

Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano

Janaina Oliveira

Instituto Federal de Educação, Ciência
e Tecnologia do Rio de Janeiro,
Campus São Gonçalo. (IFRJ)
janaina.oliveira@ifrj.edu.br

Resumo: Criado em 1969, o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou, o Fespaco, é parte fundamental na história do cinema africano. Os elementos que compõem sua história têm servido a cineastas, curadores, pesquisadores e estudiosos da temática tanto como um termômetro de tendências cinematográficas quanto de direcionamento das políticas de cultura presentes dos caminhos do cinema continente. Mais ainda, sua história se conecta diretamente com os acontecimentos e debates no âmbito das políticas do continente. O presente artigo apresenta alguns dos elementos que entrelaçam o desenvolvimento do cinema africano à história do Fespaco, no intuito de montar não só um panorama histórico do Festival mas também fornecer meios para a compreensão do cenário de desenvolvimento da produção de filmes na África.

Palavras-chave: Cinema Africano, Fespaco, história da África

Abstract: Created in 1969, the Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou, Fespaco, is a key part in the history of African cinema. The elements that build its history have served both as a thermometer of cinematic trends and as targeting of the cultural policies of the continent's film paths for filmmakers, curators, researchers and scholars. Moreover, its history connects directly with the events and debates at continent political development. This article presents some of the elements that

intertwine the development of African cinema to the history of Fespaco, in order to assemble not only a historical overview of the Festival but also provide a means to understand the development stage of film production in Africa.

Keywords: African Cinema, Fespaco, African History.

Introdução

“Quando amamos o cinema, vivemos o FESPACO”. Lemos esta frase em uma faixa de rua eternizada em foto de Michel Ayrault¹. A faixa, afixada em uma rua no centro de Ouagadougou, capital de Burkina Faso, nos fornece uma dica sobre a importância que este Festival possui para o cinema africano: amar o cinema (africano) é viver o Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou. Criado em 1969, o Fespaco é uma parte fundamental na trajetória do cinema africano de tal forma que é possível ter na sua história um fio condutor para entender as diversas nuances, dinâmicas e complexidades que apontam o curso dos acontecimentos que marcam o fazer filmes no continente nas últimas cinco décadas.

Segundo festival de cinema criado na África – o primeiro foi a Jornada Cinematográfica de Cartago em 1966 –, o Fespaco tornou-se já nas primeiras edições o maior do continente. Para que se dimensione o tamanho do evento, na última edição, ocorrida em 2015, foram recebidos 720 filmes, dos quais 134 foram selecionados para exibição durante os sete dias de Festival. As projeções ocorrem da manhã à noite, em salas de cinema no centro e na periferia de Ouagadougou. Além disso, as cerimônias de abertura e encerramento do Festival acontecem no estádio de futebol, com apresentações de dança, música, acrobacias e fogos de artifício. Trata-se de uma festa aberta ao público e que mobiliza toda a capital.²

¹ Ayrault é fotógrafo documental e fez uma série de fotografias sobre o Fespaco entre 1995 e 2007. Colin Dupré, anexou uma seleção destas fotos em seu livro, dentre elas a citada no texto. Ver DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'états (1969-2009)*. Paris. L'Harmattan: 2009.

² As cerimônias ocorrem tradicionalmente no Estádio 4 de Agosto, nome dado por conta da Revolução ocorrida em 4 de Agosto de 1983 quando o capitão Thomas Sankara tomou o poder, transformando o Alto Volta em Burkina Faso. Na edição do Festival ocorrida em 2015, no entanto, a abertura e o encerramento do Fespaco ocorreram em um estádio fechado e com segurança redobrada. Isto se deu por conta dos acontecimentos políticos ocorridos em outubro do ano anterior quando um levante popular levou à queda do regime do então presidente Blaise Compaoré que estava há 27 anos no poder. Compaoré foi o responsável pelo assassinato Sankara em 15 de outubro de 1987, era seu amigo de infância e braço direito.

Os acontecimentos que levaram ao surgimento do Fespaco, os cineastas, filmes e países que passam a integrá-lo, os vencedores dos *Étalons* de Yennenga³ (prêmios concedidos aos filmes na mostra competitiva), os diversos prêmios distribuídos⁴, a aclamação do público, a presença da mídia internacional, enfim, todos os elementos que compõem sua história, têm servido a cineastas, curadores, pesquisadores e estudiosos da temática tanto como um termômetro de tendências cinematográficas quanto de direcionamento das políticas de cultura presentes nos caminhos do cinema continente. Além disto, sua história se conecta diretamente com os acontecimentos e debates no âmbito das políticas do continente, como por exemplo da consolidação e crise do movimento pan-africanista e dos dilemas observáveis nos processos de estabelecimento das nações após as independências. “O Fespaco é um festival que se integra plenamente na evolução do continente”⁵.

Neste artigo busco apresentar alguns dos elementos que entrelaçam o desenvolvimento do cinema africano à história do Fespaco, no intuito de montar não só um panorama histórico do Festival mas também para procurar elementos que ajudem a compreender o cenário de desenvolvimento da produção de filmes na África. O caminho aqui escolhido segue a linha de debates que vêm acontecendo em um campo de pesquisa diverso chamado “Estudos de Cinema e Mídia Africanos”. Trata-se de um campo de investigação relativamente recente que se consolida sob o signo do múltiplo, com discursos que buscam abordagens baseadas em referenciais multidisciplinares. Mais especificamente, é um caminho no qual a produção cinematográfica analisada é sempre analisada em uma perspectiva que conjuga os processos de produção de filmes na África com considerações sobre os contextos culturais, políticos e econômicos mais amplos.⁶ Em outras palavras, os campos da estética e da história são pensados de forma

³ Desde a edição de 1972, o prêmio principal do Fespaco é o *Étalon de Yennenga*, literalmente, o “Garanhão de Yennenga”. Trata-se de uma estatueta que representa Yennenga, rainha do reino Mossi, montada em seu cavalo. A imagem integra a história da fundação do país, segundo a qual Yennenga teria fugido para região que atualmente é Burkina Faso, para escapar de um casamento ordenado por seu pai, tendo ir buscar abrigo na região de Burkina Faso dando início a uma nova vida e, por extensão, ao país.

⁴ Além dos prêmios concedidos exclusivamente FESPACO, os *Étalons* de bronze, prata e ouro, existem prêmios especiais financiados por instituições ou organizações parceiras. Na última edição, foram 15 prêmios especiais no total concedidos dentre eles por exemplo os da UEMOA (União Econômica e Monetária dos Países do Oeste Africano), o do Canal+, da Unicef, da Royal Air Maroc e o da Guilda de Realizadores Africanos que foi dado pela primeira vez e leva o nome de “Prêmio Thomas Sankara”. A lista dos prêmios especiais pode ser vista em: <http://www.Fespaco.bf/fr/actualites/articles/257-palmes-des-prix-speciaux>.

⁵ Dupré, *Op.cit.*, p.20.

⁶ Cf. “Os debates em voga no cinema e mídia africanos abrangem os campos da teoria, histografia e crítica e ainda incluem a questão da articulação cultural, política e econômica”. SANOGO, Aboubakar. “In Focus: Studying African Cinema and Media Today”. *Cinema Journal*, vol. 54, no. 2, 2015, p.114

conectada, sem hierarquias fixas ou pré-determinadas, mas sempre de maneira relacional. Tal como afirma Mbye Cham, um dos maiores especialistas nas cinematografias africanas, quando diz que os filmes africanos “constituem uma forma de discurso e prática que não é só artística e cultural, mas também intelectual e política. É uma forma de definir, de descrever e interpretar as experiências africanas cujas forças modelaram seu passado e seguem modelando e influenciando o presente.”⁷

A opção por pensar de maneira relacional processos estéticos, políticas de produção e distribuição de cinema aliados a contextos históricos, se coaduna também com o escopo das discussões que predominam em parte dos fóruns de cinema que ocorrem no continente e na diáspora africana. Espaços de discussão como, por exemplo, a ABCD (Câmara criada pela Unesco para discussão e fomento dos cinemas de África, Brasil, Caribe e Diáspora, composta por realizadores africanos e afrodiáspóricos) e também nos colóquios que ocorrem por exemplo durante os festivais. Ou ainda nos debates que se passam nos colóquios que o CODESRIA (Conselho para o Desenvolvimento das Ciências Sociais em África) realiza regularmente durante o Fespaco, visando diminuir a distância existente entre realizadores/as e intelectuais que pensam o cinema africano⁸.

