

**ÁFRICA EM MOVIMENTO:
A HISTÓRIA E O CINEMA AFRICANO CONTEMPORÂNEO**

**AFRICA ON THE MOVE:
HISTORY AND THE CONTEMPORARY AFRICAN CINEMA**

Angela Maria Roberti Martins

Doutora em História Social
UERJ /UNIGRANRIO

Washington Dener dos Santos Cunha

Doutor em História Social
UERJ /UNIGRANRIO

RESUMO:

Esse artigo deriva de algumas reflexões sobre o papel do cinema africano na desconstrução do chamado racismo científico, que perdurou até a década de 50 do século passado. Tem como propósito discutir a relação entre cinema e história, destacando a contribuição da produção fílmica para a construção das identidades nacionais. Nessa perspectiva, coloca em questão o cinema africano contemporâneo e a sua importância na luta pela afirmação política e cultural dos povos africanos e da própria história do continente.

PALAVRAS-CHAVE: cinema africano contemporâneo; história; cinema; cultura africana.

ABSTRACT:

This article results from a few reflections on the role of the African cinema deconstructing the so-called scientific racism, prevailing up to the 1950's. It aims at discussing the relation between cinema and history, highlighting the relevance of film production to the construction of national identities. From that standpoint, it focuses on the contemporary African cinema as well as on its vital struggle along the political and cultural assertion of the African peoples and the very history of the continent.

KEYWORDS: contemporary African cinema; history; cinema; African culture.

Literatura e cinema; cinema e história: à guisa de introdução

Literatura e cinema são duas formas de arte. Enquanto a primeira tem origens imemoriais, perdendo-se no tempo, o outro é datado historicamente no percurso cultural da humanidade, situando-se seu surgimento, na França, em

fins do século XIX, mais precisamente na capital francesa, em dezembro de 1895.

Desde então, o cinema, com a magia da imagem em movimento, vem associando ficção e informação, despertando a inquietação e o fascínio do espectador. Suas relações com a literatura são antigas, variadas, complexas e repletas de possibilidades, pois, desde muito cedo, os cineastas perceberam a potencialidade da literatura no que concerne a um amplo universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam servir de fonte de inspiração e de trabalho. (PEREIRA, 2009. p. 46).

Diversas obras literárias foram levadas à tela a partir de um processo de (re)criação e não de simples adaptação da obra “original”, uma vez que a “...linguagem cinematográfica... é indiscutivelmente criadora...” (PEREIRA, 2009. p. 48) e “...não caberia se exigir pura e simples fidelidade de um filme ao texto literário original.” (PEREIRA, 2009. p. 56). Nesse processo de (re)criação, a recomposição dos componentes formais é capaz de expandir as suas possibilidades estéticas e ampliar seus significados. (WERNEY, 2012, p. 2-3).

Da mesma forma em que se verifica que a “estrutura narrativa do romance” é capaz de influenciar a “estrutura do filme”, o contrário também é passível de ocorrer, com o cinema, influenciando a “escrita fragmentada e composta através de sucessão de montagens de alguns escritores contemporâneos”. (WERNEY, 2012, p. 2). No entrecruzamento que se estabelece entre literatura e cinema, admite-se, portanto, que a literatura interfere no cinema e o cinema interfere na literatura.

Apesar de interminável, não raro o diálogo entre a literatura e o cinema apresenta-se tenso, uma vez que

narrativas literárias e narrativas fílmicas distinguem-se e, na maioria dos casos, contrastam-se; são sempre difíceis as transposições de uma para o outro, pois as características intrínsecas do texto literário – originalidades, subjetividades, entrelinhas, elaborações – não encontram, por princípio, a mesma expressão na narrativa cinematográfica (PEREIRA, 2009. p. 59).

Apesar de apresentarem pontos em comum, aproximando-se, e elementos contrastantes, distanciando-se, ambas as artes procuram privilegiar

a narratividade, atingindo a emoção do leitor ou espectador, despertando sua imaginação, fazendo-o experimentar sensações diversas, muitas vezes, inesquecíveis.

