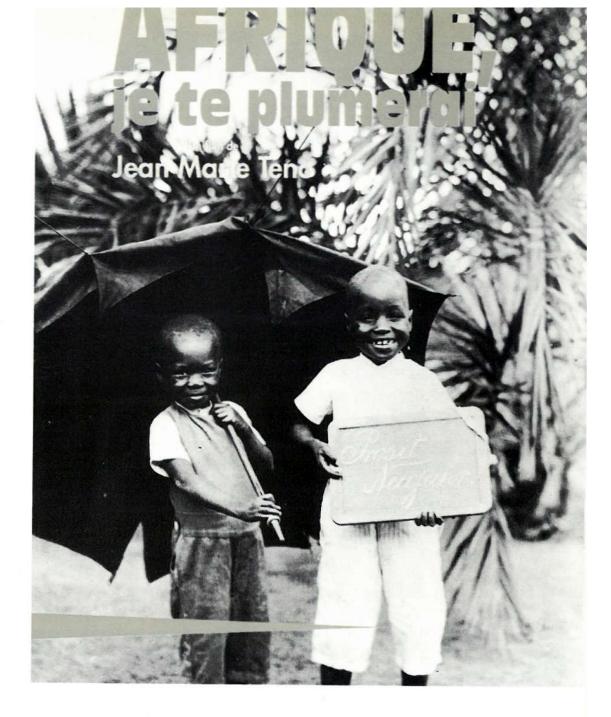




uma tarefa fácil. Repare-se que o grosso dos filmes africanos mantém-se na base de uma fabricação que Férid Boughedir cineasta tunisino que tem organizado os elementos da História do cinema em África - através de livros e do documentário com que abrimos a retrospectiva, Caméra d'Afrique - chamaria mais de "artesanal", do que de "industrial", como é hábito referir o cinema, alertando ainda pelo que se contam pelos dedos de uma mão os exemplos de obras puramente comerciais. Assim, quase que cada uma das obras é a afirmação de uma identidade, a necessidade obrigatória de expressar o seu radical de origem. Paulin Vieyra, numa conferência que deu no Fespaco, alertava para uma das problemáticas maiores do criador na civilização moderna, que tem tendência a universalizar-se e a criar "standards": saber qual a influência da tradição - ele falava mesmo de oralidade - na construção dos produtos culturais. Por reconhecimento das suas raízes e garantia de sobrevivência da sua identidade. Ora as cinematografias que apresentamos têm essa marca.

CF - Não me parece ainda que se deva falar de escolas etiquetáveis, às quais se atribua um chefe-de-fila. É verdade que, apesar das numerosas dificuldades com que se debate o cinema em África, são numerosas as obras criadas de 1963 até hoje. Mas preferiria antes falar de sensibilidades, de personalidades, ou melhor, de experiências cinematográficas, como escreveu Serge Daney: "Cinema africano? Sim, mas que cinema, que África; e se puséssemos tudo no plural? Lembremo-nos daquilo que toda a gente sabe: há cineastas africanos suficientemente loucos para conseguir fazer filmes num continente onde tudo lhes é contrário. Não é pelo cinema africano com maiúscula que deveríamos começar, mas pelas preciosas experiências que representam aqui e ali os filmes: a experiência Sembène, a experiência Balogun." É certo que estes realizadores e os seus filmes se tornaram uma referência para as sucessivas gerações de cineastas. É verdade, existem tendências, delinearam-se com o tempo, e como dizia Paulin Vieyra "se as diversas culturas africanas são específicas de uma etnia ou de outra, de uma região ou de outra, encontra-se uma unidade da civilização negro-africana que é muito interessante exactamente por esse conjunto de valores culturais compósitos". O título que escolhemos para a nossa retrospectiva pretende destacar esta pluralidade.

ALN - Por isso preferi falar de "sensibilidades". Se os esforços de produção se fazem caso a caso e a própria progressão dos aspectos técnicos e criativos também se processa assim, é verdade que actualmente se podem referenciar "grandes blocos" de



preocupação temática ou cultural e estética. Quando se aprecia o discurso cinematográfico, e de princípios, de intelectuais como Ousmane Sembène, ou Med Hondo, ou Djibril, compreende-se, olhando em volta, que esses pontos de vista têm partidários. E contestadores. Começam a observar-se divergentes linhas direccionais. O que é usual quando uma cinematografia alcança a maturidade.