Assim sendo, começarei as reflexões aqui propostas a partir do contexto de surgimento do Fespaco, contexto este que coincide com os primeiros tempos do cinema africano. Entender as questões em pauta naquele momento nos ajuda a compreender as dificuldades oriundas do impacto da dominação colonial nos modos de fazer cinema que refletiram de diversas formas nas produções africanas nas décadas subsequentes. Trata-se de compreender, mesmo que brevemente, o momento em que a África não era ainda objeto de si mesma no campo audiovisual, existindo apenas cinematografada pelo olhar europeu e como audiência para filmes estrangeiros.

⁷ CHAM, Mbye “Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies”. Disponível em <http://www.africanfilmny.org/2011/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies/> (acessado 20 de agosto de 2015).

⁸ Nos últimos três edições FESPACO (em 2011, 2013 e 2015, respectivamente) tive a oportunidade de participar tanto dos colóquios do CODESRIA, quanto de fóruns promovidos pelo próprio FESPACO, com conferências, mesas redondas e workshops. Nesses fóruns, é possível perceber muito claramente a conexão entre os processos criativos e questões de ordem política, não só política de audiovisual, mas as políticas nacionais e transnacionais. Em tempo, é preciso registrar que contemporaneamente poucos países africanos possuem de fato iniciativas estatais no âmbito do cinema, Egito, Marrocos, África do Sul dentre estes constituem os exemplos mais consolidados. Recentemente, em julho de 2016, uma iniciativa da Federação Pan-Africana de Cineastas (FEPACI) juntamente com a União Africana criou uma comissão de cinema e audiovisual para elaboração de políticas de incentivo à produção e circulação de filmes no continente.

Para tanto, optei por destacar aqui os momentos iniciais da história do Festival que considero chave nesse caminho que busca compreender o desenvolvimento do cinema africano, a saber: as primeiras edições e o momento da nacionalização da distribuição de filmes e das salas de cinema em Burkina Faso. Este período marca também o início da organização política dos cineastas, com a criação da FEPACI, a Federação Pan-Africana de Cineastas. É no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 que, em termos cinematográficos, vemos a expansão do cinema de *mégotage*, expressão utilizada por Ousmane Sembène para dar conta da produção de filmes cujo objetivo maior era denunciar as mazelas e indigências causadas pela dominação colonial europeia. Para o cineasta senegalês, considerado o pai do cinema africano, a missão do cinema é denunciar e criticar os prejuízos sofridos pelos africanos pela exploração europeia – daí a ideia de *mégotage* que pode ser traduzido livremente por “mesquinho” ou “avarento”⁹. Esta perspectiva foi predominante nas primeiras décadas do cinema africano e atuou como uma espécie de programa para o desenvolvimento das cinematografias.

Uma última observação sobre a produção bibliográfica a respeito do Fespaco. Ainda que o Festival seja um dos primeiros no continente e o maior de todos que existem na África, muito pouco foi produzido especificamente sobre ele. Na literatura em língua inglesa existem alguns artigos produzidos sobre o Fespaco, com destaque para os escritos de Manthia Diawara, crítico e estudioso do cinema africano natural do Mali e diretor do Departamento de Estudos Africanos da Universidade de Nova York. Há alguma produção em francês, com destaque para o trabalho pioneiro de Hamadou Ouedraogo intitulado “Naissance et Evolution du Fespaco de 1969 à 1973. Les palmarès de 1976 à 1993”, que infelizmente está esgotado nas livrarias e é raro encontrá-lo em bibliotecas (no Brasil, não há). O estudo recente do historiador francês Colin Dupré, uma tese de doutorado, sobre a história do Festival desde sua criação até 2009, acaba se tornando a obra de referência mais completa sobre o Fespaco na atualidade¹⁰. Outro fator que também dificulta a pesquisa sobre a história do Festival é a ausência de registros das primeiras edições. Segundo

⁹ Sembène é indubitavelmente personagem chave para o desenvolvimento do cinema no continente. O título de “pai de cinema africano” tem a ver com o fato de seu primeiro curta-metragem *Borrom Sarret* de 1963 ser considerado como o primeiro filme feito por um cineasta negro africano. O interessante é pensar que esse lugar de “pai do cinema africano” foi construído também pela participação política de Sembène na articulação dos cineastas e festivais, no direcionamento mesmo que o cinema deveria ter no continente. Nesse sentido, entender que ele mesmo colaborou para a construção dessa identidade. Nos filmes documentários sobre sua vida e obra podemos ver o modo firme e decisivo de sua atuação neste sentido, como por exemplo nos filmes de Manthia Diawara, *Sembène: the making of African Cinema* (1994) e de Samba Gadjigo *Sembène!* (2015).

¹⁰ DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris. L'Harmattan: 2009.

Dupré, entre 1696 e 1979 não há documento nos arquivos do Fespaco, tornando muito difícil a tarefa de contar a história dos primeiros anos, pois no que foi publicado na imprensa há uma série de contradições e lacunas, como se verá.¹¹ Ao final de sua tese, o historiador faz um balanço das fontes, bibliográficas e de arquivo, que foram utilizadas na qual explicita a ausência de produções sobre o Festival, e afirma que “o Fespaco é ainda em 2009 [ano em que Dupré defendeu sua tese] um território pouco explorado pela pesquisa histórica”¹².

Da África cinematografada à África Cinematográfica

As expressões “África cinematografada, África cinematográfica” foram cunhadas pelo cineasta francês René Vautier e sintetizam as transformações nos modos de produção e circulação das imagens em movimento durante o início da segunda metade do século XX¹³. Em certo sentido, a África cinematografada diz daquele universo de imagens e práticas as quais o realizador se recusou a corroborar quando de seu primeiro contato direto com processo de colonização. Contratado em 1949 pela Liga Francesa de Ensino para fazer uma reportagem sobre a vida nas colônias da França no centro-oeste africano, Vautier, chocado com a realidade que encontrou, se negou a fazer um filme de propaganda colonial (a rigor, a reportagem tinha propósitos pedagógicos). Ao invés disto, realizou um filme de crítica ao sistema, denunciando a violência e abusos sofridos pelos povos africanos nas colônias francesas. Surgiu assim *Afrique 50*, curta-metragem preto-e-branco com dezessete minutos, feito em 16mm e considerado o primeiro filme anticolonialista feito sobre e no continente africano¹⁴. A filmagem, montagem e difusão do filme foram feitas totalmente na clandestinidade e Vautier foi punido posteriormente pelo governo francês, tendo sido condenado a um ano e um dia de prisão.

¹¹ Idem, p.93.

¹² Idem, p.357.

¹³ “*Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique*” é também o título do artigo de Nicole Medjigbodo citado na bibliografia.

¹⁴ Segundo Steve Ungar, essa atribuição de primeiro filme a Vautier é controversa pois haveria, de acordo com o autor, ao menos dois filmes feitos, ainda na primeira metade do século XX, que teriam essa abordagem anticolonialista. Seriam o primeiro corte “*Cruzade Jeune*” (1934) realizado por André Sauvage. Sauvage não terminou o filme por conta de sua abordagem simpática à população local e contrária aos interesses da política colonial de filmes companhia produtora e distribuidora Pathé-Nathan. A *Cruzade Jeune*, cuja história é o cruzeiro dos carros Citroën pela Ásia, foi finalizado posteriormente por Léon Poirier que também dirigiu o *Cruzade Noir* filme também propaganda da Citroën que se passa no continente africano. O outro filme citado por Ungar é *Voyage au Congo*, de 1927, dirigido por Marc Allégret. Cf. UNGAR, Steven. “Making Waves: René Vautier’s *Afrique 50* and the emergence of the colonial cinema”. *L’Esprit Créateur*, Vol. 51, no. 3, 2011, pp.34-46.

A história de *Afrique 50* nos ajuda a compreender as estruturas criadas pelo sistema colonial que justificam o aparecimento tardio do cinema africano na década de 1950¹⁵. Quando Vautier chega no oeste africano vigorava desde 1934 um decreto regulamentando a produção de filmes nesta parte do continente. Implementado por Pierre Laval, responsável pela estrutura colonial na época, o Decreto de Laval, tal como ficou conhecido, estabelecia que para se fazer filmes era preciso obter autorização prévia do Ministro das Colônias Francesas. Cabia ao Ministro autorizar não só roteiro mas também as pessoas envolvidas na produção, tendo o poder de vetar tudo aquilo que estivesse em desacordo com a perspectiva do colonizador francês.

