

SOTIGUI KOUYATÉ E MOUSTAPHA ALASSANE: reflexões entre história e cinema africano.

Falar, escrever sobre o cinema, o cinema africano, apresenta-se para mim como um verdadeiro desafio, uma novidade prazerosa, mas difícil de ser realizada. Afinal, a minha área é outra e aceitei esta ideia de forma recente. Assisti com prazer a muitos filmes africanos, mas não pensava que isto me levaria a pesquisar e escrever sobre o cinema africano. Essa escrita, numa primeira impressão, deve estar relacionada com o prazer e a experiência de ser espectador. Por conta da subjetividade desta experiência, imagino que escrever sobre um filme, “é fazer corresponder a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura”⁹. Necessita então, de certa maneira, voltar-se sobre si. Pretendendo abordar a questão da X Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC), “10 anos de histórias e de cinemas africanos em torno de Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane”, numa perspectiva geral, avaliando o tempo que passou (10 anos!) e apreendendo os elementos importantes desta edição “comemorativa”, sinto, então, a necessidade, inicialmente, de voltar um pouco para determinada época.

Relembrando das sessões de “Cinema d’Art et d’Essai”¹⁰ – quando, ainda estudante na França dos 1980/90, descobri, maravilhado, filmes e diretores africanos hoje pertencentes ao patrimônio cinematográfico mundial – não resisti aqui no Brasil, ministrando aulas de história da África na UFC desde 2003, à tentação de experimentar a projeção de alguns destes filmes para os meus alunos.

Inicialmente, pareceu-me um caminho interessante para proporcionar “janelas abertas” sobre o continente e para a conexão com realidades e linguagens que permitissem se contrapor aos lugares comuns, aos estereótipos associados à África no Brasil. De primeira, fiquei impressionado com o constato duplo e simultâneo do impacto que estes filmes tinham

8. Doutor pela Universidade de Paris-IV Sorbonne, Pós-Doutor pela UT2 (França) professor e pesquisador de história da África no Departamento de História da UFC. Contato: frribard@yahoo.com.

9. BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 22.

10. Cinema de Arte.

sobre os alunos, em grande parte afrodescendentes e cujas referências sobre o continente eram incrivelmente vagas, e a dificuldade extrema de encontrar, ter acesso às obras-primas cinematográficas africanas com legendas em português.

A correlação existente entre estes dois tipos de informação – a ausência de referências sobre o continente africano por parte dos alunos e o fato de a maioria dos filmes africanos reconhecidos internacionalmente não terem sido distribuídos no Brasil – aparece como apenas uma faceta de uma problemática mais geral, uma contradição que aparecia, aos meus olhos, imensa: como um país, cujo processo histórico de edificação enquanto sociedade dependeu tão fortemente da sua relação cultural, econômica, demográfica, dentre outras coisas, com o continente africano, não reconhecia a importância e o interesse de se voltar para países, povos e culturas, os quais foram matrizes no seu próprio processo de formação social.

Evidentemente, existem razões históricas, interesses sobrepostos e reificados na gestão política e na hierarquização social, que explicam o que me aparecia como contradição. O racismo estrutural e o estigma contra o negro, o africano e os descendentes de africanos, verdadeiras pragas sociais num país de maioria negra, encontram as suas origens, desde o período escravocrata, na vontade e nos interesses de uma minoria elitizada branca que garante, até hoje, a sua reprodução e tenta a sua hegemonização em prol dos seus interesses próprios, cuja legitimidade inquestionável se forje em nome de uma suposta e reafirmada superioridade racialmente estabelecida. As raízes do racismo no Brasil são profundas.

Por isso, desde o começo, o cinema africano surge na minha docência como uma forma de desconstrução, a possibilidade através do olhar voltado para a imagem do outro, do negro africano, de re-conhecer¹¹ ele, na sua humanidade e apesar das diferenças (inclusive entre africanos!), como um outro-mesmo, talvez um povo-irmão, e, então, reconhecer-se nele.

Defendendo esta ideia que me parece fundamental na ótica do combate ao racismo no Brasil e na perspectiva da formação de novas consciências reconhecendo ou libertadas da violência simbólica¹² exercida sobre o africano e, então, sobre o negro¹³, organizei as minhas projeções de forma mais sistemática, a partir de 2007, criando a Mostra de Cinema Africano da UFC, que se configura em 2018, na sua XI edição anual.

11. Literalmente: “voltar a conhecer”.

12. A ideia principal apresentada nesta parte do texto, como alguns conceitos, se inspira claramente na obra de Pierre Bourdieu. Ver, entre outros: BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. 13ª ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 322 p.

13. Afinal, a estigmatização do negro no Brasil, sempre remete, mesmo que inconscientemente, quer dizer de forma naturalizada, à condição infamante de descendente de escravo e de africano.