CF - De qualquer maneira existem tomadas de posição globais a partir de uma análise e de uma vontade colectiva expressa através do órgão da FEPACI (Federação Panafricana de Cineastas), e também dos festivais panafricanos de cinema, como as JCC (Journées Cinématographiques de Carthage) e o FESPACO (Festival Panafricano de Cinema de Ouagadougou).

No período a seguir às independências eram muitos os problemas

a que deviam fazer frente os novos estados e afirmou-se rapidamente entre os intelectuais uma vontade de panafricanismo vista um pouco como panaceia de todos os males. Uma das primeiras expressões foram as JCC. Criadas em 1966, por iniciativa de Tahar Cheriaa, competição bienal reservada aos filmes africanos (África negra e árabe), as JCC nasceram como um momento de confronto entre os cineastas de todo o continente, e, sobretudo, como uma ocasião para o público africano poder ver os seus filmes, poder ver--se. Com os mesmos fins, nasceu o Festival de Ouagadougou, no Burkina Faso. Foi durante as JCC que nasceu a FEPACI;a sua primeira vocação é a da produção e criação de um cinema nacional em cada país de África. Membro da OUA, a FEPACI quer-se "estrutura combatente", concebe o cinema como instrumento de inter-conhecimento dos diversos povos africanos, e como arma para a unidade cultural, prelúdio daquela política. Apesar dos esforços, os problemas subsistem, e são graves. A realidade é que produzir filmes em África é do domínio do impossível e não existe um mercado de distribuição. Se é verdade que são muitas as consequências da história colonial é também verdade que muitos governos africanos estão ainda completamente inertes em relação ao problema - como os cineastas africanos muitas vezes denunciaram.

ALN - Estarei de acordo em que se devem assacar responsabilidades aos governos sobre o estado da distribuição e exibição, mas não apenas a eles. Se se exige independência no que respeita ao acto de criação, contra uma visão de propaganda de Estado e de interesses estritamente políticos (institucionais) no cinema, a este direito elementar será curial que se contraponham "deveres" à sociedade civil. Claro que os governos têm palavra determinante através da legislação e da subvenção, mesmo na demarcação de uma política de desenvolvimento cultural e até da manutenção de redes de salas como aconteceu com êxito no Burkina Faso. Mas se o problema africano, também nesta matéria, atinge uma gravidade sem igual, nas suas linhas gerais não é diferente do que se vive, por exemplo, na Europa. Há uma gramática, um discurso cinematográfico que se impõe a nível mundial, o americano, regendo--se pela sua história cinematográfica, pelos seus espaços geográficos, pelo seu imaginário específico... o que promove um ritmo assaz diferente do ritmo dos cineastas africanos, dos cineastas portugueses, das suas obras. Assim, o problema põe-se em relação a África, como se põe em relação a Portugal. Quando se apresenta um filme de António Reis e Margarida Cordeiro sobre o nordeste transmontano numa sala comercial, a obra, que é fiel a

um tempo, a uma cor, a um ritmo, a uma vivência e a um espaço específicos, confronta-se com um público menos receptivo a essa dinâmica diferente. É o que acontece em África: os circuitos de distribuição/exibição, mesmo quando estatais, propõem-se satisfazer o gosto imediato da maioria. Há, é claro, excepções aqui e ali. Moçambique, num dado momento da euforia pós-independência, era um exemplo. Os três *Kuxa Kanema* que apresentamos são espelho disso: o esforço de comunicação que estes jornais cinematográficos semanais constituíram, num momento de grandes dificuldades técnicas! E outros exemplos, mais a norte, do Egipto e de uma certa Argélia, ou do Burkina Faso.

CF - A seguir às independências os novos governos deixaram que a situação do cinema se arrastasse. Excluindo alguns países como por exemplo o Burkina Faso, onde Thomas Sankara percebeu logo a importância de se reapropriar de uma identidade cultural, através de medidas que pretendiam reconquistar os *écrans*, a distribuição e a produção cinematográfica: "A conquista cultural faz parte da estratégia global da revolução."

