

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

COMENTÁRIO DO CINEMA AFRICANO CONTEMPORÂNEO

HERON FORMIGA

Recife, Fevereiro de 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

COMENTÁRIO DO CINEMA AFRICANO CONTEMPORÂNEO

HERON FORMIGA

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em
Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra.
Ângela Freire Prysthon.

Recife, Fevereiro de 2011.

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB439

F725c Formiga, Heron
Comentário do cinema africano contemporâneo / Heron Formiga. – Recife:
O Autor, 2011.
95 p.: il. ; 30 cm

Orientadora: Ângela Freire Prysthon
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Comunicação, 2011.
Inclui bibliografia.

1. Cinema - África. 2. Cinema - Aspectos sociais. 3. Cinema - Política. I.
Pryston, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

791.43 CDD (22. ed.) UFPE (CAC2011-47)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Heron Neto Bezerra Formiga

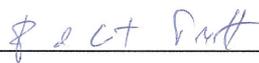
Título: "Comentário do filme africano contemporâneo".

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Ângela Freire Prysthon

Banca Examinadora:



Ângela Freire Prysthon



Felipe da Costa Trotta



Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife, 25 de fevereiro de 2011.

Dedico a três divas: Angela,
Jamaína e Deusa, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Aos Bons e a Veinha;

A meu irmão e a Maria;

A Tia Jamaína e a Nena;

A Angela;

A Fred, Fábio, Ericka, Vanessa, Lylian, Iomana, Gustavo, Allyson, Dudu, Raquel, Rafael, André e Catarina;

A Felipe Trotta, Paulo Marcondes e Maria Eduarda;

A Zé, Claudinha e Luci;

Aos alunos da disciplina sobre cinema africano;

A Arthur.

RESUMO

O presente texto persegue a pergunta pelo cinema africano – não a identidade, nem forma, nem conteúdo, mas as próprias condições objetivas que levaram ao aparecimento desta pergunta: porque o cinema africano possui este ou aquele traço específico entre a teoria e a crítica? Será ele um objeto (não somente no sentido epistemológico) particular? Acreditamos que, se tal lançamento é possível, se a teoria e a crítica podem se debruçar sobre ela mesma, a origem desta possibilidade encontra-se nos próprios filmes, na experiência ante esta ou aquela obra e, por isso, esta primeira pergunta será o mote necessário para chegar ao interesse central desta pesquisa: o filme africano, as obras tomadas de modo particular. Mesmo o recorte que oferecemos aqui – os filmes da contemporaneidade e, em termos mais específicos, produzidos de 2001 para cá – não é arbitrário e possui uma razão de ser: contemplamos a história do cinema africano, cuja configuração, de modo arbitrário, também permite encontrar obras e instantes modernos, primeiro, e pós-modernos (serão estes os filmes que nos interessam). As obras são: *Daratt* (2006/Chade) de Mahamat-Saleh Haroun, *Ouaga Saga* (2004/Burkina Faso) de Dany Kouyatè, *Bamako* (2006/Mali) de Abderrahmane Sissako, E o curta-metragem *Nous aussi avons marché sur la lune* (2009/Congo) de Balufu Bakupa-Kanyinda.

PALAVRAS-CHAVE: cinema africano; cinema periférico; cinema e política.

ABSTRACT

The following text articulates some important question marks about the african cinema – not about identity or form, or content, but about the objective conditions that led to the emergence of the questions itself: why african cinema has these specific traits between theory and critic? Is it a particular object (not only in an epistemological sense)? We believe that, if we are able to articulate such questions, if the theory and the critic can question themselves, this possibility came from the movies themselves, from the experience with some particular films. Our corpus – contemporary african cinema, since 2001 – is not arbitrary: the history of african cinema can also be defined by a modern and a post-modern moment as well, and it is exactly this post-modern cinema that concerns us. The movies we analyze are: *Daratt* (2006/Chade) of Mahamat-Saleh Haroun, *Ouaga Saga* (2004/Burkina Faso) of Dany Kouyatè, *Bamako* (2006/Mali) of Abderrahmane Sissako, and the short movie *Nous aussi avons marché sur la lune* (2009/Congo) of Balufu Bakupa-Kanyinda.

KEY-WORDS: african cinema; third world cinema; cinema and politics.

SUMÁRIO

Introdução	08
Parte I: Descrição	20
Parte II: Metáfora	42
Parte III: Verdade	57
Parte IV: Magia	70
Considerações finais	85
Bibliografia	89

“A sensação de felicidade ao satisfazer um impulso instintual selvagem, não domado pelo Eu, é incomparavelmente mais forte do que a obtida ao saciar um instinto domesticado”
Freud

“Gnamokodê [puta-que-pariu]!”
Ahmadou Kourouma

INTRODUÇÃO

Em 2009, foi exibido na tv aberta brasileira um curto programa de entretenimento conduzido por Regina Casé chamado *Vem com tudo!* Cada episódio articulava entrevistas de rua com dramatizações protagonizadas por Casé para abordar diferentes tendências contemporâneas de comportamento e lazer, bem como tendências que se esgotam, que “vão com tudo”. Em um dos programas, o tema é o turismo. Mais especificamente, o barateamento de passagens, pacotes de hospedagem e cruzeiros marítimos, o que acabou proporcionando a um número maior de pessoas a possibilidade de conhecer destinos antes visitados somente pelos mais endinheirados. Neste episódio, Casé interpreta uma “trilhardária” brasileira que, evidentemente, não vê com bons olhos o fenômeno, inclusive as novas formas de crediário através dos quais qualquer “coitadinho” pode comprar uma passagem para Paris e parcelar a compra em 72 vezes. Paris foi com tudo. Sendo assim, os mais ricos estão viajando para lugares “mais exóticos”, “mais originais”, o que significa, em outras palavras, viajar para o Terceiro Mundo. Enquanto fala, Casé, de óculos escuros e *scarpin*, mostra, para uma filmadora, a paisagem do último destino turístico que “vem com tudo”, a floresta do Togo, e que ela não sabe ao certo se fica no Leste ou Oeste africano – fica na África, enfim.

“*Darlings*”, começa Regina, se dirigindo a amigas que estão assistindo no Brasil, “o lugar é o que há! Uma beleza intocada, uma natureza exuberante! Infelizmente não pudemos construir uma pista de pouso, como a gente sempre fazia quando íamos para o Cambodja no começo, porque o terreno é muito montanhoso. Tentamos pelo porto, mas tinha sido tomado por uns rebeldes que assassinaram o presidente, ou o rei, não sei se aqui tem presidente ou rei, mataram eles todos. Então pra chegar aqui só de balão, mas tudo com o máximo de segurança. Rodolfo contratou uns dez guias, mas na hora só apareceram cinco. Indolentes! O resto diz que está com malária (e depois reclamam que não tem trabalho). E ontem foi dia livre para compras! Fomos até uma aldeota aqui perto e comprei a igreja da cidade! Uma igreja, há mais de quinhentos anos, uma graça, branca, lindinha. Já mandei para a fazenda dentro de contêineres”, termina a turista.

Certamente não somos capazes de imaginar uma lista de grosserias maior que esta. Mas também a falta de delicadeza com que a África, suas culturas e espaços, são de fato acessadas na contemporaneidade não está muito distante deste exemplo. Dentre os comentários humorísticos de Casé, o mais tético não é exatamente aquele que imediatamente salta aos olhos, mas, pelo contrário, aquele que tende a ser também o mais excitante, (sob outra perspectiva, evidentemente): a África está na moda. E de maneira mais específica, a chamada África Negra, ou África Subsaariana: tornou-se destino turístico caro e sofisticado;

seus artigos inundam o mercado internacional de luxo; boa parte dos países do continente já compõem as rotas internacionais de diplomacia; a última Copa foi lá. Parece evidente que muita coisa mudou desde o fim das colônias, mas é igualmente notável, por outro lado, que muitos barbarismos sobrevivem intactos. E mesmo o que mudou nos últimos cinquenta anos deve ser posto sob dúvida: não serão todas estas transformações notáveis somente segundo determinado paradigma de desenvolvimento liberal, *old-fashioned*, desde o qual o progresso africano é medido pela participação nos grandes eventos ostensivos mundiais (turismo, moda, compras)? E sendo assim, que a África seja um destes destinos internacionais não será esta apenas uma nova via para que o continente continue a ser saqueado, e que estas novas formas de saque possam se legitimar, de modo paradoxal, através da própria fascinação com a “identidade cultural africana”, com os artigos “genuinamente” africanos, isto é, com os objetos e tradições que de algum modo sobreviveram aos saques de outrora?

Esta é uma qualidade da contemporaneidade já suficientemente explorada pela teoria – de Baumann à Bhabha, de Featherstone à Appadurai – e para a qual a cena de Regina Casé oferece um exemplo bem verdadeiro: embora seja a ascensão dos pobres terceiro-mundistas às agências de turismo e aeroportos o que inspira as classes altas a buscar novos destinos, “menos óbvios” e menos explorados, estes destinos tendem a ser, vejam só, a terra natal dos pobres que eles evitam se deparar em suas viagens. Para sua personagem, são desprezíveis os pobres cosmopolitistas. Interessa-lhe somente aqueles profundamente enraizados em sua experiência natal de pobreza, de artesanato e de natureza intocada. Tudo ocorre como se a definição mais genuína de cosmopolitismo passasse necessariamente pela exploração de lugares e culturas que de cosmopolitas ainda têm muito pouco. E, presumimos, o inverso também é verdadeiro: os novos viajantes do Terceiro Mundo preferem fazer turismo no Primeiro, ao invés de circularem entre os países ditos periféricos.

Qualquer evento ou objeto onde tais regras não apareçam com muita clareza tendem a ser importantes para o pensamento. Tomemos o cinema. O mercado de filmes é um destes que servem de axioma para a própria articulação dos conceitos de globalização ou mundialização. Nenhum outro, inclusive o ostensivo mercado de moda, contém tantas cifras e popularidade, ainda mais notáveis se consideramos as conjunturas dos mercados de arte ou mesmo de mídia: são cinematográficos os maiores *superstars*, os maiores públicos, os investimentos privados ou estatais etc. Na África Subsaariana se produzem filmes. Logo, presumimos, dali podem vir as criaturas que alimentam o oba-oba cinematográfico, tais como grandes estrelas, filmes de Oscar, filmes “de arte” etc. Até o presente momento, isso ainda não se passou. O filme *Tsotsi*

(2006), do sul-africano Gavin Hood, foi premiado com Oscar, mas trata-se de uma exceção (especialmente se consideramos que o filme seguinte de Gavin Hood foi *X-Men 3: a história de Wolverine*). Mas também quanto ao cinema devem se apresentar os pontos-cegos do desenvolvimento: embora na África haja cinema, tal fato ainda não significa, efetivamente, um indício de progresso nos termos usuais. Talvez não ocorra aos profissionais africanos se lançarem à qualquer espaço mundialmente legitimado de prestígio e visibilidade, mas, sob o temor de que o saque em terras africanas continue, insistem em fazer filmes para que a própria história do cinema se transforme, mesmo que lentamente. Como bem sabemos, a deficiente distribuição entre as salas de projeção é uma das dificuldades centrais para os cineastas do continente, mas sabemos também que os filmes bem distribuídos são, muitas vezes, os mais imundos, desnecessários e alheios à contemporaneidade humanística. Os cineastas podem ainda depositar alguma fé em seu filme e, ao mesmo tempo, desejar que ele seja distribuído, isto é, depositar simultaneamente alguma fé na objetividade do sistema, independentemente se os vetores que orientam a relação sistema-povo sejam perversos ou eminentemente naturais?

Assim, o cinema africano nos interessa por uma série de razões e uma delas é que, apesar do vigor criativo deste cinema, ele permanece como um objeto estranho se analisado a partir de como funcionam os filmes em outros contextos. Há muitos cineastas trabalhando na África Negra, bem como uma crescente comunidade de atores, fotógrafos, roteiristas e demais profissionais da imagem, mas, de modo discrepante, uma definição mínima de mercado ainda parece ser de difícil aplicação ali. Em geral, o financiamento do filme africano não vem de estúdios, nem do Estado, nem de editais, mas dos antigos centros europeus. Quando concluído, dificilmente é distribuído entre as salas de cinema do continente e, ao invés, pode conquistar alguma repercussão em um festival qualquer na França, Alemanha ou Estados Unidos – a maior parte dos filmes, portanto, tem mais espectadores europeus que africanos¹. Os poucos filmes que conquistam alguma distribuição não sabemos se são vistos por uma parte considerável de espectadores e, ainda, se são realmente apreciados por eles. Sequer entre o mercado “informal” de cinema – dvds piratas, *peer-to-peer* etc. –, gigantesco em qualquer metrópole africana, haveremos de encontrar facilmente uma cópia destes filmes.

O caso africano, para utilizar um conceito gramsciano, é o típico excedente de hegemonia, a pobre criatura enganchada às margens de uma permanência histórica e de

¹ Diz respeito ao filme de longa-metragem exclusivamente. Na África há numerosos exemplos de produções audiovisuais de sucesso, como é o caso da televisão nigeriana, uma das mais vistas no mundo (não que seja vista no mundo todo, mas o número de espectadores somente na África já permite incluir a Nigéria neste ranking).

regência. Esta noção de hegemonia², a que Gramsci efetivamente dá um nome, vem da constatação que irá orientar boa parte do pensamento social a partir de então (pelo menos como distância mínima de Marx), de que a prevalência de determinada ideologia fetichista é, a esta altura, irreversível. Assim, que o cinema africano seja marginalizado, esta é a condição *sine qua non* da própria vigência hegemônica, pois um cinema dominante obrigatoriamente deve existir. O conceito de hegemonia, sendo negativo, prevê a existência de uma contra-hegemonia (“contra-hegemonia” não é um termo cunhado por Gramsci, é bom ressaltar), de uma reação orgânica à dominação cuja efetividade é fruto da consciência alcançada por um ou outro grupo, embora, segundo alguns autores, uma outra condição essencial da dominação é que não apenas existam os dominados, mas que eles, ocasionalmente, se rebelem contra o estado de coisas. Para todos os fins, a contra-hegemonia parece ser uma das últimas tentativas de negar a qualquer organização política/de cultura/ o direito de abstração totalizante, e sob esta perspectiva, o cinema africano seria, a priori, um cinema contra-hegemônico.

Devemos explorar melhor a condição contra-hegemônica. Ela vai até a própria natureza do filme, ou ela é provisória? Vejam: não se trata de perguntar se Gramsci, por exemplo, pensa a hegemonia como natureza, mas de saber se entre a hegemonia e a contra-hegemonia existe uma projeção lógica ou ontológica. Se é correto que o filme africano seja contra-hegemônico, qual a razão: simplesmente porque não é hegemônico (isto é, porque procura visibilidade, porque transforma a condição marginal em seu cerne ou em termos práticos) ou é devido a um estado inerente, porque ele se formou sobre estas bases e assim permaneceu? A contra-hegemonia diz respeito à minoria como o inverso da maioria ou que a minoridade seja experimentada permanentemente, que seja essa a essência da coisa, ser a experiência diversa da hegemonia e que, por isso, não visa os privilégios de maioria, mas a recusa renitentemente?

Algo assim parece ocorrer ao cineasta tunisiano Tahar Chériaa no comentário a seguir, o qual utilizamos para melhor compreender a contra-hegemonia, a qual iremos chamar agora de “anormalidade”, a partir do que sugere Chériaa:

Os cinemas africanos, apesar de uma realidade viva, são criações meramente artísticas, enquanto os demais cinemas são também indústrias e parte de uma

² GRAMSCI, A. *Breves notas sobre a política de Maquiavel (Caderno 13)*. Trad. C. N. Coutinho. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001 (Cadernos do Cárcere Vol. 3), p. 36-46.

economia nacional mais ampla. [...] Os filmes africanos [portanto] não podem ser considerados como produções normais.³

Se a proposição de Chériaa é verdadeira, tem-se que o filme normal existe aquém e a parte das anormalidades africanas de filme. Evidentemente, o autor se refere ali a questões específicas do mercado e da prática cinematográfica, à maneira como os filmes são financiados, feitos e distribuídos no continente – mas todos os conhecidos obstáculos do *filmmaking* africano, mesmo quando observados de modo muito pouco especulativo, resultam ainda naquela anormalidade: na África se faz um outro filme.

O filme normal, segundo esta lógica, é o hollywoodiano, os filmes de gênero e o *blockbuster*. São também normais o cinema de autor, de “arte” e de retomada, filmes que funcionam muito bem através de uma enorme comunidade cinéfila (já não é possível dizer que são “marginais”), de um nicho de festivais e universidades e do dinheiro do Estado. Em ambos os casos trata-se de um produto que, para os primeiros marxistas, certamente seria motivo para pânico: perfeitamente acabado, este filme desliza de tal modo por entre as ideias de infra e superestrutura que nele mesmo se concretizam as projeções de inter-relação e interdependência entre ambas. Era esperado que surgissem mediadores assim no meio social (para Marx e Gramsci, os intelectuais deveriam cumprir este papel), mas não que eles fossem tão pacificamente logísticos, ou tão espetacularmente elaborados (como diria Guy Debord).

De todo modo, anormalidades desta natureza foram primeiro pensadas por Marx e depois pelos marxistas (mas não por Hegel, para quem não poderia existir algo como um objeto anormal, e isto é, de certo modo, um dos pontos da crítica de Marx à filosofia hegeliana). Os descolamentos entre cultura e sociedade, para estes pensadores, vêm de um descolamento originário entre sociedade e a própria essência humana. Em termos gerais, o que ocorreu desde o marxismo foi, primeiro, a concepção da materialidade da cultura e das artes em relação ao mundo social e, depois, que este mesmo dado tornou-se fundamental também para o estado de coisas que o marxismo associava, perniciosamente, ao fetichismo da propriedade privada. A essência de um legítimo objeto cultural é, assim como de toda prática humana moral, a consciência de classe, mas nos termos de uma sociedade não-socialista, a consciência de classe desaparece sob o modo como somos todos objetivamente alienados, e esta é também, para estas sociedades, a essência dos produtos da cultura, tal como é a comida para quem só come por gula. Embora não seja verdade, para o marxismo, que estes últimos

³ CHÉRIAA, Tahar. *African cinema and the Headshrinkers: looking back as strategy for liberation*. In: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (org). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996, p. 42-43 (tradução nossa).

possuam propriamente uma essência (seriam apenas superficialidades), em qualquer sociedade espera-se que exista uma noção mínima de totalidade a partir da qual funciona “normalmente” a cultura, e isto é também aceito pelo materialismo histórico – se o socialismo, por exemplo, fosse levado a termo, não mais poderia existir algo como o filme revolucionário, do mesmo modo como Hollywood produz filmes-espetáculos sem que, para os produtores e espectadores, isto seja resultado de um derrotismo cultural e político.

Por outro lado, a materialidade do filme à qual, implicitamente, se refere Chériaa e a qual nos interessa compreender, também não é aquela de objetos como das autênticas obras de arte para o materialismo de Marx. Se há um problema a ser investigado a respeito destes filmes, ele não é de natureza histórico-sociológica, tal como são problemáticos os livros de Eugène Sue para Marx, incapazes de qualquer compartilhamento sensível com a realidade – os filmes africanos, ao contrário (e como parece ser amplamente aceito), são artefatos justos e conscientes de determinado lugar sócio-histórico ao mesmo tempo em que têm o privilégio (ou a maldição) de poder avaliar retrospectivamente a história da própria técnica cinematográfica, da qual os cineastas africanos só começaram a participar efetivamente a partir dos anos 1960, quando o cinema já era o espetáculo hegemônico em quase todo o mundo. Ninguém haverá de admitir o contrário considerando que o cinema, bem como o capitalismo, “começou” no continente africano, ao invés de vir de longínquos contextos sociais e tecnicistas (como as câmeras, no ocidente, que vieram de invenções toscas, que, por sua vez, vieram da fotografia etc.). O filme e a “economia nacional mais ampla” africana haverá sempre de recordar deste começo bem delimitado, o colonialismo, embora seu dever mais urgente seja interromper a vida negativa à qual se submete repetidamente a fim de desmanchar os erros humanos e de cálculo cometidos durante aquele período.

Para que mais razões se unam a estas interrupções, o texto que ora começa procura firmar a totalidade de certo domínio de análise (epistemológico, estético, *fashion*) ante um objeto determinado (o cinema africano), antes mesmo de ser uma investigação propriamente dita a respeito deste objeto. Assim, espera-se que, terminado o texto, sua leitura tenha testemunhado não um olhar particular e subjetivo, ou uma interpretação, nos termos rejeitados por Susan Sontag, e sim a constituição de um itinerário, o qual, como todos os demais, tem a pretensão de ser preferível, mesmo que tal itinerário possa se estender somente a um número reduzido de objetos. Em outras palavras, nos orientamos da seguinte forma: não sabemos o que o cinema africano é, como é ou porque é, mas, por outro lado, insistimos que tais indagações não são as únicas formas de lançar perguntas a objetos. Primeiro, porque é

evidente que o cinema africano não corresponde a um *corpus* rigorosamente objetivo de objetos – a depender dos propósitos de quem vê, filmes entram e outros saem. Por outro lado, não nos ocorre afirmar com grande convicção que “o cinema africano é múltiplo, suficientemente diverso” ou que agrupa, com muitas erros, filmes muito distintos sob uma denominação comum – ora, o que normalmente se afirma aí é que estes filmes, sua forma e seu conteúdo, se diferenciam entre si, mas esta nos parece uma crítica à unidade absolutamente desnecessária, pois o princípio operante aí nos levaria a niilismos tais como “se assim acontece, também a forma do início do filme é diferente da forma do fim”. Não nos dedicaremos aqui a procurar o que há de africano neste cinema, mas, afinal, o termo “cinema africano” jamais conteve a rigorosa pretensão de realizar um recorte estético, político, ideológico ou de identidade. E segundo, finalmente, é também verdadeiro que o mais fundamental a respeito do cinema consiste, de certo modo, em um dado de razão existencialista, ou seja, que o cinema crie coisas, que essas coisas sejam cinemáticas e, o mais importante, que, uma vez criado, o cinema perpetua-se a si mesmo.

Embora não seja propriamente um texto sobre a história e os fatos importantes do cinema africano, e antes que passemos para as questões que nos interessam de fato, algumas palavras a esse respeito são necessárias, bem como alguns comentários sobre método.

Primeiro: consideramos aqui que os primeiros filmes africanos são realizações de africanos. Que esta afirmação seja ridiculamente óbvia, mas que, ainda assim, precise ser dita a respeito do cinema africano, aí já se encontra a natureza dos problemas que investigamos. Isso porque os primeiros filmes que foram produzidos em terra africana não foram de autoria nativa, mas de europeus que estavam no continente como colonizadores. Tratava-se de uma extensa produção de curtas-metragens que serviam aos interesses mais abrangentes de todo o projeto colonialista, mas que não se deu igualmente para todas as colônias. Como afirma Manthia Diawara, cineasta e crítico, em sua fundamental historiografia do cinema africano⁴, os investimentos em cinema eram consideráveis nas colônias francesas e inglesas (nas francesas, principalmente), mas pouco expressivas nas portuguesas. Onde tais investimentos ocorriam, eram criados diversos *bureaus* de audiovisual, que se desmanchavam, mudavam de nome, importavam tecnologia, mandavam-na de volta etc. Segundo Diawara, embora tenham sido instrumentos para o firmamento de um imaginário eurocêntrico e profundamente racista, o trabalho nestes *bureaus* teve sua importância para a formação de africanos hábeis em máquinas de filmar e em processos de produção e até quanto à tecnologia deixada ali. A

⁴ DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1992.

filmografia começou no início do século XX e durou até pouco antes das primeiras independências políticas africanas, isto é, até meados dos anos 1950.

É também importante fazer menção ao trabalho do cineasta e etnólogo Jean Rouch, que aparece antes do fim das colônias, o qual, não raramente, é citado como uma espécie de interstício entre o filme colonial e a formação dos primeiros cineastas africanos. Rouch filmou uma série de obras centrais para a história do cinema – e praticamente em torno de sua imagem isolada giram em torno as ideias de filme etnográfico –, embora sua produção tenha originalmente se destinado para as universidades somente. Em alguns casos, Rouch é considerado o amigo oficial do cinema africano. Sembène, por outro lado, dirigia-lhe duras críticas, “você nos vê como insetos”, dizia o cineasta a Rouch.

Um dos primeiros cineastas africanos foi Ousmane Sembène, senegalês, e seu filme de estreia, *Borom Sarret* (1963), é considerado o primeiro filme africano importante. Mas é o filme seguinte de Sembène, *La noire de...* (1966), o filme-chave da produção africana dos anos 1960 e, possivelmente, a obra mais citada de toda a filmografia da África Negra. A trama deste belíssimo filme de 50 minutos gira em torno de Diouana, uma jovem senegalesa que, sonhando em conhecer a França, decide trabalhar como doméstica na casa de um casal francês. Sua previsão da cidade francesa como lugar belo, como meta de boa vida, logo se desfaz sob as grosserias de seus empregadores e pela monotonia de sua rotina. Até onde temos conhecimento, e exceto talvez por mostras especiais, homenagens e festivais, *La noire de...* jamais entrou em cartaz no Senegal ou em qualquer outro país africano – tal fato irá se aplicar a praticamente todos os filmes africanos até a atualidade.