Diferentemente de Bélgica e Inglaterra – que montaram departamentos para desenvolvimento de filmes em suas colônias –, a França, até aquele momento, não havia tomado nenhuma iniciativa de regulamentação do cinema. Para o cineasta Paulin Vieyra, realizador de *Afrique sur Seine* (1955) primeiro curta-metragem feito por realizadores africanos, esta mudança de atitude ocorre com o fim da era silenciosa do cinema e o surgimento das primeiras trilhas sonoras africanas¹⁶. Diz Vieyra:

(...) de 1929 a 1938 não se produz nenhuma mudança na consciência europeia imperialista com respeito aos filmes nas colônias. Da parte dos colonizados, as revoltas sucessivas que marcam sua história nesta época atestam desde então a vontade de tomar o destino em suas próprias mãos. Se não houve revolução do lado de lá, a revolução nós a encontramos da parte da técnica cinematográfica. O cinema se tornou falado e a aventura africana será não mais somente visual, mas também sonora.¹⁷

Segundo Vieyra, foi aí então que a administração colonial francesa decidiu assumir a inteira responsabilidade pelos filmes produzidos na África. Para ele, o Decreto “colocava o cineasta consciente na impossibilidade de filmar um único metro de película”¹⁸. Ou, como disse o realizador e etnógrafo Jean Rouch, “ainda que a regra não tenha sido nunca aplicada para

¹⁵ Tardio se consideramos o fato que o cinema surge na Europa no final do século XIX e já nas primeiras décadas do século XX está presente no continente africano como parte das ferramentas de dominação colonial. Na bibliografia que trata das cinematografias africanas é comum encontrarmos referências ao cinema africano como jovem, temporão ou, como dito por mim, tardio. Como, por exemplo, no título do artigo de Guy Hennebelle, “*Afrique noire: les plus jeunes cinémas du monde*” (África negra: os cinemas mais jovens do mundo), in RUELLE, Catherine, TAPSOBA, Clement (orgs.), *Afriques 50: Singularités d’un cinéma pluriel*. Paris: L’Harmattan, 2005, pp 95-100. A este respeito ver também Dupré, Op. cit, p.20.

¹⁶ *Afrique sur Seine* é considerado o primeiro filme africano, ainda que tenha sido realizado fora do continente, pois foi rodado em Paris por Vieyra em parceria com outros dois jovens senegaleses, Mamadou Saar, Robert Caristan e Jacques Mélo Kane, formando o assim chamado “Grupo de Cinema Africano”.

¹⁷ Paulin Soumanou Vieyra, “Propos sur le cinéma africain”, in RUELLE, TAPSOBA (orgs.), Op. cit, p.53.

¹⁸ Idem.

cineastas franceses, serviu como um pretexto para negar aos jovens africanos, tidos como muito turbulentos pela administração colonial, o direito de fazer filmes.”¹⁹ E ainda que estudiosos do cinema africano afirmem que o Decreto de Laval tenha sido raramente aplicado, atribuem a ele a responsabilidade de ter adiado o início dos filmes africanos da África francófona.

Além da censura da produção de filmes, também a distribuição e exibição das películas eram reguladas pelo governo da França. Assim sendo, mesmo que algum realizador chegasse a concluir um filme, a possibilidade de vê-lo distribuído e projetado em uma sala de cinema local era difícil. Isto porque duas companhias francesas, a Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial (COMAICO) e a Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana (SECMA) controlavam a distribuição de filmes e os programas das salas de cinema. Assim como organizaram o mercado em três regiões: nordeste, integrada por Senegal, Mauritânia e Guiné, tendo Dakar como capital; região central, composta por Alto Volta (futura Burkina Faso), Níger, Costa do Marfim e Benin, tendo Abidjan como capital; e a sudeste, formada por Camarões, Chade, República da África Central, Gabão e Congo, com a capital em Douala. Com este “mapa” do mercado de cinema estabelecido, COMAICO e SECMA determinavam quais filmes seriam vistos pelos africanos e estes eram basicamente filmes americanos, europeus e indianos. No início de 1960, havia 180 salas de cinema equipadas com projetores para filmes de 35mm nas 14 colônias da França na África. Destas, 85 pertenciam à COMAICO e à SECMA. As demais estavam nas mãos da iniciativa privada dominada por sírios e libaneses.

Em tal contexto, em termos do que era assistido predominavam os filmes hollywoodianos. Sobretudo as películas de faroeste. É comum ler nas entrevistas dos cineastas que compõem a primeira e mesmo a segunda geração de realizadores africanos menções ao gênero como aquele que a maioria viu nos primeiros contatos com cinema durante a juventude. A presença de *westerns* encontra-se também referenciada nos filmes, como, por exemplo, na construção de um dos personagens principais de *Touki Bouki, a viagem da hiena*, do senegalês Djibril Diop, filme de 1972 que inaugura a vanguarda do cinema africano²⁰. Mori, protagonista do primeiro longa-

¹⁹ Jean Rouch “Films ethnographiques sur l’Afrique noir”, apud DIAWARA, Manthia. *African Cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992, p. 24.

²⁰ *Touki Bouki*, assim como *La noire de...* de Ousmane Sembène, integram o conjunto de filmes que foram restaurados e digitalizados pela Fundação do cineasta estadunidense Martin Scorsese em um projeto que visa preservar clássicos do cinema mundial esquecidos ou pouco valorizados, o World Cinema Project (<http://www.film-foundation.org/world-cinema>).

metragem Mambéty, é um vaqueiro que traz em suas roupas o estilo dos vaqueiros de banguê-bangue estadunidense.

Ainda sobre este universo de influências retratado nas telas, merece destaque o filme *O Retorno de um Aventureiro* (1966), do nigerino Moustapha Alassane, o primeiro faroeste feito no continente. Neste curta-metragem, Alassane faz uma sátira ao gênero ao colocar um grupo de jovens que tentam ser *cowboys* em uma aldeia no interior do Níger. No filme, há uma crítica à importação de valores estrangeiros e também a vitória da tradição sobre os mesmos. Assim que não resta dúvida na mensagem do realizador neste primeiro filme: ainda que tenham sido formados cinematograficamente com estas imagens, estas não são capazes de dominar por muito tempo as culturas locais. A vitória, nesse sentido, é africana, ainda que a luta fosse desigual. Tal desigualdade é denunciada no documentário *Os cowboys são negros* (1967) do francês Serge-Henri Moati, filme que faz uma espécie de *making off* do faroeste de Alassane. Ao final, em uma cena congelada de “O Retorno de um Aventureiro”, Moati faz surgir frases que acusam a hegemonia da presença estadunidense nas projeções vistas pelos africanos, diz ele: “a cada ano, 150 filmes americanos (3 por semana) ocupam as telas de 220 salas de cinema da África francófona”.

Como se verá mais adiante, essas empresas dominariam a circulação e distribuição de filmes no Oeste africano mesmo após os processos de independências dos países. O monopólio só foi rompido em 1970, quando o governo de Burkina Faso nacionalizou o sistema de distribuição e circulação (ele nacionalizou também as salas de cinema) de filmes no país, servindo como modelo para outros países que viriam a fazer o mesmo nos anos subsequentes. Ainda que as políticas nacionais de audiovisual tenham entrado em colapso posteriormente, vindo mesmo a deixar de existir, esta foi uma etapa fundamental para consolidação do fazer cinema no continente.

Portanto, a África cinematografada é a África presente nas imagens produzidas e reiteradas no âmbito da dominação colonial em suas múltiplas formas. Imagens em consonância com as percepções negativas construídas desde os primeiros tempos do contato do colonizador europeu com o continente, tendo em comum o preconceito inúmeras vezes pronunciado que propalava o caráter não civilizado, para não dizer primitivo, dos povos africanos. Mas também é a África receptora de imagens eurocêntricas²¹. Assim, se por um lado se produziram imagens dos povos

²¹ Por imagens eurocêntricas compreende-se também as imagens produzidas em Hollywood, pois segundo Stam e Shohat, ainda que inventado na Europa, foi na indústria cinematográfica estadunidense que esta perspectiva ganhou as proporções hegemônicas que possui. Assim que depois de um certo tempo, em termos de cinema, “eurocêntrico”

africanos de forma negativamente estereotipada, por outro, foram projetadas nas telas tantas outras imagens que reiteravam e glamourizavam como superiores as culturas do ocidente, corroborando assim com a ideologia de dominação colonial.