A transposição para a tela do cinema de uma obra literária é tão desafiadora quanto a compreensão de “(...) como a história é construída na narrativa fílmica”. (SALIBA, 1993, p. 96). Apesar do desafio, o entrecruzamento que se estabelece entre a história e o cinema é hoje uma tendência que desperta interesse crescente entre os historiadores.

Nesse movimento de aproximação, os profissionais de história, pouco a pouco, ultrapassam os limites do documento escrito, admitindo o cinema como fonte de investigação histórica, como veículo de representações historiográficas e ainda como instrumento para dinamizar o ensino de História.

Percebem, portanto, as múltiplas e complexas possibilidades da relação entre a história e o cinema, aí considerada, inclusive, o filme como agente transformador da história, reconhecendo-se, desse modo, que o cinema produz interferências na história e a história intervém no cinema. (BARROS, 2007, p. 23)

No mundo moderno ou pós-moderno, como preferem alguns, as imagens tornaram-se fonte de produção do conhecimento histórico, conquistando novo *status* entre os historiadores. Ao lado dos vestígios materiais de civilizações passadas, apropriados pela cultura material, dos textos clássicos, das representações medievais e de tantas outras fontes das quais o historiador tem se servido para lançar luz sobre o passado, as imagens, como afirma Peter Burke, “(...) constituem-se numa forma importante de evidência histórica.” (2004:17).

A sociedade que se apresentou no final do século XX, e que marca o início do século XXI, foi e é essencialmente visual. As imagens nos têm rodeado 24 horas por dia, em todos os lados e através de diversos meios possíveis, seja na televisão, nos outdoors e no cinema, dominando cada vez mais as relações sociais.

Em vários lugares no mundo as câmeras são acionadas a todo instante, apreendendo imagens reais ou fictícias, que são consumidas em maior ou menor escala pelo público ávido por História e Estórias e, logicamente, o historiador não está à margem desse processo. Assim,

as novas tecnologias de informação e comunicação alteram a vida cotidiana dos indivíduos, bem como o seu universo mental e mesmo material. Isso está levando o homem [do século XXI] a se utilizar destas novas tecnologias para obter informações e não há dúvidas que o audiovisual é uma das principais fontes de conhecimento histórico para grande parte da população (PINTO, 2004, p.1).

O fato é que desde o século XX, como afirmou E. Hobsbawm, o impacto do surgimento das artes de massa foi surpreendente na transformação da sociedade, especialmente o cinema, que contribuiu para o detrimento das artes de elite, influenciando diretamente na forma de percepção do mundo.

Marc Ferro foi um dos primeiros historiadores a tratar o cinema como fonte histórica, partindo da premissa do cinema como representação de um certo grupo da sociedade. O historiador francês advertiu sobre o desprezo dado ao cinematógrafo no início do século XX, em que

(...) a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do Historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos (FERRO, 1988, pp.201-202).

No entanto, há um problema fundamental com o qual se depara o historiador que elege o cinema como fonte principal do seu trabalho de investigação histórica. Como aponta Monica Kornis:

A questão central que se coloca para o historiador que quer trabalhar com a imagem cinematográfica diz respeito exatamente a este ponto: o que a imagem reflete? Ela é a expressão de uma realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem? (KORNIS, 1992, p.237)

Em tese, os documentos visuais eram utilizados à margem do processo histórico, principalmente nos anos 70 do século passado; pura ilustração. Hoje, a imagem não é somente uma ilustração, mas elemento fundamental para se compreender determinada conjuntura histórica, pois

(...) a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida em um dado contexto histórico. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo

historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do *glamour* dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo de educação do olhar que lhe possibilite ler as imagens. (*idem*, 1992, p.238)

No entanto, o movimento de renovação da história nas décadas de 60 e 70 do século XX, com o debate capitaneado pelos franceses, foi marcado pela revisão historiográfica que tinha como fundamento a busca por novas fontes, novas abordagens e novos objetos. Conhecido como “Nova História”, esse movimento ajudou a ampliar o termo “documento”, o qual adquiriu, a partir de então, um sentido bem mais amplo, englobando as fontes escritas, visuais, orais, materiais. Foi nesse contexto que surgiu o trabalho de Marc Ferro, abrindo um novo campo de estudos para a História ao considerar a possibilidade de apropriação do cinema como documento histórico, de modo a ampliar a reflexão entre História e o Imaginário.