A produção de cinema, a partir de então, desponta em outras regiões: Senegal, Mali, Nigéria, Zaire (atual República Democrática do Congo) etc. Desde o início, a produção aparece com mais destaque nos países de colonização francesa, e a maior parte dos filmes africanos são falados em francês. Não demora muito para que apareçam as primeiras organizações profissionais de cinema. Em 1969 forma-se na Argélia a *Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)*⁵, uma grande junção de outras pequenas organizações nacionais de cineastas. Em 1975, segundo Diawara, a FEPACI já incluía 35 nações, tornando-se a principal organização de cinema a despontar no continente. A partir dos anos 1980 o alcance da FEPACI diminui consideravelmente e surgem dissidências diversas quanto a suas orientações políticas e de criação, desde o início voltadas para um projeto de descolonização e militância bem determinado.

⁵ Idem, p. 35-50.

Porque é bastante recente, o cinema africano não avançou através de delimitações temporais e estilísticas muito claras. Assim, sua história pode ser melhor construída a partir da análise das obras de cada cineasta, alguns com uma extensa filmografia, como a de Sembène, e outros que realizaram muito pouco numericamente, como Med Hondo. Segundo sugestão nossa, mas que, como dito anteriormente, não corresponde a nossos objetivos no presente texto, tal história poderia ser articulada através dos seguintes grandes subtópicos (cineastas): Sembène, evidentemente, Souleymane Cissé (autor de *Finye* em 1982, *Baara* em 1978 e do celebrado *Yeelen* em 1987), Idrissa Ouedraogo (de *Yaaba* em 1989 e *Tilai* em 1990), Gaston Kaboré (de *Wênd Kûuni* em 1982, um dos nossos favoritos), Flora Gomes (de *Mortu Nega* em 1989 – o final dos 1980 foram particularmente interessantes para o cinema africano) e finalmente Abderrahmane Sissako (de *La vie sur terre* em 1998 e *Bamako* em 2006).

Sobre o método: partimos da hipótese de que há uma pergunta pelo cinema africano e que tal pergunta não foi devidamente levada a termo pelo pensamento que já se dedicou a este mesmo objeto. Mas também não cabe a nós construir a pergunta. De modo geral, avançamos para descobrir primeiro sua natureza, os pressupostos sobre os quais ela pode ser devidamente pensada. Estes pressupostos, que ora se constroem e ora se desmancham, são quatro e dão os títulos dos capítulos: Descrição, Metáfora, Verdade e Magia. Todas as divisões do texto são formadas por uma explanação teórica destes grandes temas e, antes, colocadas a prova em relação a algum filme determinado. As afirmações desenvolvidas em cada parte, contudo, não dizem respeito àquele filme especificamente, mas são verdadeiras também para os demais.

Na realidade, nada em nossa exposição partiu de um recorte particular de objetos e tampouco diz respeito a eles exclusivamente – a começar pelo metacorpus “cinema africano”, cujo “africano” nos interessa assim mesmo, como abstração. É verdade, contudo, que toda a presente exposição, suas hipóteses centrais, foram primeiro inspiradas pelo o que aprendemos com os filmes africanos eles mesmos – porque tal aprendizado não pode ser objetivamente narrado, isto é, porque ele não vem exatamente da forma dos filmes, e menos ainda de seu conteúdo, mas da colagem desse repertório, do acesso a vários filmes (embora ainda não suficientes, pois encontrar uma cópia deles é bastante difícil), é que decidimos avançar por outros meios, a partir de uma análise mais teórica e mais especulativa. Por pouco, inclusive, não poderíamos ser mais radicais: sequer seria necessário, de fato, nos colocarmos diante de um repertório de cinema, analisa-lo, decupa-lo, buscar seu sentido. Se, por outro lado, os filmes atravessam todo o texto, isto acontece como reação incomensurável, como parte da

experiência em geral, da experiência contingente não-circunscrita ao filme, na medida em que é impossível distinguir o espectador de cinema provisoriamente na duração da película.

Depois, há que a sequência destas grandes ideias que nomeiam nossos capítulos, a ordem em que se sucedem, não é aleatória. Elas estão em ordem crescente quanto à proximidade que estabelecem com a pergunta pelo cinema, ou melhor, com os modos com que os filmes deveriam ser também indagados e apreciados. Começamos com a Descrição, com esta forma de organização da experiência e do real, que, talvez, seja a forma primordial de apropriação de objetos. Quando descrevemos um filme, o que fazemos de fato? E quando se produzem conteúdos que, acredita-se, estão além da mera descrição, que dão um passo a mais em direção à uma revelação mais verdadeira da coisa, serão eles verdadeiramente diferentes do que se entende por descrição? E terminamos com a Magia e sua notável habilidade de fazer o contrário, de desorganizar o real, de acrescentar-lhe algo que não estava lá originalmente, como por mágica, como por subversão. Na medida em que é realisticamente absurda, em que se manifesta objetivamente (e não por metáfora ou alegoria, pois, se assim fosse, a magia ocorreria em mundos onde ela seria banal e talvez nem precisasse ser nomeada), a Magia, em sua bagunça do sistema, é também uma noção de inferno e de caos.

É também sentido que grande parte das ideias a seguir podem ser verdadeiras para o cinema terceiro-mundista de modo geral, pois nosso ponto de partida, quando iniciamos a pesquisa, era pensar o cinema periférico, as questões que tinham origem nesta condição de marginalidade mais abstrata, mas que de alguma maneira era comum como uma experiência de origem negativa. Desde sempre, porém, estávamos cientes de que haviam problemas centrais e particulares de cada filmografia, sob qualquer recorte (nacional, de religião e até de produtoras), e eventualmente nos decidimos por explorar o cinema africano, seduzidos, principalmente, pelos filmes que escolhemos como exemplos ou ilustrações de nossa exposição, que são todos datados da última década, do terceiro milênio.

Em muitas passagens o texto irá parecer um ode ao otimismo liberal. Antes devemos lembrar ao leitor que seríamos verdadeiramente otimistas se acreditássemos que a atual marginalidade do cinema africano é apenas provisória e que, se a história fizer o seu trabalho e se tivermos fé em qualquer proposição aqui defendida, não demorará para que as condições ideais de criação/distribuição surjam no continente. Na verdade, acreditamos no contrário: se o presente texto é possível, isso se explica porque tais condições, a nosso ver, existem já há algum tempo e que a produção das nações africanas, apesar de numericamente inferior à boa parte dos outros países, é suficientemente diversa e rica para seja dedicada alguma atenção ao

que efetivamente está pronto, ao invés de articular o argumento de *praxe* – sempre importante – quanto a hipotéticos desafios estéticos/políticos. Nas próximas páginas, lidamos com uma comunidade de cineastas, atores e atrizes, roteiristas, diretores de arte, fotógrafos e músicos que produzem, sim, sob uma série de contrições, mas para quem a preocupação com o cinema não se distingue da preocupação com o povo e que, por isso, continuam a produzir – é esta continuidade o que mais nos interessa.

P A R T E I :

D E S C R I Ç Ã O

I.

Começamos nossa travessia a partir do filme mais celebrado, conhecido e premiado dentre a filmografia africana recente: *Bamako* (2006), de Abderrahmane Sissako, autor de outros grandes sucessos africanos, como *La vie sur terre* (1998) e *Heremakono* (2002). Sissako é mauritano, mas viveu parte da infância e da adolescência no Mali, país onde se passam as histórias de *Bamako* e *La vie*. No Brasil, o filme foi amplamente exibido em festivais e mostras as mais diversas (não somente aquelas dedicadas ao cinema africano), mas não foi distribuído para o circuito exibidor nem para o mercado de vídeo.

Cabe-nos decidir previamente, entretanto, se o conteúdo que se segue deve ser uma análise deste filme. O método ecumênico de se analisar filmes, em seus termos menos restritivos – se é por meio francês, inglês ou semiológico, pouco interessa –, inclui que esta obra seja descrita, textualizada de alguma forma, reorganizada sob alguma síntese. *Bamako*, entretanto, é um filme difícil de descrever. Por mais que se afirme a impossibilidade de obter descrições que não se deixem afetar pelas interpretações particulares que delas se apropriam (deste modo, toda descrição já incluiria a interpretação), a dificuldade em descrever o filme de Sissako reside não somente nas provocações do ato de descrever, mas na própria especificidade deste filme, o que será nosso objeto de estudo nas páginas seguintes. De toda forma, talvez a descrição seja realmente um bom ponto de partida, mas mesmo se assim fizéssemos, não poderíamos ser mais exatos e mais elucidativos que o crítico Ruy Gardnier⁶, que nos oferece uma longa e suficiente descrição/interpretação do filme:

Bamako é a capital e a principal cidade do Mali. Em seu mais recente filme, um julgamento dos povos africanos contra as instituições financeiras mundiais, Abderrahmane Sissako decidiu atribuir ao título o nome da cidade, da mesma forma que os palcos das reuniões do G8 ganham seu nome a partir das cidades em que as reuniões se dão: Praga, Seattle, Gênova. Há aí uma fina ironia que pontua todo o filme. Se é impossível que no mundo real as sociedades exploradas se reunam para realizar um verdadeiro processo contra as atividades do Banco Mundial e do FMI, o jeito é utilizar a ficção como espaço simbólico para dar voz àqueles que não a têm, para trazer à tona um tipo de debate que só existe em alguns pequenos círculos, ainda que diga respeito a questões fundamentais da vida dos países subdesenvolvidos, especialmente os africanos. Mas um tal processo, feito na ficção e não na realidade, só poderia ter efeitos precários, ficcionais, simbólicos. Poderia então um filme que encena esse julgamento levar-se a sério demais, acreditando que ele vai estender suas conseqüências ao mundo real? A essa pergunta, Sissako vai responder com uma negativa. Pois ao encenar esse

⁶ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/89/festbamako.htm>>. Acesso em 19 set 2010.

processo, o diretor elabora uma série de estratégias que insistem em relativizar, minimizar, no limite até desqualificar a validade prática ou mesmo a seriedade do processo: ele não ocorre num tribunal asséptico em que se desenrola o circo da perfeita *mise-en-scène* da aparência de justiça e isenção (cf. *Find Me Guilty*), mas num quintal freqüentado por bodes, onde as mulheres tingem tecidos, onde os moradores passam em frente à mesa dos juizes, onde, enfim, se reproduz um microcosmo que evoca e evidencia a própria impertinência de se julgar, de baixo (no poder, na economia e até no hemisfério), aqueles que estão por cima. [...] Quando falamos de julgamento, ele deve ser tomado em sentido literal: temos os juizes, advogados de acusação, defensores, testemunhas. O falatório é geral, os discursos são inflamados, assistimos a verdadeiros espetáculos de oratória, verdadeiras trocas de testemunhos e argumentos de ambos os lados (assim como de fato os advogados são verdadeiros advogados e as testemunhas são de fato testemunhas; além disso, muito do próprio julgamento aconteceu com intervenções apenas pontuais por parte do diretor). É claro que o filme está do lado dos povos africanos e se utiliza de inúmeras estratégias, muitas vezes hilárias – como um bode que persegue o advogado Rappaport –, para ironizar as razões das instituições financeiras mundiais, mas ao mesmo tempo ele deixa entrever que a discussão é muito mais complexa do que a simples culpabilização dos organismos mundiais.

A que dificuldade nos referimos? Aparentemente, deste filme podemos extrair normalmente um volume mínimo de informações, seu *plot* mais objetivo, sua trama irreduzível: *Bamako* se passa num tribunal cuja formação é idêntica a qualquer outro (juizes, promotores, réu, testemunhas etc.) mas alocado em um espaço diferente, uma espécie de concessão, de terraço africano. Tudo é arranjado segundo a disposição das pessoas e objetos como elas estariam em um fórum comum, mas as pessoas que circulam por aquele espaço cotidianamente continuam a fazê-lo aos olhos dos juizes e advogados: lavam roupa, se perfumam e até celebram casamentos. Também é curiosa, mas igualmente compreensível, a razão do tribunal: julgar um processo movido pela população civil da cidade contra os bancos e fundos mundiais, acusados de explorar inescrupulosamente os recursos e as economias africanas. Mas não é propriamente esta reconfiguração do tribunal o indescritível em *Bamako*. Ela não somente pode ser efetivamente explorada como é comum chamar esta estrutura formal por um nome próprio de outros domínios da expressão, como “licença poética” ou “alegoria”, que determinam toda situação onde as coisas não são elas mesmas em suas apropriações mais comuns, ou sequer são coisas conhecidas sob quaisquer aspectos – no caso de *Bamako*, temos um tribunal modificado, inventado, uma armação não completamente fabulosa, mas também não completamente fidedigna ao realismo moderno/modernista. Sob estes aspectos, *Bamako* pertence ao chamado cinema pós-moderno e se assemelha à filmes como *JFK* (1991) de Oliver Stone, *Inglorious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino (ambas armações históricas, ou melhor, armações reveladoras da essência fabular dos eventos

históricos), ou *Aquele querido mês de agosto* (2008) de Miguel Gomes (notável filme onde o processo de filmagem é parte importante da trama)⁷. Na medida em que existem designações como estas, reunidas quase todas sob a noção mais abrangente de pós-modernismo, o problema da descrição no cinema contemporâneo, incluindo no cinema do Terceiro Mundo, parece ter se esgotado inclusive em sua marcante dificuldade. Entretanto, *Bamako* permanece como um filme difícil ao pensamento, mas não em relação a qualquer questão interior, é preciso que se diga, mesmo que ela não deixe de se manifestar e de merecer atenção.

Para todos os efeitos, não satisfaz a ninguém se referir à *Bamako* como “filme de tribunal” meramente. Ora, que a imagem deste “tribunal na concessão” precise ser relatada em suas particularidades em relação aos júris tradicionais e para além do que os termos “tribunal”, “julgamento” ou “júri”, sozinhos, podem evocar, aí já estará evidente a distorção formal levada à cabo em *Bamako*. Depois, como se não bastasse o “filme de tribunal” não ser mais o mesmo (na medida em que também deve ter se atualizado à pós-modernidade), é bastante aceito que denominações de gênero, como “filme disto” ou “filme daquilo”, são invenções exclusivamente Ocidentais e que dificilmente se aplicam ao cinema africano, de qualquer época ou lugar. Debruçar-se sobre um filme como *Bamako* – descrevê-lo, interpretá-lo, analisa-lo – deve ser um esforço de lograr um lugar particular à sua forma e conteúdo, como se os conceitos que deliberadamente e usualmente consideramos verdadeiros para falar do cinema Ocidental pouco tivessem a contribuir para formar um conceito de filme africano.

Uma outra perspectiva sobre o mesmo tribunal malinês de Sissako irá sobrepor o pós-modernismo, sua sensibilidade formal de tempo, espaço e evento, às particularidades históricas das sociedades africanas e, até, ao estado ontológico desta sociedade, numa tentativa de encontrar, para este filme, um conceito que não seja intrinsecamente ocidentalizado. À armação de um tribunal pós-moderno onde se possa colocar instituições tão geopoliticamente abstratas como o Banco Mundial e o FMI no banco dos réus, e o também abstrato povo do Mali como acusadores, é acrescida a necessidade mesma de se questionar a realidade e a eficácia dos tribunais, viciados em resolver os problemas sob seu juízo através de “canetadas”, como se ela, a canetada, representasse uma profunda resolução objetiva. Tudo se passa como se dissesse: se esta instituição se presta, no Ocidente, a reproduzir certas formas perversas de dominação e manutenção de hegemonia, se a justiça, nestes espaços respeitosos e austeros de tribunal, não é verdadeiramente justa, talvez aqui, na África, no

⁷ Sobre este assunto, é indispensável a leitura de Hayden White, cujo texto corresponde, na verdade, à uma explanação dos traços determinantes da cultura pós-moderna de modo geral. WHITE, Hayden. *O evento modernista*. In: Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, n. 5-6, mai./dez. 1998.

quintal, ela funcione. Somos levados a constatações assim através de um pensamento que se reuniu, mais ou menos, sob o nome de pós-colonialismo, sugestivo em relação aos meios de se perceber e criticar discursos proto-imperialistas, racistas ou de colonização de imaginário menos evidentes que suas manifestações antigas, mas igualmente nefastas. Sob orientação pós-colonialista, *Bamako* também não será particularmente difícil de descrever: ele articula uma trama de pós-tribunal, de pós-direito, em que se invertem e renovam modos Ocidentais de vida e regência, legitimados, em solo africano, por imposição do Ocidente. Que *Bamako* se apresente assim, trata-se de uma incontestância histórica até, pois o princípio segundo o qual o meio histórico e social determina o meio das formas, e em que as formas são, por sua vez, retro-determinantes do social e dos rumos históricos, este princípio, segundo afirmam os pensadores pós-colonialistas, é universal.

Até aqui, nenhuma dificuldade. Por outro lado, é prudente lançar dúvidas às pretensas revelações que obtemos de *Bamako* até o presente ponto. Não estarão todas elas bastante evidentes no começo, meio e fim da estória? Não estarão objetivamente entregues e suficientemente esclarecidas ali mesmo, na imagem? E finalmente, não serão todas essas constatações apenas prolongamentos de uma descrição primordial e irreduzível do enredo?

A essência da descrição é que ela seja interminável: que, a partir dela, seja somente possível passar para outras descrições mais densas e mais avançadas. Se começamos a descrever *Bamako*, seja seu sentido mais oculto ou sua premissa mais superficial, ao final não teremos obtido uma palavra sequer do filme, mas apenas uma série de notas a respeito de conceitos que poderiam ser obtidos sob qualquer outra circunstância. Conversaremos sobre tribunais, imperialismo e melancias; *Bamako* será somente o lugar onde alguns objetos e ideias particulares encontram uma representação, ela também particular. Mas a descrição é um mínimo que precisamos para viver, um dos grandes pressupostos de que as coisas nos são acessíveis pela linguagem. *Bamako* contém, sim, seus conceitos, bem como todo espectador tem um conceito do filme, e ambos são naturalmente narráveis. Contudo, sabemos de várias outras coisas também. O cânone literário, por exemplo: esta coleção de livros já atravessou tantas apropriações e leituras que, no percurso, eventualmente apareceram estudos que não discutem o tema básico das coisas-na-literatura. Este tema básico deve ainda gerar discussões, mas porque não encontraremos nada diferente deste a respeito do cinema africano e até a respeito dos demais objetos culturais africanos?

Que objeto é *Bamako*? Gostaríamos de compreendê-lo mantendo-nos distante, entretanto, da experiência mais imediata do espectador, isto é, de decifrar instantaneamente o

filme que ora se apresenta e sem articular quaisquer proposições que já não estejam evidentes no filme mesmo, que sejam meramente (sem o saber) uma transcrição, em texto, do conteúdo particular de imagem. Esta é a primeira dificuldade à qual aludimos, a dificuldade do ato de descrever. A operação de pôr em texto o que se passa na imagem, seja ela servente apenas à fins didáticos e acadêmicos, é incrivelmente complexa do ponto de vista teórico/especulativo e, se assim julgamos, também será enquanto prática. Ou melhor: tal complexidade consiste em realizar uma outra coisa que não uma descrição, em não se prender eternamente ao código, ao fato de que o tribunal de *Bamako* é incomum de uma tal maneira que, terminada a reflexão sobre esta questão, saberemos somente o quão ele é, de fato, incomum. E na verdade, boa parte da produção intelectual dedicada ao cinema, enquanto aquiesce revelar os filmes em certos aspectos, não passam de longuíssimas “adaptações” de um conteúdo satisfatoriamente exposto na imagem⁸. Mas nos interessa investigar mais a fundo, entretanto, os desafios lançados ao pensamento pelo próprio filme de Sissako, particularmente, os quais, de todo modo, foram conhecidos através de pistas deixadas pelo enredo – tais pistas nos levaram a considerar as hipóteses determinantes deste trabalho, em primeiro lugar.

Para todos os fins que se apresentam aqui, uma declaração do cineasta congolês Balufu Bakupa-Kanyinda durante uma conferência da New York University (2007) sobre o cinema africano contemporâneo será particularmente esclarecedora:

Na África, nós temos um problema com as palavras. Eu me lembro que nós passamos cerca de quatro horas, uma enorme discussão no último encontro da Fepaci [*Fédération Panafricaine des Cinéastes*], somente para saber como usar a palavra “liberdade” em um texto para apoiar a coligação de cineastas nigerianos. [...] [As pessoas que cresceram fora da África] pensavam que se você vivia numa ditadura no Mali, se tornaria revolucionário. Mas você não é um revolucionário, você está apenas discutindo a palavra “liberdade”.⁹

Bakupa-Kanyinda parece descontente com o que se passa nos espaços de discussão sobre o filme africano. Como se já não houvesse temas suficientes para discutir, os cineastas africanos ainda se detém durante horas a fio sobre “liberdade”, seu conceito. Se apareceram divergências entre os termos de um e de outro, isto não se explica porque os cineastas desconhecem esse conceito, ou porque precisam decidir eles próprios o que é “liberdade” ao

⁸ Parte da produção sobre o cinema africano se limita a repetir insistentemente que este cinema é uma manifestação política ou um grande repertório de discursos contra-hegemônicos e se bastam nesta mera exposição, na enumeração de muitos exemplos desta pós-colonialidade iminentemente pressuposta.

⁹ Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=ZK8CcrwuqxA> >. Acesso em 06 nov 2009. O que se segue é uma transcrição da fala de Bakupa-Kanyinda (tradução nossa).

invés de se apropriarem do que disseram os filósofos e dicionários europeus. Bakupa sugere que o “problema com as palavras” intrínseco ao africano é fruto, potencialmente, das expectativas amplamente difundidas sobre a essência política (revolucionária) de toda expressividade africana, e que partem não somente de dentro do continente, mas também é projetado de fora. Certamente é muito importante que a África permaneça como esse lugar de intensa articulação de ideias e, como subentendemos na fala do cineasta, é duplamente importante que tal articulação não oblitere a prática, a ação, as condições objetivas de vida e de criação no continente. Nwachukwu F. Ukadike, por exemplo, é um dos pensadores que concordam que é da natureza do filme africano tal fixação em conceitos, de “liberdade”, “civilização” e mesmo de “cinema”¹⁰, mas Bakupa-Kanyinda, por outro lado, nos faz crer que, enquanto as ideias e os conceitos são excessivamente reais na África, o cinema, por outro lado, é muito pouco (o ponto II seguinte explora melhor esta questão).

Será *Bamako* um objeto cuja destinação é regressiva, que busca por pressupostos mal formados e por justificações políticas, que confere a antigas noções novos contornos e que se lança ao repertório de cinema revolucionário (ou qualquer termo menos simbolicamente sobrecarregado que o valha) deliberadamente? Será uma prova do problema africano com as palavras ou, na verdade, ele não poderia se apresentar de outro modo, já que esta é uma feição inegável do filme africano? Talvez, para todos os efeitos, ao filme se permita a isenção de determinar a totalidade da experiência do cinema, desde a recepção dos espectadores, passando pela participação da crítica e por todas as demais recepções e apropriações que o elevam a fato cultural relevante. Sendo assim, como exposição efetiva de conceitos, até daqueles que normalmente servem para especificar que filme ele é, qual seus atributos estéticos determinantes, suas potencialidades e suas fraquezas (tal como proposto pelo pós-modernismo, pós-colonialismo, multiculturalismo etc.), *Bamako* está alheio quanto a suas próprias grandezas, isto é, alheio do seu lançar-se, o qual pode ser interrompido, incompreendido ou ignorado em qualquer parte da experiência fílmica. O interessante, contudo, não é compreender o íterim das ideias, correr atrás do tribunal, do fato de se passar em um quintal, dos personagens que não parecem muito incomodados com isso, ou o porquê de se misturem depoimentos não-controlados e a performance de atores, procurando aí o que se oculta, a ideia essencial por trás de tribunal ou quintal, ficção ou documentário. Todo filme contém seus planos rudes, seus contraplanos míticos, um certo número de subversões, de invenções históricas e experimentalismo formal – estes são pontos de partida comuns para

¹⁰ UKADIKE, Nwachukwu F. *Black african cinema*. Los Angeles, EUA: University of California Press, 1994.

compreender o filme, mas deve existir também a pergunta pelo filme como fato de cultura, em outras diferenciações que não sejam somente formais e de conteúdo.