É contra este universo imagético, marcado por limitações políticas e comerciais, que os precursores do cinema africano se uniram não só para fazer os filmes, mas também para construir modos de distribuição e exibição. Pode-se perceber, portanto, a necessidade que estes homens tiveram de criar espaços para a projeção dos filmes por eles realizados. Estava claro para os realizadores, como também para críticos e cinéfilos, que para mudar este quadro era preciso fazer os filmes mas também criar os modos de exibição e distribuição. Nesse intuito, surge, em 1966, a Jornada Cinematográfica de Cartago (JCC), na Tunísia, e, três anos depois, o Primeiro Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, mostra que deu origem ao Fespaco. Feita a descolonização política, era preciso “descolonizar as telas” para usar expressão célebre do crítico de cinema tunisiano Tahar Cheriaa.

O temática de descolonização das telas é central para o desenvolvimento do cinema africano. Ela tanto diz respeito aos conteúdos exibidos, isto é, a mostrar filmes feitos por africanos para um público africano, como também ao debate mais amplo sobre os meios de produção e circulação das obras. Trata-se de um embate cultural mas também político e econômico. Tal como destacou o escritor queniano Ngugi wa Thiong’o em um breve artigo intitulado “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano”?²² Para Thiong’o inclusive a descolonização das telas era um processo fundamental para a ruptura com as formas de dominação do imaginário, devendo ocorrer em paralelamente à descolonização econômica e, por extensão, tecnológica. Diz o escritor:

O ato da produção, da disponibilidade, a quantidade, a essência do cinema africano, por assim dizer, é sem dúvida, o pré-requisito mais óbvio. É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano. Os recursos para a produção de filmes, sua distribuição e acessibilidade ao público são fatores indispensáveis para a existência de uma cinematografia. Como no caso da literatura, deve haver quantidade – mais escritores e mais livros – antes que se possa separar o que é bom do que é ruim, o belo do feio, o relevante do irrelevante. Por isso, uma descolonização dos recursos econômicos e da tecnologia é indispensável para mais cineastas africanos, como também uma descolonização do espaço político que permita a criação de um campo democrático para que os cineastas possam confrontar

quer dizer de fato “hollywoodiano”. Cf. SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006, capítulo 1.

²² Ngugi wa Thiong’o, “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano”. In BAMBÁ, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora*. Objetos de Discursos. Salvador: EdUFBA, 2012, pp 27 – 32.

questões importantes, sem medo de retaliações dos governos ou que seus filmes sejam impedidos de alcançar os seus verdadeiros públicos na África.

A questão da descolonização das mentes, no entanto, é de igual importância e não pode esperar até que todos os recursos estejam disponíveis²³.

Os primeiros tempos do cinema africano: criação dos Festivais de Cinema de Ouagadougou.

A necessidade de descolonização das telas de cinema do continente está na base do movimento que faz surgir os festivais de filmes africanos. Foi pensando nesta dimensão que Tahar Cheriaa criou o primeiro festival de cinema do continente: as Jornadas Cinematográficas de Cartago, em 1966, abrindo assim não só uma janela para exibição de filmes mas criando também um espaço político para debate das estratégias a serem seguidas visando a ampliação da difusão e políticas de incentivo à produção de cinema. As Jornada Cinematográfica de Cartago (JCC) nascem com uma perspectiva de integração geopolítica, contentando com a participação de países abaixo do Saara, tanto que o filme *La noire de...* de Ousmane Sembène ganhou o *Tanit d'or* (Tanit de Outro), prêmio da Jornada. Porém, fazem uma distinção entre o que os tunisianos chamam de tradições “africanas” e “árabes” que, segundo a pesquisadora inglesa Lindiwe Dovey, constitui uma das diferenças entre as JCC e o Fespaco é um possível motivo para explicar o fato da menor importância que as Jornadas possuem no contexto continental²⁴.

De todo modo, Cartago funcionou também como um ponto de encontro para os cineastas e um difusor da vontade por parte do público africano de ver nas telas filmes que contassem suas histórias. É interessante perceber que o clamor por parte dos realizadores por uma cinema africano também se encontra presente em um certo público, formado por amantes de cinema. E foi este público, composto por cinéfilos e críticos, o responsável pelo nascimento do Fespaco.

O contexto de surgimento do Festival é marcado por histórias diferentes e por vezes contraditórias entre si. Por exemplo, em conversas informais durante o Fespaco de 2015 com estudiosos do cinema e alguns realizadores mais velhos, ouvi uma versão que coloca os

²³ Idem, p. 27.

²⁴ Diz Dovey: “O ponto desta breve comparação entre as JCC e o Fespaco não é para desvalorizar a importância da primeira, cuja contribuição histórica e contemporânea para o fazer filmes africanos é indiscutível, e que é famosa pelo comprometimento apaixonado de sua audiência (haja visto o documentário *From Carthage to Carthage*). Trata-se simplesmente de uma tentativa de entender o porquê da maioria dos realizadores africanos darem maior prioridade ao Fespaco que às JCC, por que o Fespaco tem sido visto, até recentemente – mesmo quando novas iniciativas entram em cena como o AMMA (*African Movie Academy Awards*) – como o moldador institucional mais importante de um certo tipo de filmes africanos”. Cf. DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015. Edição Kindle, capítulo 4. pos. 2678 e 2694.

realizadores da 1ª geração à frente do protagonismo que criou o Festival. Contaram-me que com o intuito de expandir a proposta lançada pelas JCC, isto é, da criação de um festival de cunho pan-africano abaixo do Saara, um grupo de realizadores capitaneados por Ousmane Sembène teria iniciado o processo. Em um primeiro momento, teriam tentado efetivar o projeto em Dakar, que vinha então da realização do Festival de Artes Negras em 1966. O governo senegalês, na figura do presidente Léopold Senghor, teria declinado a ideia, fazendo com que os supostos propositores levassem a ideia para Alto Volta (nome de Burkina Faso então).

Esta versão constitui uma possibilidade atraente pois fornece ao festival uma origem de renome, ao atribuir sua paternidade ao primeiros realizadores africanos. Contudo, ela não dialoga com algumas dimensões do contexto da época, como por exemplo, o fato de Alto Volta ser um país sem condições financeiras para patrocinar um festival de cinema, passando por uma crise econômica nos primeiros anos após a independência. Como indica a descrição de Colin Dupré:

No fim dos anos 1960, o Alto Volta era um país pequeno entre os mais pobres do mundo. Em 1969, tinha uma população de aproximadamente 5,5 milhões de habitantes. Ouagadougou, a capital, era habitada por cerca de 150.000 pessoas (...). Na mesma época, Dakar contava com quase 400.000 habitantes. Este país encravado no meio do Sahel, não chama muito atenção. Politicamente, o Alto Volta conheceu muitos períodos de instabilidade sem grande destaque²⁵.

Ao atribuir a iniciativa de criação do festival aos primeiros realizadores africanos articulados ao Estado Voltaico desconsidera-se também o fato de que as políticas de cultura por parte deste mesmo Estado praticamente inexistiam nos anos subsequentes à independência. As dinâmicas culturais daquele momento partem de iniciativas privadas, são grupos e associações culturais diversos que movimentam a vida do antigo Alto Volta. O governo de Maurice Yaméogo (1960-1966), primeiro presidente após a independência, caracterizou-se por uma verdadeira apatia com respeito às iniciativas culturais. Esta apatia contudo não contaminava a sociedade. Ao contrário, no âmbito da vida cotidiana, os cidadãos e cidadãs do novo Estado formado ansiavam por dar sequência ao processo de descolonização. E coube à população local tomar esta iniciativa de abandonar a herança colonial e resgatar os valores africanos.

Em termos de articulações na esfera cultural, essa dinâmica se relaciona com o contexto continental. Vivia-se uma efervescência cultural com objetivo de reapropriação da África de suas riquezas e particularidades. A população do Alto Volta não ficou insensível a este movimento que

²⁵ Idem, p.98

se propagava pelos demais países recém independentes numa onda que marcava a história dos países do assim chamado Terceiro Mundo baseada na convicção que o desenvolvimento econômico e político estava atrelado à descolonização cultural e ideológica. De tal modo que é possível afirmar que na primeira década de independência a história da vida cultural do Alto Volta é marcada pelo papel decisivo da sociedade, isto é, de pessoas desconectadas do poder estatal.