Contudo, os estudos sobre o imaginário apontaram para a importância da busca de uma nova forma de tratamento dos documentos, especialmente os literários e artísticos, dissolvendo a premissa de que estes documentos apenas ilustravam um determinado período histórico. Enfim, todo esse movimento questionou o domínio quase que exclusivo da fonte escrita herdada da tradição positivista. Além disso, indicou a possibilidade de exploração de documentos a partir de reflexões únicas sobre determinadas questões, de forma a aproximar os historiadores de áreas como a semiologia, a literatura, a psicanálise e, logicamente, o cinema, consolidando a fonte fílmica como elemento de leitura e reflexão da sociedade e dos homens no espaço e no tempo.

De certa forma, o cinema nasceu sob a essência da História e, sobretudo, da chamada “Nova História”, uma vez que os inventores do cinematógrafo fizeram as primeiras experiências a partir das atividades cotidianas de suas famílias:

Filmar a vida: eis o que fizeram os operadores Lumière, cujas primeiras tomadas de cena testemunham a saída de trabalhadores da usina que possuíam (que pode também ser lida como ancestrais da publicidade empresarial) a refeição deles com seus filhos (modelo de filme família) assim como manifestações públicas da vida política ou de acontecimentos jornalísticos (LANGNY, 2009, p.99).

Em suma, a fonte fílmica transformou-se no grande desafio para o historiador do século XXI, uma vez que sua análise exige certa parcimônia para que a investigação não se transforme pura e simplesmente numa história do cinema ou das grandes, médias, pequenas e independentes produções. Ou seja, um filme

(...) deve ser tratado no contexto de suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas, nas quais se entrelaçam elementos fragmentários (...) que mostram como se constroem as representações fílmicas a partir de toda sorte de textos e imagens com as quais os espectadores de uma época podem estar mais ou menos familiarizados. Foi a partir do último decênio que se desenvolveu uma história do cinema cuja perspectiva foi “cultural”, tomando em conta as dimensões intertextuais e institucionais. Uma história assim concebida pode ajudar aos historiadores na avaliação dos complexos significados dos filmes que tais profissionais tomam como documento (LANGNY, 2009, p.126).

Nesse sentido, o desafio do historiador que se dedica ao estudo da fonte fílmica reside no dilema em que se colocará o seu ofício: tornar-se um especialista em cinema, ou contribuir com os historiadores do cinema e os teóricos do filme? O fato é que não existe uma ruptura total entre os especialistas e a história que pode ser feita através do cinema. Mesmo que a história ainda seja produzida por meio de fontes predominantemente escritas, o vasto conjunto de imagens disponíveis nas sociedades contemporâneas conduz os historiadores, mais dia, menos dia, para as novas tecnologias e mídias, lançando-os diante de novos conceitos como pós-modernidade, história do tempo presente.

Assim, aquilo que se afirmou no final do século XX, na esteira do pensamento neoliberal, sobre o fim da História, tornou-se uma farsa, uma ficção, cujo roteiro exige hoje novas interpretações ante a potência múltipla e variada dos documentos produzidos a partir das imagens em movimento.

A conjuntura e o racismo científico

Na primeira metade do século XIX, no clássico livro *A filosofia da História*, Hegel sentenciava acerca do continente africano: “A África não é um

continente histórico, não demonstra nem mudança, nem desenvolvimento”. (Apud: PEREIRA, 2011). Esta afirmação de Hegel serviu como uma espécie de lanterna a iluminar os pensadores da época.