Bamako, como já notado, é um objeto importante do recente *boom* intelectual, cultural e *fashion* dos países africanos ao sul do Saara no mundo. Enquanto escrevemos este trabalho, assistimos como um outro filme, *Un homme qui cri* (2010) de Mahamat-Saleh Haroun, do Chade, atrai também um grande número de espectadores em vários festivais de cinema mundiais, unindo-se à *Bamako* como filme africano de notável visibilidade (dedicamo-nos a um outro filme de Haroun, *Daratt*, de 2006, nos pontos seguintes). Estes filmes ainda não realizam a promessa mínima de um mercado africano de filmes, pois dificilmente conseguem se lançar para além do festival e dos nichos de intelectuais e cinéfilos. Mas também quanto a estas restrições, não está subentendido aí que a contemplação destes filmes não é africana, mas estrangeira – falamos de determinado circuito exibidor e de espectadores que celebram estas novíssimas produções também a partir da África, em seus festivais de cinema e em seus nichos de audiência e cinefilia. Este *boom* se refere, portanto e principalmente, a uma expansão da experiência de cinema, de modo geral, em terras africanas.

Detenhamo-nos sobre esta conjuntura por um instante. A partilha de filmes entre as salas de exibição, bem como o gosto mais comum por um ou outro filme, não deve ser muito diferente entre os países africanos e o restante do Terceiro-Mundo: são as produções estrangeiras, notadamente norte-americanas, que ocupam quase a totalidade das salas bem como a atenção de um público mais numeroso (com a exceção marcante da Índia, onde cerca de 95% da renda com ingressos se deve a filmes nacionais¹¹). Para o africano espectador de cinema, presumimos, o aparecimento de filmes como *Bamako* e *Un homme qui cri* deve representar uma situação de fruição bastante peculiar, e na tentativa de descrevê-la, várias certezas já amplamente difundidas vêm novamente à tona, entre elas, as experiências contrastantes do *blockbuster*, da televisão e até dos próprios filmes africanos de outras épocas. Sob qualquer perspectiva, este filme deve ser outro, pois “ele me parece ser realmente outro no instante mesmo em que o vejo”. Como se explica esta diferença sentida?

Aí encontra-se o esboço primordial da dificuldade particular que *Bamako* lança ao pensamento. A natureza mesma do esforço de achar um lugar estético para *Bamako*, de distingui-lo dos acessos hegemônicos à imagem, não começa exatamente na interioridade fílmica, mas no filme africano que o antecede, de menor sucesso, talvez, e no filme antes dele e no anterior e no anterior etc. E para todos os filmes, o mesmo princípio será válido: onde há

¹¹ Segundo dados do Filme B. Disponível em <<http://www.filmeb.com.br/dbmundo/html/india.php>>. Acesso em 04 nov 2010.

filmes, há uma experiência de cinema, e uma vez que as relações entre filme e espectador começam a progredir, logo a outra operação, de direcionar alguma atenção à forma e conteúdo, não passará de um ato retroativo, de um pequeno capricho proporcionado por uma paz de espírito mínima, de um merecido lazer, afinal. Descrever *Bamako* respeitando sua íntima presença na conjuntura atual das culturas africanas, ou pelo menos do mercado de cinema, é como contar a história da sensibilidade do homem africano, como ela se formou e como ajuíza seus gostos – certamente uma tarefa suficientemente complexa.

E depois, Sissako realizou *Bamako* de tal modo que, passado o impacto inicial ante uma sucessão rara de belas formas – com a austeridade e a dor exposta durante o tribunal, mas que facilmente se esvai para dar ouvidos à uma cantoria *griot*¹²; com a grandiosidade do texto de alguns personagens que, como sabemos, pode ser na verdade um discurso íntimo e não ensaiado de uma personalidade real; com a súbita exibição de um *western* extremamente violento e cômico estrelado por Danny Glover e pelo cineasta Elia Suleiman; com as lágrimas que, sobre música, encerram a estória – resta de fato muito pouco a ser relatado sem que o relato se perca em algum lugar entre a certeza e a desrazão. Se nos for permitido arriscar algo assim, trata-se de um encontro não muito diferente daquele inerente à qualquer livro de Kafka: tudo parece perfeitamente compreensível, exceto pela tentativa de conferir-lhe algum sentido, um sentido que deva emergir sob qualquer permissividade.

Evidentemente, o que explica, em parte, o sucesso e a popularidade de *Bamako* é o deslumbramento de substância – porque ele contém qualquer potencial de identificação simbólica e afetiva, porque foi eleito por alguns intelectuais e críticos, ou porque coisas assim acontecem aleatoriamente? –, sua oferta de uma experiência de cinema deve gerar interesse por qualquer razão. Quando o fato torna-se bastante consumado, mais objetivamente o filme aparece como um dado em si, mais sua existência pode ser investigada por outros meios que não pela descrição. Significa, em última instância, que o cinema dificilmente pertence a domínios muito evidentes da criação e que ele deve ser constante relocado ora do plano das ideias e das artes, ora do plano da ação e da indústria. Se permanecesse desconhecido sob a condição tão duradoura de marginalização, entretanto, tal presença lhe seria própria de todo modo, porém mais dificilmente a compreenderíamos, mais o fato determinante a seu respeito acabaria mesmo como sendo sua forma.

¹² “*Griots*: corporação profissional compreendendo músicos, cantores e também sábios genealogistas itinerantes ou ligados a algumas famílias cuja história cantavam e celebravam. Podem também ser simples cortesãos. [...] Não existe um termo em português para designar essas pessoas.” In: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Trad.: Xina Smith de Vasconcellos. 2. Ed. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008, p. 13. A definição que seguiu corresponde a uma nota explicativa da tradutora da obra de Hampâté Bâ.

II.

Quando os primeiros cineastas africanos começaram a trabalhar, ao menos uma questão fundamental deve ter lhes ocorrido: o que filmar? Certamente esta pergunta ocorreu a todos os cineastas em todo o mundo e se na África também apareceram pessoas interessadas em fazer cinema, presume-se que estas pessoas estavam convictas do quê se veria em seus filmes ou, pelo menos, que havia condições materiais e de temática promissoras e alguma expectativa para que ele fosse feito. Acontece que o enfrentamento desta questão óbvia possui um desdobramento mais genérico (diríamos formal) – qual seria: a disputa entre todos os objetos possíveis de serem filmados, a totalidade dos campos, de mundos, e aqueles que efetivamente ganham as telas, o que, apesar de parecer uma resolução ridiculamente evidente, dá o mote a uma série de questões a respeito do cinema, tais como os conflitos entre “mero” esteticismo e “mera” politicagem, ou entre o filme como expressão de uma idiossincrasia ou como representação de uma vontade/imaginário coletivo – e outro que, ao contrário, está intimamente relacionado às especificidades do aparecimento do cinema na África. Os filmes que consideramos como o começo do cinema africano – *Borom Sarret* (1963) e *La noire de...* (1966), ambos de Sembène – eram frutos de uma excitação ante a própria formação de um mercado de cinema, que começa sessenta anos depois do filme europeu e norte-americano (recordando: nos referimos aqui à chamada África Negra ou África Subsaariana, o que exclui Egito, Argélia, Marrocos etc., países que já possuíam, então, um mercado mais ou menos consolidado de filmes) e, ao mesmo tempo, ante todo o frisson político e cultural dos anos 1960, decisivos também para muitas das nações africanas, na medida em que estavam se extinguindo boa parte das exaustivas colônias. Sob esta conjuntura, àquele primeiro questionamento genérico/formal se acrescia um outro que deveria aparecer, especulamos, da seguinte forma: o que eu, cineasta em uma África recém-independente da administração colonial, desvinculado de outras gerações de cineastas africanos, mas ainda assim herdeiro desta máquina que, no ocidente, já tem mais de meio século de história e que, sem consentimento meu ou dos meus ancestrais, foi responsável por articular uma imagem ingrata e ridícula da terra, o que eu, nestas circunstâncias, devo filmar? Vê-se, portanto, que esta não é uma questão assim tão simples, ao menos não para este começo.

O filme que surgiu daí parece-nos, hoje, absolutamente certo (incontingente até): as imagens que Sembène, Hondo e Cissé extraíram da África são as imagens “sessentistas” que vários cineastas em várias partes do chamado Terceiro Mundo estavam obtendo de seus

respectivos lugares, quase simultaneamente, porém cada um a seu modo. Este é um primeiro traço curioso a ser notado nas emergentes filmografias terceiro-mundistas a partir dos 1960: é verdade que, como é próprio das artes e dos espetáculos daí em diante, os cinemas novos e demais vanguardas se formaram a partir de “histerias coletivas” locais, de enfrentamentos não-organizados, de *personas* sensíveis e inquietas compartilhando um mesmo momento histórico e social (crises, invariavelmente), porém, ainda assim, personalíssimas em suas inquietudes; mas é também verdade que, de modo premeditado ou não, a coisa toda, em pontos muito distintos do mundo, tomou a forma de um projeto mais ou menos articulado, mais ou menos seguido à risca, e de uma tal maneira que o cinema no Terceiro Mundo tornou-se uma noção defensável ideologicamente: haviam cineastas fazendo um outro cinema, novo, livre, marginal, neorrealista¹³. Assim, aquela pergunta primordial, aquela pergunta que, de tão elementar, sequer é feita objetivamente, a pergunta pelo o quê dos filmes, era atendida não somente pela experiência particular de cada cineasta com a terra, mas também por este “clamor do Sul”, por este chamamento ao filme, a fazer uma imagem que não existia e a desfazer uma outra que era excessiva, desnecessária e estúpida. Tal caráter de projeto correspondia, no mínimo, a uma compreensão comum de representação, compreensão esta que o cinema hegemônico ignorava renitentemente e que, a certa altura daquelas crises de hegemonia (descolonizações, revoluções, golpes), tornou-se evidente demais para continuar a ser obliterada, marginalizada demais para não vir a ser uma compreensão política. E na África não foi diferente. Apesar de radicalmente recente (isto é, diferentemente do caso brasileiro, por exemplo, que, antes dos 1960, já contava com um mercado emergente e com cineastas importantes, como Humberto Mauro e Mário Peixoto), o cinema africano já nasce Novo como o era o cinema de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos no Brasil ou de Fernando Solanas e Octavio Getino na Argentina, com seus próprios termos e manifestos¹⁴.

Não iremos nos demorar nos primeiros filmes africanos, ao modo com que se uniu ou se distinguiu do chamado Terceiro Cinema, tampouco se esta convocação terceiro-mundista pôde ser levada a termo formalmente dentro de uma filmografia tão extensa e diversa – seja

¹³ Estes termos são referências aos vários cinemas terceiro-mundistas pós-60, à como ficaram mundialmente conhecidos: Cinema Novo, Cinema Livre, Cinema Marginal etc. Sobre as noções fundamentais que reuniram os cinemas no Terceiro Mundo (tal como a própria noção de “Terceiro Mundo”, bastante polêmica) ver: PRYSTHON, Angela. *Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo*. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, Andréa (orgs). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

¹⁴ Alguns destes documentos, como alguns dos manifestos resultantes das reuniões da Fédération Panafricaine des Cinéastes (Fepaci), podem ser encontrados em: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (orgs). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

porque muitas das questões que envolvem este *corpus* de filmes já não elucidam qualquer traço importante do filme contemporâneo ou simplesmente porque há de se concordar que, se o presente texto lida com filmes tão diferentes, esta é uma constatação menos óbvia do que parece ser, pois é sempre prudente considerar a contingência de todos estes fatos: Sembène filmou *La noire de...*, mas bem poderia ter se dedicado a qualquer outra história, seu primeiro filme poderia ser uma adaptação de um conto Bambara, um documentário sobre o tempo livre em Dakar, enfim, poderia ser o mais lúdico dos filmes. Por outro lado, se acompanhamos a teoria e a crítica, especialmente, vê-se que aquela noção de representação sobrevive com algum destaque e que mesmo os estudos mais perspicazes, que apontam o que ficou e o que foi superado de toda a agitação terceiro-mundista anterior, se questionam a representação como algo obtido na e através da imagem, ainda assim a tomam como verdadeira enquanto princípio de modo geral. Investigamos esta noção no presente tópico, lançamos à ela uma porção de dúvidas e a desdobramos em outros pensamentos relevantes, sempre levados pelo modo com que o cinema contemporâneo, ele próprio, o faz.

Há de se ver primeiro que tal investigação começa a partir de um falso problema: qual o princípio da contraposição entre o mais lúdico dos filmes, por exemplo, e *La noire de...*, amplamente aceito como “filme político”, isto é, como produto de um regime de representação anticolonialista, antirracista, neorrealista etc.? O que está subentendido aí, todos sabemos: que tal filme lúdico tende a ser o espetáculo hollywoodiano barato e que este filme, invariavelmente, não atenderá por “filme africano”, mesmo se algo nesses termos for produzido em solo africano por cineastas africanos e com elenco africano (neste caso, duvidarão de sua autenticidade, não dirão que é político). Os Estudos Culturais vêm se dedicando a este problema há cerca de vinte anos e através deles sabemos que mesmo o famigerado espetáculo hollywoodiano, de *Gone with the Wind* à *Rambo*, não corresponde fielmente àquele deslumbramento lúdico que o termo gostaria de denominar. Mesmo os sujeitos por trás dos emergentes cinemas periféricos sabiam que inexistia algo assim como uma representação pueril/de entretenimento ocidental para a qual seus filmes eram a contraparte – o que se repudiava no Terceiro Mundo era justamente o contrário, a representação absolutamente esclarecida e tecnicamente refinada dos binômios coloniais (dominador-dominado, civilização-barbárie, homem branco-homem negro etc.) como naturalização do desenvolvimento nos moldes ocidentais. Mas se se começou a vislumbrar uma determinação política particular para o então despolidizado filme hegemônico, também a politização dos cinemas periféricos, da parte deles que não se ocupa com os temas e com a

estética caras ao primeiro, deve se esvaír do modo tão exato e fulminante com que é tomado por verdade. E isto deve ocorrer não somente por um efeito de espelhamento, mas porque o que normalmente leva a política ao filme africano é o regime de representação que os novistas começaram cinquenta anos atrás e que, de maneira incompreensível e inconveniente, permanece ainda hoje como a principal chave de acesso também ao filme contemporâneo. Este filme, entretanto, não é radicalmente outro (diríamos até que *Bamako* encontra *La noire de...* sob várias perspectivas, por exemplo, na maneira com que ambos riem dos exageros históricos que circundaram o continente no último século ou do comportamento burlesco dos antigos colonos franceses, dos bancários do Banco Mundial, do *western* americano etc.), ele não se tornou mais ou menos lúdico, mais ou menos ideológico que outros filmes africanos de décadas passadas, mesmo que sejam outras as condições de produção, distribuição e mercado – logo, porque ele não dá conta deste cinema pós-vanguarda, pós-manifesto e pós-colônia? Onde está o desencontro marcante através do qual a representação formou um a priori político e a política, retroativamente, formou um paradigma estético?

O paradigma, os filmes, a política, são todos de natureza negativa na África. Significa que toda expressão africana deve prestar contas à ela própria, como se houvesse um saldo devedor universal em relação aos africanos, um saldo que, na medida em que não é quitado satisfatoriamente, sequer pelas próprias governanças locais, deve ser constantemente rememorado. Estes termos econômicos vulgares são úteis para deixar claro que também essa assertiva tornou-se anacrônica, pois ela justifica determinado argumento de vitimização que deveria ter morrido junto com uma forma de humanismo liberal correspondente, um “humanismo eurocêntrico”, o qual, por mais contraditório que possa parecer, existe de fato. Por outro lado, nos parece bastante real a presença de um fantasma negativo em terras africanas e esse fantasma tende a ser mesmo a aventura africana interrompida, a inacreditável existência de algo assim como uma colônia imperialista ainda nos anos 1950, por mais que aí esteja subentendido a distorção comum do pensamento menos informado em relação à história africana, isto é, de dividi-la em dois grandes blocos, pré e pós colonização¹⁵. É este negativo que os novistas trouxeram à tona cinquenta anos atrás e é dele que, atualmente,

¹⁵ Esta é a primeira observação feita por Elikia M'Bokolo no primeiro tomo de sua história das civilizações africanas: “Registra-se, com efeito, pelo menos um erro de perspectiva, quando não um preconceito prenhe de implicações intelectuais, mas também políticas, quando se pretende dar um sentido à evolução muito longa e inacabada de um continente e partir do último século de sua história: o século colonial. Semelhante miopia não se explica apenas pelo fato deste século ser o mais próximo de nós. Deriva também do fato de muitos continuarem a aí encontrar a legitimidade de suas posições atuais. Ora, o mínimo que se pode exigir do historiador é que se abstraia, até onde for possível, das pressões afetivas e sociais do tempo presente”. M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações* (Tomo I). Trad.: Alfredo Margarido. Salvador, BA: Edfba, 2009, p. 11.

pouquíssimos estão dispostos a abrir mão. Não estamos perseguindo aqui uma possibilidade de se abstrair deste negativo (inviável, ele é histórico), de modo que os filmes daí resultantes seriam versões terceiro-mundistas dos tais espetáculos lúdicos e dos filmes de gênero. Mas também é verdade que o negativo cria certas expectativas – entre público, crítica e entre os próprios cineastas – e justamente estas expectativas estão por trás de todo o debate a respeito da identidade africana e da identidade negra no termo “africano”, como presente em designações simples, mas complexizadas, como “cinema africano”, “literatura africana” etc. A designação do cinema africano, nestas condições, não comporta a incerteza e a excentricidade própria do ato de criar, mas somente que a África permaneça como a anti-Europa, que ela recorde permanentemente que a dor gera uma gramática, de filmes, inclusive.

Ilustraremos com duas situações como o negativo se manifesta dentro do mercado de cinema africano. Em um artigo publicado num dos poucos volumes dedicados ao cinema africano em língua portuguesa¹⁶, Mahomed Bamba analisa os festivais de cinema onde os filmes africanos vão negociar sua visibilidade mundial, tema abordado pelo autor também em uma apresentação durante um encontro de cultura em Salvador, BA. O número de filmes africanos selecionados por tais festivais cresceu consideravelmente nos últimos anos, e certamente são estes os principais espaços exibidores destes filmes na atualidade (exceto, talvez, pelo compartilhamento de arquivos de vídeo através da internet, mas não existem dados a esse respeito). Mas o autor, participante e júri de muitos festivais de cinema africano, nota um comportamento curioso tanto do público quanto da crítica que preenche os festivais: há uma notável condescendência para com os filmes africanos, uma enorme “vontade de gostar” deste cinema, mesmo que, na verdade, o filme tenha agradado muito pouco ao gosto dos mesmos. O nível de especulação de constatações assim é bastante arriscado, porém não deixam de ser intrigantes as conclusões de Bamba. Ao invés de espaços de celebração e de visibilidade, os festivais correm o risco de se tornarem lugares onde se exercitam novos preconceitos, aquele “humanismo eurocêntrico” que espera, bondosa e receptiva, que venham mais africanidades da África, exclusivamente. Nestas condições, o filme africano não aparece ali para se mostrar, mas para pedir perdão, como notou Bamba em sua fala: perdão pela sua juventude, pela sua intelectualidade tardia, pelo seu vanguardismo pré-histórico. Aqui se reproduz de modo bastante evidente o espectro de negatividade. Se o filme africano é um outro, como se desejou anos atrás e como parece ser ainda sua ambição, sob a perspectiva

¹⁶ BAMBÁ, Mahomed. *O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos*. In: MELERIO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp. 79-104 (Coleção Cinema no Mundo, vol. I).

deste humanismo tosco, logo sua participação na economia e no mercado mundial de cinema e de festivais deve ser, perversamente, outro também. Reservemos à eles um espaço particular! Dobremos nosso gosto para apreciá-lo! Perdoemo-los!

Depois, há que essa “disposição a ser outro cinema” possui também uma clara demarcação na história das imagens técnicas na África. O filme africano deveria, no mínimo, ser outro em relação à ridícula produção audiovisual colonial, que não era um mero segmento secundário dentro da administração europeia, mas ocupou uma série de investimentos e para a qual várias instituições e escolas foram criadas¹⁷. Não é preciso muita instrução para predizer os traços formais destes pequenos filmes de dez ou quinze minutos: muitos deles buscavam “educar o africano adulto. [...] Alguns dos títulos eram designados para ensinar como se adaptar aos costumes europeus: *Correios, Depósitos Bancários, Impostos, Progresso*. Outros orientavam a colheita agrícola: *Café sob Sombra de Bananeira, Alto Rendimento de Plantas Seleccionadas, Fabricação de Café*. Outros ensinavam prevenções de doenças: *Anestesia, Malária Infantil, Ancilostomose*”¹⁸. Eram representações desta natureza que deveriam desaparecer assim que Sembène, Hondo e os demais cineastas africanos assumiram o mercado de filmes, e isto de fato se passou, mas não sem que sua lógica estética e ideológica se firmassem como “o que não deve ser feito” e, que, por isso, também não deve ser esquecido. A mesma preocupação ocorria no restante do Terceiro Mundo, como no Cinema Novo brasileiro, que surgiu como a recusa das fantasias tropicais burguesas de Carmen Miranda (não se trata de uma recusa sistemática e bem projetada, vale ressaltar – haviam uma série de outras questões importantes em jogo para ambos os cinemas).

É da natureza da representação, seja como conteúdo especulativo (desde os projetos e manifestos escritos dos cinema-novistas até as leituras que extraímos dos filmes através da interpretação) ou como método, de alguma forma posto em prática (hipotéticos meios de produzir e dirigir cinema, de se posicionar em campo, métodos de conduta profissional até, que se dão segundo certa “consciência de representatividade”), que as extremidades em jogo, sujeitos e objetos, paguem o preço de sua não-universalidade. Somado às particularidades históricas e sociais de cada lugar, ao modo com que o pressuposto não-universalista se firma através da presença de um Outro em cada contexto (mais determinante e irrefutável em alguns casos, negligenciado em outros), isto significa que o filme africano deve sob-viver como um

¹⁷ Sobre o tema, ver DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1992, especialmente os capítulos I e III.

¹⁸ Idem, pp. 01-02 (tradução nossa). Esta passagem de Diawara é sobre um departamento colonial de cinema particular, o British Film Institute, que agia entre as colônias inglesas, mas toda a produção no restante das colônias onde haviam atividades deste tipo era semelhante.

filme diferente *de*, marcado *por* e contra *a*. Certamente os filmes atuais não se relacionam com este negativo do mesmo modo que os filmes dos 1960, 70 e até dos 1980 – ali, havia uma indubitável disputa política, no sentido mais austero do termo, e ela envolvia, em larga medida, também o cinema e os cineastas. Aí se firma a representação enquanto horizonte político. Mas que a política determine um paradigma estético, esta é uma articulação mais difícil de compreender – não em seus pressupostos, mas em sua correspondência com qualquer análise que seja dos fatos, dos filmes e dos espíritos.

Evidentemente tais constatações só podem fazer sentido se for aceito determinada proposição de fundo: que a compreensão de política que tomamos desde o filme seja a mesma que extraímos da e projetamos na sociedade: uma compreensão qualquer, dos partidos, da metafísica, tomado de um pensador particular – de Jacques Rancière, digamos, para citar um exemplo mais atual. Em uma proposição bastante conhecida, Rancière define a política como uma situação de desentendimento, e o desentendimento não é “o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto”, mas “entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura”¹⁹. A política, para Rancière, começa em face de uma proposição estranha, que designa, para cada extremo em disputa, uma coisa particular e tal disputa haverá de se prolongar na medida em que ela se funda na impossibilidade de designar duas coisas absolutamente distintas por uma mesma proposição. Política não deixa de ser, portanto, um problema de língua e de expressão, primordialmente, mas que se desdobra na situação determinante da ação e do enfrentamento e também em formas de perversão do conceito (“política”, segundo Rancière, não deve ser confundida com “polícia”, com uma noção restritiva de governança e controle). Assim que os africanos passaram a conhecer bem algumas palavras específicas, “Afrique”, “nègre”, “black people” e “negro”, por exemplo, não demoraria para que entrassem em conflito estas palavras e seu correspondente em solo africano, os quais, certamente, não estavam em consonância com a noção de objeto da própria gente africana (“Essa ‘Afrique’ é aqui? ‘Black people’ somos nós?”).

Talvez seja necessário recuperar a experiência de colônia e algumas daquelas imagens aberrantes da filmografia colonialista, mesmo que qualquer comentário a esse respeito seja, a esta altura, extremamente enfadonho, considerando que tais imagens foram amplamente (e

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad.: Angela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 11 (Coleção Trans). A alusão a Rancière não é particularmente cara ao presente texto, especialmente porque a definição de política e de desentendimento do autor não se articula sobre as propriedades do “dizer”. A citação aqui exposta é apenas um exemplo, uma ilustração do autor, e não deve ser tomada como sua proposição bem formada e abrangente de política.

merecidamente) escarnecidas, pelos próprios Estudos Culturais, principalmente²⁰. Se ainda assim insistimos nesta análise, não é para estabelecer uma distância ideológica, formal ou estética entre um filme e outro (seja em relação aos Cinemas Novos, seus combatentes mais imediatos, ou ao cinema contemporâneo), mas, ao contrário, para jogar, através destes exemplos, uma hipótese verdadeira para ambos os filmes, pois diz respeito, na verdade, ao cinema e às imagens cinemáticas de modo mais amplo.

