

**A mobilidade enraizada:
contradições do cinema africano¹**

Dudley Andrew²

Tradução: Moema Franca³

¹ Este artigo foi extraído de um ensaio de Dudley Andrew intitulado “The roots of the Nomadic: Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa”, editado por Gregory Flaxman em *The Brain is the screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (Minneapolis: University of Minesota Press, 2000, p. 228-243).

² Dudley Andrew é professor de Literatura Comparada e Estudos Cinematográficos na Universidade de Yale, nos Estados Unidos. Com mestrado sobre Alain Resnais na Universidade de Columbia (1969) e doutorado sobre André Bazin na Universidade de Iowa (1972), Andrew é autor de numerosas publicações na área de estética e teoria do cinema, tendo se especializado na cultura literária, cinematográfica e filosófica francesa e nos cinemas da Ásia, da Europa e da África, articulados em torno da ideia de “World Cinema”. Foram publicados em português o livro *As principais teorias do cinema* (Zahar, 1989), além de alguns artigos, dentre os quais “Cidades fantasmas”, publicado em C. Mello (org.), *Realismo fantasmagórico* (Cinusp, 2015), e “Além e abaixo do mapa do cinema mundial”, presente na coletânea organizada por S. Dennison, *World Cinema: as novas cartografias do cinema mundial* (Papyrus, 2013).

e-mail: dudley.andrew@yale.edu

³ Moema Franca é doutora em Études du Monde Lusophone, pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (2016), onde também concluiu o mestrado em Langues, Lettres, Arts, Sociétés Contemporaines (2005-2007). Possui mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela UFBA (2004). É autora de *Bem Aqui, em Lugar Nenhum* (7Letras, 2013), livro de contos finalista do Prêmio Jabuti 2014.

e-mail: moema.franca@gmail.com

Resumo

Seguindo as pistas abertas por Gilles Deleuze, para quem o cinema da metade do século XX abriu perspectivas inéditas ligadas às formas de oralidade e nomadismo, o presente artigo propõe-se a tecer uma análise do cinema do oeste da África, perseguindo o desenho traçado por um conjunto de filmes em que se alternam a afirmação de uma identidade original e o movimento de uma identidade constantemente em reconstrução e trânsito, forças contraditórias que se expressam pelas figuras do enraizamento - o Baobá - e do nomadismo - os ventos do Sahel.

Palavras-chave: Nomadismo; Identidade; Cinema da África do Oeste.

Abstract

According to Gilles Deleuze, mid-20th century has opened unprecedented perspectives related to oral tradition and nomadic lifestyle. Following Deleuze's lead, this article aims to analyze West Africa's cinema by proposing a path drawn from a number of movies in which the affirmation of an original identity alternates with the movement of an ever changing identity: contradictory forces that express themselves through rooting figures (the Baobab tree) and nomadic figures (the winds of the Sahel).

Keywords: Nomadism; Identity; West African Cinema.

Para os seguidores de Deleuze, o cinema está fadado a começar o seu segundo século de maneira promissora: alternativas orais e nômades estariam prontas para contestar a dominância global de Hollywood sobre as telas e mentes. Sigamos a pista desse cinema alternativo na África, para permitir que essas metáforas da oralidade e do nomadismo se expandam no lugar que imediatamente convocam e para testar sua adequação.

O único cineasta africano que Deleuze já mencionou é, na verdade, aquele que tem sido sistematicamente chamado de “cantor de histórias”, um “griô cinematográfico”: Ousmane Sembène (DELEUZE, 1985, p. 289). Homem de envergadura e influência incomparáveis, Sembène começou a identificar (e recodificar) os agentes, instituições e práticas da África depois que os franceses foram expulsos. Seus filmes tratam não somente da luta contra os franceses pelo território, mas de sua usurpação subsequente por uma classe de marionetes africanos. Por mais de trinta anos, Sembène fez a dramaturgia da luta para decodificar o espaço africano, para desterritorializá-lo de interesses que estão literalmente entrincheirados. A desterritorialização é o tópico explícito de seu último filme, *Guelwaar* (1991), que trata da exumação de um corpo estimado (um mártir da causa africana que por acaso é cristão) de um território ainda mais estimado: um cemitério muçulmano. A sátira de cristãos e muçulmanos discutindo em lados opostos de um lote de terra que nenhum dos dois pode transpor dá lugar à discussão mais séria do filme, que diz respeito à dependência africana – uma discussão tão intensa por parte do protagonista que ele acaba assassinado. No fim – na poderosa e incisiva cena final – a luta continua em nome de Guelwaar, enquanto o carro que leva o seu corpo tritura o arroz do Banco Mundial, espalhado sobre o solo. Recusando-se a serem comprados por um político neocolonialista, os africanos desprezam o arroz, jogam-no sobre a terra, que, por mais pobre que seja, pertence-lhes, ou melhor, confunde-se com eles, visando um futuro que excluirá o Banco Mundial.