LF - Os cineastas africanos insistiram desde o princípio numa reapropriação dos três anéis, produção, distribuição e difusão da indústria cinematográfica, para permitir a existência dos cinemas nacionais. Os seus objectivos foram expostos na altura do segundo congresso da FEPACI, em 1975, na Carta de Argel: conscientes dos perigos de uma dominação cultural, reconheciam o protagonismo do cinema nesse processo de reapropriação da sua identidade cultural e a urgência de um empenho determinante do Estado. Passados dez anos, com o Manifesto de Niamey, os cineastas repensaram o assunto constatando os limites das nacionalizações - o cinema tornar-se um instrumento de propaganda, sofrer o monopólio da produção e distribuição dos mecanismos burocráticos. O caminho será então o de um cinema apoiado pelo estado para o seu financiamento através de sistemas de quotas sobre as receitas de distribuição do cinema estrangeiro.

ALN - Mas já em 1975 eles alertavam para aquilo que veio a mostrar-se intransponível: "O Estado deve desempenhar um papel de promoção na edificação de um cinema nacional livre de entraves da censura ou de qualquer outro meio de coerção susceptível de limitar a liberdade de criação do cineasta". Esses dois documentos, que fazem história, foram elaborados em conjunturas internacionais diversas e denotam uma evolução, política e social, dos seus autores e das suas sociedades. Em 1975 o Muro não tinha caído, a geografia socialista era uma realidade inabalável, a "guerra fria" estava bem, obrigada, os blocos

hegemónicos conspiravam e alinhavam adeptos. E a África desenvolvia as suas sociedades de autonomia recente debaixo dessas linhas de tensão, relacionando-se com elas, tendo, nomeadamente, acabado de ganhar para a independência total, os territórios das ex-colónias portuguesas, o último "império" que se mantinha teimosamente em agonia, de valores e perspectivas. A "Carta de Argel do Cinema Africano" começa por falar na "situação objectiva de dominação que se exerce em vários planos: político, económico e cultural", e adianta que a última é por demais perigosa porque implanta modelos e valores que não são os das populações que atinge, podem até ser antagónicos. Viam, com esta declaração, o cinema e o seu próprio trabalho quotidiano como uma tarefa mais na via do desenvolvimento dos seus países. Esta forma comprometida de encarar a actividade cinematográfica só poderia ter éxito se fosse uma tomada de consciência colectiva, unânime, como o foi em Argel. E colocava-se mesmo a questão de como devia ser o perfil dos interessados: "a realização de tais objectivos supõe uma interrogação do cineasta africano acerca da imagem que tem de si mesmo sobre a natureza da sua função e do seu estatuto social(...) A imagem estereotipada do criador solitário e marginal divulgada na sociedade capitalista ocidental deve ser rejeitada pelo cineasta africano que deve, pelo contrário, considerar-se um artesão criativo ao serviço do seu povo". Retirando a carga ideológica da época, é sintomático de uma postura engajada. No final do decénio seguinte, a evolução dos subscritores do novo documento e das próprias relações de força internacionais, aliadas à experiência do percurso das sociedades africanas, ditariam uma abordagem diferente, inevitavelmente evolutiva.

CF - E como sensibilizar o público? Houve filmes africanos que tiveram successo nas salas nacionais. Como *Djéli*, *Finyé*, *Bal Poussière* ou *La Vie Est Belle...* Talvez por terem recuperado o género popular da comédia, como no caso de Henri Duparc, fazendo com que o público africano aderisse mais facilmente. Devemos constatar como o gosto do público foi criado e viciado pela política dos monopólios durante a colonização. Comprendendo desde logo a enorme importância deste grande meio de comunicação que é o cinema, a França, por exemplo, ficou imediatamente com o monopólio da distribuição cinematográfica nas suas 14 colónias africanas, graças à intervenção das célebres companhias COMACICO e SECMA, as quais se tornaram ainda proprietárias de 80% das salas de cinema, voltando assim para França os grandes lucros provenientes da venda de bilhetes.

