

CINEMA AFRICANO: UM POSSÍVEL, E NECESSÁRIO, OLHAR

Mirian Tavares (CIAC – Centro de Investigação de Artes e Comunicação/ Universidade do Algarve)

Every thought, however original it may be,
is to some extent shaped by the questions that it is asked.

Paulin J. Hountondji

O filósofo beninense Hountondji, ao longo da sua vida, tem-se debatido à procura de uma verdadeira filosofia africana que fuja do modelo imposto pela *etnofilosofia* defendida por Placide Tempels e Alexis Kagame. Para Hountondji, a proposta de Tempels e Kagame reproduz a visão que o Ocidente tem da África, imputando-lhe um pensamento que nega a subjetividade e defendendo a manutenção de traços comunitários e tradicionais, baseados num conjunto de saberes transmitidos oralmente. A *etnofilosofia* seria mais um braço da antropologia e, sem refutar os valores culturais por ela valorizados, Hountondji prefere defender uma filosofia que não ignore o sujeito e que não ignore que a filosofia, para existir, necessita inscrever-se, e ser escrita, num texto reflexivo que não consegue sobreviver apenas da tradição oral, pois esta tem uma função primeva: preservar a memória. E se estamos preocupados em não nos esquecermos daquilo que foi transmitido, sobra pouco, ou nenhum espaço, para a reflexão. Assim, o texto fixado “liberates the memory, and permits it to forget its acquisitions, provisionally to reject or question them because it knows that it can at any moment recapture them if need be.”¹

¹ Paulin Hountondji, *The Struggle for Meaning: Reflections on Philosophy, Culture and Democracy in Africa*. Ohio, Ohio University Press, 2002, pp. 103-4.

A necessidade de fixação do texto não é a principal ideia defendida pelo filósofo mas, para mim, é um ponto de partida para aquilo que pretendo fazer sobre e com o cinema africano. Por um lado reconheço, como o filósofo, que é necessário deixar de pensar a África como o paraíso da etnografia, como um lugar unificado e estanque, aprisionado pela tradição e, mais ainda, pela visão do outro sobre os que ali estão. Como se os africanos fossem “members of a herd-like mob, devoid of the capacity to think as independent individuals”.² Pensar o continente africano, independentemente de sermos ou não africanos, é não nos esquecermos de que o substrato inconsciente, ou atávico, que está sob a camada de toda e qualquer cultura, não deve impor-se sobre aquilo que a cultura contemporaneamente nos apresenta e aquilo que ela, efectivamente, produz.

Para Hountondji é impensável falarmos de uma álgebra ou de uma geometria inconscientes. A modernidade é um facto, mesmo que distribuída de forma desigual pelo planeta, determina regras para a aceitação e para a respeitabilidade de condutas teóricas. A modernidade estabeleceu um modelo discursivo que não aceita outras formas de pensamento que não a sua, como único modelo válido para enfrentar a barbárie. E a barbárie são os outros, cujas ideias advêm de uma massa inconsciente e informe e que pode ser tratada, livremente, por quem dela conseguir se apoderar. Daí a necessidade de lutar com as armas do inimigo, dentro do seu campo. A África, para o filósofo, deve abandonar o lugar de objecto e ocupar o lugar de sujeito. O que não é, definitivamente, uma tarefa fácil.

Há alguns anos, o director do *Centre National de la Cinématographie Française*, Dominique Wallon, foi questionado sobre a sua opção pelo cinema africano, ao que ele respondeu que a França não deveria baixar a cabeça ao “bulldozer” americano da uniformização cultural. A cultura desejável não seria a da aceitação e da uniformização, mas a que assumisse a difícil tarefa de aceitar, e difundir, a pluralidade.

² Omedi Ochieng, “The African intellectual: Hountondji and after”. London, *Radical Philosophy*, nº 164, Nov/Dez 2010. p. 25.

No caso do cinema, é começar uma guerra entre o cinema industrial e as cinematografias independentes, entre o cinema produzido nos EUA e o que é feito no resto do mundo. Sem nos esquecermos de que, por trás de tudo ou à frente, há a questão económica. O modelo de cinema que se impõe escapa às razões éticas ou estéticas. Responde, sobretudo, à imposição dum modelo de discurso universalizante e hegemónico que incorpora os discursos outros convertendo-os todos no discurso do mesmo. Talvez seja uma guerra perdida. Em 2001, Jean-Marie Messier, então director do Canal+, declara que a excepção cultural franco-francesa estava morta. Para Olivier Barlet: “Une production cinématographique ne contribue à l’exception culturelle que lorsqu’elle se détache du classicisme ou du dogmatisme progressiste, que si elle affirme un regard autre, celui d’une modernité en perpétuelle redéfinition”³.

