

Memória cultural e cinemas africanos: uma reflexão breve

Isabel Macedo

Investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho
isabel.macedo@ics.uminho.pt

A mediação da memória

Os filmes desempenham um papel fundamental no modo como vemos e avaliamos determinados eventos históricos. A visualização e discussão desses produtos visuais pode contribuir para uma compreensão mais aprofundada da história e da memória coletiva e para o desenvolvimento de indivíduos mais reflexivos e autoconscientes.

As investigações sobre memória com vítimas de traumas coletivos, como o Holocausto, as grandes guerras ou o colonialismo, evidenciam formas narrativas complexas de construção e reconstrução mnemónica. As práticas de memória humanas estão envolvidas em ambientes, “sistemas de significado, vidas e mundos históricos em ação e interação; são atividades dentro de ordens culturais, que são elas próprias sujeitas a mudanças históricas” (Brockmeier, 2010, p. 27). Uma parte importante dessas ordens culturais são os média, as tecnologias e outros dispositivos com os quais a lembrança humana esteve sempre intimamente ligada.

A memória cultural compreende um corpo de imagens e textos, específicos em cada sociedade e cada época, que contribuem para difundir a sua autoimagem. Assenta na comunicação através dos média (Erll, 2008). As tecnologias mediáticas, como o filme, podem ampliar o contexto temporal e espacial de lembrança. O cinema tem uma forma específica de produzir lembranças, de gerar imagens que podem contribuir para moldar o imaginário coletivo sobre o passado.

O papel dos média na mediação da memória, interligando o passado e o presente, tem sido alvo de vários estudos nas últimas décadas. A mediação da memória é um processo cultural levado a cabo por vários agentes – indivíduos, tecnologias, convenções, instituições, etc. Tanto a memória quanto os média constituem intermediários entre o indivíduo e

a sociedade, e entre o passado e o presente. A memória pessoal, enquanto fenómeno cultural, engloba tanto as atividades quanto os produtos da lembrança. Inscrevemos experiências no presente para facilitar lembranças futuras; tais inscrições são filtradas por convenções discursivas, práticas sociais e culturais e ferramentas tecnológicas.

Uma câmara de vídeo digital, por exemplo, permite a recolha de imagens, para editar e formatar o vídeo caseiro de uma criança em episódios bem definidos, completos, com títulos ou sons editados, para que se assemelhe a uma produção televisiva. Publicar fotografias nas redes sociais, adicionando um céu azul ou uma palmeira, num destino de férias, pode indicar a intenção de retocar ativamente uma memória particular. Os indivíduos não produzem apenas objetos ou registos para recordar, mas fabricam também memórias como declarações de si mesmos.

Testemunhos de eventos passados, quando registados em filme, passam a fazer parte de um discurso mais amplo, capaz de influenciar acontecimentos e estados de espírito. Muitos cineastas fazem parte de uma rede mais alargada de indivíduos que se envolvem na luta contra o esquecimento, sendo influenciados, por vezes de modo profundo, pelas relações estabelecidas no processo de filmagem.

Contestando narrativas oficiais, vários documentários têm produzido uma linguagem com a qual conceptualizam, problematizam e reimaginam alguns dos aspetos não resolvidos do passado colonial. Estes filmes constituem formas coletivas de contra-memória, que podem ser mobilizadas para desafiar a memória coletiva hegemónica, oferecendo a grupos excluídos socialmente um sentido de identidade. Estas contra-memórias, podem contribuir para transformar narrativas dominantes e ajudar a uma compreensão mais plural do passado.

Os planos longos de rostos desempenham um papel essencial na estrutura dos filmes de ficção, uma vez que servem para suscitar respostas empáticas no público. O mesmo se aplica ao documentário. Nos filmes com testemunhos, os *close-ups* prolongados de rostos humanos, para além de fornecerem uma parte importante da evidência (a oportunidade de analisar elementos não-verbais de comunicação), também nos permitem, como público, agir como ouvintes recetivos e empáticos, “participando”, mesmo que de forma remota, no processo de testemunho.

Cinemas africanos

Devido à história deste continente e à sua relação atual com impérios anteriores, as questões decorrentes da pós-colonialidade dominaram, inevitavelmente, os estudos sobre o cinema africano, bem como os discursos críticos. No entanto, enquanto meio de expressão artística de massa, o cinema herda certas características fundamentais que se desenvolveram ao longo de eras e movimentos anteriores, assim como a partir de outras formas de arte.

Em *The Wretched of the Earth* (1968), Frantz Fanon analisa as produções culturais dos nativos definindo três fases distintas da evolução cultural entre os povos colonizados: (1) assimilacionista (identificação com a potência ocupante); (2) nacionalista cultural (resistência às tentativas de assimilação); (3) nacionalista (revolução da literatura dos povos colonizados). Este esquema permite também descrever os diferentes momentos que o cinema africano atravessou em termos de manifestação de realidades sociopolíticas e preocupações estéticas.

Tal como acontece nas produções literárias, os cinemas africanos também assumem uma perspectiva multifacetada. O cinema autorreflexivo (Beus, 2011) no contexto africano ganha legitimidade e força, na medida em que não só reconhece os seus legados euro-coloniais, mas também atua, abertamente, como autocrítica, ao revelar os princípios da sua própria produção.

Em 1992, Manthia Diawara publicou o seu primeiro livro sobre a história do cinema em África, remontando ao período colonial e ao uso de filmes coloniais em várias regiões do continente. A obra *African cinema: politics and culture* aborda a história e o estado atual do cinema em África, apontando as dificuldades na produção e distribuição dos filmes. A obra *African film: new forms of aesthetics and politics* (2010) do mesmo autor, alerta, mais uma vez, para os problemas de distribuição, para a falta de instalações técnicas e a falta de financiamento para o cinema.