Para completar essa defesa do território aberto, Sembène projeta simultaneamente na tela objetos, pessoas e práticas que tinham se tornado invisíveis, porque insignificantes, para um público colonialista. Grande parte da

comédia em *Mandat* (1969), por exemplo, decorre do confronto entre a burocracia neocolonialista e os gestos, hábitos, discursos e valores nativos de um personagem que nunca antes tinha aparecido no cinema africano. Ao “identificar” (nomear) práticas e valores africanos e ao oferecer a sabedoria proverbial (condenar e exaltar), Sembène faz o papel do griô. Negando-se a reconhecer fronteiras, sua obra reconstitui uma paisagem moral e geográfica que tinha sido confiscada pelos franceses (e por outros antes deles), um terreno sobre o qual se reúnem “as-pessoas-que-estão-ausentes” enquanto se fortalecem.

O paternalismo do próprio Sembène, no entanto, pode atenuar essa força que ele libera. Seus contos alegóricos de estilo didático funcionam como sermões ou ilustrações de posições às quais ele chegou através da política, da filosofia e da literatura. (ANDREW, 1995). De fato, ele chega a denegrir explicitamente o cinema em relação à literatura, aceitando usá-lo como a melhor ferramenta disponível para exibir sua visão irresistível da África. Incontestavelmente, sua missão de tornar visíveis e trazer à discussão social problemas como a poligamia e a intolerância religiosa inspirou a corrente mais ampla do cinema africano, os muitos filmes sobre temas urgentes envolvendo as mulheres, a AIDS, a corrupção governamental e assim por diante. Por mais poderosos e eficazes que esses filmes possam ser, eles não apontam, no entanto, o caminho de um cinema alternativo. Em vez disso, da mesma maneira inaugurada na União Soviética, eles empregam variantes do cinema didático para ajudar a construir uma sociedade alternativa.

No entanto, um cinema alternativo surgiu no terreno semeado por Sembène. De fato, desde 1980, duas gerações de cineastas africanos percorreram essa paisagem com uma câmera que explora, mais do que exhibe. Eles frequentemente avançam montados no cinema, seguindo-o no esforço de descobrir e conceber uma nação durante o processo. O Sahel se estende na frente deles como se jamais houvesse sido mapeado, e eles o atravessam, às vezes seguindo os contornos mutáveis da areia e dos arbustos, às vezes tomando caminhos ancestrais, ou às vezes escolhendo seu caminho aleatoriamente. Mas, invariavelmente, eles encontram um baobá, a grande árvore cuja estatura detém o

livre movimento de seus pensamentos e de seu cinema, transformando-os num passado representado por suas raízes. O cinema africano uniria os impulsos duais da liberdade e da identidade, representados respectivamente pelo amplo Sahel e pelo baobá enraizado.

Djeli (1980), de Kramo Lanciné Fadika, inaugura essa segunda fase maior do cinema africano. A elaborada sequência que precede os créditos projeta a constelação crucial de elementos que caracterizam essa fase: um griô, acompanhado de músicos, canta para uma família de bem-nascidos. Ele canta a lenda de dois irmãos que, depois de perambularem pelo Sahel até quase morrerem de fome, sentam ao lado de um baobá. Um irmão dá a outro algo para comer; quando a modesta refeição acaba, o irmão revitalizado se dá conta de que comeu a carne que o outro cortou do próprio corpo. Essa sequência de comunhão sob um baobá serve para introduzir não apenas *Djeli*, mas toda uma corrente do cinema africano que dominaria a crítica pelos próximos quinze anos.

Apenas dois anos depois de *Djeli*, *The Wind* (*Finyé*, 1982), de Souleymane Cissé, sacudiu os espíritos ancestrais de uma árvore tão sagrada. Até esse momento, o trabalho de Cissé tinha sido, quando muito, ainda mais didático do que o de Sembène em sua retórica direta, de confronto anticolonialista. *Finyé* abre no mesmo estilo, no calor de uma revolta estudantil na Bamako contemporânea, onde a política ordinária, incluindo a ação revolucionária, resulta num impasse familiar. Mas, de repente, Cissé sublima esse modo declarativo, substituindo-o pela sintaxe interrogativa e condicional que assombraria sua obra de arte, *Yeelen*, cinco anos mais tarde. Ele embarca nesse modo absolutamente novo em busca de uma identidade, procurando “uma cultura que se pareça com o meu povo, com o meu país, o Mali...[onde] a colonização é apenas um acidente de percurso”. (CISSE, 1983, p. 44)¹. Esse drama é consagrado ao avô do herói, o último chefe do seu grupo étnico, que, para salvar seu neto e o futuro do grupo, convoca as

¹ Cissé continua: “Mesmo que eu considere o colonialismo, eu não o trato como fundamental na emergência de certos valores. Ao negligenciarmos nossos próprios valores, nós permanecemos alienados, controlados pelos valores dos outros”.