Tomemos *Journey by a London Bus*²¹, um destes pequenos esquetes, feitos sempre com moderna tecnologia e consideráveis investimentos, realizados a partir da certeza eurocêntrica de que o africano precisa e até deseja orientação para agir desta ou desta forma, enfim, de que ele é, ainda, um quê-selvagem. Este filmeco em particular ensina ao africano adulto a pegar um ônibus em Londres.



Figura 01 · Fotograma de *Journey by a London Bus* (1950, Colonial Film Unit)



Figura 02 · Fotograma de *Journey by a London Bus* (1950, Colonial Film Unit)

Além dos procedimentos comuns para se tomar um ônibus – estender a mão nas paradas, pagar o bilhete ao cobrador (figura XX), descer do veículo por esta ou aquela porta –, o filme também ensina como fruir a viagem – admirando a vista, a brisa, as conversas – e até como se comportar lá dentro – interagir com os outros passageiros, ser gentil e brincar com as crianças (figura XX) etc. Aparentemente, o mais determinante a respeito destes filmes é a presença de certo temor eurocêntrico frente à desordem negra no íntimo do bom funcionamento londrino, seja na própria Londres ou nas colônias; importa menos à *Journey*

²⁰ Na verdade, a empresa colonialista entra aqui para a lista de invenções modernas cujo reaparecimento coincide com o aparecimento do cinema e cujas histórias são contadas juntas como uma história geral da modernidade; desta forma, assim como há estudos de cinema e avião, ou cinema e bonde, também devem existir aqueles de cinema e colônia.

²¹ Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=yBOcLnyMX-M>>. Acesso em: 01 jul 2010.

by a London Bus que o africano não se atrapalhe ao tomar o ônibus que os demais londrinos possam se sentir confortáveis em relação à presença africana. Vê-se aí qual o segredinho sujo de toda a empreitada colonialista: a disseminação de um virtuoso mecanismo de transferência de subjetividade, mas desde que a verdadeira crença em operação vem do princípio fundamental deste mecanismo, isto é, de que o africano não possui subjetividade alguma. Sendo assim, tanto lhes parecia conveniente ensinar-lhes a civilidade europeia, quanto seria perigoso se o africano permanecesse nas “trevas” – ele poderia agir “por instinto” a qualquer momento, poderia fazer caretas abomináveis para assustar as crianças inglesas.

Mas que civilidade era essa? Ora, é difícil acreditar que pressupostos tão ingênuos estavam em voga, considerando o quão pouco ingênuo foi toda a condução colonialista, levada a cabo a partir de uma justificativa moral perfeitamente humanista (civilizar o africano), o que nos leva a outra hipótese. O colonizador não acreditava verdadeiramente naquele modelo de “injeção” ética/cultural/de reconhecimento, isto é, que seus filmes pudessem penetrar no âmago do imaginário africano, ou sequer que qualquer espectador, africano ou europeu, pudesse tomar aquelas imagens por verdades absolutas; mas certamente aquele filme possuía uma função social e política muito clara: estabelecer uma distância historicamente legitimada entre um e outro única e exclusivamente a partir do simples fato de que tais filmes existiam, de que o europeu pôde produzi-los e de fato o fez. O filme em si, portanto, era o verdadeiro objeto de poder em jogo. Pouco importava o que se via neles, se serviriam para um ou outro propósito específico, se deveriam ser feitos de tal modo que o africano pudesse compreendê-lo. Sabemos que estes filmes eram montagens bastante demoradas, uma espécie de passo-a-passo ululantíssimo e irritante, feitos com planos demorados e narração ríspida, mas o que está implícito neles não é uma forma de eurocentrismo tal como descrito pelas perspectivas pós-colonialistas de modo geral (como se o didatismo exagerado se justificasse por uma tentativa de adequação à suposta capacidade de cognição inferior do africano), mas simplesmente que este era o meio menos elaborado e laborioso de produção e, assim, não se desprenderia muita energia na feitura de algo que deveria somente aparecer, circular e acumular. A distância entre o europeu e o africano não se estabelecia, nestes filmecos, através do discurso, do que se via na imagem, do que se poderia impor através dela. O efeito determinante do nosso exemplo do ônibus londrino é sua acumulação, sua materialidade mais extrema, mas nem sempre devidamente considerada, pois toda a atenção é desviada, ao invés, para o que já está bastante dissecado pelo próprio filme, isto é, seus discursos de poder, de eurocentrismo e racismo. Ora, esta qualidade deveria

aparecer bem clara para os africanos que viam esses filmes, inclusive ali, no calor do momento. A presença deste filme, por outro lado, determinava todo o deslumbramento e o horror à ele relacionado, pois a propriedade do cinema, possuí-lo sob qualquer regência, qualquer ideologia, implica que dele pode ser feito qualquer coisa – é esta liberdade tão abusada por algumas indústrias cinematográficas, pelos filmes mais imundos e desnecessários, que se nega sistematicamente ao cinema africano. Não pelos próprios filmes, vale ressaltar, mas por qualquer perspectiva que espera alguma coisa deste cinema, que lhe dirige qualquer forma de expectativa. Ora, do cinema africano pode vir qualquer coisa!

É lógico que a teoria precisa de algo mais que a simples constatação de que isto ou aquilo existe, pois aí não se revela absolutamente nada, mas também os pensadores pragmáticos têm razão em brigar pela necessidade epistêmica, isto é, pelo discernimento de que algumas questões não devem ser invocadas, e aqui estamos diante de uma delas: o quê e o como da criação filmica africana. Tais filmes encontraram condições personalíssimas de se lançar e de fato o fizeram: não será este um bom lugar para começar?

Em Deleuze há uma visão dúbia do problema que gostaríamos de explorar rapidamente. No capítulo dedicado ao cinema político de sua *Imagem-Tempo*²², o filósofo apresenta a condição do “povo que falta”, em alusão a um termo utilizado anteriormente por Kafka e Paul Klee e que Deleuze formaliza numa expressão e numa ideia bem determinada. Este não será dúvida dentro do pensamento de Deleuze, seja ele tomado com um todo ou somente na *Imagem-Tempo* – aí é onde ele deveria ser considerado para ser compreendido com alguma justeza – mas somente se tomamos por verdadeiras as hipóteses aqui apresentadas e se utilizamos as ideias de Deleuze para comprová-las (jamais o contrário). Deixando isto claro, teríamos percorrido, na verdade, meio caminho rumo a uma comprovação, caso nos aventurássemos em Deleuze com maior dedicação, pois são de sua autoria pelo menos duas das principais abordagens às questões que nos circundam aqui, *Diferença e Repetição* e *A Lógica do Sentido*. E não se trata, a seguir e finalmente, de cobrar a atualidade do pensamento de Deleuze, mas de explorar tais passagens na medida em que encontramos nelas uma descrição perfeita de uma ideia que ainda não se esgotou. O “povo que falta” nos parece tanto um entendimento das origens da representação, isto é, uma primordial representação “errônea” e hegemônica para a qual deve existir a representação “que falta”, quanto esclarece também o ponto que achamos mais atraente: é o povo-cineasta

²² DELEUZE, G. *A imagem-tempo* (Cinema II). Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

que falta (ou faltava), o povo não como uma representação articulada na imagem, mas como produtora de um repertório numérico de cinema.

Segundo Deleuze,

Se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe... o povo está faltando. [...] Sem dúvida, essa verdade também valia para o Ocidente, mas eram raros os autores que a descobriam, pois estava escondida por mecanismos de poder e pelos sistemas de maioria. Em compensação, ela eclodia no Terceiro Mundo, onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam em estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva. Terceiro Mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando.²³

A seguir ele continua a esclarecer o devir-povo-que-falta, mas aí já acrescenta algo mais quanto às relações entre arte e condições objetivas de vida:

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.²⁴

De modo geral, o povo está faltando numa imagem que lhe proporcione um mínimo de identificação simbólica, que lhe apresente meios de superar sua “crise de identidade coletiva” e tal falta, é o que presumimos em Deleuze, está intrinsecamente ligada à falta de cineastas do povo, que pertençam ao povo, que sejam povo. Se esse cineasta aparece, logo a falta de povo está em vias de se transformar em devir-povo. O povo deve existir. Se ele está ameaçado, subjogado, se começa a vislumbrar que, talvez, possa desaparecer, logo entram em jogo todo o universo de ação do qual o filme faz parte, talvez voluntariamente, talvez até se não desejasse. O que o filme pode proporcionar para estes fins? Deleuze afirma que o cinema, *particularmente*, precisa participar. Há uma aceitação mais ou menos conhecida de que o cinema, seja para estas situações de transformação social ou para qualquer outra articulação de eventos políticos e culturais, têm um valor estratégico dificilmente superado por outros suportes de arte ou de mídia (e é ele o único a tornar verdadeiramente tênues os limites entre um e outro). Mas se é evidente que, se tomado como um meio para fins, um instrumento para

²³ Idem, pp. 258-259.

²⁴ Idem, pp. 259-260.

obter certos efeitos, o filme deve se articular, internamente, para bem servir a estes fins (e não se mover sobre a liberdade de temas, ser qualquer coisa), também é correto que, nestes caos, não se distingue o cinema do projeto e, sendo assim, a importância que se dá a ele não deve ser diferente da importância que se dá à condução da coisa toda. Dentro de um contexto de “lutas” aludido por Deleuze, dentro de uma perspectiva social na qual os filmes funcionam sob determinadas conjunturas, dificilmente podemos ilustrar sua condição nos mesmos termos: poderíamos dizer que a indústria de cinema é como a indústria bélica, ou como as moderníssimas indústrias de armas nucleares, mas nestes casos, os estouros e explosões, como e em que proporções ocorrem, geram as delimitações de poder e subordinação – no caso do cinema, suas “explosões” não são exatamente temidas, mas a fascinação com que persiste em produzi-las, esta é sua verdadeira beleza e poder.

Não é outro senão este o sentido da citação de Bakupa-Kanyinda no tópico anterior. Se, como afirma o cineasta, qualquer estrangeiro supõe que o malinês que cresceu e viveu durante a ditadura, ou durante qualquer axioma de tirania, deve se tornar revolucionário, quando este mesmo sujeito frustra todas as expectativas e não vem a ser revolucionário, este fato só poderá ser explicado através de um possível desvio psicológico. Não será esta também uma atitude tirânica? Em boa parte da reflexão que contempla o cinema africano, há que este é um cinema eminentemente ou necessariamente político. A esta altura, tal assertiva deve parecer ingrata o bastante: se o filme africano se engajou em processos complexos de formação das identidades africanas, certamente foi para que, a partir daí, ninguém mais possa lhe fixar, com grosseria ou humanismo, através de colonização ou amizade, um *a priori* de qualquer natureza – político, inclusive.

Deleuze é correto: o povo falta. Sua hipótese parte de uma observação do que ocorre com a cultura no Terceiro Mundo, ao modo com que, durante muito tempo e ainda naquela ocasião, objetos como os filmes e a literatura precisaram combinar sua própria necessidade de existir com os problemas políticos e absurdos ontológicos que os circundavam. Mas se o pensamento de Deleuze puder ser relevado aqui, logo saberemos que a falta de povo não se crava ao filme como sua natureza mesma. Como tudo em Deleuze, ele se refere aí a um devir, o que significa: a base do filme político à qual se refere só deverá resultar em filmes assim enquanto existir a falta de povo. Tal condição, é natural dela, se inverte e se dobra de tempos em tempos, e daí será outro o cinema, conseqüentemente.

São numerosos e excitantes os fatos mais recentes que nos levam à concluir: seja como identificação de povo ou legitimação de uma praxe, o filme africano aos poucos, mas cada

vez mais, se torna um *mesmo*, um produto de irresponsabilidade cuja fixação com o mundo e com a África se dá por liberdade. Que a África não seja mais ausente, esta corresponde, na verdade, à uma crise que se estende ao cinema de modo geral. A essência da representação não é a possibilidade de vislumbrar outras representações que não obliterem uma à outra (o termo “representação” tomou a forma de “criação particular”, “visão de mundo”, de coisa não-totalizante), mas que se preserve a ideia de que há uma representação ausente, isto é, que as representações que fazemos dos objetos só podem ser assim chamadas porque há um traço, um ângulo de visão, um lampejo deste mesmo objeto que não foi representado e – o mais importante – que há um sujeito que não se apresentou ainda a este objeto, não se interessou ou o ignorou propositalmente. Na medida em que, potencialmente, não existe mais aquela “África que falta” (se qualquer visão elucidada sobre a realidade permite concluir que esta não é uma afirmação tão radical assim, pois o cinema africano permanece como um cinema marginalizado, ao menos há de se admitir que lidamos aqui com um repertório de cinema suficientemente vasto para que a noção de Deleuze, específica quanto ao cinema, deixe de sobreviver) logo também desaparece essa essência oculta da representação e, com ele, o negativo que, a esta altura, todos sabemos, durou o bastante.

P A R T E II:

M E T Á F O R A

I.

No capítulo anterior, nos recusamos a chamar nosso estudo de *Bamako* de descrição – não porque a descrição não deveria existir, mas somente para vislumbrar possibilidades alternativas de acessar um objeto. Os comentários que se seguem, ao contrário, partem de uma análise de substância – enredo, personagens, mensagens – mas que conserva, com o estudo de *Bamako* e da descrição, um interesse comum pelas fugas do “ele-mesmo”, em como essas fugas, ao invés de serem iminentemente formas de descortinar os eventos e discursos, podem muito bem ser apenas sintomas de falta de fé, de uma incapacidade que associamos perniciosamente a alguns vícios de eurocentrismo (mais especificamente, em sua articulação de melhor-verdades). A esta falta de fé daremos o nome provisório de “metáfora”.

Um notável curta-metragem dirigido pelo congolês Balufu Bakupa-Kanyinda em 2009, chamado *Nous aussi avons marché sur la lune* (algo como *Nós também andamos na lua*), registra dois fatos históricos simultâneos: em julho de 1969, marcharam sobre a lua os tripulantes da Apollo 11 e também um artista congolês, Muntu wa Bantu (Jean Shaka Tshipamba), que não estava na nave, mas alcançou o satélite pouco depois que os norte-americanos. Os astronautas, diziam as transmissões de rádio, estavam realmente andando sobre a lua, embora que, daqui da Terra, ninguém pudesse comprová-lo somente olhando para o céu. Presume-se que houve ouvintes entusiasmados do fato, mas também os céticos, para quem tudo não passava de uma narração dramatúrgica forjada. A respeito de Muntu wa Bantu, por outro lado, ninguém poderia levantar suspeitas, pois seus passos ocorreram ao alcance de qualquer observador terreno, provando que andar sobre a lua não deve ser algo particularmente difícil: podemos fazer como ele, que alcançou o solo lunar numa poça d’água (Figura 01), ou criar nós mesmos um método.

Enquanto os norte-americanos davam grandes passos de humanidade na lua – cuja grandeza se media através da grandeza material, científica e midiática do fato –, em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, Muntu se detém frente a uma poça de lama e anuncia a seus observadores: “também irei caminhar sobre a lua!” e segue desbravando o reflexo lunar, que se esvai nas pequenas ondas d’água provocadas pela sua andança. Evidentemente os passos de Muntu têm sua grandeza, ou ao menos também causam certa excitação, certa estranheza, pois, afinal, o personagem está molhando suas calças. Ele está certo de que está andando sobre a lua de fato?



Figura 01 · Fotograma de *Nous aussi avons marche sur La lune* (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2009)



Figura 02 · Fotograma de *Nous aussi avons marche sur La lune* (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2009)

Em 2009, ano de produção de *Nous aussi*, corriam exatos quarenta anos da Apollo 11, bem como da primeira publicação de “Manzambi”, poema que o narrador começa a recitar e é acompanhado, em uníssono, por uma classe de estudantes congolezes bem fardados e concentrados na transcrição do poema no quadro negro. Nas paredes da sala de aula estão fixadas fotos de africanos importantes, tais como Patrice Lumumba, Aimé Césaire, Amílcar Cabral e Steve Biko. Estes homens, assim como o autor do poema, Tshiakatumba Matala-Mukadi, estão por trás da *négritude* dos anos 1950 e 60 – uma defesa da solidariedade negra, uma afirmação das tradições religiosas, sanguíneas e culturais africanas e, ao mesmo tempo, uma rejeição do ocidente enquanto meta de boa vida –, que se manifestou na literatura da diáspora, enquanto conceito, e depois, enquanto política, na transição das colônias para nações independentes e livres. *Nous aussi* é, portanto, a memória de eventos que coincidem histórica e teleologicamente, pois tanto o poema *négre* quanto a Apollo 11, cada um a sua maneira, são obliterações do mítico: são possibilidades de se aproximar de objetivos (uma identidade, um satélite) que, durante algum tempo, permaneceram objetivamente inalcançáveis graças a limitações, diríamos, técnicas – teleologia sem transcendência, enfim.

Mas que enorme perversão é se referir ao colonialismo e à interrupção das aventuras africanas pelos colonizadores europeus como limitação técnica! Detenhamo-nos brevemente sobre a *négritude*: há mais de seis décadas que este equívoco é sucessivamente superado, seja pela poesia de Césaire, o principal intelectual da *négritude*, ou pela elegibilidade de Barack Obama, cuja fotografia surge misteriosamente fixada na sala de aula entre as fotos de Lumumba e Biko (Figura 02). Desde então, enquanto se fortalece ou se desmancha, a identidade negra permanece como um eterno retorno à África, não para internacionalizar as identidades diaspóricas, mas para provar que a África é realizável – e, finalmente, não para invocar uma unidade entre os povos, mas somente se eles assim desejarem.

A aparição de Obama, deslocado de seu devido lugar histórico e posto lado a lado com os figurões da África livre, espalha a *négritude* por toda a extensão da história (isto é, ela deixa de ser uma articulação específica de época e vem à tona como “metafísica do negro”²⁵) e apazigua os temores de quem recusa uma identidade negra/africana. Trata-se do conhecido temor frente ao conceito, à essencialização da diversidade, que de fato ocorre sob o *négre*, mas não para que se anule um ou outro domínio da experiência, como antevê o escritor nigeriano Wole Soyinka em uma conhecida afirmação (“o tigre não declara sua tigretude. Ele ataca sua presa e a devora”²⁶). O que acontece é o contrário: toda genealogia é uma história da genealogia em geral e por isso, embora a *négritude* comece com a afirmação de *uma* verdade negra (de que o negro, segundo Césaire, se move por sentimentos, enquanto o branco pela razão), o que de fato se alcança é o negro como detentor da verdade em sua totalidade, como sujeito de uma projeção que vai de Césaire à Obama, do poeta negro ao presidente negro. O que se supera aí é apenas que a experiência do africano seja e permaneça indizível em sua diversidade – tal indizibilidade, esta sim, consiste em uma limitação técnica. Assim, o exemplo felino de Soyinka parte do pressuposto nem sempre evidente de que o tigre somente irá atacar e devorar sua presa se estiver convicto de que é tigre, e não coelho, isto é, se, naquela situação, estiver seguro quanto a quem é o predador e quem é a presa.

Dir-se-á então que as passadas na lama são, em relação às passadas na lua, uma metáfora? Que o mesmo pode ser dito a respeito da aparição de Obama em plenos anos 1960? Em outras palavras, que Bakupa-Kanyinda se apresenta como espectador retroativo, isto é, que ele goza dos privilégios de poder unir, em uma proposição reflexiva, signos dispersos (a tomada de consciência da negritude e a chegada do homem à lua) sem acreditar que tal proposição deva ocorrer também a seus personagens ali na diegese? Se a metáfora é real, não será ela uma articulação intelectualóide meramente? Sabemos que esta é a questão fundamental do realismo (inclusive como se apresenta em Jameson, que lemos a seguir), mas aqui sugerimos pensar a coisa toda sob uma lógica materialista meramente, já que, afinal, não irão se revelar os interstícios entre filme e consciência, mas dados objetivos a respeito de uma totalidade que, embora enigmática e jamais vivida como totalidade, é também objetivamente dada, na medida em que dela compartilham filme, cineasta e espectador, simultaneamente.

²⁵ Há ainda que se considerar a origem acadêmica, letrada e erudita da *négritude*, que, nestes termos, só poderia ser uma invenção francesa/diaspórica, e não africana. Ver MUDIMBE, V. Y. *African gnosis: an introduction*. In: *African Studies Review*. New Jersey (EUA), vol. 28, no. 2/3, pp. 149-233, Jun. – Set., 1985.

²⁶ “Qu'un tigre ne proclame pas sa tigritude. Il bondit sur sa proie et la devore”. SOYINKA apud DE GROOF, Matthias. *Black film label: negritude and cinema*. In: *Third Text*. Londres, vol. 24, no. 2 (Beyond Negritude: Senghor's Vision for Africa), pp. 249-262, Mar., 2010.

Para compreender a metáfora que o filme não é, primeiro devemos aceitar que a dúvida lançada em *Nous aussi* não é de ordem conceitual – o que é lua? –, e tampouco busca compreender que um evento como a andança na lua possa ser objetivamente dúbio, a depender das coordenadas de quem observa. Evidentemente o pouso da Apollo 11 seria um fato mais difícil de aceitar caso acreditássemos somente no testemunho ocular (a partir do qual não se via nada, apenas a velha lua inabitável) e caso a narração de rádio não existisse a fim de complementar a experiência (e até se Neil Armstrong não houvesse projetado filantropicamente seus passos a todos os homens naquele conhecido discurso). Mesmo assim, quem naquela noite procurou por uma nave, e até quem estava dentro dela, conhecia uma lua cuja fixação metafísica estava apenas se reproduzindo sob a novidade do lançamento astronáutico, pois, para alívio geral, a missão não constatou o horror, isto é, “Houston, não há lua!”. Para todos os efeitos, permaneceu entre nós, mesmo depois da Apollo 11, a mesma idéia de lua que circulava sabe-se lá desde quando.

Há, por outro lado, um desdobramento real do evento. É preciso saber, por exemplo, por que o fato de algumas nações possuírem meios de enviar sua gente para andar em solo lunar faz com que tenham mais direitos intelectuais, jurídicos e eclesiásticos sobre a lua; que o simples fato de poder andar ali já legitime o andante a possuí-la, quando, na verdade, a essência lunar dos fatos históricos que levaram ao surgimento de algo assim como um astronauta é a mesma que explica a história das crenças para as quais a lua possui algum significado litúrgico. Como o personagem declara pouco antes de entrar na água: “a verdadeira lua está aqui na Terra!”. Onde foi dito que fincar uma bandeira, recolher amostras de pedras, deixar pegadas no solo são melhores formas de conhecer a lua que contemplá-la daqui? Ou que escrever um poema inspirado por ela, ou fazer um filme alocado em uma poça de lama na qual se reflete a lua com toda a fidelidade de traços luarescos?

(Se é verdade que “a lição que os africanos aprenderam com a Segunda Guerra não foi o perigo do racismo, mas a falsidade da oposição entre ‘modernidade’ européia humana e o ‘barbarismo’ do mundo não-branco”²⁷, também podemos supor que, das nações africanas recém descolonizadas, toda a corrida espacial não deve ter passado de uma série de demonstrações cômicas de que a dominação aqui na Terra serve única e exclusivamente para que uma das partes (o dominador, evidentemente) possa criar meios de abstração ontológica – como ir ao espaço, dividir o átomo ou desconstruir o pensamento –, deixando o “mundo real”, o mundo das pessoas que não lançam perguntas à lua, para nós, periféricos)

²⁷ APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 24.

Por mais bonito e verdadeiro que seja, esta não é a idéia em que acredita Muntu wa Bantu, e seus passos na lama são apenas uma demonstração irônica de que ir efetivamente à lua é, a seu ver, algo importante. O personagem não molha seus pés a fim de dar conta, metaforicamente, de uma ou outra questão dialética – neste caso, entre subdesenvolvimento material e diferenciação ontológica – e sequer Bakupa-Kanyinda poderá produzir, de fora, a emergência de significados que Muntu desconhece, visando espalhar, no enquadramento, uma esperança ausente. Sabemos que o personagem estava realmente entusiasmado com a Apollo 11, com determinado axioma de desenvolvimento, mas temos que considerar a possibilidade de ele estar celebrando somente a incontingência do fato, a certeza de que se não fosse Armstrong, seria um africano, talvez. Se ele possui ou não meios de pousar na lua, não passa pela sua cabeça que o fato de ser africano possa ser de algum modo determinante a este projeto, e o pequeno filme de Bakupa-Kanyinda testemunha que tais constatações não estão atravessadas, necessariamente, por quaisquer formas de otimismo idealista, progressismo liberal ou utopia intergaláctica – elas se sustentam porque são, ao contrário, bem reais.