Surgem então numerosas associações universitárias, escolares, étnicas compostas por intelectuais, mas não só. Entre as mais importantes estão a Associação Voltaica para a Cultura Africana (AVCA), criada em 1963 e presidida pelo renomado historiador Joseph Ki-Zerbo e o Círculo de Atividade Literária e Artística do Alto Volta (CALAHV, sigla em francês), liderada por Augustin Sondé Coulibaly.²⁶ Mais uma vez, na conexão com as tendências continentais, essas associações se integram ao movimento de emancipação se tornando também defensoras de um nacionalismo do ponto de vista interno e de uma atitude pan-africana internacionalmente. De acordo com Dupré, Yaméogo não soube se posicionar em meio aos debates ideológicos dos primeiros anos após a independência da dominação francesa. Já o governo de seu sucessor, o general Aboubacar Sangoulé Lamizana não só percebeu as movimentações das dinâmicas culturais como, curiosamente, elegeu o cinema como área de maior interesse, como se verá a seguir.

O cinema se vê representado pelas atividades do Centro Cultural Franco-Voltaico (CCFV) no âmbito das associações culturais que se destacam naquele momento. Em 1968, CCFV realizava frequentemente projeções e debates para um público formado por estudantes, professores e funcionários. Já nas sessões, o público frequentador do cineclube do CCFV, ciente do grau de colonização das telas, não só no Alto Volta mas também no continente, passou a demandar pela projeção de filmes africanos. A esta altura, já circulavam as informações sobre as primeiras produções do continente que ganharam fama através das notícias acerca do Festival de Artes Negras de Dakar e da primeira Jornada Cinematográfica de Cartago, ambos ocorridos em 1966. O afã da reapropriação e afirmação das culturas africanas manifestava-se também nas diversas áreas da produção audiovisual: havia uma demanda por parte dos cineastas, mas também havia um público ansioso por ver suas histórias nas telas.

Imbuídos da vontade de colaborar para o fim da invisibilidade das produções africanas, os cinéfilos do CCFV reuniram em novembro de 1968 e propuseram a criação de um festival de cinema africano em Ouagadougou para as atividades do ano seguinte. A mesma inquietação de

²⁶ Babo Éric Benon, "Panorama des politiques culturelles du Burkina Faso, 1960 – 1991", apud Dupré, Op. cit, p. 85.

Tahar Cheriaa quando da criação das JCC se percebe presente aqui: além dos filmes, era preciso promover a circulação destas imagens, fazer com que elas chegassem a um público mais amplo. E assim, por duas semanas, entre 1 a 15 de fevereiro de 1969, aconteceu a primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, a partir de uma iniciativa privada e desconectada das dinâmicas oficiais do Estado voltaico.

Em realidade, segundo o cineasta Gaston Kaboré houve um verdadeiro lobby da parte de todos envolvidos para conseguir algum tipo de apoio do governo. Por conta disto, foi possível obter descontos em taxações que tornaram possível o orçamento do Festival. Além disto, houve também a colaboração direta do presidente Lamizana que investiu seu próprio dinheiro (algumas centenas de milhares de Francos CFA) para a realização do evento. A edição de 1969 aconteceu sob “a Alta Patronagem do Chefe de Estado”, nome dado a este apoio direto do presidente, mas que não era só formal. Lamizana passou a participar das atividades do Festival, recebendo pessoas (como por exemplo o Diretor Geral da FEPACI – Federação Panafricana de Cineastas) e participando de reuniões. No artigo de Diawara sobre o Fespaco, ele afirma ainda que o Ministério da Cooperação Francesa, “o maior produtor de filmes africanos” nas palavras do crítico malinês, também teria participado da organização²⁷.

De forma contrária, portanto, ao ouvido nas falas informais durante a última edição do Festival, o Fespaco surge de iniciativa popular e privada, sem grande participação efetiva dos pioneiros do cinema africano e sem o apoio formal do Estado voltaico. Este só viria em 1972, com a institucionalização do evento e a alteração do nome para Festival de Cinema Africano de Ouagadougou para Festival Pan-africano de Cinema de Ouagadougou. Porém, instigada pela hipótese de protagonismo dos pioneiros do cinema africano na elaboração do Fespaco e não tendo encontrado indícios para tal, me perguntei então sobre como teria sido a participação deles neste momento inaugural.

Afinal de contas, das muitas histórias contadas sobre o Fespaco, são lendárias as que falam das reuniões dos cineastas à beira da piscina no Hotel Indépendance, em uma mesa situada à frente do quarto onde se hospedava Ousmane Sembène. Muito do lugar do realizador senegalês como pai do cinema africano se relaciona às articulações e encaminhamentos resultantes dessas reuniões ocorridas durante o Fespaco. Para que se tenha uma ideia, há em Ouagadougou uma praça no centro da cidade, no caminho para a sede do Festival, que se chama Praça dos Cineastas.

²⁷ Diawara, Op.cit., p.129.

Inaugurada em 1987, tem em seu centro uma escultura que lembram latas de rolos de filmes em película empilhados verticalmente e que, se imaginamos na horizontal, se assemelha a uma câmara. Em frente a esta escultura, no início de uma das avenidas há uma série de estátuas de realizadores que foram ganhadores do prêmio principal do Fespaco. Ali vemos perfilados Gaston Kaboré, Idrissa Ouedraogo, Souleymane Cissé. E a frente de todos, Sembène que nunca ganhou o *Étalon* de Yennenga mas, como se vê, foi uma figura decisiva na história do Festival. A estátua de Sembène foi colocada ali em 2009, em cerimônia de libação durante a 1ª edição que aconteceu após sua morte (ocorrida em junho de 2007) e é como um local de “peregrinação” para os que vão ao Fespaco.

A presença de parte desta geração pioneira de realizadores na primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou está em grande medida centrada na exibição de seus filmes e na participação dos debates que levaram à ampliação da proposta para a segunda edição em 1970. Deste modo, pode-se afirmar que a iniciativa da criação do Festival de Cinema Africano estava em consonância com as ações dos pioneiros do cinema africano, mas não foi protagonizada pelos mesmos. Dovey em uma breve passagem de seu livro sobre a curadoria de filmes africanos em tempos de festivais de cinema, menciona que Sembène e outros cineastas estariam articulados a este grupo criador do Festival, mas não fornece detalhes a respeito. “O Fespaco iniciou em 1969 como um festival organizado por um grupo de indivíduos, *incluindo cineastas como Sembène*, vagamente conectados através do Centro Cultural Franco-Voltaico em Ouagadougou”, diz a pesquisadora.²⁸ Seja como for, todo este cenário nos faz pensar que o mesmo anseio por ver nas telas imagens africanas que levou os cineastas da primeira geração a fazer filmes, também estava presente em certa medida na população local que propôs o festival.

Na escassa bibliografia sobre o nascimento do Festival, do mesmo modo que pouco se fala da atuação dos realizadores, pouca atenção também é dada aos antecedentes históricos das políticas culturais de Alto Volta e à conexão com contexto mais amplo do que se passava no continente. De um modo geral, a ênfase nas análises recai sobre a quantidade de filmes e países, os recursos empregados e as dinâmicas culturais surgidas a partir de então. Na argumentação de Dupré, em consonância com os passos de Hamadou Ouedraogo na obra de referência citada anteriormente, parte-se do estudo das políticas culturais da época para demonstrar a origem popular do Fespaco a partir da iniciativa de um grupo de pessoas que frequentava as sessões do

²⁸ Dovey, Op. cit, cap. 4, pos. 2711.

cineclube do Centro Cultural Franco-Voltaico, sendo mesmo possível afirmar que a interação da população burkinabé com o cinema, fato que impressiona a todos que alguma vez já estiveram no Fespaco, está na origem mesma do Festival, tornando sua história ainda mais singular.