forças de seus antepassados para subjugar o poder político contemporâneo. No momento em que todas as opções diretamente políticas foram exauridas, esse chefe bambara se dirige à “Árvore Cósmica” com gritos que são ecoados por pássaros invisíveis. Tanto na trilha sonora quanto na imagem, o filme muda para um plano em que o sagrado pode interferir frente à injustiça. Claro, Sembène tinha ocasionalmente representado poderes mágicos, especialmente no feitiço e fetiches de *Xala* (1974). Mas, nesse filme, isso foi feito satiricamente, para ridicularizar a impotência de um líder autocrático. Em *Finyé*, por outro lado, Cissé filma a árvore de modo ritualístico, ativando o poder da árvore para “propor uma imagem sensível de uma imagem mental” que abriga um outro tipo de conhecimento. (LÉLIERE, 1999, p. 298). Esse conhecimento não é nem etnográfico (uma descrição de um rito religioso fascinante e estranho) nem alegórico (um símbolo para uma noção complexa). Ele vem de outro lugar.

Cissé abre uma porta para esse conhecimento nos prólogos e epílogos herméticos de seus trabalhos mais maduros. A primeira cena de *Finyé* é de um jovem empurrando uma cabaça que flutua sobre a água pura e calma; o menino reaparece na cena final para oferecer a cabaça a um par de mãos vindo de fora do quadro. Cissé gostaria que seu público bebesse dessa fonte sagrada. Antes dos créditos de *Yeelen* e *Waati*, Cissé apresenta ideogramas geométricos, que são elementos de um sistema de culto obscuro com o objetivo de orientar os episódios seguintes, dirigindo e sustentando a ação heróica, e representando, em ambos os casos, uma África em contato com um passado pré-colonial e preparada para um futuro pós-colonial.

Na famosa conclusão de *Yeelen*, pai e filho finalmente se confrontam, com todos os poderes que reuniram. Novamente um garoto pré-adolescente, sem relação com o enredo do filme, traz uma oferenda – dessa vez, uma pequena cabra. Um touro poderoso aparece do nada e se aproxima da câmera em *slow-motion*; um leão e um elefante se superpõem aos combatentes até que um flash de luz aniquila a cena. No topo dessa desolação e através das dunas de areia que cobriram o que restou do passado, corre um garotinho, o filho do herói, nascido após a sua morte. Ele retira da areia dois ovos de avestruz (DNA, o “corpo-sem-

órgãos” perfeito, os espíritos cristalizados do pai incrédulo e do filho honrado). Ele leva um ovo de volta para a mãe, que põe o manto do pai sobre os ombros do menino. Sob a batida confiante de um tambor, eles sobem outra duna rumo a algum futuro². E se trata de terra aberta, areia se movendo sob os pés, que nenhum colonizador vai reivindicar outra vez. Ela pertence apenas àqueles que lhe pertencem, aos nômades que, recusando-se a deixá-la, vivem com ela, localizam suas fontes secretas de energia e as liberam.

Nômade e livre, *Yeelen*, no entanto, reconta uma fábula claramente tribal, em que um filho enfrenta e destrói o seu pai para dar lugar, por sua vez, a seu próprio filho e ao crescimento da árvore genealógica. No seu caminho para os penhascos de Bandiagara, o núcleo da cultura maliana, o filho é apressado pelo súbito aparecimento de uma forma de hiena numa árvore enorme, cujo formato fabuloso abriga os espíritos de seus ancestrais, nessa paisagem de outro modo deserta e sem identidade. Somente uma rede incalculável de raízes pode sustentar uma árvore assim. No Sahel, varrido pelo vento *harmattan*, que sopra a areia através do presente, as pessoas gravitam em torno de uma árvore assim ou se refugiam na sua sombra, como se refugiam na história. Ela é feita de memória. Ela é um marco vivo da dívida do presente para com o passado. Os nômades podem viver criativamente em terreno aberto, mas morreriam rapidamente se não atentassem para as advertências e aceitassem a ajuda do passado. De fato, esse e outros filmes africanos deveriam alertar aqueles que encontram na versão deleuziana do nômade uma força completamente livre. O herói de *Yeelen* é um nômade, mas não é um individualista rebelde; ao contrário, é um estudante aplicado da terra que ele serve e à qual pertence num sentido real.

Essas mesmas características apareceram mais cedo em *Wend Kuuni*, de Gaston Kaboré. Um filme discreto, feito no mesmo ano que *Finyé*, 1982, ele também vai em busca dos valores nativos africanos na era pré-colonial. Com seu estilo e música fáceis, e com sua narração ocasionalmente em voz-off, *Wend*

² Ver o ensaio de Susan McRae sobre este filme em: *Research in African Literatures*, Fall, 1995. Ver também meu próprio ensaio e de Philip Gentile em: *Iris* n. 18 (1995).