Acontece que, em meados dos 1960, a ditadura de Mobutu na República Democrática do Congo (o nome só veio definitivamente quando Mobutu caiu, em 1997; até então o país se chamava Zaire) se apropriou da *négritude* como política de suficiência existencial. Assim, qualquer cidadão congolês não deveria se ocupar com a cultura e os costumes ocidentais, e se lá eles estivessem indo à lua, do lado de cá isto seria ou a mais pura mentira ou a prova de que o colonialismo ainda procura meios de subsistência. Muntu wa Bantu, por outro lado, ouve o *hit* estadunidense *Blue Moon* enquanto pinta seus quadros e contempla com grande entusiasmo o relato radiofônico da Apollo 11. A ele não ocorre que o desejo de ir a lua contrarie a verdade do homem negro, mas tampouco reconhece que a missão lunar seja a celebração da verdade em geral, pois ele próprio, tendo à frente uma reluzente lua cheia, não vê coisa alguma. Logicamente, aparece alguém que lhe diga: “a lua fica muito longe, sabia?”, mas como bom agitador que é, como quem tem uma boa resposta para tudo, responde: “tão longe de onde?”. Ora, o percurso até a lua partindo de Houston ou de Kinshasa é exatamente o mesmo, e este dado será o bastante para concluir que a viagem à lua não é uma invenção exclusivamente americana, mas que ela ocorre de tempos em tempos, como ciência ou religião, como poesia ou mito, turismo ou cinema.

Também não sabe Muntu wa Bantu, portanto, que se ele pode dar seus passos de astronauta somente na lama, isto se dê por razões dialéticas, e não graças a um devir positivo, como crêem os poemas e manifestos de *négritude* e mesmo o *plot* progressista ocidental. Mas

o que se propõe não é um problema de verossimilhança, de coerência histórica entre fatos e consciência que só poderia ser extraído ou diluído no filme através de um primado total da história. Em termos práticos, isto significa que todas as associações possíveis de coisas (lua-desenvolvimento, nave-navio negreiro etc.) será sempre bastante particular na medida em que não se dá pelas provas oferecidas pela diegese fílmica. Para nosso personagem, ao invés, a lua é a idealização da mulher desejada, uma mulher bastante real: ela se chama Mwezi (Virginie Malonda) e é freira em um hospital local. Como está todo o tempo sob orientação e vigilância das tradicionais hierarquias cristãs, em praticamente nenhuma ocasião pode se unir ao mundo exterior, e, obviamente, é impensável que possua um amante. Entre os quadros de *Muntu wa Bantu* veremos uma pintura dela com os seios desnudos (Figura 03), e através de um truque banal de edição de imagens, mulher e lua dissolvem uma na outra (Figura 04), dando-nos a imagem aproximada da lua, do modo como vê o personagem.



Figura 03 · Fotograma de *Nous aussi avons marche sur La lune* (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2009)



Figura 04 · Fotograma de *Nous aussi avons marche sur La lune* (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2009)

A pintura da mulher (Figura 03), especulamos, foi obtida sem um modelo humano, o que, antes de levantar um problema de realismo, indica somente que o pintor jamais esteve na presença daquele par de seios, e se ele foi capaz de pintá-los mesmo assim, parece evidente que a aparição daquela mulher não poderia se dar de outro modo. Então seria esta uma metáfora, em que lua e mulher se inter-significam? Também não. Que a mulher seja lua, isto se vê bastante esgotado, como é evidente na Figura 04. Mas é igualmente verdadeiro que a crença em uma lua tangenciável de qualquer forma seja uma crença totalizante desde a qual, por desdobramento, também a mulher amada tornar-se-á possível de ser alcançada. Sendo assim, ninguém haverá de censurar que inclusive o homem africano, de modo não-metafórico, possa lançar a si mesmo ao espaço, e conforme esta possibilidade implique que muitas outras coisas também possam ser levadas a termo, ao invés de desistir realisticamente de tal ambição, antes seria muito mais simples se abstrair das próprias contingências sociais e

históricas. Todo quadro de freiras cristãs com os seios fartos e rígidos à mostra, se ela é uma mulher desejada, deve ser um artefato dentro de uma série de artefatos que começa ou termina num plano de viagem à lua. Não significa que, a priori, existam algumas coisas que sirvam de convergência ontológica (que todos, cedo ou tarde, deverão realizar), mas que, definitivamente, não existe uma tal coisa que possua um referente ontológico a priori.

Quando Muntu sente-se frustrado porque não enxerga a nave atravessar a grandiosa lua cheia que tem ao alto, o que está sob suspeita aí é o fato enquanto produto de certo positivismo (estadunidense, desenvolvimentista etc.), mas nunca que ele esteja efetivamente acontecendo. Na verdade, seu desejo mais profundo é que o homem realize a lua de qualquer forma e que todo homem possa viver certo de que este é um fato comum em uma lista de fatos, pois o produto final desta crença é, invariavelmente, o amor entre homens e mulheres. Assim, esta deveria ser também a destinação da *négritude* e das demais tentativas de ontologia: não criar obstáculos de qualquer natureza entre Muntu e Mwezi, o que em outras palavras significa não apreender a vida na metáfora (embora esta possibilidade de viver objetivamente uma experiência que é meramente lingüística esteja enraizada nas experiências de miséria do Terceiro Mundo, como veremos no ponto seguinte).

Muntu-wa-Bantu desconhece o mal em *Blue moon* e, provavelmente, também não sabe que a ditadura de Mobutu tirou proveito da *négritude* para neutralizar quaisquer políticas possíveis de origem cívica (ao passo em que o ditador acumulava uma fortuna incalculável). Não lamentaremos que, por estas razões, Muntu viva sob alienação, privado dos reais significados históricos dos fenômenos, mas tampouco será motivo de celebração a possibilidade de emprestar um sentido preferível aos eventos que o personagem experimenta, um sentido que, presume-se, só pode lhe ocorrer por imposição, seja de nossas interpretações particulares ou das construções deixadas evidentes pelo próprio cineasta. Não se trata de um problema de interpretação meramente. Os modos como nós três nos relacionamos (personagem-cineasta-espectador) é o fato determinante da cultura²⁸, e por isso, se nos ocorre compreender o que se passa na tela para além das possibilidades que estão disponíveis aos personagens mesmos, logo teremos de admitir que também tal compreensão tende ao eurocentrismo, às formas perversas de estar convicto de que um dos três possui melhor entendimento do mundo que os outros. Este pensamento, ao contrário do que possa parecer, está longe de impor limites à interpretação e à fruição das obras; seu propósito consiste

²⁸ O rompimento da metáfora, afinal, será o esforço mais importante para evitar também o horror estético por excelência, isto é, confundir sensibilidade com perícia, a disposição de se colocar diante de uma obra com o vício por descobertas intelectuais.

apenas em impedir que qualquer um dos atores em jogo detenha o domínio sobre a totalidade da experiência – gostaríamos de acreditar, ao invés, na autonomia existencial de cada um.

O mesmo se passa com o retrato de Obama: se ele aparece como por mágica entre outros retratos de africanos importantes em plenos anos 1960, tal aparição não se dá através de fragmentações temporais possíveis (evidentemente) somente para o filme. Aparentemente estamos diante aqui de um mero problema formal, mas o verdadeiro sentido destes lampejos mágicos se estende por toda a experiência social, pois o que o retrato de Obama traz à tona é a vontade de interromper a busca infinita pela história africana oculta, suprimida ou desconhecida. Ora, o que significa que Obama pertence a um lugar histórico? Que é impossível para ele aparecer em qualquer outro sem que esta seja necessariamente uma aparição metafórica, isto é, não consumada de fato?

E finalmente, a maneira de lua ser mulher, de mulher ser lua e como a equivalência entre ambas um editor de imagens consegue demonstrar de modo tão grosseiro, tudo isso acontece a partir da abstração de questões conceituais (a desistência de pensar “que lua, que cinema, que africano?”) e, principalmente, a partir do pressuposto de que até as mais íntimas e inconscientes sublimações – se a meta lunar é análoga ao encontro da amante, aí está um traço psicológico – são objetivamente vivenciadas.

II.

Como vimos, a destinação em *Nous aussi* passa a uma distância segura das retaliações de praxe contra a positividade do liberalismo econômico (desde a qual a Apollo 11 pertence, ao contrário, a estruturas de complexidade), contra a positividade da própria *négritude* (já criticada pelos primeiros cineastas africanos de sucesso, como Sembène) e até ao modo curioso como ambas coincidem (isto é, uma crítica da semelhança absolutista será a mesma da diferença absolutista). Isto se deve menos a uma tomada de consciência histórica por parte do diretor que à própria natureza das metáforas, em relação à qual, por diferença, se dá a verdadeira destinação filmica:

O fato de alguém usar palavras conhecidas de maneira pouco familiares [...] não mostra que o que ela diz deva ter sentido. A tentativa de declarar esse sentido seria uma tentativa de encontrar um uso conhecido (ou seja, literal) das palavras – uma frase que já tivesse lugar no jogo de linguagem – e afirmar que seria igualmente possível ficar com *ele*, mas o caráter não

parafrazeável da metáfora está justamente na inadequação de qualquer frase familiar desse tipo para o propósito que a pessoa tem.²⁹

Evidentemente, não possuímos qualquer apego pela metáfora enquanto dado semiótico (a ninguém ocorre tal apego a não ser dentro da semiologia), mas, ao passo em que as metáforas são qualquer coisa exceto a coisa inteligível, logo ela nos serve para recordar da impossibilidade de tomar os eventos metaforicamente, isto é, como se estivessem à parte da realidade incomensurável. A metáfora serve aqui para chamar por quaisquer coisas adversas das coisas em si, mesmo que a lição de Rorty no comentário que se seguiu (e que é, na verdade, a lição fundamental de todo o pragmatismo) seja de que as coisas em si não são a palavra final do pensamento, da linguagem ou da ação.

Se pensamos o cinema desde a [diferença em relação a] metáfora, desde uma criatura linguística, é somente porque damos este nome à uma questão que, no campo da imagem, ainda não atende por um nome melhor. Nos referimos à não-vivência diegética, ao mero jogo formal de extração de significados da imagem que, antes de designar uma reação prática de anti-naturalismo, isto é, antes de demonstrar a iminente interferência subjetiva no mundo objetivo, primeiro serve de pressuposto para a desarticulação da totalidade perfeitamente acabada do cinema, para pôr em planos distintos cinema e vida. Esta negação da metáfora é útil para projetar o universo de coisas indizíveis (o que, segundo Rorty, justifica a existência das metáforas) para o universo de coisas irrealizáveis e, depois, constatar que tais universos não podem ser pensados (ao menos em relação à imagem), sequer hipoteticamente.

Estas metáforas que procuramos desmanchar – estes signos que os filmes não possuem mas que, de maneira incompreensível e incomensurável, emergem neles através de uma dialética da alteridade, do subdesenvolvimento, do terceiro-mundismo etc. – não são apenas signos dispersos, articulados formalmente aqui e acolá, num filme ou noutra, numa sequência ou noutra, mas constituem, segundo conceito de Jameson, a natureza mesma dos modernos objetos culturais produzidos nas periferias do poder, aos quais ele chama de “alegorias nacionais”³⁰. Ao autor interessa analisar como foi possível o aparecimento de um

²⁹ RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, p. 49.

³⁰ JAMESON, Fredric. *Third-World literature in the era of multinacional capitalism*. In: *Social Text*. Durham (EUA), no. 15, pp. 65-88, 1986. Embora o argumento do autor parta das especificidades formais da literatura, assim como há livros de Jameson que partem das especificidades do cinema, acreditamos que o projeto essencial do autor – pensar o pós-modernismo – permite que muitos dos conceitos obtidos em uma ou outra análise particular façam parte de um acervo mais amplo, o do próprio pós-modernismo, e por isso podem dizer respeito também a uma grande variedade de fenômenos. Nas páginas seguintes, usamos deliberadamente os termos “texto” e “filme” tendo em vista as mesmas proposições de Jameson.

cânone literário terceiro-mundista nos mesmos termos do cânone ocidental, isto é, Jameson preocupa-se que a noção de “cânone” seja aplicável, que determine uma universalidade de toda experiência literária em todo o mundo, e a partir daí sugere a distinção fundamental entre literatura e sociedade – a alegoria –, cujo princípio é o mesmo da distinção entre sexualidade e vida pública, ou entre Freud e Marx. A literatura no Terceiro Mundo é, toda ela, alegórica, enquanto que, dentro do cânone ocidental, é contingente.

A alegoria dos textos terceiro-mundistas não anula as descargas de libido que estes textos objetivamente são, mas a partir de um princípio contrário àquele com que o ocidente organizou para si um cânone, no Terceiro Mundo, como um metabloco que percorreu a história da literatura de modo radicalmente diferente, as obras se conectam não entre si, como corpo de obras, mas com o suplício do mundo organizado, com as miragens cotidianas de uma vida melhor e mais justa. A alegoria, assim, não toca verdadeiramente no ponto central das teorias da arte e da literatura – como estas artes ora são fenômeno, ora lampejo –; ela quer resolver, ao contrário, o problema humanista geral, isto é, considerar, de alguma forma, que o sofrimento de uma coletividade seja comum ao de cada indivíduo e, depois, que tal sofrimento ocorra como princípio de toda criação cultural.

Exceto pelas diferenças entre um sofrimento e outro, o texto de Jameson, e muitos outros depois dele, procura responder à questão lançada por Adorno trinta anos antes e que, deslocada dos domínios da filosofia (isto é, livre da pergunta pelo anti-semitismo), tornou-se uma das preocupações centrais dos estudos culturais: como é possível uma arte depois de Auschwitz? Desde então, as artes e a cultura de massa, suas articulações e fruições, são colocadas à deriva da bondade, sucessivamente postas à prova de certa consciência de obra necessária na medida em que começa a surgir, desde Adorno, uma demanda por obras que atraiam certos devires de mundo (de preferência não-fascistas) nos quais seja possível questionar a plenitude das estruturas sociais e econômicas. Idéias como a de alegoria e de metáfora corporificam a estratégia formal decisiva para que o texto, o filme ou os acordes não deixem jamais de recordar do sofrimento, mesmo que, de modo imediatamente reconhecível, tal sofrimento não seja descrito, filmado ou cantado.

Para introduzir a problemática da alegoria, tomemos o primeiro texto terceiro-mundista que ocorre a Jameson, o *Diário de um louco*, do chinês Lu Xun (1881-1936), de 1918:

O poder representacional do texto de Lu Xun não pode ser convenientemente apreciado sem algum conhecimento do que eu chamei de sua ressonância alegórica. Para tanto, deve ficar claro que o canibalismo reconhecido no texto pelo [personagem] sofredor nas atitudes e no comportamento de seus familiares e vizinhos está sendo simultaneamente atribuído à sociedade chinesa como um todo por Lu Xun: e se tal atribuição for designada como “figurativa”, esta é, de fato, uma figura mais poderosa e “literal” que no nível “literário” do texto. A asserção de Lu Xun é que o povo de uma China pós-imperial mutilada, atrasada e decadente, seus concidadãos, são “literalmente” canibais: em seu desespero, mascarado e, na verdade, intensificado pelas formas e procedimentos mais tradicionais da cultura chinesa, eles precisam devorar impiedosamente uns aos outros para continuarem vivos.³¹

Sem nos determos ao texto de Lu Xun, sabemos que há um canibalismo ali que é vivido pelos personagens do texto: alguns convivem com ele, e outros são os próprios canibais. Não passa pela cabeça de nenhum deles que a China, em sua essência, seja uma sociedade canibal, se é que a estória se passa na China de Lu Xun ou em qualquer outra época ou lugar. Mas, segundo Jameson, esta é a verdadeira apreciação do texto, a sinédoque que toda boa consciência se roga obedecer – só obtemos tal consciência se aceitamos que há uma projeção (ontológica, nostálgica, sociológica) entre os canibais do texto e os canibais da China e que esta projeção não indica uma interpretação particular da obra, mas o horizonte mesmo de sua facticidade, de sua objetividade enquanto produto de uma sociedade canibal.

Supomos que os primeiros canibais, os canibais do texto, o são objetivamente, isto é, eles mataram um ser humano e se alimentaram de sua carne. Pelas vias de metáfora, estes nos levam a um esclarecimento sobre a sociedade chinesa, lugar onde as pessoas, evidentemente, não têm um regime de carne humana, mas são canibais sem canibalismo, canibais metafóricos, mesmo que isto não tenha sido dito com todas as letras. Passar do canibal do texto para o canibal conceitual da vida não é, de fato, uma tarefa árdua, mesmo porque existem alguns seres, tais como os anjos, as maçãs e os próprios canibais, que quase automaticamente nos levam à alegorização. A dificuldade consiste em acreditar que todo texto, filme ou canção está prestes a nos lançar em um estado de desconfiança quanto à sua materialidade porque vivemos, nós e o texto, uma mesma esperança de triunfo social, ideológico e político. Ninguém haverá de recusar esta parte do argumento de Jameson – de que existe uma predisposição particular dos miseráveis terceiro-mundistas de compreender

³¹ JAMESON, p. 70, tradução nossa.

seu mundo a partir do texto – mas é inegável que entre o canibal “literário” e o “literal”, conforme seja esta a relação fundamental de todo texto nas periferias do poder, se privilegia a abstração de uma idéia (a nação, o canibal) em detrimento do texto em si. Se buscamos incansavelmente a alegoria, esquecemos do texto, nos importamos menos com aquele pobre canibal que verdadeiramente tem fome de gente.

A maior contribuição de Jameson é a proposição de uma alternativa à história da literatura para a literatura do Terceiro Mundo, e, de fato, não deixa de ser excitante a possibilidade de pensar uma cultura sem um cânone, sempre que as obras dele constituintes não passarem de referências retroativas à cronologia do próprio cânone. Por outro lado, se a alegoria limita o alcance dos conceitos ocidentais de cultura, se ela abre o lugar da criação e retira alguma substância deste estado de paz perturbada do Terceiro Mundo (crises, guerra, fome; falta de privilégios, de poder e de prestígio), simultaneamente se interrompe aí a emergência de uma cultura de massa terceiro-mundista, pois o preço de traçar uma especificidade da cultura africana (ou asiática, ou latino-americana etc.) baseado no quanto as pessoas ali sofrem, no quanto esse sofrimento diz respeito a uma coletividade e não meramente a uma perturbação de espírito, é ter de assumir que também nestes lugares sofridos não haverá distração alguma, que todos possuem, por vivência, uma concentração alegórica. A vida em sociedade suprime o lúdico; as crises permanentes desmantelam o artifício cinematográfico. Se o cânone foge à literatura no Terceiro Mundo, também o mesmo deve ser dito a respeito da Indústria Cultural. Assim, talvez, é chegada a hora de historicizar o conceito de “alegoria” de Jameson e compreender que ele abrange, na verdade, um *corpus* de textos bastante específico, pois, considerando as experiências das artes e da cultura terceiro-mundista contemporânea, sabemos que a “ressonância alegórica” é uma mentira.

É um erro admitir que todos esses jogos de montar (desmontar a materialidade do filme, montar um conceito do mundo real) são, portanto, apenas estratégias renovadas de dar conta da totalidade da experiência do oprimido na medida em que a enunciação mais grosseira desta experiência – o que seria, sob esta lógica, a enunciação da coisa em si, articulado pelos primeiros revolucionários, tais como Eisenstein em *Potemkin* – falharam no decorrer de suas investidas históricas. Ora, a coisa em si jamais deixou de ser enunciada, mesmo nos filmes mais escandalosamente sutis (que absurda qualidade!), isto é, mesmo por quem não ousou afirmar paulatinamente “este é o povo”. Há uma ingenuidade inerente à crença de que

podemos dizer a coisa em si, que é objetivamente indizível, através da enunciação de uma coisa de segunda natureza, esta sim perfeitamente possível de ser articulada. No final das contas, é como se a alegoria partisse do princípio de que todos somos mais ou menos conscientes da coisa em si, da verdade fulminante, do que é “povo”, e, por este motivo, espera que seus caprichos formais superem a si mesmos a atinjam tal consciência.

Mesmo sem conhecer o texto de Lu Xun, especulamos que seus canibais, assim como Muntu wa Bantu, sejam capazes de amor próprio, de afirmar seus psicologismos, de preferirem uma consulta com Freud que um comício com Marx – mesmo aí, o determinante não é a oposição existencial entre Freud e Marx, mas somente o ato de preferir um ou outro sem que eles precisem enfrentar os males do reducionismo aí implícito (de que Freud seja mera idiossincrasia e Marx seja consciência social). Não se trata, afinal, de propor diferenças entre textos onde se descreve com todas as evidências o que a metáfora descreve apenas através de pistas, de um lado, e textos alegóricos, do outro, mas de apontar a impossibilidade mesma da alegoria. O que emana do filme, segundo Jameson em outro texto³², é um mundo objetivamente falso, ou seja, são coisas que não têm com a realidade empírica qualquer relação de dependência ontológica, de tal modo que alguns produtos realistas não são mais justos ou precisos que outros, caso decidíssemos chamar ambos, em primeiro lugar, de “realistas”. A alegoria seria um atributo próprio deste mundo objetivamente falso, mas não estamos totalmente convencidos de que o cinema seja mesmo produtor de um mundo assim.

Especialmente sobre Jameson, e sobre como a alegoria se firmou num tratado geral das desgraças do Terceiro Mundo³³, não seria um equívoco associar suas reflexões a uma

³² JAMESON, Fredric. *A existência da Itália*. In: As marcas do visível. Trad. Regina Thompson. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995.

³³ Uma das noções determinantes do pensamento de Adorno, a de ‘autoconservação’, é também importante para compreender Jameson, embora o termo formado lhe escape: “o interesse particular deveria se tornar algo primário; é necessário que o indivíduo confunda aquilo que para ele é imediato com a πρώτη ουσία [substância primeira]. Uma tal ilusão subjetiva é causada objetivamente: é somente graças ao princípio da autoconservação individual, com toda a sua estreiteza, que o todo funciona. Ele obriga cada indivíduo a olhar unicamente para si, prejudica sua inteligência da objetividade e, assim, se transforma pela primeira vez efetivamente no mal” (ADORNO, T. *Dialética negativa*. Trad. M. A. Casanova. Rio de Janeiro de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, pp. 259-260). O indivíduo que se autoconserva o faz desde sua natureza, é verdade, mas ao passo em que se difunde a certeza de que o que está sendo conservado aí é somente o indivíduo isolado e não a sociedade como um todo, surgem sucessivas tentativas históricas de autoconservação. Em outra obra, Adorno (com Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*) irá associar tal distorção com as sociedades capitalistas avançadas, e esta é a hipótese fundadora de que, em sociedades capitalistas “atrasadas” (o Terceiro Mundo), por oposição, a conservação da existência permanece natural; cada indivíduo garante sua própria existência para que os outros também possam fazê-lo, o que, dentro do vocabulário aqui investigado, significa que até a literatura e o cinema abrem mão da identidade do código para privilegiar o código mais categórico da vida social. A autoconservação passa de justificativa fascista (o antisemita como nacionalista) para primado da cultura liberal (evidentemente, o

preocupação em estabelecer uma outra fenomenologia para os objetos culturais periféricos. Conforme o cânone é o contrário da alegoria, aí está subentendido que Jameson nega a possibilidade de transferência de subjetividade (de macrosubjetividades, neste caso) entre estes dois blocos abstratos (Primeiro e Terceiro Mundo), notadamente do vetor que vai do primeiro ao terceiro. A alegoria, em última instância, seria apenas o resultado formal, nas artes, dos meios de diferenciação espontâneos que, por dialética, são praticados e vividos pelos habitantes das periferias mundiais em todas as suas atividades e valores.

termo serve também para desqualificar a ontologia de Husserl e Heidegger, que, afinal, é o grande tema da *Dialética negativa*).

P A R T E I I I :

V E R D A D E

I.

É-nos de bom grado que o estudo da primeira parte, seu pequeno método, seja distinto do método da segunda e, prosseguindo sob esta ordem, também as próximas considerações avançam através de outras apropriações da imagem.

Aqui nos referimos a *Daratt* (2006), de Mahamat-Saleh Haroun, exibido nos festivais brasileiros como *Temporada de Seca*. Contrariando muitas de nossas hipóteses, partimos desde sua narrativa para expor um dado formal do filme, o qual, posteriormente, se revelará como um exemplo, apenas. Um bom ponto de partida para análises como esta é reunir todas as pequenas “notas de conjuntura” que o filme oferece, procurando se limitar ao máximo à informação dadas por ele, sem expandir as fontes.