Evidentemente, a premissa relatando o que poderia chamar de gesto inicial da Mostra, não contempla a reflexão sobre a diversidade e a riqueza do cinema africano, as possibilidades infinitas de escolhas e de recortes para montar uma programação. Afinal, o cinema africano tem mais de cinquenta anos, contemplando várias gerações de cineastas e se conjugando na diversidade dos seus cinemas nacionais ou transnacionais¹⁴ que fazem dele uma referência incontornável, sempre marcada pela originalidade e autenticidade das suas obras, no panorama mundial do cinema.

Assim, de docente em história da África a espectador atento do cinema africano, passando para organizador de Mostra cinematográfica, vejo-me agora na posição desafiadora de escrever sobre diretores e filmes apresentados. A responsabilidade, se ela existe, é amenizada pelo teor da proposta deste livro, compartilhada com os outros autores: deixar que cada um, voltado para o tema ou ligado ao continente africano, mas não especialista do cinema, sintam-se à vontade para transcreever as suas impressões, sentimentos e análises relativas à sua participação como espectador, debatedor, palestrante da Mostra.

A liberdade reivindicada do “point de vue”¹⁵ e da subjetividade da percepção, elementos inerentes à própria ação do espectador de filmes, levaram-me, pessoalmente, a me voltar, neste pequeno artigo, para a questão da concepção desta edição da Mostra, das ideias e das propostas que sedimentaram a escolha da homenagem prestada às duas figuras fundamentais do cinema africano que foram¹⁶ e ainda são, por meio da influência das suas obras, o ator, teatrólogo, contador e griot burquinês¹⁷ Sotigui Kouyaté e o diretor, “inventor de cinemas”, “cineasta do possível”¹⁸ nigerino¹⁹ Moustapha Alassane.

2 FIGURAS, 2 CAMINHOS DO CINEMA AFRICANO PARA OS 10 ANOS DA MOSTRA.

A ideia central da curadoria da Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC) “10 anos de história e cinema em torno de Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane”, claramente presente no seu título, era, depois de 10 anos de luta e de esforços para manter vivo este evento, primeiramente, comemorar: afinal, não

14. BAMBA, Mahomed. “Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática”. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013 (acesso, no magnífico site homenagem ao Prof. Bamba: <http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2017/12/001.pdf>). Mahomed Bamba, professor da FACOM/UFBA, um dos maiores especialistas do cinema africano no Brasil e que participou em outra edição da Mostra, faleceu de forma prematura em 2015.

15. Ponto de vista.

16. Sotigui Kouyaté faleceu em 2010, Moustapha Alassane em 2015.

17. Do Burkina Faso.

18. Segundo a formulação do filme documentário “Moustapha Alassane, Cinéaste du Possible” de Maria Silvia Bazzoli et Christian Lelong (2009, 93 min), projetado na Mostra.

19. Do Niger.

conheço, no Brasil, outro evento da mesma natureza, voltada para o cinema africano, que tivesse conseguido se manter tanto tempo.

Contudo, era complexa a ideia de se voltar para o passado da Mostra, de olhar para tantos momentos de altos e, às vezes, difíceis faturas, de tantos filmes (curtas, longas, media-metragens, documentários, animações) projetados e de debates acalorados, intensos pelas reações de um público que se fortaleceu ao longo dos anos, sempre impressionado pela riqueza e a novidade dos temas e da linguagem apresentados nas obras, dialogando com tantos parceiros convidados para debater.

Por isso, optamos por uma comemoração que, simbolicamente, pudesse reverenciar as obras de figuras importantes do cinema africano, abordadas na trajetória da Mostra e que tinham nos deixado nos últimos 10 anos. Minha subjetividade, a minha admiração pelas obras de Sotigui e Moustapha²⁰ e o fato de a vida já ter me proporcionado encontrar Cristina dos Santos Ferreira²¹ e ter tido contato com Isaac Bernat²², grandes especialistas do trabalho e da vida dos dois artistas africanos e que podemos convidar para a Mostra, fizeram o restante do ponto de vista da escolha dos filmes, cuja programação se restringiu às obras onde eles atuaram ou que realizaram, assim como documentários sobre os dois personagens.

Mas por que Sotigui e Moustapha? Como articular uma Mostra a partir destas figuras tão carismáticas?

No começo, existe a migração, fator central e determinante da dinâmica social, do processo histórico africano, elemento que, a meu ver²³, representa, além do deslocamento espacial, o encontro e a faculdade de compreensão, pelo menos de uma outra visão sobre a sociedade de destino. Ali, o estranhamento se transforma numa vontade de saber/conhecer, numa acuidade de cernir os elementos fundamentais e característicos da “cultura de adoção”, nutrida pelo desejo e pelo esforço incessante de ser e estar no mundo, do estrangeiro que carrega a sua trajetória, a sua própria história.