Ao mesmo tempo determinava a programação de filmes que respondiam aos critérios de propaganda. As autoridades coloniais francesas previram imediatamente a possibilidade de impor através do cinema a sua imagem de colonizadores. Após a invenção do sonoro, e consciente do potencial subversivo que iria representar o cinema realizado pelos africanos nas respectivas línguas mães, a França publicava em 1934 o decreto Laval que impunha a obtenção prévia de uma autorização para a realização de filmes em todo o território francês, o que permitia censurar os europeus e excluir os africanos da prática cinematográfica. Portanto, através de um sólido circuito de distribuição e exibição gerido por companhias estrangeiras, a África tornou-se por um lado o receptáculo de filmes de propaganda, e, por outro, dos piores sub-produtos, resíduos culturais emanados dos outros continentes, (como hoje em dia recebe também os resíduos nucleares).

LF - Para considerarmos este período da história do cinema em África quisemos fornecer também alguns exemplos - limitando-nos por razões de espaço de programação - do cinema do período colonial. São estas as primeiras imagens filmadas no continente africano, embora representem uma "pré-história" dos cinemas de África.

CF - Voltando ao presente, os esforços da política dos cineastas africanos foram rapidamente frustrados. De facto a CIDC (Consórcio Interafricano de Distribuição Cinematográfica), criado em 1979, morreu em 1985, por causa da inércia dos governos africanos, e a SIDEC (Sociedade Internacional de Distribuição Cinematográfica e Exploração Cinematográfica) criada em 1973, distribui hoje em dia essencialmente filmes estrangeiros e não africanos.

A inércia e a indiferença dos governos é uma realidade. E quando não ignoram o cinema intervêm com a censura sobre as poucas obras que se chegaram a produzir. É o caso de *Kaddu Beykat* de Safi Faye, totalmente censurado no Senegal, ou de *Ceddo*, de Ousmane Sembène, e de *Xala*, que sofreu doze cortes da censura senegalesa. Alguns realizadores, como Cissé acabaram por utilizar uma estratégia especial: no caso de *Finyé* por exemplo - cujo negativo foi revelado num laboratório francês, ao abrigo de eventuais intervenções da censura - Cissé decidiu mostrá-lo primeiro nos festivais estrangeiros. Uma vez obtidos os prémios de prestígio internacional, Cissé pôde passar o filme no Mali, sem que o governo interviesse, com medo de estragar a imagem do país no estrangeiro. O filme foi um triunfo popular.

Considerada esta situação, como, então, realizar filmes? Existe a solução da co-produção, ir procurar apoios no estrangeiro, o que se traduz numa proliferação das co-produções Norte/Sul.

ALN - Esses apoios nunca são inocentes, não se dão pelos olhos dos africanos, mesmo quando são belos e azuis como os de Yonta, têm em vista uma contrapartida, mesmo se ela não é imposta directamente.

CF - E mesmo de forma indirecta - por isso mais insidiosa e perigosa - implicam sempre um retorno, uma tendência a adequar a imagem de África àquilo que se espera, que se quer dela.



Kodou, Ababakar Samb-Makharam

ALN - Isso acontece, mas tem havido uma resistência eficaz e bem urdida por parte dos realizadores africanos a esses objectivos dos co-produtores europeus, sejam estados ou particulares, conseguindo neutralizar essas tentativas e permanecendo nos propósitos dos seus projectos, mostrando a África que lhes convém, a que eles desejam mostrar. Têm tido a inteligência de não desprezar estrategicamente esses apoios contornando as suas eventuais limitações.

LF - Quando existe um discurso de autor forte, pode haver uma resistência a tudo o que implica uma co-produção com a Europa, e, consequentemente, não haver interferência a limitar a autonomia de um discurso de identidade que se está a afirmar. Por outro lado, olhando por exemplo para as condições dos acordos de co-produção do Burkina Faso e do Mali com a França, existiam no início regras que estabeleciam que 15% da equipa de produção devia ser francesa para que o filme fosse considerado francês e tivesse acesso aos apoios de produção, com tudo o que isso comporta. Até um realizador como o Idrissa Ouedraogo, que criou a sua própria casa de produção em Paris, afirma ter sentido as consequências.