Durante quinze dias em 1969, Ouagadougou viveu o seu *début* como centro de referência para o cinema africano. Nesta primeira edição, além de Alto Volta, estavam presentes filmes de 6 países africanos (Senegal, Níger, Camarões, Mali, Costa do Marfim e Benin) e dois países europeus (França e Países Baixos), no total foram exibidos 23 filmes. Todas as obras selecionadas foram exibidas em pé de igualdade²⁹. Os filmes de Sembène (*Borrom Sarret* e *La Noire de...*), Alassane (*O Retorno de um aventureiro*, *La bague du Roi Koda* e *Aouré*), Oumarou Ganda (*Casbacabo*), Marcel Camus (*Orfeu Negro*) e Jean Rouch (*Mogho Naba*, *Bataille sur le grand fleuve* e *Jaguar*) partilharam irmãmente as telas da cidade, por exemplo, com *Bambo*, filme produzido pelo Câmera-Clube do Liceu Técnico de Bamako pois não havia ainda aqui premiação. Isto porque o objetivo do Festival era “fazer o povo descobrir e promover o cinema africano que era em sua maior parte ignorado. O propósito deste encontro era, portanto, mostrar que *existe um cinema africano, que era feito na África, por africanos, com temas africanos*” (grifos meus).³⁰

Correspondendo à expectativa dos organizadores, a participação do público foi intensa. Nas duas semanas do Festival 10.000 espectadores assistiram os filmes apresentados, nas nove salas disponíveis. Sembène, Alassane, juntamente com Oumarou Ganda e Timité Bassori em entrevista a uma revista local, disseram que o festival lhes satisfizeram plenamente pois o público estava presente e também porque puderam ver produções de outros realizadores africanos. Mais ainda, que o evento se mostrou uma ocasião de encontro e debate sobre o futuro da indústria cinematográfica na África.³¹ A entrevista em si aponta para o fato da imprensa também ter se interessado pelo Festival. Assim que dos filmes apresentados, passando pela presença dos cineastas e comparecimento do público, ao interesse da imprensa, a primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou foi um sucesso. Na avaliação de Dupré, este sucesso deve levar

²⁹ Sobre a quantidade de filmes exibidos na primeira edição do Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, Diawara (Op. cit, p.129) afirma que foram 25 filmes, já Dupré, mais uma vez seguindo as informações de Hamidou Ouédraogo, diz que foram 23 no total. Diawara inclui o Mali na lista, mas não fala do Benin. Dupré, ainda que cite o filme do Liceu de Bamako, não coloca o Mali no quadro de países. Aqui optei, por seguir a lista de filmes de Dupré, o que me levou a incluir Mali (filme do Liceu Técnico), Costa do Marfim e Congo, com os curtas metragens de *Mouna ou le rêve d'un artiste* de Henri Duparc e *Kaka-yo* de Sébastien Kamba. Entre os países, Brasil e Itália (países co-produtores de *Orfeu Negro* de Marcel Camus) não entraram em nenhuma das listas consultadas, não sendo computados aqui também.

³⁰ Diawara, Op. cit., p. 129.

³¹ Dupré, Op. cit., p.97.

em conta, além do papel fundamental dos organizadores do Festival, o investimento pessoal (quase espontâneo) do presidente Lamizana na efetivação do evento.

A segunda edição do Festival de Cinema Africano ocorreu entre 1 e 15 de Fevereiro de 1970 e foi ainda mais bem sucedida que a primeira. Desta vez, além de mais recursos, filmes, países, cineastas e público, o Festival alcançou desdobramentos na política de audiovisual da região que marcaram a história do cinema africano naquele momento. Foram exibidos 37 filmes, entre eles *Mandabi* (1969) de Sembène, *La femme au couteau* (1968) de Timité Bassori e *La voix* (1968) de Slim Riad. No âmbito dos países participantes, a novidade ficou por conta da inclusão dos países do Magreb (Tunísia e Argélia enviaram filmes) e também de Gana. O Festival ampliava de vez seus horizontes, dando início à concretização do ideal pan-africano presente desde o primeiro momento na intenção dos organizadores, se expandindo para além das fronteiras da antiga delimitação colonial francófona. O público praticamente dobrou, atingindo a marca de 20.000 frequentadores, “apesar do desinteresse evidente da imprensa ocidental e um descaso flagrante da Embaixada da França.”³²

A respeito das políticas de audiovisual, a edição de 1970 marca um momento singular na história do cinema africano. Neste ano, Alto Volta rompeu com o monopólio das companhias francesas SECMA e COMAICO com respeito à distribuição de filmes e à programação das salas de cinema. Assim como a história do nascimento do Festival tem a singularidade da participação do General Lamizana no financiamento que foi decisivo para sua realização, a nacionalização da distribuição de filmes e das salas de cinema no então Alto Volta contaram com a intervenção decisiva de um militar neste processo. O responsável pela ruptura foi Intendente Militar Tiémolo Marc Garango, então Ministro das Finanças e Comércio. Colocado no poder por Lamizana, Garango era conhecido pela forma austera como lidava com a economia voltaica. O rigor militar era empregado nas ações econômicas com a finalidade última de tirar o Alto Volta da crise pela qual passava. A austeridade era tamanha que a população burkinabé³³ passou a designar o

³² Idem, p. 103.

³³ O nome burkinabé é epiceno, invariável em gênero e em número, segundo o dicionário Larrousse (Dupré, 2012, p.17). Em realidade, não há uma tradução para o português em uma única palavra para designar o gentílico de Burkina Faso. Assim, se fala burkinabé e não “burquinense”, pois como o nome vem de duas línguas locais, não é adequada esse tipo de terminação. Motivo pelo qual aqui optei manter burkinabé tal como encontrado nas literaturas sobre o país e o cinema local. O nome Burkina Faso substituiu a designação colonial de Alto Volta e é composto por palavras que vêm das etnias dioula e morée. Línguas faladas pela maioria da população. Burkina, significa homem íntegro em morée, Faso, em dioula quer dizer casa, terra, país e *bé* em peul (outra etnia da região) quer dizer aquele que habita. Desde modo, Burkina Faso significa “o país dos homens íntegros” e burkinabé aquele que habita o país dos homens íntegros.

período de recuperação econômica que o Intendente estava a frente do Ministério, 1966 a 1975, de “a Garangosa”.

Com o sucesso das projeções e a presença crescente do público das salas, a renda fruto da bilheteria chamou atenção de Garango que em agosto de 1969, meses após a bem sucedida primeira edição do Festival, criou uma taxa que aumentava em 25% o preço dos bilhetes. O imposto seria destinado às comunas das cidades onde as salas se localizavam. Diante da iniciativa do governo, ambas as companhias monopolistas se viram contrariadas em seus interesses que se recusaram a dialogar com o governo e lançaram um ultimato: caso a taxa não fosse revogada, as salas seriam fechadas no dia 1º de janeiro de 1970.

Perante esta dura resposta, Garango tentou ainda mais uma vez algum tipo de diálogo. Outra vez rechaçado pelas empresas que de fato fecharam as salas no dia 02 de janeiro. O governo voltaico reúne então um Conselho Extraordinário para solucionar o problema pois se compreende que o que está em jogo é a soberania do Estado. A esta altura, as autoridades já estavam sensíveis à condição de invisibilidade e das dificuldades de produção e distribuição enfrentadas pelo cinema africano. Soma-se a isto o papel decisivo que um dos fundadores do Festival de Cinema Africano, François Bassolet viria a desempenhar.

Segundo Dupré, Bassolet que então era Diretor do Serviço de Informação, foi chamado para participar do Conselho e levou para a discussão as demandas contemporâneas dos cineastas e do movimento de liberação das telas africanas. São estas mesmas demandas que em 1971 resultaram na criação da FEPACI, Federação Pan-africana de Cineastas, instituição que até o presente trabalha na melhoria das condições da produção e distribuição dos filmes africanos³⁴. Hamidou Ouédraogo conta que Bassolet convenceu o auditório que era chegada a hora de nacionalizar as salas de cinema. E assim, em 5 de fevereiro de 1970, o General Lamizana assina o decreto que interrompe a “atividade unilateral” em Alto Volta da SECMA e da COMAICO e cria um estabelecimento público de caráter comercial e industrial, voltado para exploração das salas de

³⁴ Criada em 1969, a Federação Pan-africana de Cineastas – a FEPACI – é um espaço fundamental na construção das cinematografias africanas, que surge com o propósito de dinamizar a indústria de cinema no continente, tendo como foco não apenas a produção mas também a exibição e distribuição de filmes. Ao longo dos seus 47 anos de existência, a FEPACI instaurou um campo de trocas e debates entre cineastas de diferentes regiões, ao mesmo tempo que estimulou a criação de mecanismos nacionais no âmbito das políticas culturais dos Estados africanos para a promoção e expansão do cinema. De acordo com Manthia Diawara, a história da FEPACI constitui mesmo um ponto crucial para compreensão do desenvolvimento da produção de filmes no continente africano. Em realidade, compreendo que além do desenvolvimento da produção de cinema, é possível entender em parte os atuais dilemas e desafios postos hoje no horizonte da indústria de filmes africanos através da análise da história recente da Federação. Cf. Diawara, Op. cit, capítulo 4 e também o página da Federação na internet: <http://www.fepacisecretariat.org/>

cinema e distribuição de filmes no território nacional, assim como da promoção das atividades relacionadas direta ou indiretamente ao cinema, a SONAVOCI, Sociedade Nacional Voltaica de Cinema.