Moustapha Alassane, de primeira, poderia aparecer como a

20. A escolha da obra de Moustapha Alassane como homenageado especial não foi tão subjetiva, na medida em que, pouco antes da Mostra, de 12 a 15 de Maio 2017, aconteceu, pela primeira vez nos Estados Unidos, uma retrospectiva da obra dele no Museum of Modern Art (MoMA) de New York (Ver: <https://www.moma.org/calendar/film/3819>), seguida de um tour em diferentes cidades do país, o que, inclusive facilitou o acesso aos filmes que apresentamos. Agradeço, naquela ocasião a colaboração de Véronique Joo aisenberg, responsável da Cinemateca África do Institut Français, bem como, de forma apoiada, a parceria estabelecida, desde o começo da Mostra, com a Cinemateca da Embaixada da França no Rio de Janeiro, através de pessoas qualificadas como Thomas Sparfel e Gustavo Andreotta, que permitiu o acesso à inúmeros filmes africanos legendados em português do seu catálogo.

21. Autora de uma tese de doutorado de referência (FERREIRA, Cristina dos Santos. Bricolagem e magia das imagens em movimento: o cinema de Moustapha Alassane. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. UFRN: Natal, 2014, 192 p.) sobre Moustapha Alassane e que conviveu com ele, na pesquisa, analisando o trabalho dele e podendo posteriormente, transmitir o seu saber, por exemplo, na oficina que ela desenvolveu na Mostra e cujo um dos resultados foi um curto de animação de feição coletiva e que foi projetado pelo público

(<https://www.facebook.com/MostraCinemaAfricano/photos/a.607659966015891.1073741828.607647736017114/11110559159059300/?type=3&theater>). Também autora nesta coletânea.

22. Ator, diretor, professor de teatro, discípulo de Sotigui Kouyaté que ele acompanhou e que ele escolheu como tema da sua tese de doutorado, publicada na forma do livro, relançado durante a Mostra, intitulado:

Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. (Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2013, 256 p.). Descobri o trabalho fundamental do Isaac sobre Sotigui Kouyaté, por intermédio da sua filha Julia, também atriz e que estava atuando numa peça na França, no período em que estava planejando a Mostra. Encontrando com ela na saída da peça em Paris e falando do projeto de Mostra homenageando Sotigui Kouyaté, foi enfática: "você tem que encontrar o meu pai!".

De volta para o Brasil, fiz contato com Isaac, que de forma muito entusiasta e positiva aceitou o meu convite para participar da Mostra e para escrever nesta coletânea.

23. eu próprio migrante.

24. A relação de Alassane com a cultura Yoruba aparece na forma de um documentário média-metragem intitulado "Shaki" (1973, 25 min) e que documenta, de "dentro" os rituais de coroação do Rei de Shaki, cidade yoruba do nordeste da Nigéria. Lugar de origem da família de Alassane?

25. Ver FERREIRA, Cristina dos Santos. Op. Cit, 2014, pp. 129-141; 181-184.

encarnação do sedentarismo, na medida em que, depois do seu período de formação e de sua ida ao Canadá, fez questão durante grande parte da sua vida de ficar no Níger, inclusive longe da capital Niamey. Mesmo assim, tinha nascido em 1942 em N'jolou (NDogou), no Benim. Migrou com a família, comerciantes yorubás²⁴, para o Níger em 1963. Alassane abordou, na sua obra, esta problemática, de várias facetas, seja no deslocamento espacial ("Boa viagem Sim"(1966), "Samba O Grande"(1977)), no retorno da migração ("O retorno de um aventureiro"), ou nos problemas ligados à convivência entre grupos étnicos e religiosos diferentes e à interculturalidade ("Shaki"(1973)), questão importante na obra dele²⁵.

Por sua vez, a história de vida de Sotigui Kouyaté, verdadeiro globe-trotter, cidadão do mundo, é muito cheia: nasceu de pais guineenses, desde a infância entre o Mali e o Burkina Faso, sendo depois, sucessivamente, às vezes simultaneamente, professor, músico, carpinteiro, dançarino, secretário de banco, corégrafo, capitão da seleção burquina de futebol, boxeador, radialista... entre outros, antes de fazer uma grande carreira no teatro e no cinema, na África e na Europa, onde encarnou inúmeros personagens.