Com a negação de qualquer dimensão histórica aos seus povos, a África passou a ser estudada apenas por linguistas, antropólogos, etnólogos, tomados por um profundo viés analítico eurocentrista. De modo geral, procuravam confirmar suas ideias marcadas pelos pré-conceitos em relação aos “primitivos” habitantes de um continente visto como exótico e selvagem. Tais conceitos povoaram a imaginação e estimularam a curiosidade de alguns povos da Europa.

Foi no ápice do racismo científico que se determinou a inferioridade biológica dos negros e de outros povos não brancos. Tais ideias ganharam força porque satisfaziam às teses das elites dirigentes europeias, que mascaravam o atraso de algumas regiões do velho continente, justificando as ações imperialistas e o genocídio praticado contra as populações africanas, ameríndias e asiáticas.

Contudo, o eurocentrismo perdeu o seu sentido devido aos estudos sobre a pré-história africana que apresentavam o continente “maldito” como o local dos primeiros indícios do homem sobre a terra. As primeiras descobertas, em 1911, no sítio arqueológico de Great Rift Valley, e a ampliação dos estudos, no início dos anos 60 do século passado, permitiram a superação gradativa do racismo científico. Segundo Philip Curtin

Logo após a Segunda Guerra Mundial os estudos de história atravessaram uma dupla evolução. Por um lado, a transformação da história, partindo da crônica para chegar a uma ciência social que trate da evolução das sociedades humanas, por outro, da substituição dos preconceitos nacionais por uma visão mais ampla. (CURTIN, 1982, *passim*)

Ainda assim, a batalha para retirar o racismo científico da área das Ciências Sociais não foi muito fácil, o que exigiu paciência e tenacidade contra a hegemonia e o senso comum da época, que perdurou ao longo de todo o século XIX e mesmo na primeira metade do século XX. Caberia ao povo africano conquistar o seu lugar na História, ser sujeito de suas próprias ações,

com as atuações políticas adquirindo papel fundamental, para a África ser senhora de sua História e de seu destino, sobretudo, através dos movimentos de independência. Amílcar Cabral, um dos grandes líderes africanos na luta pela libertação de seu povo afirmou:

Mais do que as disputas cruciais entre as superpotências. Mais do que as lutas de classes nos povos desenvolvidos, as lutas dos povos do terceiro mundo contra o colonialismo e o racismo são o motor da marcha da história da nossa época. (*Apud*: PEREIRA, 2011)

O fato é que, num primeiro momento, houve uma determinada euforia diante do processo de descolonização, a qual ganhou importância no debate sobre o futuro do continente africano em que as sociedades locais pudessem se desenvolver sem a tutela das sociedades europeias. No entanto, a ocupação militar e o domínio político, social e econômico exercidos pelas potências europeias da época sobre o continente africano duraram quase 60 anos e se revelaram tão devastadores quanto o período do comércio de almas.

A Conferência de Berlim (1884-1885) foi um desses elementos devastadores do continente africano. As fronteiras desenhadas no papel não representavam em nada as definições territoriais dos grupos africanos, mas os interesses e o equilíbrio de forças entre as potências coloniais. A partir, porém, do momento em que as lideranças locais superaram os obstáculos iniciais, obtendo condições para passar da resistência à luta aberta contra a presença colonial, perceberam que já não seria mais possível retornar aos contornos das antigas fronteiras, anteriores ao domínio europeu. Ao longo do processo de descolonização, houve tentativas de romper com as “fronteiras fictícias” através do fortalecimento dos povos em algumas regiões mais articuladas historicamente:

Na região mais ao norte da África, Egito e Líbia tentaram se fundir na RAU – República Árabe Unida, que não teve longa duração. Mais a noroeste, Senegal e Mali criaram a Federação do Mali, em abril de 1959, mas em setembro de 1960 já haviam rompido os acordos. Na costa ocidental, Alto Volta (hoje Burkina Faso), Níger, Daomé (hoje Benin) e Costa do Marfim, esboçaram a União Sahel-Benin, que também não logrou êxito. Gana e Guiné (1958) e o Mali (que a eles se associou em dezembro de 1960), não conseguiram dar existência real à sua Federação devido ‘as novas suscetibilidades nacionais’ – diferenças culturais entre um Gana anglófono e Guiné e Mali

francófonos – e as intrigas do líder da Costa do Marfim. (LENTIN, 1966, *passim*)