O livro *Black African cinema* (1994), de Ukadike, também apresenta uma análise do desenvolvimento do cinema em África, contextualizando histórica e culturalmente as produções fílmicas. O autor afirma que os filmes coloniais contribuíram para justificar mobilizações militares e a “missão civilizadora” do homem branco, tendo, deste modo, fornecido uma falsa perspectiva através da qual o continente deveria ser visto.

Tcheuyap (2011) argumenta que, com a onda de violência e alienação que o colonialismo impôs, os negros foram compelidos, como Frantz Fanon (1968) observou, a reconsiderar o papel da cultura e a sua representação. Para Fanon, a cultura deve tornar-se “nacional” e contribuir para a libertação política. Foi assim que o cinema “africano” passou a ser visto, como essencialmente militante. Depois da independência e com o poder de representação conferido pela câmara, o cinema teve um papel determinante na construção da nação. Em vários países, como Moçambique, o cinema participou da estratégia política de libertação.

Moçambique foi o único país africano em que o governo criou um Instituto Nacional de Cinema (INC) imediatamente após a independência. A sua criação sugere a vontade política de produzir imagens como um meio de comunicar material político e histórico a um vasto território. Após a independência, procurou-se desconstruir representações polémicas pró-coloniais e construir imagens de moçambicanos independentes e autoconfiantes. Procurava-se construir uma identidade moçambicana que superasse as diferenças étnicas e culturais (Fendler, 2014).

Nos últimos anos têm surgido vários artigos e estudos que clamam por novos paradigmas e análises do(s) cinema(s) africano(s) que levem em consideração a crescente diversidade da produção de filmes no continente. Nas últimas duas ou três décadas, a necessidade de construir uma nação foi ofuscada por uma mudança de enfoque para prioridades mais quotidianas. Isto não significa que os realizadores não continuem a explorar estes temas, mas as suas prioridades parecem integrar agora diferentes componentes de identidades nacionais e sociais que pouco têm a ver com o discurso militante (Tcheuyap, 2011).

O documentário *Uma memória em três atos* de Inadelso Cossa

No filme documentário, o ângulo da câmara é definido de acordo com a impressão que se deseja difundir, a banda sonora escolhida da mesma forma e a narrativa construída de acordo com os significados que se pretende veicular. O documentário não reproduz o mundo, o que é mostrado constitui uma projeção do discurso do cineasta sobre os objetos, povos e espaços filmados. Deste modo, os documentários representam uma “visão particular do mundo” (Nichols, 2001/2010) numa linguagem que

combina imagens, cores, som, ângulos de câmara, espaços e personagens (Niang, 2017).

Ao oferecer comentários e reflexões sobre experiências do passado, documentários como *Uma Memória em Três Atos* (2016), de Inaldeso Cossa, intervêm no debate sobre a historiografia e a representação do passado colonial em Moçambique. Este filme dá voz a moçambicanos que se viram silenciados durante o regime ditatorial português (obrigados à clandestinidade, presos, torturados). O realizador apresenta-nos os testemunhos de ex-presos políticos que regressam aos lugares e às memórias do passado, reconstruindo as suas lembranças sobre a tortura, os espaços, os movimentos pelas lutas de libertação, etc. Inaldeso Cossa, como outros cineastas, procura preencher as lacunas da historiografia, reconstruindo representações da história, através de testemunhos de pessoas que viveram experiências de repressão e violência no período colonial, confrontando esta realidade com as narrativas oficiais. Documentários como este podem contribuir para promover a reformulação da memória coletiva. Ao partilhar memórias (de arquivo e testemunhos individuais), constitui uma ferramenta política, que mantém a memória coletiva viva e mais plural.

Bibliografia

- BEUS, Y. (2011). Authorship and criticism in self-reflexive African cinema. *Journal of African Cultural Studies*, 23(2), 133-152. <https://doi.org/10.1080/13696815.2011.637883>.
- BROCKMEIER, J. (2010). After the archive: remapping memory. *Culture & Psychology*, 16(1), 5-35. <https://doi.org/10.1177/1354067X09353212>.
- COSSA, I. (Realizador). (2016). *Uma memória em três atos* [Filme]. Moçambique: 16mmfilmes.
- DIAWARA, M. (1992). *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- DIAWARA, M. (2010). *African film: new forms of aesthetics and politics*. Nova Iorque: Prestel USA.
- Erl, A. (2008). Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erl & A. Nunning (Eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (pp. 389-398). Berlim: Walter de Gruyter.

- FANON, F. (1968). *The wretched of the earth*. Nova Iorque: Grove Press.
- FENDLER, U. (2014). Cinema in Mozambique: new tendencies in a complex mediascape. *Critical Interventions*, 8(2), 246-260. <https://doi.org/10.1080/19301944.2014.940245>.
- NIANG, S. (2017). Fiction and documentary African films: narrative and stylistic affinities. *Critical Interventions*, 11(3), 228-235. <https://doi.org/10.1080/19301944.2017.1401377>.
- NICHOLS, B. (2001/2010). *Introduction to documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- TICHEUYAP, A. (2011). African cinema(s). *Critical Interventions*, 5(1), 10-26. <https://doi.org/10.1080/19301944.2011.10781397>.
- UKADIKE, N. F. (1994). *Black African cinema*. Berkley: University of California Press.