O Chade, país em que ocorrem os acontecimentos narrados pelo filme de Haroun, como muitas outras nações africanas, viveu longos anos de ditadura política após a independência como colônia francesa. Nos dias atuais à narrativa, o país vive sob uma democracia. Há cidades maiores, para onde dirigem-se os carros-de-linha levando os moradores das cidades e vilas menores. Sem ter conhecimento se isto se aplica também às cidades, nas vilas, as tradições que atravessaram o período colonial permanecem presentes. Na cidade, há competitividade comercial. Mesmo não aparentando ser uma cidade muito extensa, abrem-se ali estabelecimentos que já existiam e que, provavelmente, não dão conta dos clientes (como as novas padarias). E há também uma polícia agressiva, que constantemente abusa da autoridade para atacar cidadãos por motivos simplórios.

Os filmes em geral incitam a pergunta pelo realismo. *Daratt* se passa no Chade, num país que existe de fato e de cuja história o filme se apropria. Ninguém haverá de duvidar disso. Que o Chade seja realmente o lugar mostrado por Haroun, por outro lado, esta já não é uma certeza pressuposta. Por muitos argumentos, diz-se que o Chade da tela é incapaz de articular uma cópia minimamente fiel do Chade da vida: ou porque não é possível dar conta da totalidade “Chade” e, por esta razão, *Daratt* conterà apenas uma das muitas perspectivas possíveis deste lugar, ou devido à filiação do filme a alguns princípio de realismo e, enquanto ficção (e não documentário), não é ambição sua ser medido em termos de fidelidade ao Chade real. O filme não será fidedigno. Será uma representação, uma coisa que não anuncia dizer a verdade, mas apenas uma versão dela, um ponto de vista, que embora se confronte com os demais, não os anula. Na verdade, do filme africano não se exige muitas provas de realidade. São filmes como aqueles colonialistas do meado do século, ou a superprodução

hollywoodiana, ou os cines-jornais ditatoriais que são mais amplamente questionados quanto a sua verdade, e na posição de má-compreensão do real, diz-se que são estereótipos. Mas não significa que o pressuposto desapareceu: o cinema africano é constantemente tomado por um não-estereótipo, uma verdade mais próxima, articulador de uma ideologia mais sensível ao mundo e que se reproduz com mais naturalidade.

O realismo não tem uma forma única de se manifestar e tampouco implica numa necessária aparição de coisas existentes. E, certamente, antes de nos decidirmos sobre qualquer coisa a seu respeito, devemos lembrar que o realismo pode ser ainda um momento muito específico da história da arte e da história do cinema, e não um estado mais abrangente. De todo modo, há certo constrangimento em tentar resolver a equação do realismo, pois ao passo em que aceitamos a afirmação de Krakauer de que a função da arte é tornar a pedra pedregosa (recordamos desta citação de memória, não temos sua referência bibliográfica), dificilmente podemos nos privar de perguntar se, para tanto, a arte deve mostrar uma pedra reconhecível de qualquer forma. Mas o real, realisticamente ou não, se mostra enquanto verdade, e pode se dar inclusive em modos de narração mítica, como os contos.

Nos parece que *Daratt* se assemelha a um conto, a uma narração tradicional. Pensamos, em seguida, como uma narração assim pode pertencer aos domínios da verdade ou da representação. A exposição do filme no texto será um breve mosaico, que articula em cada parte um dos “microatos” do conto. E como revelaremos detalhes do começo, meio e fim da história, aqueles que não viram o filme talvez devessem parar por aqui.



Figura 07 · Fotograma de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006)

O jovem Atim e seu avô, cego, ouvem pelo rádio que o governo do Chade irá conceder anistia a criminosos da ditadura. O pai de Atim foi assassinado por um destes criminosos. Por ordem de seu avô e de sua tradição, Atim deve matar este homem, já que seu país não irá mais subjuga-lo.



Figura 08 · Fotograma de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006)

Atim vai até a cidade cumprir seu dever e encontra sua futura vítima. Nassara é padeiro, casado, sem filhos. Devido a algum acidente no pescoço (o filme não especifica qual, supõe-se que esteja relacionado a seu tempo de opressor), o homem se comunica através de um aparelho eletrônico que encosta conta a pele. Sua voz é emitida em um tom robótico.



Figura 09 · Fotograma de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006)

Nassara não é exatamente um monstro. Todas as manhãs distribui pão para os jovens que circulam em frente a sua casa. É surpreendentemente gentil e não revida com violência os acessos de ira de Atim.



Figura 10 · Fotograma de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006)

Não demora para que os dois se aproximem. Nassara convida Atim para trabalhar em sua padaria e lhe ensina como fazer pão. Atim logo torna-se responsável pela maior parte da produção e, embora ambos não conversem muito, a relação é de afeto.



Figura 11 · Fotograma de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006)

Por vezes, Atim se arrisca a cumprir seu propósito. Ameaça atirar em Nassara, mas não é capaz de fazê-lo.



Figura 12 · Fotograma de *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006)

Conforme o dilema entre assassinar Nassara e cumprir a tradição torna-se insuportável para Atim, o rapaz resolve montar um pretexto para levar Nassara ao deserto, para a presença de seu avô, e mata-lo ali, sob supervisão da testemunha. Enquanto o avô espera, Atim aponta a arma para Nassara, mas atira no chão e empurra-o contra o chão. Seu espectador, cego, toma por concluído a missão de Atim, e Nassara retorna a seu lar.

Não sabemos se o filme de Haroun se apropria de algum relato bem conhecido entre o povo do Chade (onde a trama se desenvolve), dos muçulmanos da região do Saara, ou de qualquer história herdada de outros narradores – como não encontramos declarações nesse sentido, talvez não seja o caso –, mas certamente ele testemunha uma narrativa própria de relatos assim, o conto moral, bem como impõe a tal conto alguns desafios políticos. O filme de Haroun contém um entendimento perfeito da estrutura destes contos, os quais, geralmente, encontram seu mote em uma provação infringida contra um ou outro traço de determinada

tradição cultural ou religiosa (neste caso, do islamismo), mas que termina com uma lição mais abrangente sobre o amor, a família, a amizade etc.

Porque se passa no Chade, *Daratt* expõe uma série de conhecimentos sobre o país. Especulamos que até o espectador nativo irá se surpreender com eles, principalmente porque não é muito numerosa a produção cinematográfica daquele país, logo seus cenários, cidades e modos de vida não são normalmente vistos em salas de cinema (obviamente, para que isto aconteça, o filme deve ser distribuído em seu país, coisa que dificilmente se dá). O conhecimento, o espectador irá obtê-lo mesmo sabendo que ao cinema, diferentemente da ciência, não se roga que seja um rigoroso resultado de averiguações do real. Neste sentido, qualquer filme se diferencia da ciência apenas em alguns aspectos, mas se assemelha a ele em seu papel de produzir saberes. E isto é possível inclusive para um filme com estrutura de conto, de fantasia, mas não radicalmente: haverá fantasias extravagantes que parecem não ter com a realidade qualquer vínculo objetivo. Isto é o que temos por lugar-comum.

Os elos entre fantasia e produção de conhecimento já foram estudados por vários autores, entre eles, Foucault. Em prefácio à *As Palavras e as Coisas*, o autor ri das taxonomias de uma “certa enciclopédia chinesa”, citada por Borges, na qual se observa a seguinte divisão para os animais:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.³⁴

Outra listagem curiosa encontraremos em sua história da sexualidade, que apresenta alguns tipos de sexualidades desviantes – periféricas à relação com o sexo oposto e até com os seres humanos – classificadas por psiquiatras do século dezenove: exibicionistas, fetichistas, automonossexualistas, mixoscopófilos, ginecomastos, presbiófilos, invertidos sexoestéticos e mulheres disparênicas³⁵. Em ambos os exemplos, o riso, explica Foucault, é fruto da heteroclicia, da impossibilidade de “encontrar-lhes um espaço de acolhimento, [de] definir

³⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. IX.

³⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 15. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 44.

por baixo de umas e outras um lugar-comum”³⁶, e quando aparecem enciclopédias e psiquiatras que arriscam desordenar as coisas, achamos graça pura e simplesmente porque não somos capazes de fazê-lo. É furtiva, para quem estas classificações parecem ridículas, a ciência do empreendimento, e no riso revelamos o cientista como a criatura contingente por excelência, considerando ser familiar a tendência de cobrar tudo epistemologicamente: cobramos de quem se relaciona sexualmente conosco, dos tribunais de justiça, da poesia e dos apresentadores de tv. Ora, cobramos até da ciência! Daí que, especulamos, é comum o julgamento de que à primeira taxonomia falta metodologia enquanto que na segunda há em excesso.

No campo da produção do conhecimento, inclusive entre as ciências sociais, levar a representação a sério significa ter disposição epistemológica, isto é, rir do que é ridículo, apreciar o que é de bom gosto, descartar o que não é científico. É esse bem-estar que Foucault procurou desafiar ao fazer a passagem, segundo leitura de Deleuze, do saber ao poder e do arquivo ao diagrama. Seu livro sobre a sexualidade investiga as buscas históricas pela verdade do sexo, mas a partir de que “a verdade não supõe um método para ser descoberta, mas procedimentos, mecanismos e processos para querê-la”³⁷. O que está em jogo na emergência de uma taxonomia sexual, tal como aquela que envolve os fetichistas e invertidos sexoestéticos, para além da neutralidade do método científico, são os privilégios que o “observador” (nos estudos de Foucault, os pais, médicos, pedagogos, sacerdotes etc.) reivindica frente à coisa observada (os seres desejantes) e, principalmente, entre outros possíveis observadores. “É através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas”³⁸. Torna-se improvável, em Foucault, que o interesse pelo “rigor” da ciência, inclusive das amostras mais extravagantes, anteceda o interesse por sua facticidade, e que a forma com que a ciência se agita feito louca entre o dia-a-dia seja substituída pela observação, sempre desinteressante, de como as coisas se agitam dentro da ciência.

Não se nega em momento algum a possibilidade do conto produzir conhecimento de fato. Mas isto não significa necessariamente que irá funcionar através das representações que engendra, isto é, de suas particularidade enquanto parte da equação sujeito-objeto. Os

³⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XII.

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 6. Imp. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 145.

³⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 15. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 48.

privilégios do conto, porque encontramos verdade nele, corresponde à sua presença na cultura. Tal presença não deve ser confundida com um oferecimento à objetividade das análises que têm origem em sujeitos e em objetos.

II.

O filme africano começa sua história cercado por uma variedade enorme de relatos, mitos e parábolas que, certamente não daqui a muito tempo, serão todas adaptadas para o cinema: o infinito conteúdo da história oral. É verdade que os primeiros filmes africanos não contam histórias desta natureza, mas também as produções seguintes, bem como os filmes mais recentes, mesmo que dêem uma forma particular àquilo que só se sabia através de conversa, não se dedicaram a estas histórias do mesmo modo com que o cinema americano e/ou europeu, por exemplo, se apressou em adaptar os mais conhecidos textos, contos e peças da cultura ocidental para as telas. A conjuntura mesma na qual apareceram tais filmes – décadas de 1950 e 60, no limiar das independências africanas – acrescentou algo às parábolas, exatamente o conflito entre dois grandes universos de histórias, dois grandes modos de produzir e se apropriar das coisas e que estes novíssimos filmes, estas novíssimas parábolas, colocavam em disputa. Não que um destes universos seja necessariamente a presença estrangeira/européia, o trauma das colônias, a aventura africana interrompida; e tampouco o outro extremo será sempre a cultura secular, os tradicionais laços históricos, religiosos e sanguíneos africanos ou a própria história oral. O cinema africano, desde as primeiras obras, tornou-se o lugar privilegiado onde se expressou uma sensibilidade bastante particular, uma sensibilidade atravessada por uma desconfiança lançada ao conhecimento, ao conhecimento em si, sua natureza, sua gigantesca pretensão de bondade, seu modesto recolhimento ante um conhecimento mais novo, mais antigo ou mais autêntico. Tal desconfiança se manifestou de maneira diversa, e começa, evidentemente, na perplexidade com que algo assim como o cinema pôde avançar em terras africanas e ainda hoje avança.

Há pelo menos duas questões centrais aí contidas. A primeira é de verossimilhança, que, para nossos fins, corresponde a uma questão de coerência entre todos os produtos de uma ou outra cultura, entre livros e filmes, entre o relato oral de um narrador e filme e, até, entre um filme e outro. Infelizmente, a perspectiva teórica mais abrangente – de compreender tais objetos desde as relações sociais que lhe servem de origem e destinação – não oferece uma

resposta satisfatória ao problema, ao menos não em relação à conjuntura particular do cinema africano, desta máquina que, durante meio século, nada tinha a ver com a África (isto é, com o cinema o africano deve lidar com uma invenção e com uma técnica que se desenvolveu no cerne dos seus fenômenos sociais mais notáveis e que até lhe causou danos). Caso contrário, porque alguém haveria de esperar que, desde que um africano pôs as mãos em uma câmera, uma hora ou outra ele se interessaria nas antigas histórias da terra? A questão permanece enorme, e aqui só nos resta [re]lançar um desdobramento possível dela: se há o interesse em investigar os interstícios entre uma obra (de determinada natureza) e outra (de outra), seria justo incluir aí o conteúdo do que se habituou chamar de história oral? O modo com que o cinema se apropria e se insere em determinado acervo de cultura é também o que ocorre com os filmes africanos em relação às culturas africanas? Ou mais especificamente: a história oral dá aos cineastas africanos as mesmas oportunidades que um cineasta americano vê no cânone literário? Estão ambos dispostos do mesmo modo ante estes repertórios?³⁹

A segunda é uma questão pragmática, porém não menos complexa. No final das contas, talvez seja este um enorme esforço para solucionar um problema aparentemente simples, o de trocar o nome das coisas. Mas como ensina o pensamento pragmatista, os nomes e as palavras, o fato de que existam coisas que mereçam ser nomeadas, são mais importantes do que se imagina – elas determinam uma circunstância política, uma mudança sentida na vivência. As palavras em questão podem ser muitas, mas escolhemos uma em particular, a palavra “verdade”, acreditando que ela conjura, seja em suas apropriações do senso comum ou de filosofias acadêmicas, as questões pragmáticas que nos intrigam. Certamente existem tantas definições de verdade quanto é possível, mas buscaremos dar-lhe o contorno conveniente para que possa se relacionar com alguma facilidade ao cinema, ao pensamento que no decorrer dos anos lhe foi dedicado e ao nosso próprio.

Os filmes, qualquer um deles, são possibilidades de fluir pelo estado de coisas. Ora, se levarmos a sério que a via do platonismo permanece como a via hegemônica do pensamento, então o presente texto partiu da mais evidente e menos necessária de todas as sentenças, onde “estado de coisas” torna-se apenas uma expressão barata para designar aquilo que será pensado de todo modo (a Verdade, o Bem, o Real etc.), com ou sem cinema. Menos evidente, por outro lado, é a distinção entre (a) o que, *desde* o filme, ainda se dobra em todo e qualquer

³⁹ Na verdade, a própria atitude de lançar perguntas como essa contém uma perversão que é a associação aí subentendida entre história oral e uma noção de acervo, de repertório, de objetos culturais ordenados, como se fosse possível ao primeiro ser compreendido desde os mesmos princípios de conteúdo através dos quais o cânone literário, por exemplo, corresponde a objetos bastante particulares, a obras bem determinadas.

espírito (em suas várias abstrações), sem que necessariamente isso desloque o “estado de coisas” como horizonte moral, e (b) a negação da contingência do próprio filme, que um platonismo invertido teima em sufocar com a representação. Dito de outra forma: mesmo que, de boa fé, todos acessem o cinema a partir de uma compreensão mais generosa e mais abrangente de experiência – e inclusive o maior apologista do código somente pode afirmar que assim não age reconhecendo aí sua mera especulação –, persiste ainda um desejo parasitário de tomar tal experiência como contida ali, no filme.

Toda a Verdade do cinema – e o leitor está livre para substituir “verdade” pela palavra que quiser: “discurso” e “narrativa” são as mais comuns, mas ali cabem também “etnia”, “nação”, “escargot” etc. – é rigorosamente a mesma de tudo o mais. Por esta razão, seja para qual objetivo for, a referência a um cinema particular, o africano, não pode vir sobrecarregado pela diferença, como se este cinema fosse um outro. Na verdade, o particular em um cinema africano não pode ser achado, exceto naquilo que já se encontra evidente no termo “africano”. Nossa hipótese insiste que também “africano”, assim como “cinema”, não é grande coisa: designa simplesmente um *loci*, nos termos de Walter Mignolo, mas desde o qual podem emergir a totalidade das questões que, através da frouxidão do lugar-comum “representacionista”, foram tomadas a partir de outras origens (da identidade, da política, da cultura etc.). A respeito do *loci*⁴⁰, do lugar desde o qual há cinema, ele oferece uma boa oportunidade para evitar o recorte negativo do “africano”, desde o qual chegaríamos ao final sem ter expressado verdadeiramente nada –, assim como evitar, no bojo, a confusão entre cinema enquanto (a) coisa num estado de coisas e (b) como representação do estado de coisas, precisamente a distinção articulada no parágrafo anterior também como (a) e (b).

Seria necessário esclarecer que, assim como o esgotamento de “cinema”, também o esgotamento de “africano” começa naquele continente, esta última, evidentemente, uma articulação de filósofos. Para chegar a ele, utilizamos o argumento de toda uma vida de Hountondji, irredutível crítico de um determinado desdobramento da pesquisa em antropologia, a chamada “etnofilosofia”, cuja postura determinante o autor assim apresenta:

Há não muito tempo, acreditava-se que o único caminho para um africano fazer filosofia era filosofar sobre a África. Mais precisamente, acreditava-se, primeiro, que todos os africanos [...] compartilhavam uma visão-de-mundo

⁴⁰ O termo de Mignolo (2003) é “*loci* de enunciação”, do qual abstraímos a “enunciação”, seja porque não interessa ao presente texto conferir algum valor ao que há no enunciado ou na narrativa, ou simplesmente porque mesmo aqueles que assim articulam seu pensamento precisam reconhecer que há uma redundância latente ali – ora, todo *loci* não pode ser de outra coisa a não ser de enunciação.

coletiva; segundo, que esta visão-de-mundo coletiva poderia ser chamada de filosofia; e terceiro, que tudo o que nos resta a fazer hoje é redescobrir tais filosofias, estudá-las o quanto for possível, e disponibilizá-las aos usos e deleites intelectuais do mundo externo.⁴¹

Se, por um lado, Hountondji expõe uma antinomia epistemológica (entre filosofia e antropologia), por outro, a oposição que de fato interessa ao autor encontra-se em território anterior às ciências ônticas, em termos heideggerianos: é a própria possibilidade de uma epistemologia desde a África, seu começo mesmo, o que retira daqueles que falam sobre a África o direito de possuir um objeto. Ou seja, uma certa prática de pesquisa torna-se obsoleta – não porque, agora que os africanos estão produzindo conhecimento sobre si próprios sob os termos de uma comunidade de cientistas, as verdades daí resultantes sejam “mais justas” que aquelas obtidas até então, mas porque desapareceu a essência do africano enquanto objeto, ao menos no que diz respeito à antropologia. Como argumenta Hountondji, é expectativa secreta de qualquer antropólogo que, entre o grupo de pessoas que lhe serve de objeto, não haja alguém pertencente à comunidade científica. Algo semelhante se passou na África em relação ao cinema. Africanos só se tornaram autores de cinema após um longo tempo servindo de mero “assunto” para os filmes produzidos pelo colonizador europeu. Passados cinquenta anos deste fato, a definição de objeto cinematográfico, ao menos nesse sentido, desapareceu completamente, e para fenômenos semelhantes, mas que guardam grandes diferenças, devem ser achados outros nomes. Por outro lado, embora tal desaparecimento tenha sido celebrado, os filmes africanos ainda são compreendidos desde esta noção fora de moda de objeto, e os africanos tornaram-se objetos de seus próprios filmes – isto é, ainda há uma insistência em denominar o cinema africano com expressões grosseiras e vazias, como “auto-representação”

Nos expomos aqui a um risco eminente ao aproximar, e incluir em um mesmo trabalho de negação, o valor da representação para a formação de conhecimento cientificamente legitimado, por um lado (antropologia e filosofia), e para expressões tais como o cinema, por outro. Mas é verdade que distinções entre os objetos de um e de outro, para a ciência ou para o cinema, não podem ser levadas efetivamente a termo no mundo das ideias lançadas, o que significa: se procurássemos articular uma ideia filosófica da “identidade africana”, dificilmente poderíamos distinguir o “africano”, sua ontologia, do imaginário mais disseminado do “africano”, seja no cinema, na literatura e na mídia de massas.

⁴¹ HOUNTONDJI, Paulin. *Knowledge as a Development Issue*. In: WIREDU, Kwasi (org). *A companion to African Philosophy*. Malden, EUA: Blackwell Publishing, 2004, p. 529, tradução nossa.

A título de ilustração, são notáveis o caso africano e a trajetória da Fédération Panafricaine des Cinéastes (Fepaci), uma união de cineastas africanos articulada em um encontro em Argel, em 1969. Naquele ano, boa parte das antigas colônias já eram nações independentes, e a Fepaci tornou-se o primeiro esforço importante para nacionalizar a atividade cinematográfica no continente e retirar o controle dos meios de produção e distribuição das mãos das antigas organizações internacionais/imperialistas. Em todo o terceiro mundo, existiam uniões como a Fepaci, criadas e desmanchadas com alguma frequência. Não é difícil imaginar os termos de sua articulação: “a questão central para a Fepaci [...] era como filmar a realidade em África de forma que não pudesse ser absorvida pelo cinema dominante [euro-americano]”⁴²; seu dever era orientar o cinema africano em favor dos processos de “correção” do imaginário colonialista, desde que a produção estivesse vinculada aos novos projetos de governança da África independente. Sua razão de ser, portanto, envolvia menos uma preocupação com o cinema que com os processos de legitimação da pátria recente; o papel do cinema era um outro que não o seu próprio.

Nos anos 1980, pouco restava destas ideias nos filmes. Outros manifestos de cinema, como o de Niamei (1982)⁴³, expressavam sua oposição aos processos de nacionalização do cinema pelos quais trabalhava a Fepaci. Cineastas como Sarah Maldoror deixavam bem claro: “sou contra todas as formas de nacionalismo. [...] Faço filmes para que as pessoas – independente de raça ou cor – possam compreendê-los”⁴⁴. Não é possível afirmar que, das ambições declaradas em Niamei, produziu-se um filme distinto, mas evidentemente eram distintos os interstícios entre povo e filme.

Embora a oposição daí emergente seja entre duas concepções a respeito do lugar do cinema – uma nacionalista e outra mundialista, cujas diferenças ninguém jamais conseguiu demonstrar sem fazer uso de hipóteses espalhafatosas –, o que mudou desde os primeiros filmes africanos pós-independência pouco ou nada tem a ver com as obscuras questões “do-que-pode-o-cinema”. Antes, devemos acreditar que tal mudança é, na realidade, uma farsa; que nada se transformou, estética e ideologicamente, seja de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) à *Cidade de Deus*, ou de *La Noire de...* (Ousmane Sembène, 1966) à *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004). Mas, indubitavelmente, algo se perdeu: tudo o mais (a Verdade, o Bem, o Real, etc.), com exceção do cinema. É possível ir além: esta perda é comum ao

⁴² DIAWARA, Manthia. *African Cinema*. Indianápolis, EUA: Indiana University Press, 1992, p. 42.

⁴³ Disponível em: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (org). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996. As resoluções da Fepaci também podem ser encontradas neste livro.

⁴⁴ MALDOROR, Sarah. *To make a film means to take a position*. In: *ibidem*, p. 46.

pensamento e à filosofia, começando a partir de Heidegger, concordam os filósofos de hoje, mas, em algum momento, tornaram-se decisivos a esta perda do referencial também os fatos da filosofia e da cultura no terceiro mundo, o aparecimento de um gigantesco Outro, em escala “hemisférica”. Num primeiro momento, o que este Outro colocava em disputa era o *direito à Verdade* – no plano geopolítico, o direito de gerir a nação, e no plano cinematográfico, o direito à narrativa – e, mais tarde, a própria Verdade deixou de portar o estatuto de bem e tornou-se o que um dia foi, essa coisa escandalosa e universalmente legítima, a ponto de não necessitar de qualquer defesa contra uma outra.⁴⁵ Ora, não há outra! Se não existisse tal autonomia, jamais um cineasta africano teria o direito de pôr os pés nos estereotipados cenários de seu continente, a não ser com o único e glorioso objetivo de desconstruir aquele antigo estereótipo⁴⁶, isto é, ele estaria fadado ao negativo caso não acreditasse que seu filme é uma Verdade absoluta.