O desejo pan-africanista e a vontade dos líderes africanos, ainda que comprometidos e combativos na defesa de seus povos, não foram suficientes para reverter a geopolítica artificial construída pelo colonialismo, determinando relações extremamente complexas entre os novos Estados e Nações Africanas. O crescimento das antigas cidades e o surgimento de novas, a administração de novas línguas e a implementação de instituições essenciais à consolidação do Estado Moderno, a regularização e padronização monetária; novas formas de organização familiar, novas religiões, projetos educacionais, estrutura judiciária, entre outras; tudo isto afetou diretamente a população local e se tornaram mudanças irreversíveis.

No período de pós-independência, em suas primeiras décadas, ainda vigorava a energia dos líderes africanos que permitiu a implementação de mudanças notáveis: oferta de empregos, qualidade em educação e saúde, estradas, comunicações etc. Nos anos 80, as mudanças na economia mundial levaram o continente africano a grandes perdas, juntamente com o aumento da dívida externa de todos os países da região, resultando em falhas no planejamento. Coadjuvante à conjuntura desfavorável, ganharam destaque as concepções de desenvolvimento que não consideravam as realidades específicas e os aspectos culturais tradicionais presentes no cotidiano, mergulhando a África em um quadro triste de miséria, fome, violência e atraso crônico.

África quadro a quadro: o cinema africano

No cinema, desde o seu surgimento, o continente africano foi representado como o local exótico, o paraíso necessário aos europeus diante de seus conflitos existenciais e suas vidas monótonas. Essa tendência seguiu um longo percurso, acompanhando a virada do século XIX para o século XX e chegando até o pós-guerra no processo de descolonização da África.

O cinema africano surgiu por volta da década de 60 do século passado, resultado das lutas dos povos africanos pela independência. Contudo, a produção cinematográfica africana, em seus primórdios, sofreu vários reveses:

Os primeiros esforços dos governos dos estados recém-independentes na década de 60 não foram suficientes para sustentar a atividade cinematográfica em contextos de subdesenvolvimento, em que produtores e cineastas careciam de tudo (BAMBA, 2007, p.18).

Escritores africanos defenderam a tese de que a rejeição à visão ocidental de filmes sobre a África motivou a produção cinematográfica regional, uma vez que a conjuntura de lutas pela independência fortaleceu as identidades locais. Para Olivier Barlet

Uma grande ambiguidade atravessa a história contemporânea africana: a busca de valores autenticamente africanos fundada na visão de uma idade de ouro pré-colonial angelical que a colonização teria aniquilado. Alguns filmes não escaparam dessa preocupação em restaurar a memória (*Apud*: BAMBA, 2007).

O fato é que o colonialismo fez com que surgisse uma compreensão de identidade muito específica no continente africano. Como definiu Simone Pinto, a herança deixada pelo colonialismo foi uma identidade cívica:

A formação da identidade africana se assemelha mais ao que chamamos de identidade cívica, criada a partir de um fenômeno que atingiu de forma unânime todos os Estados da África: o colonialismo. A história destes Estados passou a ter elementos em comum, organizados como um regime internacional comum, com semelhantes estruturas de poder e de desenvolvimento social (PINTO, 2008, p.215).

Ainda compartilhando da ideia de Simone Pinto, o que permitiu a formação dessa identidade cívica foi a compreensão, por parte dos povos dominados, de um inimigo comum, responsável por todas as mazelas, todo o processo de exploração física e econômica, pelo acirramento das rivalidades étnicas, levando à manutenção das fronteiras coloniais, decididas em Berlim no século XIX.