A equipa "internacional" pode constituir um risco para a originalidade estética e de encenação e produzir uma imagem de bom gosto estandardizado. Deixar que se afirmem especificidades não é tão evidente. Quando as produções se tornam maiores, quando o cinema deixa por exemplo os microeventos para filmar a História, e a produção toma necessariamente outra dimensão, os riscos podem eventualmente aumentar.

Provavelmente é o mesmo género de risco das famosas "coproduções europeias" que se tornaram quase um marco da falta de identidade ditada pela estratégia de produção.

ALN - Sim, pode dar essa coisa híbrida a que se chama filme europeu. Mas o que eu quero deixar claro é que é necessário que o realizador tenha ideias firmes e criatividade e saiba impô-las ao técnico estrangeiro, que deve ter qualidade, pois não vale a pena requisitar para filmar em África um cameraman ou um director de fotografia europeu que seja um traste. Ora, é bom que se diga que um técnico decente - por vezes às pessoas que nunca integraram uma equipa de filmagens escapa-lhes estas noções essenciais -, tem a categoria e a humildade (as duas coisas vão muito bem juntas) para, face a um novo universo, saber lê-lo e reagir a ele, respeitá-lo.

Mas há que dizer mais alguma coisa sobre a produção dirigida a partir de projectos estatais de vulto, como é a francesa, única elaborada, com historial que se pode analisar. Uma cooperação que não pode ser observada apenas do estrito campo da produção cinematográfica. Esta faz parte de uma estratégia muito mais vasta em que a componente cultural se torna, se assim se pode falar, no

rebuçado para "fazer passar" o resto, muito mais amargo. Se tenho razão, então afirmaria que os constrangimentos de controlo estético sobre os realizadores africanos que usufruem dos dinheiros dessa cooperação não são significativos e que, apesar de tudo o que significa uma co-produção intercontinental - para mais entre a potência ex-colonizadora e países ex-colónias (com o neo-colonialismo, os mercados extensivos, etc.) -, há um grande espaço de livre afirmação da criatividade dos cineastas. A potência cooperante deixa a liberdade nestas áreas, para asfixiar em outras, as económicas. Resumindo: mesmo quando sob pressão dos dirigentes dos seus países, ou quando confrontados com regras dispares em co-produções para sobreviver e para criar, o conjunto do cinema africano impôs-se e não permitiu que essas condicionantes deixassem marcas. Claro que há exemplos do contrário, mas não pesam.

LF - A linguagem cinematográfica consente liberdade suficiente para afirmar novas maneiras de contar. No caso específico através da recuperação da tradição oral, com um lugar importante reservado ao conto, com um tratamento do tempo em que o momento central da acção não é a sua conclusão mas o seu desenvolvimento, e do espaço, através da simbolização dos gestos, dos lugares, dos objectos.

Nalguns filmes detectam-se mais claramente arquétipos tradicionais próprios da literatura oral, como a viagem iniciática. Num filme como *Nyamanton* encontramos esta estrutura na viagem quotidiana das crianças na paisagem urbana. A casa representa o lugar de partida, lugar para onde as crianças voltam depois da "leçon des ordures", enriquecidas pela experiência. É também um bom exemplo da suspensão entre o documentário e a ficção que caracteriza alguns desses filmes: a realidade ganha o seu espaço e o conto encontra o seu lugar sem definir um registo dominante.

CF - Relativamente ainda às questões da produção, é importante que se chegue a desenvolver o eixo Sul/Sul. Em Túnis ou no Cairo existem já estruturas de produção e pós-produção bastante importantes. Mesmo assim, os cineastas acabam por trabalhar nos laboratórios do Norte da Europa ou por implantar casas de produção em Paris.

Por outro lado, ao nível de opções estéticas criou-se também uma polémica em território francófono relativamente ao nascimento dos chamados filmes "calebasses": o facto de mostrar uma África pré-colonial, ou melhor, atemporal, que corresponderia àquela

imagem exótica de África a que os ocidentais estão habituados e que os apazigua.

ALN - É verdade que há esse perigo. Mas também é necessário dizer que tal "tendência", se expurgada de facilidades e folclores bonitinhos, pode representar um dado interessante, a visão de uma África que existe, não por um certo exotismo europeu que a imagina assim, mas porque as relações sociais e de produção económica permitem que subsista. Nós, intelectuais, somos muito citadinos, e convivemos com africanos também muito urbanos. Se os filmes "calebasses" deturpam e tornam folclóricos e idílicos esses espaços, então é preciso analisar os defeitos para que o próprio espaço de acção subsista nos filmes, porque é essencial à imagem africana.