Para mim o problema não é a batalha entre uma cinematografia hegemónica e as que não conseguem, por razões várias, destacar-se. O problema reside na ideia mesma da necessidade de estabelecermos excepções, sejam elas culturais ou não. A ideia de excepção é já, à partida, uma ideia condescendente: há que proteger uma cultura, uma tradição, uma cinematografia, porque ela não pode, sozinha, sobreviver. E cabe a nós, Ocidente, este papel. É a mesma atitude dos etnofilósofos que por respeito à cultura alheia, preferem preservá-la e cultuá-la, e assim ela permanecerá a mesma, não poderá expandir-se, adaptar-se, modificar-se e, inclusive, negar-se a si mesma num dado instante. É a manutenção da excepção que confirma a regra, que confirma o discurso hegemónico, que confirma a manutenção de um modelo.

Ao estudar a cinematografia dos países africanos de língua portuguesa deparei-me com textos diversos cujo tom é o da etnografia. Nada contra a matéria em si, mas poucos são os que olham para a cinematografia destes países como uma cinematografia, com características próprias e muitas características em comum com o cinema mundial. O que é bastante óbvio: o cinema é um texto nascido e criado no

³ Olivier Barlet, “Modernité de l’exception”, *Africultures*, n° 45, Fev 2002, p. 3.

ocidente, uma narrativa ocidental que foi transplantada para o continente africano a quando dos processos de colonização. Por exemplo, o cinema chega a Angola pouco depois da instalação da República em Portugal. O primeiro filme rodado neste país data de 1913, *O Caminho de Ferro de Benguela*, de Artur Pereira. Em Cabo Verde o cinematógrafo entra no país por esta altura, mas a realização de filmes só começa, efectivamente, nos anos 50.

Em Moçambique e na Guiné-Bissau, a produção cinematográfica começa nos anos 60. Encontramos referência à produção de um filme nos anos 70 em S. Tomé e Príncipe, onde o cinema chega tardiamente. Da cinematografia desses países, interesse-me por aquela que começa a ser realizada após a independência. Grande parte do que foi realizado anteriormente é constituído por filmes de propaganda do regime, documentários de carácter pedagógico e/ou político e muitos documentos filmados pelos Serviços Cartográficos do Exército. O cinema, desde muito cedo, e não só nos países africanos, cumpriu um papel fundamental na construção do imaginário moderno.

Flora Gomes, cineasta da Guiné-Bissau, repete muitas vezes que fazer cinema é bastante difícil e fazer cinema em África é uma insanidade total. Após a independência, Moçambique investiu na produção cinematográfica como forma de propaganda do novo regime, na tentativa de criar uma imagem do país para ser consumida por uma nação fragmentada. De todos os países africanos de língua portuguesa é o que possui, desde 1975, a filmografia mais variada e um conjunto de realizadores com características diversas que continuam, até hoje, a produzir, apesar de o Estado cedo ter se retirado do papel de mecenas. Na Guiné-Bissau, Flora Gomes foi um dos pioneiros e é um dos poucos realizadores do país, tendo alguns de seus filmes contado com o apoio do Estado e quase todos eles terem sido galardoados em festivais internacionais. Mas não existe qualquer estrutura de produção na Guiné-Bissau e nunca foi criado um Instituto Nacional do Cinema, como ocorreu em Angola e Moçambique. Cabo Verde começa por se constituir como um país de cinéfilos e é a

actividade cineclubista que vai dar impulso à criação cinematográfica. Hoje o país conta com festivais e várias co-produções com países como Portugal, França e Brasil, além da produção nacional.

Flora Gomes e Sana Na N'Hada estudaram em Cuba e o ideário por trás da formação dos institutos nacionais de cinema em Angola e Moçambique era originário dos países socialistas e tinha a função clara de contribuir para reforçar o regime e criar uma identidade nacional. Passada a fase inicial da independência, diminuiu o apoio do Estado e o cinema passa a ser verdadeiramente um cinema de resistência, ou como disse Flora Gomes, um acto de insanidade. Os que resistiram, e que resistem, como cineastas nesses países, fazem-no por pura teimosia ou vontade de continuar a contar uma história que não pode ser contada por outros. Porque é a história deles e é a sua maneira de inscreverem-se na história dos outros, que somos nós.

A História contemporânea se constitui como um discurso aberto à interpretação e, nisso, o seu estatuto não difere do estatuto de qualquer outra espécie de discurso narrativo. O discurso do outro, e sua história, podem ser desvendados através da arte, através do cinema, arte-indústria, que nasce como narrativa ocidental, e que cedo se espraia pelo mundo afora, convertendo-se numa espécie de espelho opaco para onde converge o desejo de imagens do mundo, partilhado por todos. Para conhecer melhor o outro e tentar perceber o seu lugar na construção de uma nova narrativa, mais adequada ao necessário esbatimento das fronteiras culturais atuais, precisamos apreender o seu discurso sobre os outros, que somos nós. Neste contexto, coloca-se esta questão: de que maneira as sociedades africanas absorveram, transformaram ou rejeitaram o modelo de narrativa ocidental da modernidade?