Pertencente ao clã dos Kouyaté, griots tradicionais da África subsaariana, e, em particular, da região do Mandé, Sotigui, que interpretou o papel do próprio griot Kouyaté no filme "Keita. O legado do Griot" (1995), dirigido por seu filho cineasta Dani Kouyaté, parece ter tido várias vidas. Interessante observar que neste filme, projetado na Mostra e que tematiza a questão da transmissão cultural entre gerações e o papel do griot, Sotigui faz o papel de um griot, Djeliba Kouyaté, que tem como interlocutor principal aquele que recebe a herança do griot, um garoto chamado Mabô, nome de um dos seus filhos mais jovem na vida real, ator também e meio irmão do diretor do filme, Dani. Esta observação serve para ilustrar um elemento importante da vida de Sotigui. Sempre reverenciando os seus ancestrais e os sábios diversos com quem recebeu ensinamentos importantes, Sotigui nunca cessou de levar adiante a sua arte e de propagar a sua palavra de griot para novos horizontes, novos lugares, para os seus filhos, seus discípulos e todas as pessoas encontradas. É que o Encontro é colocado, nesta filosofia, como o centro da dinâmica da troca, da experiência e do conhecimento. Na tradição malinké, como sublinhou Sotigué numa entrevista concedida à Olivier Barlet da revista *Africultures*, a pior coisa que pode acontecer a um homem é a

ignorância e o mais ignorante é aquele “que não botava o pé além da soleira da sua casa: aquele que não soube enriquecer-se do Outro”²⁶.

Neste sentido, e ao contrário de Moustapha Alassane, Sotigui Kouyaté, que se ofereceu ao mundo e estava em casa em todos os lugares²⁷, faz parte desta geração de cineastas e de diretores africanos que escolheram a migração para o ocidente. Ele nasceu em Bamako, no Mali, faleceu em Paris e foi sepultado em Ouadagougou, no Burkina Faso, voltando para a terra que o tinha adotado e onde cresceu.

Além destas diferenças, de trajetórias de vida e não de interesse sobre o Encontro, e, talvez, por conta delas mesmo, Sotigui e Moustapha eram amigos, o primeiro tendo, inclusive, atuado em alguns filmes do segundo, apresentados na Mostra (“F.V.V.A” (1972), “Toula ou o gênio das águas” (1973)). Sobre a importância desta relação, Sotigui Kouyaté precisa²⁸: “Tive o privilégio de ter sido apreciado por amigos e irmãos africanos, como o cineasta Mustapha Alassane, que me deu os meus primeiros papéis em longa metragens e me permitiu fazer a música deles”. Assim, apesar da distância física, artística (um ator, outro cineasta), no depoimento de Sotigui, percebe-se o respeito mútuo, a confiança e a amizade nascidos de experiências cinematográficas pioneiras, da primeira geração do cinema africano.

MOUSTAPHA ALASSANE, O FAZEDOR DE CINEMA.

Na época, Alassane já era uma referência, tendo desde 1962 (“Aoure”) realizado vários filmes, de ficção, de animação e documentários, sendo com o senegalês Ousmane Sembene (Borom Sarret (1963)) um precursor do cinema subsaariano. Iniciadas de forma autodidata as suas atividades, encontraram desdobramentos no centro de pesquisa em Ciências Humanas da Universidade de Niamey (Niger), cujo núcleo de cinema tinha sido montado no pós-independência por Jean Rouch, o qual o tinha iniciado ao manuseio da câmera, e na comunidade de criadores do National Film Board que Norman McLaren, grande especialista do cinema de animação, organizou no Canadá e que recebeu Alassane por nove meses.

De fato, o nome de Alassane, mesmo sendo um mestre da inventividade cinematográfica, está relacionado de forma

26. “c'était celui qui ne mettait jamais le pied au-delà du seuil de sa maison : celui qui n'a pas su s'enrichir de l'Autre”. In “Entretien d'Olivier Barlet avec Sotigui Kouyaté, acteur burkinabè”. Entrevista n. 2472. Revista *Africultures*, Paris, junho 1997. (Todas as traduções do francês para o português presentes no texto são minhas). Consultado em http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sotigui-kouyate-acteur-burkinabe-2472/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429

27. Como frisado por ele numa fala captada no documentário “Sotigui Kouyaté, un griot moderne” (1997/58 min) de Mahamat Saleh HAROUN.

28. «J'ai eu le privilège d'être apprécié par des amis et frères africains comme le cinéaste Mustapha Alassane qui m'a donné mes premiers rôles dans des longs métrages et m'a permis d'en faire la musique». In *Revista Africultures*, Op. Cit., 1997.

29. Alassane, por sua vez aparece como ator no film "Petit à Petit" (1968-70) de Rouch.

30. "Alors le cinema peut s'appeler cinéma-vérité, d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité: ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma"(Então o cinema pode ser chamado de cinema-verdade, ainda mais porque terá destruído qualquer modelo do verdadeiro para virar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema). DELEUZE, Gilles. Cinema 2. L'image-temps. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 197.

31. "...ni moi-même ne serons jamais des africains et les films que nous réalisons seront toujours des films africains réalisés par des étrangers". ROUCH, Jean. "L'Afrique entre en scène" in RUELLE, Catherine (Org.), Op. Cit., 2005, p. 77.

