

Entrevista a Manthia Diawara

João Rapazote

Manthia Diawara nasceu no Mali e é professor de estudos africanos e literatura comparada da New York University (NYU), onde também dirige o Institute of African-American Affairs. Para além de ter ensinado cinema e publicado inúmeros livros e artigos sobre cinema africano, também já realizou documentários como *Sembéne: The Making of African Cinema* (1994), *Rouch in Reverse* (1995), *In Search of Africa* (1997), *Bamako Sigi-Kan* (2002) e *Conakry Kas* (2003).

Lisboa, 1 de Setembro de 2007.

João G. Rapazote: Professor Manthia Diawara, sei que veio a Portugal pela primeira vez em 2003, quando esteve no Porto e em Lisboa. Quais foram as circunstâncias dessa sua visita a Portugal?

Manthia Diawara: A Universidade de Cornell [Cornell University, New York, Ithaca] tem por hábito organizar um programa de leituras de Teoria e Criticismo [School of Criticism and Theory], convidando todos os anos cerca de quatro professores dos EUA para ensinarem as mais recentes teorias de estudos humanísticos. Essas classes são dedicadas aos professores americanos mais novos, mas normalmente também convidam professores estrangeiros a assistir. Foi numa dessas classes que tive a sorte de ter a Manuela Ribeiro Sanches [professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e coordenadora do projecto de investigação 'Deslocalizar a Europa – Literatura, Antropologia e História numa perspectiva pós-Colonial'] como aluna nos Estados Unidos (EUA). Quando regressou a Portugal, a Manuela organizou uma conferência no Porto sobre Identidades ['Identidades Disciplinares e Diásporas. Literatura, Arte e Cinema na Pós-colonialidade', Dezembro de 2003], na qual exibiram os meus filmes. Na mesma altura fiz uma palestra na Universidade de Lisboa.

JR: Esse foi o seu primeiro contacto com a realidade académica e cultural portuguesa?

MD: A visita foi uma oportunidade para isso mesmo. E foi um encontro muito gratificante, pois quando cheguei a Portugal a Manuela ajudou-me a conhecer pessoas como o Jürgen Bock [director da Escola de Artes Visuais Maumaus, Lisboa] ou o João Fernandes [director do Museu Serralves, Porto]. A partir daí estabeleceram-se laços baseados em interesses comuns por aquilo que se passa em África, nos EUA e na Europa, mas também pela arte contemporânea, pela cultura visual, pela literacia visual, pelo pós-colonialismo e por todas essas novas constelações de saber que estão em desenvolvimento e questionam a nossa perspectiva do mundo.

JR: Em relação ao seu trabalho, foi pelos filmes ou pelos ensaios que percebeu haver maior curiosidade e conhecimento aqui em Portugal?

MD: As pessoas em geral não sabiam muito sobre o meu trabalho. Estavam a acabar de descobrir os meus filmes, nomeadamente *Rouch in Reverse* (1995), sobre o famoso antropólogo francês Jean Rouch. Por essa altura também tinha acabado de fazer mais dois filmes: *Bamako Sigi-Kan* (2002), um documentário sobre a capital do Mali, e *Conakry Kas* (2003), este sobre a capital da Guiné. Já estava, portanto, a trabalhar sobre o tema da cultura popular nas cidades africanas actuais, em que o assunto principal, embora continuasse a abranger a etnografia e a antropologia, era sobretudo a globalização. Mas, na verdade, os académicos portugueses também conheciam pelo menos os meus livros 'African Cinema: Politics and Culture' (1992) e 'In Search of Africa' (1998).

JR: Agora, que regressa a Portugal, qual é o contexto desta sua nova estadia?

MD: Desta vez estou cá para editar um filme chamado *Maison Tropicale*, baseado no projecto 'Maison Tropicale' que a Ângela Ferreira [Artista Plástica] e o Jürgen Bock [Comissário] realizaram para o pavilhão português da 52^a Bienal de Veneza [de 2007]. Este é um projecto em que aceitei participar como realizador do documentário porque os temas abordados estão em completa sintonia com o meu interesse pelas cidades africanas. Muito resumidamente, o projecto 'Maison Tropicale' é sobre um tipo de casas prefabricadas desenhadas pelo construtor francês Jean Prouvé, que foram colocadas em Niamey [capital do Níger] e em Brazzaville [capital da República do Congo], onde estiveram du-

rante 50 anos. Nos últimos meses estive com a artista e o comissário a filmar nessas cidades, viajando em busca dos traços, dos vestígios, daquilo que restou dessas casas em África. E agora, durante este mês de Agosto, tenho estado em Lisboa a fazer o trabalho de edição do filme.

JR: Tendo em conta os seus trabalhos anteriores, é bem provável que este filme sobre o projecto 'Maison Tropicale' seja mais do que um simples documentário sobre um artista e a sua obra. Já pode dar alguma pista sobre o que vamos ver?