A iniciativa de nacionalização das salas de cinema e dos mecanismos de distribuição e produção de filmes, aliados ao sucesso da segunda edição do Festival e Filmes de Africanos, fez com que outros países de região se animassem a criar políticas de audiovisual e rompessem com o monopólio francês sobre as salas de cinema do oeste africano. Estimulando a todos envolvidos a ampliar a iniciativa do Festival. Como diz Diawara:

A ação simbólica de Alto Volta contra as distribuidoras estrangeiras e a exposição dos filmes africanos nas duas *Semanas de Cinema* também encorajaram os cineastas do continente (a Federação Pan-africana de Cineasta – FEPACI) a se unir com o governo voltaico e mudar *Semana de Cinema* em um festival continental que pudesse colocar os filmes em competição e conceder prêmios. A segunda fase dos eventos de filmes em Ouagadougou começou com as inovações qualitativas e quantitativas e um novo nome: o Festival Pan-africano de Cinema de Ouagadougou. (grifos meus) ³⁵

Os grifos colocados na forma pela qual Diawara chama o Festival de Cinema foram para destacar uma confusão que aponta para a ausência de pesquisas sobre o Festival comentadas anteriormente. Diawara, como muito outros comentadores e também parte da imprensa, chama as duas primeiras edições da iniciativa de Ouagadougou de “Semana de Cinema”. Segundo Dupré, essa confusão de nomes teve início após 1970, quando algumas mídias impressas começaram a chamar assim o Festival sem nenhum motivo aparente –desconsiderando, inclusive, que os dois festivais duraram 15 dias cada e não uma semana. Fato é que este nome ganhou fama e, a meu ver, acabou se tornando um meio de distinção entre a etapa inicial do Fespaco e a forma pela qual ele se desenvolveu após 1972, com a terceira edição. Contudo, para o historiador francês, mesmo que seja difícil indicar a origem dessa deformação, ela se torna significativa pois indica o estado das pesquisas e da qualidade do jornalismo sobre o Festival. Ele acusa também o próprio Festival de tanto dificultar o acesso à informação quanto da má preservação dos documentos que tratam da fundação do evento. “Se o festival houvesse empreendido uma política de conservação, o problema jamais se colocaria nesses termos. Para o período de 1969-1979 não há documento

³⁵ Diawara, Op. cit., p.131.

algum.”³⁶ Vemos assim que a questão dos acervos do cinema africano também constituem um tema para preocupação e pesquisa dos estudiosos interessados no assunto.

Fespaco e a luta pela descolonização das telas.

“Facilitar a disseminação dos filmes africanos, assim como permitir contatos e confrontações de ideias entre realizadores. O objetivo era também contribuir para o desenvolvimento como meio de expressão, educação e uma forma de elevar as consciências”³⁷, assim a direção do Fespaco definiu os objetivos do festival em documento de 1985. Como se percebe, os objetivos são em certa medida, os mesmos das intenções das edições iniciais, porém ampliados. É na 3ª edição, ocorrida em março de 1972, que surge a premiação com o troféu *Étalon de Yennenga*. De acordo com as regras de então, apenas poderiam concorrer os filmes africanos. A competição só seria aberta à diáspora ao final dos anos 1980, como fruto dos esforços do cineasta da Maurîtânia Haile Gerima, que há muito tempo encontra-se radicado nos Estados Unidos.³⁸

É nesta edição também que o governo de Burkina Faso institucionaliza o Fespaco e definitivamente o festival passa ser uma instituição do Estado. Essa apropriação, segundo Lindiwe Dovey, era organizacional, financeira e também ideológica, com o Estado financiando a maior parte do Festival. Para Dovey, essa integração com o Estado foi definitiva também para que o Fespaco sobrevivesse aos sucessivos golpes de estado e diferentes regimes. Independentemente de quem estivesse à frente do governo, o Estado burkinabé sempre se organizou para seguir na promoção do cinema³⁹. Isto ocorreu com a saída de Lamizana e a entrada de Thomas Sankara. E depois, com o assassinato de Sankara e a tomada de poder de Compaoré. E também recentemente, com a queda de Compaoré, a tentativa de novo golpe militar, as subseqüentes revoltas populares e o estabelecimento enfim de um novo governo democrático com Marc Kaboré. Nesses quase cinquenta anos, o cinema tem sido o elemento econômico e cultural que coloca Burkina Faso em destaque no mundo. Não fosse o Fespaco, Burkina Faso, um país cuja economia

³⁶ Dupré, Op. cit., p. 93.

³⁷ Ver Diawara, Op. cit., p.130.

³⁸ Sobre a premiação da diáspora, é relevante destacar que tratava-se de um prêmio separado, denominado Paul Robeson, em homenagem ao ator estadunidense militante da causa negra. E também que o ganhador da primeira edição do prêmio foi o filme brasileiro *Ori*, de Raquel Gerber sobre a vida da historiadora e militante do movimento negro Beatriz do Nascimento.

³⁹ Dovey, Op. cit., pos. 2727.

está centrada na exportação de algodão, um dos últimos colocados na classificação do continente feito pelas Nações Unidas de acordo com o Índice de Desenvolvimento Humano.

A partir de 1972, o Festival deu o tom da trajetória que seguiria nas décadas subsequentes. Cada vez mais países e pessoas passaram a participar. Em treze anos, de 1972 para 1985, o público quintuplicou, indo de 100.000 para aproximadamente meio milhão de pessoas. Aumentaram também as premiações e o Festival começou a gozar de prestígio também fora do continente. Essa escala seguiu em expansão e o número de espectadores em 2009 chegou quase a 1.100.000 pessoas.⁴⁰ Em 2009 também estiveram presentes no Festival cerca de 90 países, da África e afrodiáspora.

Em 1973, se altera a periodicidade e o Fespaco passa a ser bienal, ocorrendo nos anos de terminação ímpar. Isso para que não ocorresse a coincidência com as Jornadas Cinematográficas de Cartago, que passaria a ocorrer nos anos pares. Os organizadores constataram que a anuidade prejudicava a inscrição de filmes, pois por vezes não havia tempo para finalização de filmes no intervalo de um ano, como também percebeu-se que as projeções começavam e se repetir nos festivais irmãos. A FEPACI foi fundamental na articulação dos Festivais das lutas pelo desenvolvimento do cinema africano, e na descolonização das telas.

Consolida-se cada vez mais no âmbito das discussões do Fespaco a necessidade de se ampliar o debate sobre a circulação dos filmes. Como se viu, desde o primeiro momento o Festival explicitava claramente uma forte oposição contra formas de distribuição de filmes francesa que monopolizavam o mercado na África do Oeste. E esta crítica seguiria mesmo depois da nacionalização das salas em Burkina Faso. Para descolonizar as telas era preciso descolonizar a produção e também as formas de circulação dos filmes. A nacionalização das salas em Burkina Faso e nos países vizinhos deram o pontapé inicial mas ainda havia uma longa trajetória a ser percorrida visando que, dentre outras coisas, os Estados se engajassem no desenvolvimento dos cinemas nacionais. Cheriaa, proferiu essa urgência reiteradas vezes, como mencionado, “Quem possui a distribuição, possui o cinema”, disse o tunisiano em 1978⁴¹.

Em realidade, a década de 1970 foi um momento de extrema tensão entre distribuidores e realizadores, sobretudo os que estavam afiliados a FEPACI. O crescimento do Fespaco só acirrou esse conflito, como aparece retratado no documentário do cineasta tunisiano Férid Boughedir,

⁴⁰ Cf. “Gráfico de evolução da participação no Fespaco”, in Dupré, Op. cit., p. 382. Dovey, com base em outras referências, discorda para menos na quantidade de participantes. Segundo ela, seriam 400.000 em 1987 e entre 500 e 600.000 pessoas em 2009. Dovey, Op. cit. Pos. 2785.

⁴¹ Tahar Cheriaa, “Écrans d’Abondance ou Cinémas de Libération en Afrique”, apud Dupré, Op. cit., p.115.