32. SAGNATÉ, "Ibrahima. Med Hondo, un cinéaste rebelle", Revista Présence Africaine, Paris: 1994, p. 40 apud BARLET, Olivier. Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question. Paris: l'Harmattan, 1996, p. 17.

33. Da Maurîtânia.

34. CERVONI, Albert. "Le cinéma et l'Afrique: reencontre entre Sembène Ousmane et Jean Rouch". In RUELLE, Catherine (Org.), Op. Cit., 2005, p. 79.

estreita à figura imponente de Jean Rouch, que faz o comentário em voz over de vários filmes do Nigerino ("Bon Voyage Sim" (1966), "Samba le Grand" (1977) e colaborou bastante com ele²⁹. O etnólogo francês, figura marcante do cinema direto e teórico da antropologia visual, um dos fundadores do cinema-verdade³⁰, teve uma influência certa sobre Alassane, sobre o seu modo de filmar, de se posicionar frente ao seu objeto, às vezes de fazer etnoficção. Mesmo assim, existe uma diferença importante entre os dois: um é africano, o outro não. Como enfatiza o próprio Rouch³¹, referindo-se a ele mesmo e a outro cineasta europeu: "(...) seremos jamais africanos e os filmes que realizamos sempre serão filmes africanos realizados por estrangeiros". Esta diferença aparece como um dos elementos que sedimentaram as duras críticas que alguns diretores africanos fizeram à forma de filmar do Rouch.

Assim, para Med Hondo, cineasta de renome: "Em todos os seus filmes, ele coloca em destaque uma suposta especificidade cultural africana que nos ridiculiza. É um homem que, no fundo, sempre nos olhou como insetos"³². Na sua crítica, o diretor mauritano³³ retoma a mesma argumentação e a mesma metáfora dos insetos utilizada anos antes por Ousmane Sembène³⁴, referindo-se aos africanistas.

A questão da legitimação do cinema africano nascendo, depois de décadas de colonização e no contexto das afirmações culturais e identitárias pós-independências, certamente interessa este tipo de críticas. Resta que o cinema de Rouch, diverso e complexo, pioneiro e criativo, traz a marca do olhar e de um sujeito externo, distante do objeto pesquisado, seguindo os seus princípios definidores da etnologia³⁵, que reivindica e trabalha com este lugar do sujeito/autor/pesquisador estrangeiro. Por sua vez, a característica marcante dos cineastas nigerinos da geração de Alassane, formados no Níger, ao contrário de vários cineastas africanos que tiveram que se exilar para se formar, é, segundo Ferid Boughedir³⁶, cineasta tunisiano e crítico de cinema, que "representam o cinema africano a partir de dentro".

Por isso, a passagem, na obra de Alassane, entre gêneros cinematográficos diferentes, entre a ficção, o documentário, o filme de animação, faz-se sempre conservando o traço fundamental de uma imersão completa dentro da cultura, voltada para os sujeitos - a verdadeira paixão do cineasta! - que são atores, muitas vezes, das suas próprias vidas. Assim, à primeira vista, "O retorno de um aventureiro" (1966) soa

estranho, provocador e exagerado. Como e por que colocar em cena, cowboys africanos no meio da “brousse”³⁷ e da cultura tradicional africana? Como fazer com estes jovens nigerinos³⁸ um western em francês³⁹ ambientado nas paisagens da África subsaariana? O resultado é impressionante e, rapidamente, o lado supostamente grotesco do roteiro deixa lugar a uma empolgante aventura, bem ritmada, onde os personagens primam pela espontaneidade.

No “O retorno”, os heróis negros que assumem personagens de cowboys não só evoluam e se demarcam dentro de um contexto cultural tradicional onde emergem as figuras que estruturam a sociedade, mas também retornam à sua condição original de sujeitos dela quando, no final, “caem as máscaras”. A utilização da língua francesa, dominante no filme, e atribuída aos personagens principais, os cowboys e os seus acólitos, em voz off ou dublados de forma aproximativa, ou, às vezes, traduzindo e dublando as falas de personagens do povo se expressando em djerma⁴⁰ (nem sempre traduzidas), parece operar como uma marcação entre a instância da ficção do filme e o universo nativo, a cultura local comunitária que “recebe” esta ficção. Mesmo assim, mais do que cowboys, os heróis são jovens nigerinos que se fazem de cowboys. No filme, o cowboy Black Cooper, vulgo Ibrahim Yacuba, por respeito, tira a roupa de western para se apresentar em frente do pai dele, no final do filme, quando volta a ser Ibrahim e é trazido para casa pelo seu pai. Serge Moati, no comentário em voz over do seu documentário “Les cow-boys sont noirs” (1967), em forma de making of de “o Retorno de um aventureiro”, informa que o mesmo Ibrahim, à noite, depois das filmagens, tirava a roupa de cowboy, antes de voltar para a casa do pai dele. De fato, como enfatiza Moati, no mesmo comentário: “Nunca sabemos onde começa o filme, onde começa a ficção e onde está a vida real”⁴¹.