MD: A minha intenção neste filme é poder dialogar com a artista, mas também com o projecto. Projecto que usa os objectos em causa como pretexto para chamar a atenção para outros temas e assuntos pertinentes, em particular para o facto das casas se terem tornado um "objecto fetiche". É que, neste momento, uma das casas está em exposição num dos últimos andares do Centro Pompidou [Centre Georges Pompidou, Paris] e outra acabou de ser exposta em Nova Iorque, junto à ponte de Queensboro; uma foi vendida por cerca de 3 milhões de dólares e outra por 5 milhões. . . E, no entanto, África foi espoliada destas casas! O meu interesse, tal como o da artista Ângela Ferreira, consiste, basicamente, na tentativa de fazer antropologia, de fazer uma história social destas casas: donde vieram? Para onde vão? Neste sentido, posso dizer que existe a preocupação de realizar um documentário sobre a Ângela Ferreira a fazer o seu projecto artístico sobre Jean Prouvé. Mas, mais do que isso, também existe a intenção de o filme iniciar um novo diálogo. Ou seja, assim como Ângela Ferreira usa a sua arte para desencadear um diálogo com a Casa Tropical de Jean Prouvé, também quero que o meu filme estabeleça uma nova conversação com a 'Maison Tropicale' de Ângela Ferreira e revele as questões subjacentes e colaterais ao projecto.

JR: Sendo estudioso de literatura, ensaísta e director do departamento de estudos *africana* da Universidade de Nova Iorque [New York University], como é que sentiu a necessidade de começar a fazer documentários?

MD: Bem, antes de ser professor de literatura comparada e cinema na NYU fui aluno de Jean Rouch, o famoso realizador de documentários etnográficos. Depois, durante vários anos fui professor de cinema na Universidade da Califórnia [University of California, Santa Barbara]. Mais tarde ensinei literatura e cinema na Universidade da Pensilvânia

[University of Pennsylvania, Philadelphia] e, finalmente, integrei-me na NYU com a responsabilidade de leccionar as mesmas disciplinas. Assim, no meu percurso comecei por dar aulas sobre cinema africano, sobre cinema afro-americano e cinema francês, mas mesmo quando dava aulas sobre literatura e romance africanos sempre utilizei a antropologia como instrumento de análise destas temáticas. Para responder mais directamente à pergunta formulada, posso referir que comecei a realizar documentários para reagir a uma certa frustração. Havia um certo número de questões que me interessavam e não via serem tratadas pelo cinema, pois muitos dos filmes africanos ou eram demasiado antropológicos ou muito abstractos e não lidavam com alguns dos assuntos contemporâneos mais importantes da África de hoje. Foi então que cheguei à conclusão e disse a mim próprio: “Se quiser trabalhar estes assuntos, vou ter de fazer os meus próprios filmes”. Esta é a principal razão por que faço documentários. Existe, no entanto, outra, que é a existência da câmara digital, um instrumento de pesquisa fundamental para qualquer pessoa nos dias de hoje – os artistas devem usar a câmara digital, pois ela é o novo pincel, a nova caneta; os investigadores quando estão a fazer “trabalho-de-campo” devem usar a câmara digital. Não tenho dúvida de que a acessibilidade desta nova tecnologia contribuiu muito para que me tornasse documentarista.

JR: Considera, então, que existe continuidade entre a sua obra ensaística e a sua obra documental (por isso o documentário e não a ficção)?

MD: Precisamente! E essa continuidade é mesmo literal. Em 1998 escrevi um livro para a Universidade de Harvard [Harvard University, Massachusetts, Cambridge], chamado ‘In Search of Africa’, que é uma espécie de diário onde exponho algumas teorias e as confronto com a minha experiência pessoal e o quotidiano da viagem por África que tinha acabado de fazer, tentando lidar com os problemas desse meu “retorno a casa” e com assuntos de identidade e da globalização. Digamos que é uma “narrativa da diáspora”, onde reflecto sobre as questões que se levantam quando se regressa à terra natal depois de a ter deixado por longos anos. A relação literal está no facto de, na sequência desse livro, ter feito um pequeno documentário com o mesmo nome para a ‘Arte’ [canal de televisão cultural franco-alemão]. O mais interessante deste processo, contudo, foi durante a sua pesquisa ter deparado com