Kuuni soa como uma performance coletiva de uma lenda de aldeia. O filme começa com um menino perdido na mata, que recebe o nome de Wend Kuuni, “Presente de Deus”, daqueles que o encontram lá. Sua errância daí em diante será espiritual, uma vez que, mudo e amnésico, ele está determinado, sob os cuidados benevolentes de sua família adotiva, a recuperar o seu passado e a sua fala. Marie-Magdalene Chirol argumentou que, ao descobrir sua identidade (ou seja, mãe e pai), Wend Kuuni efetivamente descobre “ma” e “da”, os elementos fonéticos primários que permitem a articulação da fala³. Esse *Nachtraglichkeit* ocorre numa noite escura quando ele deixa a aldeia para procurar uma faca que tinha deixado embaixo de um baobá. Lá, sua memória é reavivada pelo choque de ver o corpo de um homem da aldeia, que havia se enforcado na árvore depois de ter sido condenado ao ostracismo. Lembranças de sua própria expulsão de sua aldeia, em companhia da mãe, agora inundam Wend Kuuni, levando a lembranças da morte de sua mãe, de doença e de fome, embaixo de outro baobá. Confrontando o cadáver, Wend Kuuni é liberado de sua ignorância; ele retorna, capaz de falar com sua nova família e de saudar uma aldeia receptiva, que esperou pacientemente pela sua recuperação.

A adoção aqui (e em *Waati*, de Cissé, filme de 1996) mostra que as relações sociais transcendem a biologia e que o baobá da África é tão extenso que é capaz de inter-relacionar galhos e raízes distantes. Ainda assim, identidade e tradição estão no topo desses valores especificamente africanos, que Cissé acredita que um cinema nativo deve expressar. Esse é sem dúvida o caso de *Keita*, cujo título original, *Da Boca à Orelha*, anuncia sua conexão com a tradição oral. Um sucesso no FESPACO de 1995, *Keita*, assim como *Wend Kuuni* e *Yeelen*, conta a história de uma recuperação através da memória do poder perdido dos ancestrais, mas dessa vez memória e narração são mais do que o *meio* para a cura; eles ocupam o lugar central enquanto a *própria cura*. Os meninos dos filmes anteriores perambulavam sozinhos no deserto para procurar seus destinos no passado, mas

³ Ver CHIROL, Marie-Magdalene. “The Missing Narrative in Wend Kuuni”. *Research in African Literature* 26, n. 3, Fall, 1995, p. 53.

o jovem Mabo Keita nunca deixa o corre-corre de Ouagadougou, onde seus pais e professores o educam num estilo condizente com a nossa época. E mesmo assim o jovem Mabo, instigado pelo griô Djeliba, embarca em sua própria jornada transformadora, contra o desejo de seus pais e professores, cujos valores e linguagem ele começa a questionar. Essa linguagem, Francês e Matemática, é interrompida por Djeliba quando ele encontra Mabo pela primeira vez, pois o garoto está lendo em voz alta, no seu livro francês de ciências, que os humanos descendem dos gorilas. Chocado, Djeliba decide contar a Mabo sobre seus ancestrais verdadeiros para ajudá-lo a firmar o seu nome e o seu lugar real.

Para interromper esse suave deslizamento da educação familiar para o modernismo de Estado, o griô planta um objeto vertical no caminho, uma árvore da memória: ou se deve evitá-la ou devem-se explorar seus galhos e raízes. O filme seria tal obstáculo para os espectadores, que por um tempo (96 minutos, nesse caso) são desviados de seus caminhos habituais para um outro plano da experiência, um plano paralelo da fabulação. A fabulação, construção deliberada de um mundo, começa no início de *Keita*, com o canto das origens que acompanha os créditos. A câmera faz um movimento panorâmico sobre o corpo de Djeliba dormindo na sua rede, e o plano se fecha sobre o seu rosto. Sua voz conta o nascimento do mundo a partir do caos enquanto entramos no seu espaço mental, em que imagens de lava e de larvas se misturam. Quanto tempo dormiu o griô? Séculos, talvez, pois ele vem de outro tempo, como o caçador contará a Mabo na sequência final. Agora, porém, Djeliba é acordado por um antigo caçador e se levanta para intervir no nosso tempo. Sua figura magricela avança através da paisagem lírica trazendo sua história e sua verdade para uma cidade cheia de motocicletas e comerciantes. Ele relatará a Mabo a grande epopéia de Soundjata, o rei que consolidou o império maliano no século XIV, um épico cujo primeiro incidente tem a participação precisamente do caçador que o acordou. Assim, viajamos através do filme como sobre uma fita de Möebius, uma vez que o caçador despertou a memória do griô que canta um conto desse mesmo caçador. Além disso, séculos antes, o caçador previu para o rei do Mande as ações que o tornariam o rei lendário cuja dinastia atravessou a história até esse garoto que

ouve, fascinado, a lenda de suas origens. O clímax do filme está não na lenda, uma vez que Djeliba interrompe o seu conto com o exílio de Soundjiata ao invés do seu triunfo⁴, mas na vida de Mabo, quando, provocando a ira de seus pais e professores, ele decide aceitar a busca para fazer reviver sua tradição. Djeliba o abandona ao lado de um baobá próximo a sua casa (uma árvore na qual ele sentou enquanto retransmitia aos seus amigos o conhecimento sagrado do griô). Na cena final, Mabo circula ao redor do seu tronco imenso, prometendo localizar outros griôs para ajudá-lo a explorar as raízes de seu passado e projetar as ramificações do futuro de seu povo. Um pássaro sagrado voa em círculos sobre ele, transmitindo bons augúrios.