A imersão profunda na cultura não aparece somente no filme “O retorno de um aventureiro”. O primeiro média-metragem de ficção dele, “Aoure” (1962), fornece a mesma sensação, ainda mais para um espectador estrangeiro, de penetração na vida íntima de dois jovens djermas que se encontram e projetam de se casar, aceitando a presença da câmera e resolvendo as questões relativas ao casamento na sua cultura. A voz over, presente tanto em documentários com “Shaki” (1973) ou em adaptações de contos ou lendas com em “O anel do Rei Koda”(1962) ou “Toula o gênio das águas”(1973) contribui a perceber o esforço de Alassane (como o fazia Rouch) de trazer o espectador para dentro da cultura e da sociedade abordada. Não por isso deve se pensar o

35. “La notion même d’ethnologie est basée sur l’idée suivante: quelqu’un mis devant une culture qui lui est étrangère voit certaines choses que les gens qui sont à l’intérieur de cette même culture ne voient pas”. (A noção mesmo de etnologia é baseada na seguinte ideia: alguém colocado em frente de uma cultura estrangeira a ele vê algumas coisas que as pessoas que estão dentro desta mesma cultura não veem). Idem. p 80.

36. Apud ARMES, Roy. “O Cinema africano ao norte e ao sul do Saara”. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 166.

37. Nome genérico: mato, interior.

38. Ou nigerense, do Niger, não confundir com os nigerianos, habitantes do país vizinho, a Nigéria.

39. O filme apresenta uma versão original, na maior parte do filme, em língua francesa.

40. Língua da etnia de mesmo nome que conta como segunda etnia mais numerosa no contexto do Niger.

41. “on ne sait jamais où commence le film, où commence la fiction et où est la vraie vie”. Serge Moati em “Les Cow-boys sont Noirs”(1967).

cinema do nigerino como defendendo uma visão tradicionalista. Se, de fato, no final dos filmes “O retorno de um aventureiro” e mesmo “F.V.V.A” (1972), a tradição parece prevalecer contra os perigos da modernidade, o filme “Toula, o gênio das águas”, abre e fecha com cenas contemporâneas, no qual um jovem técnico formado explica as novas possibilidades abertas pela ciência a dois anciões. No próprio enredo do filme, um dos heróis, Ado, para encontrar uma solução à seca que assola a comunidade, recusa se entregar às medidas de sacrifício pedidas pelo poder tradicional da aldeia. Ele procura soluções alternativas e, no final do filme, deixa a comunidade para procurar outros caminhos.

Assim, para Alassane, que aliás foi um incansável inventor, sempre procurando criar novas técnicas, até adentrando na linguagem informática no final da sua vida, além do debate tradição/modernidade, existe a questão fundamental da conscientização que se encontra no centro da sua concepção de cinema: “Cada um dos meus filmes toca na política, já na medida em que provoca um interesse junto à massa da população e é suscetível de fazer ela tomar consciência da sua cultura”⁴². Por isso, o cineasta nigerino, desde os seus primeiros espetáculos de sombra chinesa quando era menino, sempre buscou incentivar a projeção de filmes e a criação de um público na África, tendo, inclusive, durante um ano na década de 1970, percorrido o Niger com uma minivan e alguns projetores.⁴³

SOTIGUI KOUYATÉ, O GRIOT INCANSÁVEL DOS VALORES AFRICANOS.

42. “Chacun de mes films touche à la politique, ne serait-ce que parce qu’il suscite un intérêt auprès de la masse et est susceptible de lui faire prendre conscience de sa culture”. Citado em RUELLE, Catherine e Hennebelle, Guy. “Mustapha Alassane. De la boîte en carton à l’ordinateur”. In RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d’un cinema pluriel*. Paris: L’Harmattan, 2005, p. 196.

43. *Idem*, p. 194.

A filmografia de Sotigui Kouyaté (falecido em 2010) é muito mais ampla do que cabia na Mostra onde foram privilegiados os filmes relacionados à África. Na grande carreira do Sotigui e, a partir do momento em que veio para Paris para atuar na peça extraordinária de Peter Brook, o “Mahabharata”(1985), epopeia clássica da Índia, que virou também filme (1988), tiveram várias pérolas, dentre das quais “IP5 – A ilha dos paquidermes”(1991) de Beneix, “Golem, o espírito do exílio”(1992) de Amos Gitaï, “Dirty Pretty Things”(2003) de Stefen Frears, ou, ainda, “London River”(2009) de Rachid Bouchareb, com quem já tinha atuado em “Little Senegal”(2001), apresentado na Mostra.