algo que se tornou extremamente importante para os meus filmes. Já se sabe, quando se é acadêmico tem de se escrever de forma objectiva: pôr notas de rodapé; não utilizar a primeira pessoa do singular na narrativa; fazer muita pesquisa; enfim, utilizar todo um paradigma de objectividade. . . Mas de repente reparei que, pela primeira vez, na narrativa do ensaio 'In Search of Africa', estava a empregar a primeira pessoa do singular para me expressar pessoalmente. Isso foi muito importante e libertador para mim porque, sendo eu professor a tempo inteiro numa grande universidade dos EUA, estava naquele momento a utilizar a voz da primeira pessoa, estava a ser emocional, estava a fazer aquilo que não é de todo suposto os académicos fazerem. Porém, foi ainda nesse processo de escrever um livro que serviu de plataforma para realizar um filme que me consegui libertar da minha disciplina de base – que é o estudo da literatura, do conto e do romance. Foi com ele que comecei a escrever sobre a música em África, sobre Salif Keita, Ali Farka Touré, Toumani Diabaté e outros músicos africanos contemporâneos a reflectirem sobre a vida quotidiana na África de hoje. Tudo isto foi uma grande libertação porque sempre gostei imenso de música, mas não sabia que também podia escrever sobre música ou a cultura popular em África. Mais, foi neste livro que primeiro escrevi sobre arte e crítica de arte, algo que nunca tinha experimentado e não era de facto a minha suposta especialidade. Estes três elementos – escrever na primeira pessoa do singular, escrever sobre música e abordar a crítica de arte – sugeriram, assim, em simultâneo e ajudaram a complementar a minha visão da literatura e isso repercutiu-se nos meus filmes subsequentes: se virem *Conakry*, concordarão que é um filme sobre política cultural, sobre os músicos, sobre os intelectuais e sobre os artistas; e se virem *Bamako*, admitirão que se trata da mesma coisa. Posso, portanto, afirmar que foi a literatura que me permitiu tornar cineasta, o que por sua vez me deu liberdade para falar de assuntos que são melhor abordados com uma câmara. É que se formos a um concerto e pusermos uma câmara a filmar, então somos capazes de ver a cena completa mesmo à vossa frente, o que é algo mais e um pouco diferente do que escrever sobre esse mesmo concerto. Neste sentido, para mim, a escrita e o cinema complementaram-se um ao outro.

JR: Isso quer dizer que o uso de uma nova linguagem, a do cinema, foi essencial na abordagem a essas novas temáticas?

MD: É exactamente isso que queria referir quando disse que a câmara é hoje o que o pincel, a caneta ou mesmo o gravador de voz foram outrora. A câmara, sendo um instrumento visual, também é oral, pois tem o som incorporado, pelo que nos nossos dias é fundamental aprender essa nova linguagem, adquirir essa literacia visual que já referi.

JR: Ao utilizar este médium visual também conseguiu chegar a novos públicos? Por exemplo, foi mais fácil mostrar o seu trabalho em África?

MD: Sim, definitivamente. É mais fácil alcançar as audiências africanas com um filme do que com um livro, porque a literacia em África é muito baixa. Em alguns países essa taxa não ultrapassa os 15% [caso do Níger e Burkina Faso], noutros é de 30% a 35% e são poucos os países africanos que atingem ou ultrapassam os 60%. Nestas condições, portanto, a linguagem cinematográfica também serve para educar as pessoas, é uma forma de falar com elas, pois se apresentarmos um documentário a uma audiência facilmente se consegue pôr as pessoas a discutir um assunto. E esta possibilidade é realmente muito importante. Posso dar o meu exemplo mais recente. Em Janeiro passado estive no Sudão, onde o grande tema da actualidade é o Darfur, região que sofre um processo de genocídio sob a complacência de um governo repressivo e ditatorial. Desloquei-me lá com a minha companheira e levávamos connosco o meu filme chamado *Who's Afraid of Ngugi Wa Thiongo?* (2006), um filme sobre esse escritor do Quénia que esteve exilado do seu país durante 22 anos [aproximadamente entre 1982 e 2004]. Quando Ngugi teve condições para regressar ao seu país perguntou-me se queria ir com ele para o Quénia – exactamente como quando o Jürgen, no contexto da 'Maison Tropicale', me perguntou: "Queres vir connosco a Niamey e a Brazzaville?". E eu, que sou um pouco louco, disse logo: "Oh sim, claro que vou". Fui então para o Quénia com o Ngugi, depois desses 22 anos de exílio motivados por uma tentativa de assassinato e um período de prisão decorrentes das suas posições políticas e dos seus escritos sobre a rebelião Mau Mau... Exílio que só acabou com a mudança de governo. Quando finalmente fomos para o Quénia levei a minha câmara e filmamos sem qualquer problema durante duas semanas. Só que na terceira semana eles regressaram e atacaram-no brutalmente, queimando-o com cigarros e violando a sua mulher... O documentário que fiz aborda tudo isto

e foi isso que mostrei no Sudão a cerca de 200 pessoas. No fim da projecção só diziam: “Oh, isto é como no nosso país!”. É que no Darfur há violência, há violações e existem artistas dissidentes que se opõem a um governo repressivo. A verdade é que as pessoas interessam-se pelo cinema e pelo documentário quando de alguma forma percebem que podem ver as suas vidas retratadas no ecrã e, quando assim é, um cineasta consegue chegar a um público africano mais numeroso. É com essa intenção e por essa razão que eu e outros cineastas africanos filmamos, pois queremos chegar próximo das audiências. Mas há aqui outro elemento, que me permite afirmar que isto não acontece só em África. Passa-se o mesmo no Ocidente, onde, por exemplo, para explicar África a Portugal ou à França, a Espanha ou aos EUA, que em geral possuem clichés muito arraigados acerca desse continente, o melhor a fazer é mostrar um documentário de uma hora. Esta é uma forma de também as audiências desses países aprenderem bastante. . . É por isso que a linguagem do cinema é tão importante.