Camera Afrique (1983), no qual faz um balanço do cinema africano vinte anos após o seu surgimento. Em um trecho do filme, é mostrado um debate entre o presidente da principal companhia francesa fornecedora de filmes para a África do Oeste. Ele afirma estar ali no intuito de ajudar o desenvolvimento na política de cinema e se diz desapontado com a produção de filmes africanos, pois “as tradições africanas do continente não estão traduzidas nas obras. Ao invés disto, vemos gritos de revolta”, diz J. C Edeline. Moustapha Alassane, um dos pioneiros do cinema africano e presente desde a primeira edição do Fespaco e também na formação da FEPACI, em resposta à hipocrisia e à crítica de Edeline, declara: “Se nossa cultura lhes interessasse, vocês iriam querer de fato trabalhar conosco. Mas não. Você está aqui para negócios e não admite. Se você admitir isso, podemos tentar trabalhar”. Naquele momento, como forma de retaliar a expansão do cinema africano e tentar voltar o público contra os realizadores e festivais que surgiram, sete países africanos (Alto Volta, Guiné, Quênia, Tanzânia, Congo, Ghana e Madagascar) estavam sendo boicotados pelos fornecedores ocidentais por terem nacionalizado os sistemas de importação e distribuição de filmes.

O público sempre esteve no centro de todas as preocupações e interesses dos realizadores e dos criadores do Fespaco. Como dito anteriormente, é do interesse em mostrar os filmes aos africanos que nasce o Fespaco. Tal como podemos ler nas palavras de Alimata Selimbéré, que foi a primeira mulher secretária geral do Fespaco durante a era Sankara, em entrevista concedida a Lindiwe Dovey:

A motivação [para fundar o Fespaco] foi, à luz da emergência dos cineastas africanos com filmes feitos no território africano, mostrar seus filmes para as audiências africanas porque eles não tinham a oportunidade de mostrar seus filmes em cinemas. Então, nós mostrávamos os filmes, o povo vinha ver e os diretores debatiam entre eles e com a audiência. Dessa maneira, os diretores puderam entender o que o público espera dos cineastas. E também, entre eles mesmos, os realizadores tinham oportunidade de estarem juntos e discutir suas obras. Assim, [o Fespaco] era uma ocasião para trocas de experiências uns com os outros. E, ao mesmo tempo, em que poderiam falar com o público o que pensavam sobre os próprios filmes.⁴²

A narrativa de Salembéré tem foco nas duas inspirações maiores do Festival: a relação entre os realizadores e o público africano e, em segundo lugar, a relação entre os próprios realizadores. O Festival de Ouagadougou se caracteriza pela paixão do público, paixão que venceu as barreiras do cinema comercial que circulava e circula até os dias de hoje no continente. E que mesmo com

⁴² Dovey, Op. cit., pos.2773.

todos os problemas organizacionais (essa qualidade negativa também virou uma marca registrada do Festival), ainda assim segue fascinando todos aqueles que o frequentam. As tensões e amores que o Festival desperta são patentes. Como no trecho a seguir que encerra um outro artigo de Manthia Diawara sobre o Fespaco e com o qual também vou concluindo estas reflexões. Diz Diawara:

Domingo, 8 de março de 2009. Quando abandono o Hotel Indépendance para ir apanhar o avião de volta para Dakar e Nova York, olho uma última vez para o cartaz de Sembène. Mas eu sei que regressarei para vir ao Fespaco. Ouaga é a casa do cinema africano e, tal como disse Sembène, temos que o proteger dos predadores da cultura africana – as hienas, para usar um dos termos de Djibril Diop Mambéty. Sinto-me novamente tonificado e entusiasmado pelo cinema africano. Paris, Nova York e Milão podem contribuir para a glória do cinema africano, mas não deveriam poder substituir Ouagadougou ou correrem o risco de acabar como aquilo que o meu amigo Balufu Bakupa-Kanyinda chama de *Cinéma de Haute Couture*, ou seja, um cinema talhado à medida de uma visão eurocêntrica da África.

Tenho de admitir que perdoei há muito os organizadores do festival por aquilo que eu interpreto como o desprezo pelos cineastas e críticos africanos em favor de turistas europeus e de pequenos burocratas. (...) Deixo o Fespaco repleto da energia que retiro de Sembène e de todos os cineastas e amigos que encontrei e interagi; deixo o Fespaco já com saudades da sala exterior do Ciné Oubri, com seus lugares de madeira e cimento e as grandes garrafas de cerveja Sobbra que se podem comprar no recinto. Deixo Ouaga mais enriquecido pelas muitas histórias e definições do cinema africano dos amigos que sentaram comigo à beira da piscina do Hotel Indépendance.⁴³

Considerações Finais

O presente artigo buscou elaborar um esboço das dinâmicas envolvidas nestes primeiros tempos do cinema africano. São múltiplas as possibilidades de abordagem da história do cinema africano, mas indubitavelmente, acompanhar seus desdobramentos a partir do nascimento do maior festival do continente constitui um caminho profícuo, pois não só lida com as questões relacionadas às dimensões políticas e econômicas e como estas se refletem no setor audiovisual, mas também, possibilita perceber a dimensão formativa presente na base do Festival, aliás como nas questões curatoriais de um modo geral.

Propor a realização de um Festival nada mais é se dedicar a formar público para o cinema e este constitui, ainda nos dias de hoje, um dos maiores desafios para as cinematografias africanas. Em certo sentido, essa foi a minha intenção ao abordar aqui essa história, pois como dito

⁴³ DIAWARA, Manthia, DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano*. Novas formas Estéticas e Políticas. Lisboa: Sextante/Porto Editora, 2011, p.52.

anteriormente, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos nesse recorte existente em português, na mesma medida que ainda é relativamente pequeno o interesse do público brasileiro pelo cinema africano. Espero assim ter ajudado a compreender a frase mencionada no início deste texto, pois estou convicta desde a primeira vez que vivenciei o Festival que, de fato, os que amam o cinema africano, vivem o Fespaco.

Bibliografia

BAMBA, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora*. Objetos de Discursos. Salvador: EdUFBA, 2012.

BAKARI, Imruh. CHAM, Mbye. *African experiences of Cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.

_____. "Femmes et Hommes dans le cinéma d'Afrique Noir". Disponível em <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1738> Acessado em 10/10/2013.

CHAM, Mbye "Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies". Disponível em <http://www.africanfilmny.org/2011/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies/> (acessado 20 de agosto de 2015)

CHAUVIN, Stéphanie. "Le cinéma colonial et l'Afrique 1895-1962". Vingtième Siècle. Revue d'histoire, No. 43 (Jul. - Sep., 1994), pp. 143-144.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema: politics and culture*. Indiana University Press, 1992.

_____. DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano*. Novas formas Estéticas e Políticas. Lisboa: Sextante/Porto Editora, 2011.

DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015. Edição Kindle.

DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris : L'Harmattan, 2009.

RUELLE, Catherine, TAPSOBA, Clement (Orgs). *Afriques 50: Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005.

MEDJIGBODO, Nicole. "Afrique cinématographiée, Afrique cinématographique". *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 13, No. 3 (1980), pp. 371-387.

MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no Mundo: indústria política e mercado*. Vol. 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

ROUCH, Jean. "Situation et tendances du cinéma en Afrique". UNESCO. *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Paris: Le Presse Saint Augustin, 1967, pp. 374-406.

SANOOGO, Aboubakar. "In Focus: Studying African Cinema and Media Today". *Cinema Journal*, vol. 54, no. 2, 2015, pp. 114-119.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

SHERZER, Dina (ed.). *Cinema, Colonialism e Post Colonialism: perspectives from the French and Francophone world*. Austin: University of Texas Press, 1996.

SWADOGO, Boukari. *Les Cinémas Francophones Ouest-Africains (1990 – 2005)*. Paris: L'Harmattan, 2013.

UKADIKE, Frank Nwachukwu. *Black African Cinema*. California: University of California Press, 1944. Versão Kindle.

_____. *Questioning African Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Versão Kindle.

UNGAR, Steven. "Making Waves: René Vautier's *Afrique 50* and the emergence of the colonial cinema". *L'Esprit Créateur*, Vol. 51, no. 3, 2011, pp.34-46.

Janaina Pereira de Oliveira: Pesquisadora, é doutora em História pela PUC-Rio e professora desta disciplina no Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus São Gonçalo, onde coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígena (NEABI). Realiza pesquisas centradas na reflexão sobre Cinema Negro, no Brasil e na diáspora, e também sobre as cinematografias africanas, sempre buscando conexões que possam incidir também na área da educação das relações étnicorraciais. É idealizadora e coordenadora do FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org).

Artigo recebido para publicação em: Maio de 2016.

Artigo aprovado para publicação em: Junho de 2016.