L.F - Tomemos o exemplo de *Wênd Kûuni*, de Gaston Kaboré, que embora seja um filme que se situa na época pré-colonial, não a evoca nostalgicamente, com uma história alheia às contradições da sociedade africana mas, pelo contrário, é um filme que, olhando para o passado, para as pequenas histórias das pessoas numa paisagem quase atemporal, deixa que essas contradições venham à luz, que expludam.

ALN - Digamos que é um filme onde aparecem cabaças mas que não é um filme "calebasse"!

Trata-se de uma questão ideológica, está claro, mas igualmente de produção. Ajudaria muito à opção ideológica do realizador se, num filme com essas características, houvesse um bem preparado e rigoroso departamento de "art direction", que exigisse o rigor nas reconstituições, e um relacionamento com investigadores que alertassem para dinâmicas sociais esmagadas pelo simples folclorismo do olhar superficial. Fora dessa tendência para a "degradação", existem exemplos de como outros cineastas resolveram esses impasses. O marfinense Ecaré, em Visages de Femmes, utiliza a canção e a dança africanas de forma magistral, como fio condutor de certas partes da narrativa, numa mescla com métodos técnicos de montagem apropriados. O resultado provoca tal efeito que levou Manthia Diawara, do Black Studies Dept. da Universidade de Santa Bárbara, a não se envergonhar de usar a palavra exotismo, quando se refere a estes meios que Ecaré usa para metaforizar a cena do amor: "O recurso ao exotismo faz dos personagens um objecto de desejo para o espectador." Eis como o "exotismo" nem sempre é uma mazela. E Sembène, em Xala, usou magnificamente a dança tradicional para simbolizar o regresso à autenticidade, no seguimento da ocupação da Câmara de

Comércio pelos africanos, "despedindo" os herdeios dos colonos e os neo-colonialistas. Tal como a literatura oral emprestou ao conjunto dos cinemas africanos muita da sua originalidade, também estes aspectos lhe podem facilitar a paleta de cores da genuinidade dos seus ambientes.

CF. - Poderíamos citar também o filme *Muna Moto* ou *Saitane*, como casos de como se pode falar da tradição apontando para as suas contradições.

L.F - Ao fazermos esta programação tivemos em consideração filmes que mostrassem a relação quer entre tradição e ocidentalização, quer entre tradição e evolução interna da sociedade africana. Chegámos então a um filme como *Touki Bouki* que, relativamente à relação tradição e ocidente, é um filme que funciona com todos os conflitos à flor da pele. O casal de senegaleses que vive cultivando o sonho da cidade de Paris, simbolizado pela canção de Josephine Baker, o sonho omnipresente da França contraposto à sociedade tradicional, a ligação indissolúvel com a própria cultura e também as distorções da nova economia.

Filmes como Wênd Kûuni, Muna Moto ou Saitane permitem conhecer uma série de problemáticas ligadas às sociedades tradicionais, como a do papel da mulher, tema muito recorrente, ou como o das castas fechadas, com a consequente consciência de uma necessidade de evolução interna.

ALN - Assistiu-se a esse tipo de problema em todas as sociedades, não apenas nas africanas. Agora, é verdade que existe um problema específico africano nesta matéria. Porque o Ocidente, como é hábito dizer, teve possibilidade de estabelecer a "gramática" da imagem "à sua imagem" e semelhança. Bem, ela transformou-se em linguagem universal. Mas é necessário pensar como adaptá-la a cada caso específico, a cada cultura. Se tivermos como exemplo o que se passa na literatura, direi que uma forma inteligente e criativa de fazer isso poderá ser o que escreve Mia Couto a partir da matriz da língua portuguesa, transformando-a pela sua própria "base de dados", com as suas raízes culturais próprias, o seu espírito, a sua personalidada africana. O cinema sai enriquecido ao permitir às diversas culturas apossarem-se da "gramática" estabelecida e derivar sobre ela. O japonês Ozu deu excelente exemplo, declinando o posicionamento da câmara obediente ao ponto de visão ocidental e incorporando o muito nipónico ponto de vista a partir do "tatami". Porque a gramática já existe, não há nada a fazer aí: escreve-se em película que corre a

24 ou 25 imagens por segundo, através de conceitos estabelecidos, o travelling, os planos, os racords, o campo e o contracampo, etc. Trata-se de adaptar tudo isto com criatividade.