JR: A existência desses clichés sobre África, que existem na Europa e no Ocidente, levanta a questão da cumplicidade da Antropologia com o projecto colonialista, quando esta ajudou a criar imagens essencialistas sobre as culturas africanas, inclusive através de filmes etnográficos. Pergunto-lhe se pensa ser possível filmar o Outro sem criar ou reproduzir estereótipos?

MD: Essa é uma questão realmente importante. Antes de mais, aquilo que acho interessante sobre a relação da Antropologia com África é o facto de. . . Bem, em certo sentido, os antropólogos foram os primeiros defensores das culturas africanas, foram os primeiros a constatar: “Esperam lá! Estas pessoas têm uma cultura”, o que os levou a investigar essas culturas. Em muitos casos quiseram mesmo reagir à rigidez da racionalidade ocidental e à criação da oposição binária entre o civilizado e o selvagem, entre o ocidental e o africano, o canibal, o “cru e o cozido” e até entre cristão e não-cristão. Mas nesse processo também eles acabaram por criar novos estereótipos. Uma segunda leitura dessa interessante relação tem a ver com o facto dos africanos terem descoberto a sua identidade através da Antropologia. Na verdade, muitos dos intelectuais africanos foram criados com a antropologia, na medida em que o processo de conhecimento próprio e das suas culturas se baseou nas leituras de Lucien Lévy-Bruhl, de Leo Frobenius ou de Mar-

cel Griaule. Por isso, em certo sentido, estes antropólogos inventaram uma África em que os africanos acabaram por se integrar e adoptar. Todavia, também existe uma abordagem de origem marxista a este fenómeno, uma espécie de desconstrução dessa oposição binária entre o ocidente e o Outro, o civilizado e o primitivo, entre a dita religião africana e a religião ocidental, pois o marxismo é todo ele iluminismo – ou se aceita a modernidade ou não. Os desenvolvimentos destas concepções trazem-nos aos dias de hoje e à questão aqui em causa: como é que se pode trabalhar hoje? Existe um Outro autêntico, que se possa opor ao “outro” dito essencialista ou estereotipado? Esta tem sido uma situação muito, muito difícil para todos nós, pois sempre que alguém “abre a boca” está a criar estereótipos. Em tempos escrevi um ensaio onde encorajava os novos investigadores africanos a adoptar todos os estereótipos, pensando eu que, sendo difícil fugir deles – eles acabam sempre por nos perseguir! –, então mais valia abraça-los, pois com este gesto seria possível libertarmo-nos dos clichés e criarmos outras coisas. Um outro registo para dizer o mesmo, que costumo utilizar frequentemente, é afirmar que “a cópia de uma cópia cria algo de original”, o que permite olhar a autenticidade de uma forma existencialista e não reificada. Portanto, para ser mais específico, o que tento fazer nos meus filmes é “dar voz” às pessoas que normalmente não a têm. Veja-se as grandes teorias que existem em relação à globalização em França, por exemplo no ‘Le Monde Diplomatique’ [jornal mensal, cuja versão em português tem o mesmo nome], onde é frequente dizerem: “Oh! Isto é o Ocidente a explorar os africanos”. . . Ou coisas desse género. Eles têm toda a autoridade, têm os seus diplomas e todo um sistema ordenado. São capazes de chegar a Lisboa e irem a um departamento de antropologia questionar alguém que tem essa autoridade para falar; ou também são capazes de o fazer com qualquer político africano que também tem essa autoridade. Mas nunca falam com africanos vulgares para saber o que pensam de determinado assunto. Por isso, o que tento fazer é pôr a câmara de filmar à frente desses africanos para deixá-los expressarem-se sobre os temas de que todos falamos. E mesmo se entendo não ser esta a voz africana “autêntica”, pelo menos desta forma procuro demonstrar como esta gente, apesar de não possuir títulos académicos, é capaz de formular uma opinião sobre os problemas que nos rodeiam. Não sei se o consigo efectivamente, mas pôr todas

estas diferentes vozes nos meus filmes dá-me a esperança de poder reconciliar as relações humanas, de poder realçar a nossa presença conjunta neste mundo e de poder consciencializar para os problemas que nos afectam a todos – talvez assim todos possamos começar a fazer alguma coisa. De qualquer maneira, não penso que exista esse Outro autêntico e irreduzível, no sentido radical em que Homi Babha ou Jacques Derrida o põem com a sua *différance*, com esse sucessivo diferimento que posiciona o Outro num lugar sempre inalcançável. Aliás, considero que entre os seres humanos existe uma relação poética, que é mais importante mas muitas vezes esquecida. É por isso que ponho essas pessoas a falar nos meus filmes.