Talvez muitos dos comentários até aqui expostos pareçam compor as retaliações de praxe contra as utopias sessentistas do terceiro mundo. Houve uma demanda bastante significativa por críticas deste tipo na passagem para o novo milênio, especialmente como ponto de partida para a apresentação do que seria seu inverso, o realismo cosmopolitista, cuja abrangência envolve tanto *Slumdog Millionaire* (2009), uma estória de ação em Mumbai, dirigida por um autor de filmes simbólicos da cultura norte-americana (como *Trainspotting*), quanto o maior *happening* do cinema africano em todos os tempos, o extraordinário *Bamako* (2006), do mauritano Abderrahmane Sissako. Nosso desejo, entretanto, aponta para outra direção: em retrospecto, consideramos que os pouco mais de cinquenta anos de prática cinematográfica no terceiro mundo correspondem ao tempo em que o cinema, antes de passar de utopia a realismo, passou de objeto tangenciador a ente. Em outras palavras, somente na periferia do poder os filmes podem ir se lavar do excedente da representação, pois em qualquer outro lugar a Verdade é algo excessivamente relativizado e, nestas águas, ela não sai.

⁴⁵ Algo semelhante motivou Kieslowski a desistir de fazer documentários e passar para a ficção, segundo leitura de Žižek. “O ponto de partida inicial de Kieslowski foi o mesmo de todos os cineastas dos países socialistas: a lacuna conspicua entre a realidade social sem graça e a imagem radiante e otimista que inundava os censuradíssimos meios de comunicação oficiais. A primeira reação ao fato de que a realidade social na Polônia era ‘não representada’, como explica Kieslowski, foi obviamente a mudança para uma representação mais adequada da vida real em toda a sua monotonia e ambigüidade. [...] No nível mais radical, só se pode retratar o Real da experiência subjetiva sob o disfarce da ficção”. Em outras palavras, a invisibilidade do “não representado” é incontornável quando se busca fazer justiça a ele a partir da representação, cujo modo de expressão mais vulgar, a que salta imediatamente aos olhos, seria mesmo o documentário. ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 49.

⁴⁶ Cada vez mais, as palavras “estereótipo” e “representação” tornam-se parecidas em seus usos comuns.

O paradoxo é apenas aparente: agora a pouco, lemos a respeito da ruína do objeto referencial como fruto dos questionamentos da Verdade, ou, se preferir, da facticidade da vida; porque logo a seguir se defendeu a presença da Verdade no cinema africano, ainda dura e absoluta? Ela não estava em ruínas? Ora, se enxergamos aí uma aporia (algo como afirmar: “tem, mas acabou”), então acabamos de cair no truque do objeto. A arapuca se arma no momento em que o desmanche da Verdade se confunde com sua multiplicação, ou quando se acredita que o trabalho da filosofia é demonstrar que todos podem ter sua própria Verdade. Para desviar dela, podemos seguir Heidegger e acreditar que o pensamento não tem a pretensão de *dizer* a Verdade, pois ninguém é verdadeiramente capaz de tomar Deus como objeto e continuar vivendo. A lição de Heidegger, a que tomamos emprestado para construir nosso comentário, dobra a Verdade afim de que o ser possa ter alguma paz e que parem de lhe direcionar perguntas sobre sua onticidade⁴⁷.

O filme africano, enquanto ente, aboliu de si e do filme em geral a crença de que expressava, ou poderia expressar, *uma* Verdade, africana, distinta de todas as outras. Hoje, vê-se o quanto isso foi importante. A suspensão da Verdade na forma de Verdades, no plural, provou ser apenas uma solução fácil, ao estilo da era imperialista, embora esteja muito bem camuflada sobre o humanismo contemporâneo. Se, por um lado, esta troca tenha servido para deslegitimar o discurso colonialista – aí está seu lado positivo –, no bojo, são desarmados aqueles que não chegaram a possuir legitimidade alguma. No final das contas, o que ocorre é também um capricho do primeiro mundo: “se nós perdemos a posse da Verdade, então ninguém poderá possuí-la ao invés”. Significa, enfim, que a coisa do “dar voz” convenientemente saiu de moda (mas ainda há quem insista em rememorá-la, aproveitando a expressão para inventar seus contrários, que seriam “tomar voz”, “emprestar orelhas”).

⁴⁷ Heidegger pergunta pelo sentido do ser, mas há uma condição para que tal pergunta exista: pressupor que o ser só é sendo.

P A R T E I V :

M A G I A

I.

Quando nos referimos à “magia”, não estamos invocando suas qualidades de coisa-do-outro-mundo, mas a existência de tal manifestação em meio a este-mundo. Preservamos sua essência mítica, como não poderia deixar de ser, mas vislumbramos também suas capacidades táticas e estratégicas. O filme que nos interessa aqui é *Ouaga Saga* (2004), do burquinense Dani Kouyaté, pois nele assistimos a um ato mágico, sobrenatural como todo ato desta natureza, porém assustadoramente coerente com o andamento dos fatos.



Figura 13 · Fotograma de *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004)



Figura 14 · Fotograma de *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004)



Figura 15 · Fotograma de *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004)



Figura 16 · Fotograma de *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004)

As figuras de 13 a 16 exibem as circunstâncias em que a mágica ocorreu. Os protagonistas de *Ouaga Saga*, um grupo de adolescentes desempregados de Ouagadougou, capital de Burkina Faso (antigo Alta-Volta), roubam uma moto *scooter* estacionada na rua (figura 07). A moto é desmontada e remontada com peças usadas e velhas – assim os meninos obteriam o maior lucro possível, com a venda tanto das peças novas quanto da moto alterada (a carroceria em bom estado não deixa a mostra sua precariedade). Quando no momento de remontar a *scooter*, coisas curiosas começam a acontecer: vários vagalumes surgem repentinamente e passam a rondar os rapazes (figura 09) e, antes que possam concluir o

trabalho, uma rajada de luz envolve a motoneta (figura 10) e ela ressurgiu inteira novamente. Com o dinheiro que obtêm, cada qual espera dar início a um projeto particular: um deles, apelidado de Pelé, deseja se tornar um jogador de futebol profissional, enquanto seu companheiro pensa em comprar uma guitarra e se dedicar à música. O roubo da motoneta é apenas um dos atos de travessura dos meninos. Entre um “bico” e outro, eles vivem cometendo pequenos furtos nas feiras, se passando por guias turísticos e tirando algum lucro dos gringos, espionando por entre as brechas da sala de cinema porque não podem pagar pelo ingresso, desafiando a autoridade da polícia etc.

Mas não seria a noção de “milagre”, ao invés de “magia”, a que melhor descreve o ato mágico desta sequência? Ora, dificilmente a magia poderia aparecer descolada de seus contornos antropológicos, os quais nos forneceram, em primeiro lugar, o próprio entendimento do conceito. De acordo com Marcel Mauss⁴⁸, a magia envolve alguns elementos fundamentais, tais como o mágico (o sujeito articulador de magia) e o rito, que não são inerentes ao nosso exemplo de magia. A magia, para Mauss, é uma ideia antropológica e, portanto, suas bases devem ser achadas através de uma investigação de antropologia. Todo ato mágico só pode ser assim definido se for objeto de crença entre determinado grupo humano, e a partir da observação destes grupos, o autor obteve sua teoria da magia. Se a magia não nos ocorre em todos os seus contornos antropológicos, embora seja da antropologia nossa apropriação original do conceito, ela ainda terá validade? O milagre, por outro lado, parece permitir mais abertamente, por exemplo, a inexistência de um interlocutor, de um sujeito milagreiro, e pode ocorrer somente como simples vontade das forças da qual tem origem. Por outro lado, o milagre, ao mesmo tempo em que se assemelha à magia como intervenção sobrenatural, se diferencia no que ela tem de mais auto-afirmativo: os milagres servem como demonstração de um poder, como prova de que esse poder existe e é soberano, mesmo que atendam, vez ou outra, a demandas de milagre. Sua praticidade esgota-se na legitimação de si mesmo. Já a magia é essencialmente um ato de fins práticos, como afirma Mauss:

As práticas mágicas não são vazias de sentido. [...] Em primeiro lugar, supomos que os mágicos e seus fiéis nunca se representaram os efeitos particulares de seus ritos sem pensar, ao menos implicitamente, nos efeitos gerais da magia. Todo ato mágico parece proceder de uma espécie de raciocínio silogístico cuja premissa maior é geralmente clara, ou mesmo

⁴⁸ MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. In: Sociologia e antropologia. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950].

expressa no encantamento. [...] Diremos de bom grado que todo ato mágico é representado como tendo por efeito seja colocar seres vivos ou coisas num estado tal que certos gestos, acidentes ou fenômenos devam suceder-se infalivelmente, seja fazê-los sair de um estado prejudicial.⁴⁹

Para aqueles que acreditam em mágica, ela virá para intervir em propósitos objetivos. Mauss cita uma série de exemplos: as magias de boas colheitas, de mudança climática etc. Nestas circunstâncias, a magia se aproxima efetivamente de nossa magia-reparadora-de-*scooter*. Embora não seja invocada através de mágicos e ritos, esta mágica inesperada permanece como ato antropológico: ela se dirige aos homens e para os fins destes.

Mas não deixa de ser curioso seu acontecimento: o *scooter* roubado é restaurado através de uma magia que não foi invocada, para a qual nenhum rito foi dedicado, nem qualquer sujeito mágico lhe intermediou. Tampouco temos conhecimento se os meninos acreditam de fato em magia, se ela têm algum significado cultural ou religioso em suas vidas – enfim, este não parece ser um fato antropológico sob nenhum aspecto. Ela, a magia, sequer motiva alguma reação de surpresa entre os rapazes que a testemunharam e que se beneficiaram de seu poder: assim que o *scooter* é remontado, suprimindo o esforço dos meninos, estes sequer manifestam estar curiosos sobre a irrupção repentina do truque, de onde veio ou porque veio, tampouco expressam qualquer sentimento de gratidão. Simplesmente estão satisfeitos que a moto esteja inteira. É como se a magia, independentemente de sua natureza, apenas tenha cumprido seu papel (“não há nada de extraordinário nisso”, talvez pensem consigo). E mais profundamente, é como se a natureza, até suas forças ocultas e místicas, conspirassem a seu favor, se movesse de tal modo que os desejos e projetos humanos pudessem ser realizados. Sendo assim, a magia deve ser mesmo antropológica. Ela de fato funciona perfeitamente, mas não o faz a partir de pressupostos ditos universais de êxito e satisfação ontológica – se a magia acontece para o bem dos homens, e se aqueles pressupostos fossem realmente universais, ela deveria ajudar Ouagadougou a sair de um estado de subdesenvolvimento e ascender ao progresso e à paz de espírito nos termos Ocidentais, ao invés de beneficiar bandidos, vagabundos e desordeiros. Mas não é o que se passa. A magia desarticula a justiça, a ciência e o progresso na medida em que estes invariavelmente irão lhe dirigir dúvidas quanto a sua efetividade na condição de coisa justa, racional e bondosa. Ela vem para que qualquer coisa se realize.

A magia é solidária com os meninos de Ouagadougou e com suas travessuras – ela contribui para que o roubo seja bem sucedido ao invés de puni-los. Este não será um indício,

⁴⁹ Idem, p. 97.

contudo, de que a magia, aí, não diz respeito a um fato cultural. Não se dirige expectativas à magia nos termos da graça, como os milagres que ocorrem a quem merece, ou o capital que vem para quem não mediu meios para obtê-lo. Que os meninos vivam com os êxitos alcançados através de “malandragem”, de métodos considerados ilícitos, e que esta malandragem seja contemplada pela natureza, tem-se que a magia ainda assim será um fato cultural; ela é uma parte perfeita do funcionamento da cidade, de suas crenças mais difundidas, de seus meios de vida mais comuns. O que se reivindica com isso, é que a figura do “malandro” precisa desaparecer do léxico de Ouagadougou, ao menos da mesma forma com que ele se opõe à pessoa estimada no Primeiro Mundo, cristão e rico, e não que esta cidade precise se conformar com a condição de subdesenvolvimento. Ora, esta condição só é verdadeira desde determinado exemplo de ordem, o qual, por ser hegemônico, dificilmente pode ser relevado, mas que, apesar de ser o pressuposto para a prática, é incapaz de determinar, entretanto, natureza, de apaga-la, suprimi-la, ou substituí-la. Assim, a mágica do *scooter* é um bem ao qual se apegar, pois ela nos vê em nossas particularidades de homem.

Contudo, nosso objetivo final não é oferecer uma leitura que diga respeito somente ao ato mágico filmado, mas definir *Ouaga Saga* e o filme africano como mágico. Para tanto, aprenderemos mais alguma coisa sobre magia, ainda com Mauss:

Os ritos mágicos, e a magia como um todo, são, em primeiro lugar, fatos de tradição. Atos que não se repetem não são mágicos. Atos em cuja eficácia todo um grupo não crê, não são mágicos. A forma dos ritos é eminentemente transmissível e é sancionada pela opinião. Donde se segue que atos estritamente individuais, como as práticas supersticiosas particulares dos jogadores, não podem ser chamadas de mágicas.⁵⁰

Chegamos a dois dados importantes sobre a magia que se entrecruzam. Primeiro, para aqueles que a recebem e que são beneficiados por ela, a magia dá a certeza de ocorre sem a filiação a um ou outro preceito, de vida, de conduta, ou de acumulação material. E depois, enquanto dura e enquanto é insistentemente invocada, a magia se transforma em tradição. Esta última constatação, ridiculamente óbvia, ainda precisa ser exposta para que seja possível chegar à primeira. As certezas que o ato mágico proporcionam, a convicção difundida de que é um fato importante da cultura, depende que existam histórias acumuladas sobre as várias situações nas quais a magia desempenhou um papel importante, as próprias situações que a magia deu origem. Algo semelhante se passa com a existência do filme africano. Durante

⁵⁰ Idem, p. 55-56.

muito tempo, se esperou que tais filmes fossem manifestações de um outro em relação aos filmes em geral, ao filme hegemônico. Ele acontecia como um negativo, como um entendimento mais abrangente do próprio filme hegemônico. Talvez isto não se passasse de fato, mas certamente era propósitos semelhantes aqueles depositados no filme tanto por cineastas quanto pelos críticos e demais intelectuais do Primeiro ou do Terceiro Mundo, e talvez se justificasse pela produção ainda pouco numerosa dos países africanos, sua enorme marginalidade. Ora, se é verdade que o filme africano deve ser um fato para os africanos, um dos preceitos básicos para tanto é que ele seja um *mesmo*, que ocorra sob sua própria tradição, que o Ocidente seja esquecido. Nos parece incrivelmente insuficiente boa parte do pensamento contemplativo do filme africano, pois, por mais que se diga o contrário em todos os lugares, a afirmação mais genérica deste pensamento é mesmo que a tradição de cinema na África é uma tradição de crítica do cinema no Ocidente. Se trazemos novamente os argumentos e problemas da Parte I, saberemos, a partir deste ponto, que a política comumente associada ao filme africano não tem origem no discurso filmico, em sua forma, na ideologia que inventa ou anexa, mas no objeto-filme como produto de uma tradição, de uma sequência de filmes. É o cinema enquanto fato assegurado e iminente o que de fato implica em política e, conforme acreditamos, qualquer outro desdobramento, como aqueles motivados pelos chamados meios de representação, não se chamará política (talvez sejam, no máximo, um pequeno debate, um choque ligeiro, uma lição não-aplicável).

Através do recorte da tradição e da repetição meramente, o filme africano poderia ser muitas outras coisas: religião ou indústria, por exemplo. Talvez ele o seja considerando seus modos particulares de produção e articulação de ideias, e talvez o seja em absoluto, mas se afirmamos aqui que ele é mágico, não poderá ser, simultaneamente, religioso (daí porque o conceito de “milagre” não substitui o de “magia”) ou técnico. E, afinal, como definimos na introdução do trabalho, o objetivo das presentes investigações é apresentar um itinerário, um método para se pensar o cinema africano, e não aplicar este método, não é produzir informações absolutas sobre este cinema. Assim, a magia inerente ao cinema deve ser compreendida como uma perspectiva que, se levada a termo, pode revelar alguns novos traços deste, traços pouco conhecidos até aqui.

Mauss se preocupa em distinguir a magia destas outras práticas, como a religiosa. Segundo ele, os ritos religiosos são ritos “solenes, públicos, obrigatórios, regulares, como as festas e o sacramento”. Os ritos mágicos, ao contrário,

são os malefícios. Vemo-los assim qualificados constantemente pelo direito e a religião. [...] Mesmo lícito, ele se esconde, como o malefício. [...] Obtivemos com isso uma definição provisoriamente suficiente do rito mágico. Chamamos assim todo rito que não faz parte de um culto organizado, rito privado, secreto, misterioso, e que tende no limite ao rito proibido. [...] Percebe-se que não definimos a magia pela forma de seus ritos, mas pelas condições nas quais eles se produzem e que marcam o lugar que ocupam no conjunto dos hábitos sociais.⁵¹

O pensamento de Mauss nos permite não somente formular considerações sobre nosso objeto a partir de seu conteúdo, dos conceitos que contempla, mas sobretudo porque o autor tem por método o mesmo método que, de certa forma, compreende ao objeto propriamente: deslocar a atenção da forma da magia para as “condições nas quais elas se produzem”, da forma do filme africano à sua existência irrepreensível. O olhar que Mauss dirige à magia busca pela presença profunda deste na vivência dos sujeitos que creem nela, e, conseqüentemente, no funcionamento de uma sociedade. Embora exemplos de um ou outro ato mágico particular atravessem seu texto, o autor parece considera-los como exemplos somente – eles não são capazes de determinar, por si sós, uma ideia de ato mágico, pois a forma é uma contingência, ela não contém absolutamente o essencial do ato.

Quanto a suas diferenças com a religião, a mágica nos parece ainda mais sedutora. Como malefício, ela traz a desordem para o âmbito dos sistemas de dominação, de fê ou de capital. Deve ser especialmente valioso que possa existir magia em estados de coisas nos quais a ordem implica um preço muito alto, como o desenvolvimento da Europa, por exemplo, que durante muito tempo (e ainda hoje) dependeu dos lucros capitais, geopolíticos e de ego obtidos a partir do saque da África. E do ponto de vista eurocêntrico, deve ser desesperador a ação da magia em terras africanas, o fato de a criação ali se perpetuar apesar da precariedade que, segundo esse mesmo ponto de vista, atravessa toda a vida no continente e determina que ali a experiência comum seja a de tristeza e pobreza. O cinema africano, enquanto magia, dissemina a desordem no cerne do mercado de filmes. Certamente é uma hipótese especulativa, pois tal desordem permanece como uma promessa, ainda não é possível constata-la em sua plenitude e, por isso, partimos somente de alguns poucos casos notáveis, como o de *Bamako*, de Abderrahmane Sissako, ao invés de fenômenos estabelecidos e aceitos. Contudo, assim como o religioso teme os mágicos, o cinema hegemônico deve temer a presença de um mercado de cinema em ascensão na África. Não deixa de ser, portanto, uma promessa de desordem e de malefícios o que vem do continente.

⁵¹ Idem, p. 58 e 60.

Que a magia implique em desordem e que o filme africano seja mágico, chegamos aí a uma associação que, seguindo o pensamento de Adorno e Horkheimer, delimita uma saída hipotética da dominação, mas desde que tal saída, para estes autores, não é propriamente a magia, mas o mito – mesmo assim, embora Mauss e Adorno e Horkheimer estejam em domínios diferentes do saber, para os últimos a magia é uma crença inerente do mito, daí nossa liberdade em associar ambos. Na *Dialética do Esclarecimento*, os pensadores alemães veem no mito um certo modo de dominação da natureza – eles não consideram que este seja apenas uma subordinação a ela – radicalmente diferente da dominação inaugurada pelo capitalismo selvagem e indústrias culturais. No mito já se encontravam os pressupostos da dominação capitalista, mas este último substitui as certezas possíveis ao mito – entre elas, a de que a natureza responde à ele, dá suas próprias respostas à dominação – por uma dominação mais objetiva e menos dialética. Os produtos axiomáticos das indústrias culturais (filmes de Hollywood, parques de diversões, a música popular, o Camondongo Mickey), por exemplo, ao invés de se dirigem aos homens, a sua existência mesma (rever nota de rodapé 14, sobre a importância do conceito de “autoconservação” em Adorno), se satisfaz em perpetuar estados desimportantes e desumanizadores de vida, que não realizam o homem, a não ser necessidades que a própria dominação impôs em primeiro lugar.

Ao passo em que Mauss se preocupa em distinguir a mágica da religião, em Adorno e Horkheimer os termos desta distinção reaparecem em relação ao mito e ao esclarecimento, seu paradigma de objetividade e dominação humana. São bastante conhecidas as relações entre religião e a forma de dominação moderna implícita na ideia de esclarecimento, e em Adorno mesmo encontramos uma hipótese assim, mas não supomos aqui, evidentemente, que a religião para Mauss seja rigorosamente a mesma para Adorno e Horkheimer:

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. [...] Os ritos do xamã [ao contrário] dirigiam-se ao vento, à chuva, à serpente lá fora ou ao demônio dentro do doente, não a matérias ou exemplares. Não era um e o mesmo espírito que se dedicava à magia: ele mudava igual às máscaras do culto, que deviam se assemelhar aos múltiplos espíritos.⁵²

Esta distinção nos parece próxima da distinção entre magia e religião. Ao contrário dos mitos e da magia, a religião e o esclarecimento são totalizações no sentido que menos

⁵² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006 [1969], p. 21.

contempla as totalizações de natureza: seu sentido real é o de graça certa, recompensa objetivamente obtida, de prestígios concedidos somente para que se afirme o poder de quem os concede (de Deus na representação da igreja, da Felicidade na representação do lucro). Seu espírito é constante e imutável porque presume-se que ele mesmo foi subjugado pela dominação objetiva do esclarecimento.

O caráter alheio da magia, de fuga da objetividade, os autores articulam a seguir:

Quanto mais se desvanece a ilusão mágica, tanto mais inexoravelmente a repetição, sob o título da submissão à lei, prende o homem naquele ciclo que, objetualizado sob a forma de lei natural, parecia garanti-lo como um sujeito livre.⁵³

Sabemos que para Adorno e Horkheimer, as obras de arte autênticas eram um dos últimos entes a poder escapar à lógica sufocante do esclarecimento, justamente em sua possibilidade de reviver os mitos. Significa que o mito não desapareceu completamente sob a objetividade das relações contemporâneas e que ele pode ainda ser encontrado, se assim desejarmos. É uma possibilidade mais abrangente de reaparição do mito que vislumbramos.

Subentendemos que há uma associação entre o esclarecimento, em seus contornos vis, e as formas de apropriação de objetos que investigamos no presente trabalho e que consideramos excessivas. Certamente esta é uma constatação perigosíssima e não nos ocorre de fato. O esclarecimento produz, isso sim, a certeza de que o filme seja somente uma forma, e enquanto tal, ela sublima a consciência que poderia ser obtida da coisa, da criatura, que age não somente sob os termos que ela cria, dos objetos que representa, mas sobretudo, enquanto ato lançado, a partir de uma retroalimentação dos estímulos que ela motiva. Desta maneira, o cinema hegemônico pode ser o mais mistificador possível também se valendo das críticas e dos ataques a ele dirigidos, das obras que deliberadamente acreditamos serem o seu contrário, porque parecem contrárias as formas em conflito. Um dos pressupostos que nos levam a repudiar os eurocentrismos e racismos modernos e pós-modernos é a forma espontânea com que aparece, como se estes fossem manifestações tão profundas e inerentes que tanto aqueles que a expressam quanto o espectador não o percebem enquanto racismo. Mas é chaga a hora de reconhecer a mentira deste pressuposto. Ora, é muito mais crível que o eurocentrismo é depositado deliberadamente em qualquer forma de expressão, talvez em termos ainda mais autoconscientes que os de nossas articulações enquanto críticos. Como afirma Adorno e Horkheimer, estamos falando aqui de modo objetivos de dominação. A objetividade deve se

⁵³ Idem, p. 23.

estender, assim, de modo mais amplo; haveremos de encontra-la até nos modos controversos com que o sistema permite sua própria retaliação sem que se enfraqueça verdadeiramente.

A possibilidade de o filme africano ser outro corresponde a uma possibilidade sutil, enfim. Sua diferença não deve ser radical, do filme que jamais foi produzido, da obra que contém, na forma, a natureza mais profunda do africano (logo seriam filmes de outra natureza, talvez não-tão filmica). Se nos aventuramos numa definição por este caminho, evidentemente encontraremos alguma substância que mereça ser enunciada, mas encontramos também os riscos iminentes de estarmos organizando o cinema africano, pondo-o sob a objetividade fatalmente perigosa do esclarecimento excessivo. No máximo, o filme africano substitui a função do objeto-filme, que serve a fins de organização, na maioria das vezes, para fins de desorganização. Devemos nos submeter a sua aparição, procura-la, conhece-la e, simultaneamente, lembrar que ela é mágica, que o maravilhoso fato de que ocorre basta para que se perpetue a desordem no âmbito das experiências as quais estamos amplamente acostumados.

II.