E, de fato, ele explorou essas raízes, pois o garoto (ou melhor, um garoto, Dani Kouyate) cresceu para fazer exatamente esse filme. O griô, Djeliba, é interpretado por um verdadeiro griô, seu pai, Sotigui Kouyate, uma voz e um rosto familiares para aqueles que vivem na África Ocidental. Então o filho “na vida real”, como costumamos dizer, tendo ouvido os contos de seu pai, foi de fato em busca de seu passado mais vasto, fazendo doutorado em etnologia em Paris e ganhando um certificado em cinema para cantar esse conto para uma nova geração, num registro visual.

Na própria forma de sua narração, *Keita* transmite não apenas as palavras de despedida de Djeliba para Mabo, de que “o presente sempre emerge do passado”, mas também sua implicação de que o passado é controlado por aqueles que estão no poder. Pois Djeliba também afirmou, e o filme mostrou diretamente, que “existem muitos tipos de verdade”, vários “mundos possíveis”, para usar o termo que Deleuze toma emprestado de Leibniz. O griô, um pouco como Deleuze no domínio da filosofia, toma emprestado, retoca, e re-cita a partir de uma tradição, de forma a fazer surgir algo novo. Ao replicar o

⁴ Uma pesquisa em audiências nativas depois das sessões do filme em Burkina Faso encontrou espectadores frustrados e desapontados uma vez que a famosa lenda foi encurtada. “Fespaco 1995 Critique cinematographique”, editado por Traoré Biny, Jean-Claude (datilografado, Bobo-Doulasso, 17 de Fevereiro de 1995), p. 15-24.

professor de francês, Djeliba recita um provérbio pertinente ao filme como um todo: “Você sabe por que, nas histórias, os caçadores sempre matam o leão? É porque são eles que contam as histórias. Se os leões contassem histórias, eles ganhariam de vez em quando”. *Keita* é uma história contada por um leão. O animal e o vegetal, como o passado, pairam sobre o presente e podem ser convidados – convocados – através de um certo uso do discurso. Deleuze usa para esse discurso o termo de “fabulação”, e cada vez mais filmes africanos o utilizam. O baobá é, portanto, uma árvore “fabulosa” em que se pode transitar entre mundos⁵.

A metáfora sedutora do cineasta enquanto griô, explícita em *Djeli*, *Keita*, *Jom*, *Waati*, *Po di Sangui* e *Guimba*, implícita em *Yeelen*, *Wend Kuuni*, *Sababu* e dúzias de outros filmes, confere poder a um cinema africano de outro modo empobrecido, ao neutralizar as demandas, por um lado, de realismo, e por outro, de espetáculo. Med Hondo proclamou essa hierarquia nos momentos finais de seu *Sarraounia* (1985), um épico sobre a figura histórica da guerreira que enfrentou a colonização logo antes da virada do século. Vitoriosa inicialmente sobre seus rivais locais, depois resistindo bravamente contra os invasores franceses, Sarraounia marcha triunfalmente de volta a seu palácio na liderança de uma diversidade de povos africanos que ela vai dirigir com uma mão firme ainda que liberal. Seu magnífico discurso, proclamando uma nova era de fraternidade e tolerância, pareceria ser a última palavra do filme, mas, na verdade, Med Hondo a reserva para si mesmo, ou ainda para seu antepassado, o griô do filme, que canta: “Que importância têm os feitos gloriosos sem o griô para os contar? Quando tudo virar poeira, somente as palavras do griô restarão”.

Mas o papel do griô como “fabulador” – aquele que faz coexistirem o passado

⁵ Entre os muitos filmes que exibem árvores fabulosas, deixe-me destacar *Mossane*, de Safi Faye (Senegal, 1995) e especialmente *Po di Sangui*, de Flora Gomes (Guiné-Bissau, 1996). Este último, narrado por uma mulher griô, é baseado na premissa de que nas aldeias da Guiné Bissau uma árvore é plantada no nascimento de cada criança. A árvore invariavelmente sobrevive à pessoa para quem ela é uma metonímia; efetivamente, o espírito da pessoa passa para a árvore na sua morte. O drama gira em torno da destruição da floresta de tais árvores pela modernização do país.