(...) a política colonial seguiu um mesmo padrão de exploração das riquezas e de acirramento das rivalidades entre etnias. A manutenção das fronteiras e a formação da identidade comum entre os povos foram resultados da existência de um inimigo comum, a metrópole, e de um anseio comum, a independência. (*idem*, p.215-16).

O colonialismo é um legado importante para compreensão da África, como também o processo das lutas de independência, o qual permitiu a consolidação de uma identidade. Todavia, o início da produção cinematográfica pós-independência, além de gerar desconfiança nos recentes governos instalados, resultou em produções originais e autorais, obrigando cineastas locais a buscar locações diferentes de suas regiões e até mesmo fora do continente. Esse foi o caso do filme *África sobre o Sena (1957)*, da autoria de Mamadou Sarr, Paulin Vieyra, Jacques Kane e Robert Caristan, rodado em Paris e considerado o fundador da cinematografia africana. Cinco anos depois, Ousmane Sembène lançou seu filme, o qual representou uma grande ruptura no cinema africano. A película *Borom Sarret (1962)* mostrou o avanço de um cineasta que, pela primeira vez, expôs a diversidade cultural de seu continente e revelou ao mundo a manutenção da segregação racial nas grandes cidades africanas.

Contudo, não houve uma uniformização na produção africana, capaz de manter uma continuidade e preparada para estimular diretores locais no sentido do fortalecimento de uma indústria cultural.

A situação de subdesenvolvimento que sucedeu às independências políticas reflete-se de forma dramática no atraso em que se encontra a atividade cinematográfica em toda a África. O estágio de relativo desenvolvimento econômico notado em alguns países ilustra a disparidade que caracteriza as situações em que se encontram as jovens cinematografias do continente negro (BAMBA, 2007, p.17-18).

O ponto fundamental, apesar de todos os percalços, é que os vários cinemas africanos expressaram questões prementes às sociedades locais que se reconstroem, após séculos de exploração e domínio. Privilegiam as fortes mudanças culturais e sociais nas nações africanas, resultantes de várias reviravoltas políticas e econômicas ocorridas no continente. Segundo Ferid Boughedir, os cineastas tornaram-se herdeiros dessa instabilidade política, que ocorre, de tempos em tempos, semelhante às ondas na beira da praia.

Todos os filmes africanos são herdeiros dessas reviravoltas: os cineastas vivenciam essas mudanças de tal modo que escolhem o conflito entre o novo e o antigo quase como único tema de seus filmes. Único, mas que pode ser abordado de diversas maneiras (BOUGHEDIR, 2007, p.37).

Alguns filmes históricos representam a variação do grau de consciência política por parte do cineasta africano e suas escolhas pessoais, sem escapar, porém, do embate entre tradição e modernidade. Boughedir cita alguns desses filmes históricos:

Ceddo (Ousmane Sembène, 1976), do Senegal; *Sejnane* (Abdellatif Ben Ammar, 1974), da Tunísia; ou *La rançon d'une alliance* (Sebástien Kamba, 1973), do Congo, são testemunhas de suas respectivas realidades. Do mesmo modo, apesar de ambições comerciais, comédias inocentes, como *Pousse-pousse* (1975) ou *Notre fille* (1980), de *Daniel Kamwa* (Camarões) (*idem*, p.37).

O cinema africano, no seu início, não foi caracterizado por uma discussão política ou ideológica, por conta do nacionalismo cívico. Não havia uma preocupação pela busca de uma consciência política. Os elementos principais da produção cinematográfica estavam ancorados na valorização e nos embates entre a tradição e a modernidade, sendo o cinema um meio de veiculação dos mitos fundadores.

Distintamente da cultura ocidental, na qual o cinema aproxima-se mais diretamente da literatura, na cultura africana, fortemente ligada à tradição oral, a matéria-prima para as produções cinematográficas é dada, prioritariamente, pela oralidade. Não se trata apenas de uma valorização e (re)criação do passado, mas da oportunidade e do exercício do diálogo presente-passado-presente, fornecendo ferramentas essenciais ao discurso pan-africanista na busca de uma identidade cultural que possa unir o continente. Nessa perspectiva, o cinema leva à tela fatos políticos e sociais contemporâneos, uma vez que a realidade de um país africano pode não ser exclusiva dele, mas se assemelhar a outros do continente, conforme se evidencia no filme *Guimba: um tirano, uma época*, de 1995, preocupado em expor as mazelas e as dificuldades que grassam na maioria dos vizinhos africanos.