Começamos com uma longa passagem do *Menino Fula*, de Hampâté Bâ. Nela, o autor e seu amigo de infância Daouda especulam com outros dois interlocutores sobre uma profunda questão colonialista:

Tudo que dizia respeito de perto ou de longe aos brancos e seus assuntos, inclusive seu lixo, era tabu para os negros Não devíamos tocá-lo e nem mesmo olhá-lo! Ora, um dia, ouvi o sapateiro Ali Gomni [...] declarar que os excrementos dos brancos, contrariamente aos dos africanos, eram tão negros quanto sua pele era branca. Passei de imediato esta estranha informação a meus pequenos companheiros. Seguiu-se uma discussão tão violenta que quase chegamos às vias de fato. Daouda e eu, como sempre, tínhamos a mesma opinião, mas Hammadoun Boinarou e Mamadou Gorel opuseram-se violentamente a nós. [...] A única maneira de fazê-los calar era irmos verificar por nós mesmos a veracidade dos fatos e, em seguida, exigir um acerto de contas com nossos contestatários. [...] O bairro dos brancos ficava à margem esquerda do Yaamé e o dos nativos de Bandiagara, à margem direita. Uma grande ponte de pedra separava as duas aglomerações. O bairro dos brancos era chamado Sinci, quer dizer, “instaurado”. [...] Sinci era estreitamente vigiado: o bairro civil, por guardas de circunscrição e o bairro militar, por atiradores, duas categorias de africanos bem domesticados e treinados como cães de guarda ferozes. [...] Ora, não era possível encontrar excrementos de brancos a não ser em Sinci, e Daouda e eu queríamos, a

qualquer preço, verificar a cor com nossos próprios olhos. Ficou logo decidido: iríamos a Sinci, ao covil da fera, acontecesse o que acontecesse! [...] Uma manhã bem cedo, Daouda e eu nos vimos saltitando a caminho do rio Yaamé. Para passarmos despercebidos, o atravessamos a oeste, bem longe da ponte. [...] Uma fila de prisioneiros acorrentados se aproximou, cada um com um balde na cabeça. Escortados por um guarda de circunscrição armado, seguiram em direção a um grande buraco que se avistava um pouco mais adiante. O vento que soprava em nossa direção trouxe até nossas narinas um odor revelador que não tinha nada a ver com o cheiro agradável da cozinha dos brancos. Olhamo-nos pasmados: “Mas são os excrementos dos brancos que os prisioneiros estão transportando!”. E, de fato, vimos os prisioneiros esvaziarem, um a um, o conteúdo de seus baldes – como faziam todo dia – no grande buraco feito especialmente para receber os excrementos dos brancos, talvez preciosos demais para serem misturados aos dos negros. Mesmo observando a cena de longe, depressa nos convencemos de que os brancos fazem “mole” e “preto”. Era a prova de que tínhamos razão, mas não era suficiente; precisávamos levar uma evidência para convencer nossos companheiros recalcitrantes. Assim que a fila de prisioneiros se afastou do local, saímos com cautela de nosso esconderijo. Agachados, aproximamo-nos do buraco nauseabundo. Coisa curiosa, os excrementos estavam misturados a uma quantidade incrível de papel, a ponto de nos perguntarmos por um momento se os brancos não cag... papel também. Daouda e eu discutimos animadamente essa questão, mas não era hora de nos demorarmos. Achamos um jornal jogado por ali e empacotamos o melhor possível um pouco do “corpo de delito” para leva-lo à cidade. [...] Depois de verificar com os próprios olhos a cor de nossa “evidência”, nossos companheiros foram obrigados a admitir que tínhamos falado a verdade. Daouda e eu propusemos então duas possibilidades: desculpas, ou a bastonada. Eles nos pediram desculpas... No mesmo dia, todas as crianças do bairro ficaram a par: “Amkoullel e Daouda trouxeram de Sinci excremento dos brancos! Vá ver, é negro como carvão”.⁵⁴

Além dos diversos comentários irresistíveis que podemos extrair da citação de Hampâté Bâ – como o fato do bairro dos brancos ser tão vigiado se dever, provavelmente, ao medo de os nativos descobrirem que eles fazem mole e preto –, o texto nos ocorre como um curioso exemplo de travessura, de má-criação, eminentemente posto em prática ante determinada conjuntura de opressão e de “instaurações” as mais grotescas (como a separação de bairros de brancos e de negros, ou melhor, a própria aparição de um bairro de brancos).

A travessura, embora implique em alguns riscos para seus autores, surge como ato necessário, não é exatamente gratuito ou meramente para fins de diversão. Uma parte do ato deve mesmo ser algo como um instante lúdico adverso das condições austeras e marginalizadas de vida, mas a outra contém um certo deleite ante a realização de objetivos que não somente os de proporcionar um momento de escape, de risos e de adrenalina. Estão

⁵⁴ HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Trad.: Xina Smith de Vasconcellos. 2. Ed. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008, pp. 164-166.

em jogo também, e até principalmente, os modos de se posicionar ante a vida. Para o menino fula, a aventura de recolher fezes brancas, o risco que corre em se expor às autoridades controladas pelos brancos, de ser preso e violentado, não é maior que seu desejo de pôr a prova a higiene, os bons modos e a cozinha dos brancos, de comprovar, através de sua travessura, que a civilidade e seriedade branca podem se dissolver facilmente na escuridão e moleza cômica de suas fezes. Para a ordem instaurada em Bandiagara, para as separações bem delimitadas entre negros e brancos e para a rigorosa permanência da paz branca, a travessura serve como desordem, uma forma descontrolada, excitante e selvagem de fazer algumas verdades aparecem sem qualquer cordialidade. Se o branco precisa de uma ampla ordem e de controles excessivos para viver, todo ato travesso deve compreender que a desordem, o inferno e o caos, nos termos de uma modernidade e de uma civilidade “importada”, serão as genuínas formas de sistema africano e as quais, portanto, são preferíveis.

Há também a má-criação como um verdadeiro princípio, que ocorre para além das pequenas revoltas individuais. Nestas condições, ela ocorre a muitos sujeitos de uma só vez e envolve muitos âmbitos da criação, todos em busca de desordem. São simultaneamente travessos o menino fula e o autor do livro, Hampâté Bâ, cada um em sua época (o primeiro quando recolheu as fezes, o segundo na ocasião de publicação da obra), mas isto é fácil de constatar, já que Amkoullel e Bâ são a mesma pessoa (o livro é uma autobiografia). Mas esta afirmação não parte das particularidades do relato autobiográfico, mas de uma análise mais ampla da presença destes objetos – livros, filmes, canção – e destes sujeitos – escritores, cineastas, músicos – na cultura e na vida cotidiana. Não compreendemos bem quais os desdobramentos empíricos das travessuras recolocadas sob termos menos individualistas. O que sabemos, por outro lado, é que este pôde se firmar enquanto âmbito de criação.

Tem-se, portanto, que são travessos os personagens de *Ouaga Saga*, bem como o próprio filme de Kouyatè onde eles aparecem. Os fatos da história, a molecagem *no* filme, não são autônomos, sob qualquer circunstância, da história enquanto coisa, da molecagem *de* filme. Daí que toda reflexão que começa a partir do conteúdo da imagem, de seus personagens, eventos e enredo, devem ser verdadeiros também para pensar a imagem como objeto em si. A aventura dos personagens dentro do enredo fílmico é idêntica à aventura do filme dentro da cultura e, por isso, quando atravessamos ideias e argumentos elucidativos do primeiro, simultaneamente estes se estenderão ao segundo.

Nos debruçaremos primeiro sobre a noção de “inferno”, um lugar, um estado de espírito ou um regime político onde a travessura se perpetua com grande vigor.

Em um impressionante artigo publicado recentemente, Willi Bolle⁵⁵ analisa o inferno. O autor parte de uma investigação sobre as transferências possíveis de macrosubjetividades – digamos, entre a Europa e a África durante a colonização – e ele próprio aplica esta transferência, sob pretensões meramente especulativas, entre os complexos estudos de Walter Benjamin sobre a modernidade européia e as particularidades da modernidade nas periferias. Há um grupo específico de estudiosos dedicado a tal possibilidade (a chamada “*Histoire Croisée*” ou “História Enredada”), e Bolle procura comprovar se há veracidade possível de ser extraída daí. Então se articulam, por contraste, duas constatações: primeiro, que as valiosas observações de Benjamin têm origem em experiências bem localizadas historicamente (principalmente na Paris e Berlim do final do século 19) e, depois, que a modernidade das cidades no Terceiro Mundo se deu através de processos radicalmente diferentes. Se for assim, porque chamar o conjunto destes processos também de “modernidade”, considerando que o termo foi originado a partir da observação de processos adversos?

Antes de procurar por um absurdo epistemológico em investigações desta natureza, Bolle analisa se já existiam pensadores contemporâneos a Benjamin que esboçavam alguma fuga ao eurocentrismo, e se o próprio Benjamin era um deles. Supõe-se que as modernas cidades europeias do início do século já eram espaços propícios à emergência de conflitos conceituais entre a imaginação colonialista e as primeiras articulações do pensamento que levariam ao pós-modernismo. O trabalho das *Passagens* desenvolve alguns destes conflitos, mas não reflexivamente. Bolle nota que o tema do colonialismo aparece explícito em alguns fragmentos do texto de Benjamin, tais como nas referências ao Place du Maroc, no distrito de Belleville em Paris, como um “monumento do imperialismo colonial”. Ao mesmo tempo, Benjamin faz uso de expressões como “*kolonialwaren*” (traduzido, talvez, por “produtos da colônia”), bastante utilizada na Alemanha dos anos 1930, o que nos leva a concluir que o filósofo estava de fato completamente imerso na mentalidade colonialista da época.

Depois, para além dos equívocos obtidos quando “enredamos” um texto atravessado por conceitos imperialistas aos fatos obscuros do colonialismo na tentativa de entender um a partir dos conceitos do outro, as investigações de Bolle permitem pôr em cheque o difundido argumento neo-hegeliano da filosofia *no tempo*. Suas hipóteses, logicamente, não são oposições radicais àquele argumento, mas deixam claro que o pensamento, se não pode ser

⁵⁵ BOLLE, Willi. *Paris on the Amazon? Postcolonial interrogations of Benjamin's european modernism*. In: GOEBEL, Rolf (org). *A companion to the works of Walter Benjamin*. Nova York (EUA): Camden House, 2009.

desassociado dos objetos, tampouco pode ser descolado de um universal mínimo desde o qual todos aceitam que exista algo assim como objetos ou sujeitos.

Por exemplo: Benjamin, assim com Adorno posteriormente, observava todos os eventos e os ineditismos técnicos da modernidade com extrema desconfiança, embora não pudesse esconder sua fascinação por eles. Desconfiava, principalmente, que eles não passassem de ornamentos extravagantes, do ponto de vista formal, porém sutis, do ponto de vista do conteúdo, e que neste jogo de encantamento subliminar o mal estivesse emergindo definitivamente sem que ninguém percebesse. Desta maneira, ao mesmo tempo em que se surpreendia com a metrópole moderna, Benjamin sabia da loucura e das decepções inerentes às cidades, que, de sobra, ainda eram espaços onde se corriam perigos extremos (ser atropelado pelo bonde ou esmagado por um piano que se soltou da engrenagem etc.). Uma das ideias fundamentais da cidade, para o filósofo, era a ideia de inferno, de um lugar onde se repetiam os fatos mais absurdos e onde as pessoas convivem tranquilamente com o nonsense da vida cotidiana. E conforme ele próprio encontrou condições de constatar o horror do eterno retorno moderno, presume-se que se encontrava mais ou menos à parte deste caos, imerso ali no papel de objeto, mas capaz de se privar de suas perversões no papel de sujeito.

Bolle recorda que, no Brasil dos anos 1920 e 1930, modernistas como Mario de Andrade assumiram a loucura moderna em todos os ínterims da vida; estavam convencidos, então, de que era impossível compreender a loucura, distingui-la da razão, corrigir os loucos mais acrobáticos ou se sentir aliviado porque tudo haveria de ser uma “fase”. Aquela confusão deveria, ao contrário, ser vivida, esbanjada em sua falta de caráter, celebrada em sua capacidade de subverter os sistemas. Enquanto Benjamin temia a dissolução da razão no caos-organizado das ruas onde se ameaçam conjuntamente máquinas e homens ou das novíssimas galerias de compras onde se confundem necessidade e fetiche (e que tal confusão alterasse a capacidade das pessoas de distinguir o bem e o mal), os modernistas no Brasil se deleitavam em todos os traços possíveis de desordem (desde a miscigenação de raças até a anarquia política) e se gabavam do fato de que os intelectuais no Terceiro Mundo têm em comum o poder de subverter as disciplinas ocidentais bem formalizadas em modos menos sistemáticos e mais difusos de produzir conhecimento (como, por exemplo, todo crítico literário será necessariamente um etnógrafo). O inferno não deveria ser substituído pelos seus contrários, pelo desenvolvimento ou pela institucionalização das artes, mas vivido plenamente.

E, posteriormente, músicos das periferias das grandes cidades terceiro-mundistas (da periferia da periferia), tais como os Racionais MC no Brasil, também se apropriaram do mesmo juízo benjaminiano de inferno para se referirem à sua experiência de cidade, segundo constata Bolle. Aqui, o inferno permanece como o lugar da repetição, do mais-do-mesmo, que a certa altura torna-se o signo mais evidente do *status quo* contemporâneo. Em Benjamin, o inferno poderia resultar em fascismo e, por isso, deveria ser vivido reflexivamente; para os modernistas, inferno era festa, carnaval, era o mais delicioso sobre a vida no Terceiro Mundo; para os Racionais MC, segundo Bolle, inferno significa controle, o desenvolvimento econômico cobrando seu preço. Para os dois últimos, não interessa propriamente definir “inferno”, mas o argumento de Bolle nos leva a considerar o quanto certas abstrações, abstrações míticas até, correspondem, na verdade, à experiências fáceis de ser nomeadas e percebidas e, finalmente, que “inferno” será útil para identificar a forma mesma com que fatos de primeira e (pretensa) segunda natureza se inter-perpetuam.

Para o menino fula e para os meninos de Ouagadougou, ambas as maneiras de compreender e viver em inferno podem ser igualmente notadas e correspondem, como para os modernistas brasileiros, primeiro, e para os músicos do Racionais MC, depois, também a dois momentos históricos distintos. Para o menino fula, se lhe ocorresse que vivia num inferno, este se expressava cotidianamente, em qualquer relato de travessura: na opressão das vigilâncias do bairro branco, na perturbadora visão de um povo feito prisioneiro sob as leis dos brancos e obrigado a carregar seus excrementos, e nos modos de colonização do imaginário que impediam os assuntos brancos de virem à tona. Para os garotos de *Ouaga Saga*, de seu lado, o inferno não necessariamente impõe tabus, distinções ou opressão. Os meninos experimentam seu inferno terceiro-mundista através das habilidades de especialista: eles se movem por entre o subdesenvolvimento com notável destreza e, na medida em que compreendem tão bem o inferno, seus esconderijos e armadilhas, certamente não lhes ocorre coloca-lo à prova, ir atrás de evidências que lhe contrarie, como o menino fula o faz. Mas para Amkoullel, o inferno será uma condição a ser subvertida pela travessura, mais próximo de um conceito de má vida, de desapareção. No inferno dos meninos, por sua vez, é perfeitamente cabível para eles agirem por travessura e ela dá, realmente, perspectivas de boa vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações conclusivas a seguir deverão abrir nosso problema de estudo e será uma abertura sua própria conclusão. Ao passo em que esgotamos este problema – a natureza da pergunta pelo cinema africano –, não dedicamos uma linha sequer a uma tentativa de articulação da referida pergunta. No decorrer do texto, entretanto, expusemos alguns métodos (ou micro-métodos) de indagação que não revelam este objeto, o cinema africano, da maneira que consideramos mais interessante e mais inerente à presença deste objeto na cultura. E a seguir continuamos tal exposição com o propósito de enumerá-las, estas indagações insuficientes, o quanto for possível e, talvez assim, a pergunta autêntica, a que melhor revela esta perspectiva que ainda não se realizou no pensamento, possa se revelar por subtração.

Partimos, mais uma vez, das histórias e fofocas das extintas colônias. Após a extinção destas, entre o final dos 1950 e início dos 60, quando se suspendeu a regência europeia, não se suspendeu totalmente, porém, sua presença em terras africanas. A França, por exemplo, criou instituições dedicadas a oferecer fundos e *know-how* para diversos empreendimentos africanos, entre eles, o cinema. Quanto a articulação de uma destas instituições do filme, em 1963, e na ocasião da nomeação de um novo diretor para ela, Jean-René Débrix, o seguinte se passou:

Débrix, que se dizia um seguidor de Abel Gance e André Malreaux, queria estar na origem de um novo cinema criado por africanos, sessenta e cinco anos depois da invenção das imagens em movimento. Na sua opinião, os cineastas ocidentais chegaram a um impasse porque contaminavam seus filmes com estilos retóricos e dialéticos, submetendo, assim, a arte do cinema ao Cartesianismo e aos preceitos da literatura e do teatro. Sob o encantamento da noção de que a contribuição africana poderia salvar o cinema, restaurando a “magia” e a “poesia” que Débrix acreditava ter se perdido no Ocidente, ele encarou esta nova oportunidade de trabalho como uma chance para se tornar o arquiteto deste novo cinema.⁵⁶

O novo cinema que haveria de ser o cinema africano era uma promessa, para Débrix, de retorno ao velho cinema, aos filmes “cinematograficamente puros” antes das contaminações aludidas por ele, talvez em referência à espetacularização da produção de Hollywood ou aos realismos europeus do pós-guerra. Dentro de uma discussão formal, não é tão simples compreender a “magia” e a “poesia” que poderiam emanar do filme africano e qual a relação entre estas sensibilidades, perdidas, segundo Débrix, no Ocidente, e o surgimento de um novo cinema, com a ascensão de um novo mercado de filmes. A primeira

⁵⁶ DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1992, p. 26. A citação aos comentários de Débrix, Diawara obteve através de Guy Hennebelle, outro importante estudioso do cinema africano.

vista, é a religião africana, para não dizer sua cultura de modo mais abrangente, o que deveria inspirar o filme a recuperar suas potencialidades mágicas. Nos 1960, isto poderia ser facilmente confirmado: em contraste com as crenças (não somente religiosas) agrupadas sob o cristianismo ocidental, que se organizava cada vez mais através de regras ríspidas de conduta, muitas das práticas religiosas africanas devem ter impressionado o europeu, especialmente seus ritos, digamos, mais “objetivos”. Os africanos, alguns grupos étnicos, reverenciavam seus deuses não através de um bom-mocismo cotidiano, não como obediência a um código quase ético, mas de provas que, a julgar pelo olhar deslumbrado de Débrix e de muitos outros, pareciam criar vínculos mais diretos entre homem e divindade, tais como sacrifícios, danças, tranSES etc. As crenças africanas tradicionais, de uma forma ou de outra, se expressaria no cinema e assim seu encantamento poderia ser restaurado, justamente por uma gente que só pôde se expressar em filme tanto tempo depois. Esta é apenas uma suposição, pode ter se passado ou não. Mas se tiver qualquer fundo de verdade, a convicção de que a magia de fato inerente às religiões africanas naturalmente encontraria uma manifestação equivalente no filme dificilmente seria vista como absurda naquela época, e ainda hoje, frequentemente, tal convicção se reproduz. De todo modo, seja em relação à religião ou não, expectativas como a de Débrix contém a pressuposição de que a vida africana, os traços mais marcantes que, acreditamos, lhe são próprios, são todos possíveis de serem articulados formalmente.

A natureza do filme não é propriamente criadora, e, por isso, não é religiosa, mas destrutiva e infernal. O que se cria, na verdade, não pode ser descrito como um milagre, como criação de coisas radicalmente novas, belas em sua novidade, justas em sua substituição da coisa velha. Débrix talvez se decepcionasse em saber que, ao invés de renovar o cinema, os filmes africanos estão cada vez mais próximos de impor-lhe limites, de suspender alguns de seus privilégios mais caros, entre eles, o de ser um espaço útil para articular discursos que praticamente se autolegitimam. Não significa que os filmes africanos não ostentam a pretensão de verdade, mas que outras duas pretensões se sobrepõem a esta: primeiro, que sua exposição da verdade seja, eternamente, uma espécie de corretivo para verdades de Ocidente, de Hollywood e de hegemonia, e segundo, que antes de pôr em evidência o mundo das ideias, onde se podem discutir toda uma sorte de temas – africanidade, liberdade, eurocentrismo etc. – os filmes são primordialmente o firmamento da África enquanto *loci* de cinema, enquanto lugar onde se produzem muitos filmes que expressam o que bem entenderem.

Um comentário de religião, por outro lado, pode ser útil para elevar o entendimento destas pretensões frustradas, destes novos limites inexoráveis, associado, evidentemente, à

filosofia. Na tradição bambara do Mali é ensinado aos jovens circuncidados o mito da criação, quando o Ser Supremo Maa Ngala fez o primeiro homem (Maa) ao sentir falta de um interlocutor. A fala aparece como dom divino de percepção total: “Quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala”⁵⁷. Ela cria assim como destrói, motiva a paz assim como a guerra. Para todos os grupos humanos ao sul do Saara, a presença da fala coincide com o da própria história (e a isto chamam de tradição oral). Em contrapartida, há em Heidegger uma passagem a respeito das diferenças entre dizeres ônticos e poéticos que, embora pareça suprimir o poder concedido à fala de Maa (o de criar coisas), por seu lado, coloca o homem na posição do ser, nem sujeito (o sujeito é Deus), nem objeto: “O dizer poetante é um apresentar-se junto a... e para Deus. Presença significa: uma simples prontidão que nada quer, que não calcula nem conta com resultados. Apresentar-se junto a...: puro deixar-se dizer o presente de Deus”⁵⁸. Ao se observar acima de todos os abismos possíveis entre Heidegger e o mito da criação, haverá um mesmo homem que, apesar de lhe ter sido concedido o dom da fala, e apesar de habitar o mundo dos homens, fala somente para que Deus veja que ele fala.

⁵⁷ HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva*. In: História Geral da África. Vol. 1. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Ática, 1982, pp. 183-184.

⁵⁸ HEIDEGGER, M. *Fenomenologia e teologia*. In: Marcas do caminho. Tradução: E. P. Gianchini e E. Stein. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008 [1976], p. 88. Estas ideias Heidegger desenvolve mais a fundo nos dois volumes sobre Nietzsche.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. *Dialética negativa*. Trad. M. A. Casanova. Rio de Janeiro de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009 [1967].

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006 [1969].

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (org). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

BAMBA, Mahomed. *O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos*. In: MELERIO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp. 79-104 (Coleção Cinema no Mundo, vol. I).

BOLLE, Willi. *Paris on the Amazon? Postcolonial interrogations of Benjamin's european modernism*. In: GOEBEL, Rolf (org). *A companion to the works of Walter Benjamin*. Nova York (EUA): Camden House, 2009.

DE GROOF, Matthias. *Black film label: negritude and cinema*. In: *Third Text*. Londres, vol. 24, no. 2 (Beyond Negritude: Senghor's Vision for Africa), pp. 249-262, Mar., 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema II)*. Trad.: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 [1985]

_____. *Conversações*. 6. Imp. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2007.

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

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 15. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)

GRAMSCI, A. *Breves notas sobre a política de Maquiavel (Caderno 13)*. Trad. C. N. Coutinho. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001 (Cadernos do Cárcere Vol. 3).

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Trad.: Xina Smith de Vasconcellos. 2. Ed. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008 [1992].

_____. *A tradição viva*. In: História Geral da África. Vol. 1. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Ática, 1982.

HEIDEGGER, M. *Fenomenologia e teologia*. In: Marcas do caminho. Tradução: E. P. Gianchini e E. Stein. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008 [1976].

HOUNTONDJI, Paulin. *Knowledge as a Development Issue*. In: WIREDU, Kwasi (org). A companion to African Philosophy. Malden, EUA: Blackwell Publishing, 2004.

JAMESON, Fredric. *Third-World literature in the era of multinacional capitalism*. In: Social Text. Durham (EUA), no. 15, pp. 65-88, 1986.

_____. *A existência da Itália*. In: As marcas do visível. Trad. Regina Thompson. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1950].

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações* (Tomo I). Trad.: Alfredo Margarido. Salvador, BA: Edufba, 2009.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad.: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2003.

MUDIMBE, V. Y. *African gnosis: an introduction*. In: African Studies Review. New Jersey (EUA), vol. 28, no. 2/3, pp. 149-233, Jun. – Set., 1985.

PRYSTHON, Angela. *Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo*. In: LOPES, Denilson; FRANÇA, Andréa (orgs). Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad.: Angela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 11 (Coleção Trans).

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

UKADIKE, Nwachukwu F. *Black african cinema*. Los Angeles, EUA: University of California Press, 1994.

WHITE, Hayden. *O evento modernista*. In: Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, n. 5-6, mai./dez. 1998.