e os mundos possíveis com um presente cuja “realidade” é muito reduzida – deve ser disciplinado por sua função mais primária enquanto “retransmissor”. É verdade que o griô tem liberdade para adaptar a sabedoria popular e as tradições aos interesses do momento, mas ele nunca deve se esquecer do passado, que é, ao mesmo tempo, uma árvore do conhecimento à qual ele está ligado como por uma dívida, e uma árvore genealógica à qual ele está ligado pelo acaso do nascimento. Nesse aspecto, ele tem mais em comum com o historiador devoto celebrado por Paul Ricoeur do que com o romancista desenfreadamente criativo de Deleuze⁶. O griô pode invocar o passado para libertar o seu povo do jugo do Islã (*Ceddo*) ou do colonialismo francês (*Jom*), mas o passado que ele convoca faz suas próprias exigências e é tão inescapável quanto o destino. O griô reúne seu grupo embaixo do venerado baobá, onde o reassegura mais uma vez de sua identidade, tanto coletiva quanto individual (“Você sabe o que o seu nome significa, Keita?”), face aos exércitos coloniais e aos negócios globais que dividiriam o território em “coordenadas” abstratas. A árvore pode muito bem enraizar a cultura no terreno. Fora de sua sombra, entretanto, morre-se da exposição⁷.

Em sua *Nomadologia* Deleuze escreve não sobre os griôs, mas sobre ferreiros que seguem veias de minério, liquefazendo o metal numa transformação alquímica. O minério do griô devem ser as incontestáveis lições do passado, a sabedoria e as lendas que ele transforma em ferramentas e armas para uso atual.

⁶ Ricoeur articula a fidelidade do novelista à sua intuição com a fidelidade que o historiador exibe em relação ao passado. (RICOEUR, 1988, p. 177).

⁷ Olivier Barlet apresenta uma visão diferente da minha nessa discussão extensa sobre o griô cinematográfico. Ver seu livro *Les Cinémas d’Afrique noire: le regard en question* (BARLET, 1996). “O cineasta é um griô moderno.... mas seu discurso é novo. O confronto entre a fala ancestral e os valores modernos importados força uma nova forma de discurso no qual o homem contemporâneo (pelos meios de uma mistura de culturas, considerada africana ou não) pode reconhecer a si mesmo. (p. 168-69). Barlet descarta o “griot engagé”: “Se o cineasta se inspira no modelo do griô, é por o revirar: seu objetivo não é a coesão do grupo mas sua evolução”. (p. 180). Essa evolução inclui o hibridismo, a aceitação de certas influências ocidentais, impureza. Enquanto eu enfatizo o griô como aquele que visa primeiro a coesão do grupo através da sua herança.

Ele passa adiante o que poderia ser chamado de tradição familiar, tribal ou racial. O griô vasculha a amplidão plana do Sahel africano procurando evidências da história, vestígios de ancestrais e de animais, conhecimento essencial para nutrir a aldeia, para evitar que ela seja arrastada pelos ventos *harmattan* da mudança. Um nômade do espírito, o griô localiza reservatórios de água sagrada, onde o passado se reúne em poços subterrâneos. Uma linha de cineastas africanos tem buscado repetidamente a água desses poços, esforçando-se, por muitos anos agora, para transformar essa terra em algo viável.

O contador de histórias que Walter Benjamin venerava sustenta um *ethos* público que desdenha da privacidade do romancista, que, sozinho em seu escritório, inventa estados psicológicos íntimos de seus personagens. Determinado em sua criação, o romancista fixa palavras numa página, páginas num livro, e livros na instituição da biblioteca. O contador de histórias, o griô africano, em contraste, transmite uma tradição comum. Ele molda contos tradicionais com sagacidade e esperteza para adaptá-los ao momento de sua apresentação. Ele nomeia as referências numa genealogia complexa que ele acessa deslocando-se no tempo, para cima e para baixo do tronco da grande árvore. Em *Keita*, Djeliba vangloria-se diante do instrutor francês por saber o significado dos nomes de quase todos os animais. Nomear é invocar o poder de um animal ou um espírito numa árvore. Contar histórias equivale a um grande gesto de nomeação, um ato altamente político que reanima a comunidade ouvinte. Não é à toa que tantos cineastas africanos têm reivindicado, talvez prematuramente, o manto do griô: eles pretendem se dirigir com imagens vívidas a uma comunidade local à qual essas imagens fortemente se referem.

E, contudo, cineastas gravam suas histórias indelevelmente em celulóide, e as enviam como mercadorias num sistema de troca cultural e de entretenimento. Poucos filmes africanos conseguem impôr-se no sistema de distribuição local, no qual poderiam falar para os grupos que pretendem desafiar e estimular. Porque a distribuição é dominada nas cidades por uma única companhia global (Sopacia) e,

nas áreas rurais, por empresários libaneses que oferecem principalmente filmes hindus⁸. *Guelwaar*, talvez o filme africano mais discutido da década, esperou anos para conseguir uma projeção em Dakar, cidade natal de Sembène. Na África, ele pôde ser visto no FESPACO e foi exibido também em outros festivais, muitos outros. Sembène o seguiu ao redor do mundo.