JR: É interessante como o que acabou de dizer está reflectido no seu filme *Rouch in Reverse*, onde não só se invertem os tradicionais papéis de antropólogo e informante, como se dá voz à diáspora africana residente em Paris, que fala sobre os problemas da sua vida em França e assim demonstra a falsidade das imagens estereotipadas. Pergunto se o cinema etnográfico de Jean Rouch ou o tipo de cinema que o Manthia persegue são actualmente influentes em África?

MD: Não muito, na medida em que a maioria do cinema africano e a sua linguagem enquadram-se, de certa forma, na tradição cinematográfica francesa. Por razões óbvias, durante muito tempo o cinema africano foi financeiramente suportado pelo governo francês – que assim impunha operadores de câmara, operadores de som, editores e produtores franceses –, pelo que o filme africano “tradicional” é do tipo que se vê em Cannes e em outros festivais de cinema do género. O mais próximo do cinema etnográfico de Jean Rouch são os meus filmes, embora, ao mesmo tempo, eu próprio procure desconstruir Jean Rouch. Senão vejamos, quando me questiono porque estou tão próximo de Rouch, normalmente concludo que é por ser um cineasta que faz filmes imperfeitos. Na minha opinião, Jean Rouch é um cineasta que sempre fez filmes imperfeitos, que fez uma espécie de anti-cinema, pois, de certa forma, quase não sabia como se faziam filmes: ele ia para o local filmar, muitas vezes sem sequer ter som, e depois, já no seu escritório de Paris, baseado no seu conhecimento sobre as religiões africanas e na ideia de possessão, inventava uma voz-off que acabava por dar um sentido ao filme – filme esse que Rouch descobria à medida que o ia fazendo. Foi com este “método” que Jean Rouch foi capaz de criar e descobrir novas

formas de fazer cinema, e por isso a *Nouvelle Vague*, o *Candid Camera* e toda a ideia de *Cinéma Vérité* devem muito a Jean Rouch. Ora, como eu faço filmes devido à existência de câmaras digitais e como a minha forma de filmar e enfrentar o local de filmagem não é a de um “cineasta perfeito”, também comigo a verdade do cinema emerge no processo de fazer o filme. Mas, como dizia, a maioria dos cineastas africanos faz filmes pouco interessantes e, às vezes, muito lentos, filmes que podem parecer autênticos no sentido antropológico mas que na verdade possuem a linguagem dos filmes franceses. Nada que se pareça com os filmes de Jean Rouch, com quem os realizadores africanos têm um conflito latente e por causa do qual tive alguns problemas quando fiz *Rouch in Reverse*. Aliás, fui criticado pelos dois lados: pelos europeus, para quem Jean Rouch é uma “vaca sagrada” e não pode ser abordado da forma como o tratei; e pelos africanos, para quem fui demasiado brando com Rouch ao não realçar suficientemente o seu racismo e a sua mentalidade colonialista. . . Tive muitos problemas com esse filme e com as expectativas que esses dois grupos tinham sobre o filme que deveria ter feito: primeiro os europeus, pensando que Rouch é intocável; depois os africanos, pensando que Rouch é um colonialista, um paternalista que ao chegar ao continente pensou poder apoderar-se da imaginação e da imagem de África. A verdade é que, por um lado, tenho muita estima por Jean Rouch. Era uma pessoa muito simpática, fez filmes realmente importantes – não me importava nada de ter sido eu a fazer alguns deles! – e sobre o qual não escondo a minha admiração. Mas, por outro lado, também o critico por recusar aos africanos o direito à modernidade, por não querer que o progresso chegasse a África por pensar que isso iria destruir os africanos, por não aceitar que a África pudesse mudar – ele adorava essa África idílica! . . . É que eu sou um homem moderno e sempre vivi em grandes cidades. Antes de ir para os EUA vivi em Paris, em Bamako e em Dakar, pelo que não posso deixar de criticar Rouch quando ele parece querer dizer: “Volte lá para a sua aldeia!”. Esta crítica, porém, não satisfez nem os cineastas africanos, nem os antropólogos europeus. De qualquer forma, assim como penso que o meu cinema critica e, simultaneamente, presta homenagem a Rouch, também penso que nele se percebe o meu tributo ao cinema africano, ao mesmo tempo que envio uma mensagem aos seus realizadores a confirmar que eles absorveram uma série de estereótipos e, por isso,

precisam de fazer filmes mais modernos, com personagens que as pessoas possam imaginar gostar de ir “almoçar com elas”. Repare-se que, olhando para as personagens do cinema africano, é normal sentir pena delas mas nunca sentimos a vontade de ter uma conversa interessante com elas, e no entanto existem imensas pessoas em África com quem se pode ter um almoço muito interessante. Como é possível não poder ver esses africanos urbanos em filmes africanos? Com o meu cinema, por conseguinte, não só critico essas duas visões como também estou a aplicar a Antropologia, os Estudos Culturais [Cultural Studies], enfim, estou a utilizar a reflexividade.