Recorremos, mais uma vez, a Mahomed Bamba, para reforçar o papel da oralidade e da memória na cultura africana e sua influência no cinema local. Segundo ele:

O compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado por além dos limites das fronteiras artificiais e fictícias herdadas da colonização e que definem

os contornos dos estados modernos africanos. Diante de uma realidade presente desoladora e desesperadora, a África vive ou sobrevive graças aos seus mitos fundadores. Esse passado mirabolante e glorioso narrado pelos *griots* funciona como uma estratégia de superação e de revanche com relação ao colonialismo. As grandes epopeias transmitidas pela tradição oral e pela literatura servem de refúgio e de matéria-prima para a construção de uma identidade cultural local mas também continental (BAMBA, 2013, p.5).

Portanto, existe uma perspectiva no cinema africano contemporâneo que atravessa a construção de uma identidade cultural. Nesse sentido, responde tanto a um sentido local como a um ponto de reflexão sobre o continente africano, que, para além de toda a sua diversidade cultural, representa a união dos povos que residem nele.

A indicação da tradição oral como principal eixo cultural permitiu ao cinema valorizar e recuperar a oralidade, fortalecendo o sentido de “Africanidade”, uma vez que, para os povos africanos, a memória oral significa a preservação histórica das tradições. Esta força da tradição oral foi identificada por Marta Gonçalves (2013) no filme *Nha Fala*, um longa-metragem produzido em 2002 por Flora Gomes, cineasta guineense, que foi apresentado como comédia musical, indicando uma nova perspectiva para o cinema africano contemporâneo.

O enredo de *Nha Fala* apresenta a jovem africana Vita que parte de Cabo Verde para a Europa para continuar os seus estudos. Antes de sua partida, a moça promete à mãe que respeitará a tradição familiar de proibição do canto feminino, cujo tabu se estende na família por várias gerações. A quebra do tabu, ou seja, se Vita ousasse cantar, traria a morte à jovem. Vita faz a promessa à mãe e parte em direção a Paris. Lá conhece o jovem músico e produtor Pierre (...) Já famosa, mas preocupada com a quebra da promessa feita à mãe e por não estar em paz com sua própria consciência, a jovem retorna à Cabo Verde trazendo consigo o jovem Pierre. Em Cabo Verde, Vita demonstra aos que estão no seu entorno que é possível superar até mesmo a morte se houver a coragem e a ousadia. Para isso ela encenará sua própria morte e posterior ressurreição (GONÇALVES, 2013, p.45).

O filme trata a transgressão de Vita de maneira natural, e não como uma punição que a levaria à morte por ter quebrado o tabu mantido há gerações. A ousadia da jovem é vista como um prêmio à vida, representado tanto pela preservação da sua própria existência, quanto da dos outros que

estão em seu entorno. Nesse sentido, o filme indica a dimensão da tradição oral e seu significado, não somente como expressão da memória por meio da palavra, mas, também, como elemento fundamental no alicerce da existência e do lugar do homem no mundo.

Considerações finais

O cinema é uma forma de linguagem que traz consigo aspectos culturais com códigos específicos e uma carga social original. Logo, no desejo de compreender as discussões e a problemática que permeia uma produção cinematográfica devemos buscar um dialogo multidisciplinar, identificando o contexto em que foi produzido o filme, os elementos que compõem a sociedade estudada. Mais do que uma estética, o cinema africano, especialmente, tem apresentado um conteúdo rico que nos permite identificar um pouco mais a relação entre o local e o global, desconstruindo estereótipos sociais políticos.