Ganhará, inclusive, a distinção de urso de prata de melhor ator em Berlim, por sua interpretação em “London River”.

No total, em mais de 40 anos de carreira no cinema, atuou em quase 60 filmes, documentários, telefilmes, sobretudo na África e na Europa. Em paralelo, atuou intensamente também no teatro, dirigido, em particular, pelo grande diretor de teatro Peter Brook, que faria de Sotigui um dos seus atores fetiches (o “Mahabharata”(1985), “La Tempête” (1990), “L’Homme qui” (1993), “Qui est là?” (1996), Hamlet (2000), “Le Costume” (2000), “La Tragédie d’Hamlet” (2003), “Tierno Bokar” (2004)), mas também dirigindo ele mesmo, na África da década de 1970 e, depois, no Mandéka Teatro de Bamako, bem como na associação La voix du Griot (A voz do griot) que ele tinha criado, entre outros.⁴⁴

Interessante notar que dentro dos papéis variados que Sotigui fez no cinema, encontra-se uma convergência para personagens carismáticos, espirituais e aparentemente depositários de saberes ancestrais. Assim, pode-se observar a ideia de uma permanência ou de uma continuidade da essência de Sotigui enquanto griot, em relação à sua atuação como ator. Essa característica já estava presente nos seus filmes africanos, que apresentamos, como “F.V.V.A” (1972), onde atua enquanto marabuto; “Toula ou o gênio das águas”(1973), no qual encena um rei; “A coragem dos outros”(1982), que o vê enquanto espírito defensor da dignidade africana; na figura profética de Jacob em “A gênese”(1997); encenando o próprio papel do griot Kouyaté em “Keïta, a herança do griot”(1995) ou como chefe (cheio de remorsos) das forças armadas no filme “Sia, o sonho do Python”(2001), ambos filmes do seu filho Dani Kouyaté. A lógica segue em outros filmes, como “La Princesse Yennega” (1986) e “Genesis” (2004), onde assume o narrador principal da história. Em si, nada surpreendente, na medida em que, afinal, o clã dos griots Kouyaté é conhecido em toda a África subsaariana, bem além das fronteiras do Mandé.

A priori, menos lógica é a continuidade observada deste perfil de personagens nos filmes não africanos em que participou e onde teve um papel importante: “Bishma”, o grande sábio no “Mahabharata”, epopeia clássica da Índia (Filme de 1983); Marabuto em Black Mic Mac” (1986) de Thomas Gilou; viajante através ou juntando os tempos no “Little Senegal” (1999) de Rachid Bouchareb.

A esta continuidade, podemos associar dois tipos de elementos correlacionados. Primeiro, Sotigui Kouyaté foi trazido para a Europa por Peter Brook para atuar na peça o “Mahabharata”⁴⁵

74. Sobre uma visão extensiva da obra de Sotigui Kouyaté, ver BERNAT, Isaac. Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2013, 254p.

45. Interessante notar que Brook se convenceu a trazer Sotigui Kouyaté da África, sem o conhecer e somente a partir de algumas imagens finais do filme “A coragem dos outros”(1982) onde o ator interpreta um espírito poderoso. Sobre este episódio, ver o depoimento do próprio Brook no documentário “Sotigui Kouyaté, um griot moderna” (1998) do cineasta chadiano Mahamat-Saleh Haroun.

O sucesso mundial da peça, do filme e das outras peças de Brook (no papel de próspero, poderoso feiticeiro, na peça “A tempestade” de Shakespeare, entre outras) nas quais Sotigui atuou, foi tal que marcou a imagem do ator.

Mas, sobretudo, emergem na tela e no palco, a postura segura e verdadeira do homem, a “beleza do ser”, a capacidade contínua, entre a vida e a encenação, de mobilizar as energias envolvidas (e envolventes!) na consciência profunda da natureza da vida e do seu lugar no Mundo. Do corpo negro de Sotigui Kouyaté, imenso e vibrante, mesmo no imobilismo, habitado pelas forças herdadas e acumuladas na sedimentação das aprendizagens, das iniciações tradicionalistas da sua juventude, das experiências e das trocas da sua vida de griot nômade, emana uma luz própria. A sensibilidade dos diretores de filmes com quem trabalhou e as películas dos filmes em que participou captaram esta “presença” impressionante, marcante na sua filmografia, bem como na sua carreira de forma geral, que o viu, de forma constante e abnegada, transmitir os seus saberes.