JR: Em Portugal também só conhecemos esse cinema africano de influência francesa que tem estado a referir, o dito “Cinema de Autor”, que nas últimas décadas por cá foi estreando à medida que recebia prémios em Cannes ou noutros festivais prestigiados. Mas pergunto se esse cinema é feito exclusivamente para mostrar no estrangeiro, nomeadamente nesses festivais? Como é que esse cinema se insere no contexto africano?

MD: Essa é uma boa pergunta, porque o que está subentendido é absolutamente correcto e remete para algo sobre a África que todos negamos, mas é bastante óbvio. Começamos por dizer que nos dias de hoje não há africanos que não tenham experimentado algum tipo de vivência numa grande cidade – embora ainda haja quem pense que eles vivem na selva. Por isso, é normal que o africano médio conheça a linguagem cinematográfica como nós, eu ou vocês, conhecem. Eu, por exemplo, cresci em Bamako nos anos 1950 e 1960 a ver filmes de Charlie Chaplin, de Buster Keaton, de Eddie Constantine ou mesmo de Alfred Hitchcock, pelo que interiorizei essa gramática cinematográfica – e porque é uma linguagem moderna, fi-lo sem estar muito consciente disso. Acontece que os realizadores africanos quando fazem filmes tentam esquecer que existe esse espectador africano e, subsequentemente, recorrem a uma linguagem muito lenta, com personagens que vivem no mato e cujo assunto é o velho conflito entre a tradição e a chegada de um ou outro aspecto da modernidade, ou cujo tema é a exposição dessa tradição pela perspectiva supostamente complacente do realizador/espectador moderno.

JR: Como nos filmes de Robert Flaherty?

MD: Claro! Mas a realidade é que os actuais espectadores africanos

não querem saber, por exemplo, se o filho bastardo de uma família deve ser abandonado na selva ou se deve ser morto. Isso só interessa aos ocidentais, que assim pensam poder aprender algo sobre as tradições africanas – que afinal já não são essas! – e de certa forma põem os realizadores africanos na posição de terem de ser antropólogos. Existe, portanto, um divórcio entre estes filmes e o espectador africano médio, que por estar habituado aos filmes extremamente rápidos de série-B, aos filmes de *kung-fu*, aos filmes indianos e aos *blockbusters* americanos não têm paciência para esses filmes africanos – não os compreendem e não os querem ver. Mas isto é só uma parte, a primeira, do problema. Depois. . . suponha-se que esses espectadores queriam ver esses filmes – porque nós também os vemos! –, ainda assim isso não seria possível, pois em África as salas de cinema estão praticamente todas fechadas. Como os filmes africanos não são distribuídos em África, é bem provável que os portugueses que vivem em Lisboa ou no Porto vejam mais cinema africano, como foi dito, do que os africanos residentes em Brazzaville ou em Bamako. Isto é algo que devemos ter sempre presente, que os filmes africanos são consumidos no Ocidente, pelo que não podemos negar, primeiro, que os filmes que fazemos não interessem aos africanos, e segundo, que as estruturas para os mostrar ao público africano não existem.

JR: Deixe-me acrescentar que em Portugal surgiu de facto em 2005 [em Almada] uma primeira Mostra de Cinema Africano, que desde então se tem repetido anualmente em Lisboa, e é com ela que temos podido ver mais qualquer coisa para além do já referido “cinema de autor”. Na programação deste ano de 2007, por exemplo, pude constatar a prevalência de autores de documentários do Mali, como Moussa Camera (*Tombouctou la Misterieuse*, 1969), Cheick Oumar Sissoko (*Guimba*, 2004) e Abderrahmane Sissoko (*Bamako*, 2006). A indústria de cinema do Mali destaca-se assim tanto ou apresenta alguma especificidade no contexto africano?

MD: É apenas uma coincidência, embora seja verdade que alguns dos melhores realizadores africanos são provenientes do Mali. Não, neste país não existe propriamente uma indústria cinematográfica, nem mesmo no Senegal ou no Burkina Faso. Mas se quisesse referir os três países com produções mais relevantes, começaria por nomear o Senegal, donde provem Sembène Ousmane, falecido recentemente [em

9-6-2007] e considerado o pai do cinema africano, bem como Djibril Diop Mambéty [1945-1998], conhecido por realizar filmes *avant-garde* e muito particularmente por ter feito *Touki Bouki* (1973) – se tiverem a oportunidade, não percam este filme. Do Senegal também nos chega uma nova geração, bem representada por Moussa Absa Sene ou Ben Diogaye Beye. A segunda referência seria em relação ao Mali, onde destacaria Souleymane Cissé, o deão dos cineastas malienses e campeão dos prémios de festivais, pois já ganhou o grande prémio de Cannes – com *Yeelen* (1987) – e vários prémios do Fespaco-Panafrican Film Festival de Ouagadougou [Burkina Faso]. Incontornáveis são ainda os realizadores Abderrahmane Sissako, um dos principais realizadores do Mali, e Oumar Sissoko, que é actualmente Ministro da Cultura – o que quer dizer que no Mali respeitam muito os cineastas. O terceiro país a mencionar seria, então, o Burkina Faso, onde existem imensos realizadores e muitos deles realmente importantes. Enfim, como originário do Mali só posso dizer que não temos dinheiro, somos um país pobre, mas fizemos alguns filmes realmente importantes. Concluiria, contudo, dizendo que o Senegal, o Mali e o Burkina Faso são as três áreas de produção cinematográfica mais significativa em África. . . Quer dizer, isto para não falar da África do Sul ou de Nollywood, na Nigéria.