Partindo da premissa que o cinema, como forma visível, é mais do que apenas uma forma cultural e/ou artística, é também uma maneira de se organizar e de se reflectir sobre o mundo, acredito que este *medium* é um veículo que poderá ajudar-nos a compreender as culturas africanas dos países de língua portuguesa. Como

defende Hountondji, para haver filosofia, contemporaneamente, é preciso haver um texto que liberte a memória para que se possa chegar a *episteme* e deixar que a *doxa* ocupe o lugar que lhe cabe. O Cinema tornou-se um dos mais importantes repositórios de imagens a que podemos ter acesso. Não só pelo o que mostra, mas também por aquilo que ele diz. Assim, se o filme tem servido, desde o início, para organizar a nossa experiência do mundo, e a nossa experiência no mundo, é legítimo recorrer a ele para entender melhor a construção do imaginário de um povo ou de uma nação.

Mama Këita, realizador senegalês, disse numa entrevista: “Les jeunes Guinéens de Conakry écoutent la même musique que ceux de Paris. A moins d’être dans un trou perdu Il y a aujourd’hui une culture dominante qui affecte toutes les couches de la population.”⁴ Para Këita o mundo vai a todos os lugares, impondo um modelo de cultura que torna todos os outros modelos clandestinos. A única maneira de deixar a clandestinidade é criar um modelo alternativo, ou disjuntivo. Um modelo que ponha em causa o conceito moderno de unidade e de modelo.

A modernidade trouxe consigo um novo conceito de espaço e um novo modelo de visão. A nova espacialidade racional e teleológica pretendia substituir o labirinto e os descaminhos, pretendia iluminar os becos e convertê-los em largos bulevares. Mais do que um conceito espacial, é um modelo ideológico que só aceitava como certo aquilo que a ele correspondia. Todo o resto era a barbárie. O novo espaço (co) respondia a uma nova realidade, teoricamente destinada a tornar o mundo um lugar melhor para se viver. Este foi o modelo que os colonizadores do século XX levaram junto com eles quando assumiram o controle das terras para além das fronteiras europeias. Este é o modelo que falhou mas que persiste em continuar como uma referência incontornável. Este é o modelo que vê o resto como etnografia, que vê o outro não como sujeito, mas como outro, simplesmente.

⁴ Olivier Barlet, “Notre génération a une chance historique – entretien avec Mama Këita”, *Africultures*, nº 45, FEV/2002.

Por isso é preciso tentar uma abordagem diferente, divergente, que resista a tentação de ver o cinema outro como um reflexo apenas do cinema mesmo. Que não caia na tentação condescendente da exceção ou da tradição imutável que deve ser respeitada e vista como uma peça de museu, inerte. O cinema africano de língua portuguesa segue diversos caminhos, não é fruto de uma colectividade nem de um conhecimento ancestral. É fruto, isto sim, de um processo em constante mutação. De um processo em revolução permanente, em busca de um discurso que, apesar de ser aparentemente o mesmo, é distinto. Os jovens da Guiné Conacri ouvem a mesma música que os jovens de Paris. Mas os jovens da Guiné Conacri não estão em Paris. E a experiência do espaço é diversa. O mundo pode vir até nós. Mas não necessariamente altera o espaço ao meu redor. E é deste espaço que os rodeia que são feitos os filmes. E é esta voz, vinda destes espaços, e são estas imagens que reflectem esta realidade documentada ou ficcional que devemos ver e que é tão difícil de chegar até nós. Porque o *bulldozer* cultural americano, ou europeu, não deixa muito espaço para mais nada além do seu próprio discurso. Estou ainda no princípio de um processo que deve ser longo. Podia falar de listas de filmes, de datas, de nomes. Mas para já, prefiro começar por falar de uma actitude. De uma escolha. Quero desenhar o meu percurso conforme as perguntas que o meu *corpus* me coloque cada vez que estejamos frente a frente. Para já, prefiro começar por rejeitar um modelo. Só posso ter a pretensão de entrar no discurso do outro com o seu assentimento e no seu espaço, diverso, complexo, impenetrável talvez. Só posso ter a pretensão de ver o cinema do outro se não quiser que ele seja o reflexo de um modelo, se não pretender que ele seja apenas o resultado de um processo de colonização. Mas um texto legitimamente escrito por pessoas que querem deixar a questão da memória resolvida e tratar do presente e da necessária acção sobre uma realidade que se transforma e que escapa, como toda realidade que se preze, a um modelo que tente aprisioná-la.