Os filmes africanos procuram compreender a realidade a partir dos mitos da tradição oral, através da qual buscam se afirmar no cenário mundial oferecendo a dicotomia entre o local e o global como forma de interpretação do mundo e da existência humana. Logo, o cinema africano contemporâneo nos oferece um contraponto cultural importante às certezas do mundo ocidental.

A dificuldade para consolidar uma ideia de identidade nacional na África deve-se à herança do colonialismo, representada, entre outros, pelas fronteiras artificiais e o desrespeito às etnias e suas tradições culturais. A construção de um Estado Nacional, no qual grande parte da população não se sentia representada, permitiu que a concepção de nacionalismo ficasse sob o domínio de uma determinada elite política. O resultado disso tudo foi a construção de uma cinematografia africana contemporânea ressentida no campo político, mas que ainda alimenta o sonho pan-africanista que reside no mundo dos desejos e das ideias de seus realizadores, mesmo que por meio de símbolos representados no imaginário social.

REFERÊNCIAS:

Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 9, pp. 22-37, jul./dez. 2013. ISSN 2176381X

BAMBA, Mahomed. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: África*. v. 1. São Paulo: Escritora Escrituras, 2007.

_____. “Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho pan-africanista”. In: *3ª Mostra Malembe Malembe: Cinema africano em debate*. Disponível em www.malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc. Acesso em agosto de 2013.

BARROS, José D’Assunção (org.). “*Cinema-História: ensaios sobre a relação entre cinema e história*”. *Laboratório de Estudos sobre Sociedades e Culturas (LESC)*. Vassouras, RJ: Universidade Severino Sombra, 2007.

BOUGHEDIR, Ferid. “O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução”. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: África*. v. 1. São Paulo: Escritora Escrituras, 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
CURTIN, Phillip. “Tendências recentes das pesquisas históricas africanas e contribuição à história em geral”. In: *História geral da África*. São Paulo; Paris: Ática;Unesco, 1982.

FERRO, Marc. “O filme, uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, J. & NORA, P. (dir.) *História: novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. “A inventividade como necessidade no cinema africano”. In: LOPES, Frederico & PEREIRA, Ana Catarina (Org.). *Filmes falados. Cinema em português. V jornadas*. Covilhã: Livros LABCOM books, 2013.

KORNIS, Monica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p.237-250.

LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte histórica”. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Ed. da UNESP, 2009.

LENTIN, Albert P. “De Bandung a Havana”. In: _____. *La lutte tricontinentale*. Paris: F. Maspero, 1966.

PEREIRA, Amauri Mendes. *África: para abandonar estereótipos e distorções*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. (Coleção Repensando África, v.9).

PEREIRA, Olga Arantes. “Cinema e literatura: dois sistemas semióticos distintos”. In: *Revista Kalópe*. São Paulo. Ano 5, n. 10, ago./dez., 2009. pp. 70-79.

PINTO, Luciana. “O historiador e sua relação com o cinema”. In: *Revista eletrônica O olho da história*. Salvador: UFBA, 2004. Disponível em www.olhodahistoria.ufba.br. Acesso em agosto de 2013.

PINTO, Simone Martins Rodrigues. “A construção da África: uma reflexão sobre a origem e identidade no continente”. In: *Revista eletrônica Acolhendo a Alfabetização*

nos Países de Língua Portuguesa. [S.l.], v. 2, n. 3, p. 212-234, fev. 2008. ISSN 1980-7686. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/reaa/article/view/11483/13251>. Acesso em agosto de 2013.

SALIBA, Elias Thomé. “A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica”. In: FRANCO, Marília da Silva *et alii*. *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE; Diretoria Técnica, 1993.

WERNEY, Alfredo. “As tensões entre cinema e literatura: uma leitura de Estorvo, de Ruy Guerra”. *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*. São Carlos, SP: UFSCar, dez., 2012. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=14686> ISSN 1983-3725 Acesso em julho de 2013.

Texto recebido em 22 de agosto de 2013 e aprovado em 27 de outubro de 2013.