JR: É verdade que na Mostra de Lisboa também estiveram presentes alguns realizadores Sul-africanos [Khalo Matabane, Dumisani Phakathi e Okette Geldenhuys]. No entanto, é curioso como no seu ensaio ‘Sub-Saharan Africa Film Production: Technological Paternalism’, escrito em 1987 e onde analisa a herança colonial na área do cinema, faz referência à importante produção cinematográfica de países como a Nigéria, precisamente, mas também o Gana e o Congo-Kinshasa [República Democrática do Congo]. Como reparei que agora já não os menciona, pergunto-me o que terá acontecido entretanto nesses países? Já se pode constatar alguma desmistificação e difusão da tecnologia do cinema em África, como então achava necessário?

MD: Acabei de completar uma estadia de dois anos no Gana, onde existe um realizador importante, chamado Kwaw Ansah, mas a actual produção cinematográfica é pouco relevante. O Gana parece não ter sabido aproveitar duas grandes vantagens em relação a outros países do continente. A primeira é a presença da mais antiga e, provavelmente, da única verdadeira escola de cinema em toda a África, a NAFTI [Nati-

onal Film and Television Institute], fundada nos anos 1970 [1978], cuja maioria dos estudantes, infelizmente, acaba por não se dedicar ao cinema e prefere trabalhar em publicidade. A segunda vantagem, que não existiu em mais nenhum lado, foi terem tido um sistema completo de produção em 35 milímetros, deixado pelos alemães nos anos 1960, mas que deixaram apodrecer. A televisão é, portanto, a única saída profissional, como bem demonstra o facto do realizador Kwaw Ansah ter fundado a televisão 'TV Africa'. Mas mesmo este percurso não tem dado grandes resultados. O que se passa no Congo [Kinshasa] também é interessante, pois os missionários tinham aí uma importante base de produção de filmes, por sinal bastante paternalistas, e que nunca deu a devida formação aos africanos. Recentemente os realizadores congolezes associaram-se aos realizadores francófonos e têm conseguido dinheiro em França para fazer os seus filmes, pelo que nos últimos cinco ou dez anos houve a capacidade de dois ou três realizadores, como Ngangura Mweze ou Balufu Bakupa-Kanyinda, fazerem alguns filmes significativos. Isto quer dizer que a produção local ainda está viva, mas, repito, eles existem por causa do sistema de produção francês e da ajuda francesa a África. Quanto à Nigéria, acho que é o país com o percurso mais curioso de todos. Quando eu escrevi esse ensaio, em 1987, havia um teatro ambulante chamado Teatro Yoruba [The Yoruba Theatre], que foi capaz de criar actores famosos, no seu género autênticas "estrelas". Como os nigerianos são muito pragmáticos, os seus cineastas limitavam-se a pegar numa câmara e, sem sequer mudarem de ângulo, filmavam a actuação desses actores, acabando por produzir os chamados 'Filmes do Teatro Yoruba', cujo sucesso era enorme nessa época. Esta tradição Yoruba ainda existe na Nigéria, embora como cinema étnico ou tribal, na medida em que as outras etnias do país não se interessam muito por esses filmes. Contudo, nos últimos anos surgiu um novo cinema na Nigéria, o cinema de Nollywood, que hoje é a produção mais importante em África e está a captar a atenção de todo o mundo: os festivais de Cannes, de Berlim, de Nova Iorque e de Toronto já convidaram realizadores de Nollywood; o jornal The New York Times já escreveu mais de sete artigos sobre Nollywood e estou certo de que o L'Monde e todos os jornais de referência do Ocidente estão a mostrar interesse pelo que se está a passar com Nollywood. E o que é Nollywood? É uma grande indústria de cinema local, tal como