Assim, herdeiro dos conhecimentos tradicionalistas do Mali e do Burkina Faso, e incansável comunicador e transmissor dos valores africanos, Sotigui Kouyaté emerge como um “outro homem”, aparentando-se - numa leitura livre e pessoal dos escritos do grande historiador e tradicionalista Amadou Hampâté Bâ e tentando levar em conta, na minha humilde subjetividade, o que, nos desdobramentos dos tempos atuais de reino absoluto da comunicação, poderiam significar as suas definições - um tipo de “Griot-Rei”, “a quem as pessoas consultam por sua sabedoria e seu conhecimento, e que, embora capaz de divertir, jamais abusa de seus direitos consuetudinários”⁴⁶.

10 ANOS DE HISTÓRIA E DE CINEMA.

Pois bem, existem múltiplos elementos para explicar o projeto e legitimar a realização da X Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC). Este artigo, na sua forma parcelar e incompleta não pretende dar conta da complexidade que foi esta aventura, nem busca ser um retrato absoluto do processo. Resta que, a partir de um esforço coletivo motivado pela importância da sua realização, foi possível reunir um público razoável e variado, dentro do espaço público da Universidade Federal do Ceará, para assistir um conjunto de 16 filmes (entre longas, média e

46. HAMPATÉ B, Amadou. “A tradição viva”. In KI-ZERBO, Joseph (Org.). História Geral da África. São Paulo, Ática. 1982, p. 207.

curtas de ficção ou documentários e filmes de animação), parte significativa deles de forma inédita no Brasil, o que necessitou um pesado trabalho de legendagem em português.

Cada filme proporcionou um debate animado por um convidado especial, especialista acadêmico, tendo tido acesso antecipado ao filme. Pudemos, também, realizar três mesas-redondas reunindo os nossos convidados e realizar debates, lançamento de livros e uma magnífica oficina de stop-motion, baseada nos modos e fazeres de Moustapha Alassane, a qual rendeu, além do público, uma curta de animação, fruto do seu trabalho coletivo, que foi projetada na Mostra. Problemas? Tivemos alguns, desde um documentário que recebemos faltando 5 dias para a estreia e que não conseguimos legendar, até a um projetor pifando, impossibilitando a finalização de uma sessão de projeção.

Mas rolou! E, pela 10ª. vez, a Mostra de Cinema Africano (UFC) aconteceu!

O esforço é imenso, e, por isso, a comemoração legítima. A pergunta que segue se volta para a continuidade de um projeto levado a cabo, com raríssimas exceções, sem financiamentos, com muitas energias pessoais, para uma atividade extensiva da UFC, mal reconhecida pela instituição e que se soma às inúmeras atividades da docência e da pesquisa.

O corpo cansa, mas a mente luta. No contexto atual de ataques sistemáticos às religiões afro, à educação pública gratuita e de qualidade, quando um candidato à presidência da república se revelou, repetidas vezes, em declarações públicas, altamente racista, homofóbico, legitimador do estupro contra a mulher, difamando e diabolizando os africanos... o perigo é grande e a responsabilidade individual e coletiva enorme. Por isto, diante de tais ameaças, de retrocessos visando, por exemplo, abolir a Lei n. 10.639 de 2003, precisamos ser vigilantes e manter as nossas ações educativas, lutar para defender a formação de novas consciências, abertas e antirracistas, novos cidadãos capazes de garantir os princípios e os valores de um convívio social igualitário, de uma sociedade marcada pela isonomia e o respeito à diferença. Por isto, a Mostra continuará!

REFERÊNCIAS:

- ARMES, Roy. "O Cinema africano ao norte e ao sul do Saara". In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no Mundo. Indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, pp. 143-185.
- BAMBA, Mahomed. "Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática". *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013.
- BARLET, Olivier. "Entretien d'Olivier Barlet avec Sotigui Kouyaté, acteur burkinabè". Entrevista n. 2472. *Revista Africultures*, Paris, junho 1997.
- Consultado em http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sotigui-kouyate-acteur-burkinabe-2472/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429
- _____. *Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question*. Paris: l'Harmattan, 1996, 334 p.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 486 p.
- BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2013, 254p.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 13ª ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 322 p.
- CERVONI, Albert. *Le cinema et l'Afrique: reencontre entre Sembène Ousmane et Jean Rouch*. In RUELLE, Catherine (Org.), RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, p 79.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, 379p.
- FERRREIRA, Cristina dos Santos. *Bricolagem e magia das imagens em movimento: o cinema de Moustapha Alassane*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. UFRN: Natal, 2014, 192 p.
- HAMPATÉ B, Amadou. "A tradição viva". In KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África*. São Paulo, Ática. 1982, pp. 181-28.
- MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo*. Indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, 215 p.
- ROUCH, Jean. "L'Afrique entre en scène". in RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, p 71-77.
- RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, 334p.
- RUELLE, Catherine e Hennebelle, Guy. "Mustapha Alassane. De la boîte en carton à l'ordinateur". In RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, pp 193-196.