O problema do controlo da própria imagem é um dilema maior para todo o continente africano, não só no cinema mas também através da televisão, com os satélites a enviar indiscriminadamente centenas de horas de programação semanal que alienam, desprezam em absoluto a imagem africana e desrespeitam o direito dos africanos à sua imagem e à construção criativa sobre a mesma. Considero isso uma catástrofe.

A questão da imagem é primordial. Na Europa temos uma relação com a imagem que, embora com apenas um século, se impôs esmagadoramente no nosso quotidiano; em parte substancial das comunidades africanas não é isso que acontece ainda e, aí, a relação com a imagem é mais ténue do que a relação com o "outro", com a "imagem" natural. Quando se trata de confrontar-se com a imagem "irreal", isto é, com a verdadeira imagem - do outro ou de si mesmo - assiste-se a um choque cultural. Jean Rouch dava disso espantosos exemplos tirados da sua vivência moçambicana nos anos 70: o maravilhamento, a estupefacção e o terror sentidos diante da imagem de si. Não se trata de subdesenvolvimento tenho para mim que, nisto de imagem, o "desenvolvimento" não é sempre a melhor posição: felizmente há gente com estas reacções, tal significa que o género humano ainda guarda bolsas significativas de sabedoria da comunicação directa entre os seres que o constituem. O comportamento africano face à imagem passa frequentemente pela relação quase mágica que os povos sempre tiveram com ela, desde tempos imemoriais, e de que alguns se alhearam.

LF - Segundo uma antiga crença do Mali, fotografar alguém é apoderar-se do seu *dyaa* (duplo, espírito, inteligência, reflexo, atenção, sombra), manipular, portanto, a imagem da pessoa significa poder depois dispor dela, dos seus gestos e da suas vicissitudes. A relação com a imagem/representação tem muitas vezes uma forte conotação espiritual de que é exemplo ainda a experiência da rodagem em Moçambique, com actores não profissionais, do filme baseado no conto de Mia Couto sobre a morte, que o autor relata neste catálogo.

ALN - O que não é muito distante do que sentem vedetas de Hollywood com as suas superstições, momentos de ruptura, psicologicamente arrasadas pelos papéis que interpretam. Era interessante que a nossa conversa contribuísse para neutralizar preconceitos que existem nas leituras que se fazem de África. Não



Sarah Maldoror, rodagem de Sambizanga

há assim tantas diferenças de reacções, para além das inerentes a cada percurso e de estilo cultural.

CF - Paulin Vieyra conta-nos que nas primeiras aldeias onde os europeus foram mostrar *L'Arroseur Arrosé*, os marabutos estavam muito inquietos porque a projecção devia ser feita de noite, um espaço interdito, tabú, de onde resultava que eles pensassem que o cinema fosse também tabú. A aldeia inteira, forçada a assistir à projecção, manteve os olhos fechados durante todo o tempo que ela durou.

Por outro lado, a religião islâmica, que conquistou vastas regiões africanas, tratando-se de uma religião que condena qualquer representação iconográfica, retardou a boa recepção deste meio de reproduzir imagens.

LF - Alguns dos tabús que pertencem às tradições islâmica e animista puderam representar no início uma dificuldade. É interessante notar como, todavia, a vontade e o esforço para se reapropriar da sua imagem, de uma imagem de que África estava

completamente privada, reconheceu imediatamente no cinema o meio privilegiado e mais imediato. Gostaria de citar a propósito uma frase de Gaston Kaboré, a afirmação de um programa sistemático sobre a imagem: "África deve produzir urgentemente as suas próprias imagens. É uma exigência vital, e se não encontramos os meios de a satisfazer, os Africanos perderão o contacto com a sua realidade específica, serão despojados do sentido dessa realidade e postos na impossibilidade de conceber todo o seu futuro".