Hollywood ou Bollywood, embora baseada nas tecnologias do vídeo e do digital, de custos muito baixos – 5.000 a 40.000 dólares, no máximo, por filme – e que é distribuída em Vídeo CD [Video Compact Disc], também muito barato e, por isso, nivelado ao poder de compra dos africanos. Usam o VCD porque é muito mais barato do que o DVD [Digital Versatile Disc] e porque os recebem em enormes quantidades de Hong-Kong [China] ou do Dubai [Emirados Árabes Unidos]. O sistema de marketing também é muito simples, pois as capas dos VCD's podem ser feitas com uma simples impressão da imagem do actor ou actriz principal enviada por e-mail, enquanto os cartazes que são colados nas ruas das cidades são reproduções simples das capas dos VCD's. Depois, para as pessoas começarem a comprar como loucas, basta passar o filme na televisão uma vez. . . Nollywood, assim como Hollywood e Bollywood, soube igualmente montar um *Star System*, sendo esta a primeira vez na história do cinema africano, normalmente baseado em actores amadores, que as “estrelas” são um factor importante no sucesso de toda uma indústria. Exactamente como nesses dois centros mundiais do cinema, os filmes também têm argumento e contam histórias com princípio, meio e fim, histórias que adoptam o realismo do quotidiano, as fantasias e os desejos dos africanos normais. Neste sentido, quase se pode dizer que os filmes de Nollywood são como os melodramas, em que as personagens predominantes, normalmente a viverem na cidade, lutam para conseguir mudar de vida. O exemplo tipificado que gosto de referir é o do filme que começa com um homem a chegar a casa e encontra a mulher na cama com outro, ele mata-os e tenta esconder os corpos no mato, mas houve alguém que viu tudo e telefona-lhe a exigir uma recompensa para se calar e não o denunciar à polícia. . . Bom, o resto da trama gira em volta dos sucessivos pagamentos e das tentativas do primeiro homem em livrar-se do chantagista. O importante, todavia, é que em África todos querem ver filmes assim. Assim ou como aquele outro do homem que chega à cidade e depois de se tornar milionário abandona a mulher, casando-se com outra mais jovem. O que vai acontecer? Toda a gente conhece este tipo de histórias. . . Ou ainda a história do criminoso que foge da aldeia para se esconder no anonimato da grande cidade. Portanto, nestes filmes expõem-se sempre as dicotomias, entre cidade e campo, é certo, mas maioritariamente dentro da própria cidade. Para encurtar este já longo comentário, digamos que

Nollywood se tornou uma das grandes indústrias da Nigéria, segundo alguns logo a seguir à do petróleo – a Nigéria é o principal produtor africano e o 12^o a nível mundial – e à das telecomunicações, pois o seu mercado potencial inclui os mais de 130 milhões de habitantes deste país e, além disso, é uma indústria que está a começar a exportar para todos os outros países africanos, mas também para Nova Iorque, Paris, Londres e para onde quer que esteja a diáspora africana. Esta é a realidade actual, que não existia em 1987 quando escrevi esse ensaio.

JR: É, então, possível afirmar que os africanos estão finalmente a fazer filmes sobre africanos para serem vistos por africanos?

MD: Essa é a melhor definição de Nollywood. Os seus filmes têm histórias africanas no sentido em que retratam a vida quotidiana dos africanos. Além disso são feitos em África, são feitos por africanos e são consumidos pela população local. É um cinema “caseiro”, um produto local que de facto não depende dos festivais internacionais nem dos espectadores ocidentais. Na verdade, a sua qualidade é tão má, o som é tão mau, os argumentos são tão imbuídos da violência da vida diária nigeriana que o ocidente se mostra relutante em os mostrar, e quando o faz tem tendência a perspectivá-los, inserindo-os num contexto em que seja mais fácil para os ocidentais entendê-los.

JR: Para terminar esta entrevista voltemos ao seu trabalho. Já tem novos projectos em vista? Uma vez que o documentário sobre a ‘Maison Tropicale’ está quase finalizado.

MD: Como já referi, penso que o projecto ‘Maison Tropicale’ não só se insere nas preocupações subjacentes a todo o meu trabalho, como, de certa forma, ajudou a transcender a esfera dos meus conhecimentos. Antes tinha feito um documentário sobre o Mali e Bamako, a terra onde nasci; fiz outro sobre Conakry, onde vivi com os meus pais quando era jovem; também realizei um filme sobre Jean Rouch, de quem fui aluno; fiz ainda um sobre Sembène Ousmane, que é um herói de romance, e outro sobre Ngugi Wa Thiongo, um muito bom amigo e colega na NYU. Com o documentário *Maison Tropicale* é a primeira vez que estou fora destes domínios mais próximos, tentando relacionar a minha experiência com o mundo. Desde logo com África, mas também com Lisboa e o encontro com o Jürgen da Maumaus e com a artista Ângela Ferreira. É, portanto, a primeira vez que exponho as minhas ideias em conjunto com pessoas cujo percurso é completamente diferente, e apraz-me consta-

tar que é possível comunicar, que é possível aproximarmo-nos uns dos outros e sermos capazes de lutar pelas mesmas causas deste mundo. É por isso que o projecto da 'Maison Tropicale' está a ser tão importante para mim. É algo de novo no meu trabalho que, estou certo, vai continuar a produzir efeitos. O que vou fazer depois deste documentário? Provavelmente uma pausa e escrever um pouco.

JR: Muito obrigado e um resto de bom trabalho em Portugal.