Os cineastas africanos podem preferir a imagem do nômade, mas muitos parecem destinados a viver como migrantes, indo de festival em festival, de universidade em universidade, para apresentar sua obra. Nessas viagens eles inventam futuros projetos com outros membros da caravana, ou se associam às fontes de dinheiro e tecnologia que encontram pelo caminho: uma promessa de distribuição de uma rede de TV européia, uma subvenção para pós-produção numa montadora parisiense, uma aliança com um compositor afro-pop conhecido no coquetel de um festival. Para escapar do naufrágio, enquanto flutuam através dos obstáculos de uma existência caótica, os cineastas africanos projetam frequentemente imagens de um passado enraizado, uma árvore ancestral, que assegura uma identidade que eles podem proclamar com orgulho. Evidentemente, os griôs e as tradições que eles transmitem promovem a estabilidade da família, ligando a família à terra. Eles transmitem o passado, assim como pais transmitem genes para seus filhos. Tradição, paternidade e território abrangem o conteúdo e a forma da oralidade, uma função cultural indispensável para grupos que vivem em zonas ecológicas frágeis como o Sahel da África Ocidental. Desse modo, *Keita* adquire sua autoconfiança (o suficiente para corajosamente desafiar a ciência ocidental, a história e o cinema), mas o faz refugiando-se na tradição, o que está aparentemente em desacordo com a concepção expansiva do nômade, defendida por Deleuze. *Keita*, e sobretudo *Yeelen*, proclamam a vitória de uma nova África sobre a opressão sufocante, mas o fazem através da veneração da lei da linhagem e da repetição, ao invés da liberdade e dispersão que Deleuze associa ao

⁸ Alguns cineastas colocaram seus filmes na estrada em seus próprios países, exibindo-os de aldeia em aldeia por uma ninharia. (BOTTÉON, Christophe. "Cinéma d'Afrique noir ou le talent sans moyens". *Cinéma*, Paris, n. 590, sep. 1997, 15-17).

nômade.

Os cineastas africanos podem fazer com que eles mesmos e o seu povo sintam-se seguros *a respeito* de suas raízes sem se segurarem *a* essas raízes? Essa é a mensagem explícita de *Keita*, uma vez que Mabo está determinado não apenas a aprender o conhecimento tradicional reprimido de seu grupo, mas também a frequentar a escola francesa, talvez para um dia estudar etnologia em Paris. O futuro da cidade de Mabo, Ouagadougou, vai igualmente precisar esboçar-se a partir de um passado variado e de línguas variadas. O griô ensina Mabo a venerar, explorar e invocar a árvore da tradição, particularmente em épocas de necessidade; presumivelmente, uma vez alimentado e descansado, uma vez seguro sobre o seu valor, Mabo (sugerindo a África) sairá da sombra da árvore para a amplitude do Sahel, para negociar o novo, no ato permanente de tornar-se um povo. Desse modo, a tradição pode ser entendida como uma etapa, um estado de poder acumulado, no percurso de se tornar uma outra coisa.

Para os cineastas africanos, a negociação acontece nos festivais europeus, nos quais a “diferença” é premiada. Histórias pré-coloniais e histórias retratando a vida na aldeia, especialmente quando envolvem práticas animistas, têm sido bem recebidas porque são proeminentemente marcadas. Elas também tem sido vistas com condescendência enquanto filmes “cabaça”, isto é, filmes ternos mas rudimentares. Alguns especialistas ocidentais exploram, a cada ano, a pequena safra de filmes, em busca de obras de arte “naïve”, com técnica e sintaxe cinematográficas originais. A recepção calorosa acordada a Idrissa Ouedraogo, por exemplo, deriva certamente das cenas e práticas pitorescas da aldeia que ele retrata sem se justificar; “Pagnol do Sahel” foi como ficou conhecido. Em 1972, Djibril Diop-Mambety surpreendeu o Ocidente com *Touki-Bouki*, cujo vigor inventivo foi favoravelmente comparado a *Pierrot le Fou* e *Easy Rider*. Depois de um hiato de vinte anos, Diop-Mambety, mais uma vez, surpreendeu os críticos com sua criatividade, ainda que *Hyenas* tenha sido adaptado de uma peça européia canônica (*The visit*, de Friedrich Durrenmatt). *Hyenas* constituiu uma “descoberta” porque sua localidade exótica, suas cores e sua teatralidade despudorada produzem uma alegoria do desespero africano, que se torna ainda mais forte

devido à origem suíça da obra. Em suma, a afirmação corajosa da identidade e da diferença (étnica), tão importante nas obras que agrupei como filmes de griô, funciona na atmosfera autoral de festivais de cinema, mas enfraquece o potencial radical da oralidade e do nomadismo.