Esta declaração não é mais do que um exemplo da vontade de se reapropiar da imagem e, por outro lado, de uma concepção do cinema que caracteriza o empenhamento de muitos realizadores.

CF - No âmbito desse empenhamento, há também um forte desejo de agir enquanto continente africano. Em Paris apontaramme o facto de, ao estar a preparar uma retrospectiva consagrada aos cinemas da África Negra, estar mais uma vez a apresentar bocados de África e não o seu todo.

ALN - Há várias respostas. Mas o aspecto principal é o das raízes, de uma cultura, de um fenómeno de comunicação através da imagem. É evidente que há ligações indesmentíveis entre o norte africano e a África subsariana, e muito para lá da simples unidade continental. Mas trata-se de olhar a África como um continente com os mesmos direitos dos restantes: um espaço pluricultural, pluricivilizacional, de uma riqueza enorme na sua diversidade, à semelhança dos outros continentes, e não uma amálgama indizível de figuras errantes e descaracterizadas pelas maleitas mais diversas, como é geralmente a única imagem que dele se dá no Norte. Trata-se de dignificar o género humano através da dignificação do africano e do cadinho das suas culturas. É a escolha: ou olhamos para África como uma coisa estranha, esquisita, curiosa, exótica, ou então vêmo-la com as suas actuais limitações e problemas, mas também com as suas potencialidades. a sua História, o seu legado, as suas aspirações, projectos, dinâmicas.

CF - Penso que estamos de acordo, olhámos para as raízes, com as suas especificidades, querendo mostrar as suas problemáticas. E diria mais, do mesmo modo como olharíamos para todas as outras culturas. Paulin Vieyra em 1973 dizia que era bom começar a participar nos festivais internacionais mas que não se pretendia que possíveis fraquezas pudessem ser justificadas por se tratarem de filmes africanos, logo um cinema que estava então a nascer.

ALN - Numa óptica de respeito pelo criador, que não é nem dignificado nem apoiado quando as críticas são abonatórias por simpatia e não por mérito - como sói fazer-se com demasiada frequência numa certa crítica, nomeadamente literária, aos produtos do Sul, e africanos -, se "concessão" pode ser feita é a de explicar as condições de produção, que limitam por vezes o trabalho final...

LF - E que dão vida a uma estética que se poderia chamar "da simplicidade". Não se trata de olhar para um filme pensando que as dificuldades devam constituir uma justificação para uma abordagem crítica diferente, como um filtro para o nosso olhar. Mas existe uma estética ligada ao fenómeno de um cinema de autor no sentido mais lato, como exaltação do acaso ou da subjectividade na ausência da tecnologia. À frente das evidentes dificuldades de produção, a elaboração de uma estética da simplicidade na qual a dificuldade não é ocultada, nem exposta, numa óptica miserabilista, mas considerada, por vezes, com um toque de ironia. Os autores estão bem conscientes disso. Pode ser a mesma posição, no ocidente, do cinema *underground*. Não se trata de negar a tecnologia, mas de encontrar o modo, os modos, de existir sem ela.

CF - Como afirma Férid Boughedir: "Há males que vêm por bem, uma vez que o resultado dessas dificuldades é que a maioria dos filmes africanos são filmes de autor".

Portanto, não constitui um problema o facto de as condições económicas de produção influenciarem a linguagem estética de uma obra.

ALN - Obras que incomodam o espectador habituado à linguagem cinematogràfica hegemónica. É o caso do Cissé... Esta é uma temática que seria aliciante desenvolver, se calhar não poderá sê-lo aqui... É muito interessante, essa forma de recuperar a sua imagem, os vestígios das suas raízes, a justificação do ser social. Como utilizar para um dado discurso, esse saber tecnológico que vem ditando leis esmagadoras e subverter os dados todos. Não é algo de dramático ou desesperante, é dialéctico. É muito belo. Não é mais uma questão individual respeitando a cada criador, trata-se de um direito dos povos de ter acesso a escrever a sua história, e desenhar o presente e o futuro, a construir pelas suas próprias mãos o seu arquivo de imagens, que é o utensílio por excelência da memória do nosso século.

Lisboa, Setembro 1995

Amet Diallo