Esse potencial pode ser melhor encontrado numa variedade mais recente de imagens surgidas a partir do urbanismo nascente em todo o continente africano. Em Ouagadougou (*Haramuya*), em Yaounde (*Quartier Mozart*) e em Kinshasa (*Macadam Tribu*), podem vislumbrar-se comunidades clandestinas formando-se sob a vida oficial repressiva das cidades em que se instalaram. Religiões, moralidades, passados e buscas diversos emaranham-se e se misturam aleatoriamente numa espécie de cinema afro-pop, uma vez que esses filmes assumem um ritmo e um tom que dão a eles e aos grupos que representam um impulso poderoso para um futuro em aberto. Em *Macadam Tribu*, cujo título refere-se justamente a isso, os personagens sobrevivem enganando autoridades, fazendo negócios uns com os outros e criando projetos coletivos (notadamente um teatro), o que começa a dar-lhes um senso de definição e coesão. Entre os muitos personagens cujas tramas entrecruzam-se em todos os três filmes, encontra-se a figura de um griô expondo a sabedoria do passado da aldeia. Mas a autoridade da tradição que eles representam contribui para a vida da aldeia urbana em processo de construção, ao invés de dominá-la. Uma economia informal atende organizações familiares não tradicionais: prazer, dinheiro e educação de algum modo emergem numa espiral de movimento acelerado pelo ritmo dos sons e transportes urbanos. Pessoas que não contam – que literalmente não são contadas pelo Estado – inventam táticas engenhosas para sobreviver e às vezes prosperar nas ruelas e no labirinto de becos e barracos do gueto. Trazida com eles do mato ou nascida nesse ambiente caótico, uma pulsação musical confere personalidade e uma esperança bruta mesmo nas piores situações.

Enquanto *Keita* e *Yeelen* permanecem firmes como árvores no Sahel, alcançando com suas raízes a água pura da tradição, *Macadam Tribu*, *Quartier Mozart* e *Harayuma* cantam os sons híbridos do afro-pop, deslizando pelas ruas de cidades em acelerado crescimento, apanhando instrumentos e ritmos novos

enquanto passam. O caráter multiforme de seus muitos personagens, sua necessidade de se adaptar a condições que mudam contantemente para tirar proveito da menor oportunidade, correspondem ao caráter igualmente multiforme dos grupos sociais que eles vêm a compreender. Todos os três filmes celebram a persistência de um espírito indomável, sendo eles mesmos exemplos de um grande vigor. Resultado de financiamento e produção “batalhados” *ad hoc*, cada um desses filmes se realizou por força de um impulso completamente fabricado (fabulado). Os filmes afro-pop não podem recair em algum fundamento de tradição, pois, num ambiente urbano, qualquer forma de “identidade” precisa levar em conta diferenças de religião, linguagem e moralidade. Mesmo assim, eles estão confiantes, uma vez que seus personagens forjam soluções engenhosas e combinações improváveis para sobreviver contra obstáculos econômicos insuperáveis e injustiça absoluta. Nômades urbanos, traçando desenhos rizomáticos agora que as raízes que os ligam de volta a suas aldeias foram cortadas, esses personagens inventam a si mesmos enquanto grupos ou agrupamentos. A invenção é conduzida por um ritmo exuberante, e seria impensável interrompê-lo (impensável, pois o movimento é, efetivamente, o que é pensado).

Nas sequências finais de *Macadam Tribu*, uma empresa comunitária transforma um ringue de boxe em um teatro e prepara a sua primeira produção. Enquanto os atores ensaiam uma peça no palco sobre uma revolta popular, a TV e o rádio trazem notícias sobre a queda do ditador do país. A invenção artística e o imaginário social parecem projetar um futuro político real, que é igualmente *ad hoc*, igualmente em processo de construção. Num formidável gesto de ironia, esse teatro local precisa, para sobreviver economicamente, alternar seu programa com filmes de Bruce Lee. De fato, a última linha de diálogo do filme cita Bruce Lee, um herói internacional para os oprimidos e, ao mesmo tempo, um astro da mídia. E por que não? A pureza nunca foi um objetivo do afro-pop. Muitos sons são necessários, muitos tempos diferentes, cuja interação, se os músicos forem suficientemente habilidosos e confiantes, produzirá a partir dessa cacofonia um ritmo completamente novo, dando um formato provisório a linhas e forças

distintos. “Identidade”, nesses três filmes afro-pop, não é outra coisa a não ser persistência e sobrevivência. A identidade está em movimento nas cidades africanas; aliás, num lugar assim, identidade é movimento.

Referências

- ANDREW, Dudley. “The falaise in the Sahel”. *Nouveaux discours du cinéma africain*. Ukadike, F (ed.). In: Iris, Paris/Iowa City, n. 18, spring, 1995, 113-124.
- BARLET, Olivier. *Les Cinémas d’Afrique noire: le regard en question*. Paris: Harmattan, 1996.
- BOTTÉON, Christophe. “Cinéma d’Afrique noir ou le talent sans moyens”. In: Cinéma, Paris, n. 590, sep. 1997, 15-17.
- CHIROL, Marie-Magdalene. “The Missing Narrative in Wend Kuuni”. In: *Research in African Literature* 26, n. 3, Fall, 1995, 53.
- CISSÉ, Souleymane. In: *Magazine Littéraire*, Paris, mai, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *L’image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- LÉLIÈRE, Samuel. *Le cinéma paradoxal de Souleymane Cissé. Une approche de l’altérité du film africain*. Tese (Doutorado), Université Marc Bloch, Strasbourg, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Time and Narrative III*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.