

## «DÉFENSE ABSOLUE D'ALLER VOIR LE SPECTACLE INFERNAL DU SORCIER BLANC»: A FUNÇÃO DA NARRATIVA E DA METÁFORA NA RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA DO ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO NUMA ALDEIA AFRICANA

*«Absolute Prohibition on Going to See the Infernal Spectacle of the White Sorcerer»: The Function of Narrative and Metaphor in the Historical Reconstitution of Cinematographic Spectacle in an African Village*

Mahomed BAMBAMBA  
Universidade Federal de Bahia (UFBA)  
[mahobam@hotmail.com](mailto:mahobam@hotmail.com)

*Fecha de recepción:* 21-IV-2014

*Fecha de aceptación:* 4-V-2014

**RESUMEN:** As questões que examino neste artigo tem a ver com a reconstrução histórica de um caso de recepção cultural do cinematógrafo numa aldeia islâmica Africana. Minha análise interpretativa deste processo é baseada numa releitura de uma narrativa curta do escritor Amadou Hampâté Bâ. A partir do texto de Bâ levanto uma série de perguntas: como a narrativa de Bâ mistura as estruturas enunciativas de um relato na primeira pessoa, os discursos de outros espectadores-personagens e uma descrição histórica? Qual figura do espectador do primeiro cinema ela nos restitui? O discurso, as opiniões e as reações do público naquela aldeia Africana acerca do cinema são diferentes ou semelhantes aos de outros públicos naquele mesmo período? Quais são as determinações e as mediações de ordem sócio-cultural que a narrativa de Bâ nos deixa entrever entre o espetáculo cinematográfico e a «instituição» religiosa? Qual é o papel da metáfora na recepção cultural do cinematógrafo? Parto da hipótese que a narrativa de Bâ pode ser lida e interpretada como uma metáfora e um documento histórico.

*Palabras clave:* Reconstituição histórica; recepção cultural; Narrativa.

**ABSTRACT:** The article deals with the historical reconstruction of a case of cinematography's cultural reception in an Islamic African village. My interpretative analysis of this process is based on a reading of a short story by Amadou Bâ Hampâté. From Bâ's text, I raise a number of questions: how do the enunciative structures of a first-person account and the speeches of other characters and viewers mix with a historical description? What does the figure of the spectator of the first cinema reflect? Are the speech, opinions and public reactions in that African village about cinema different from or similar to those of other publics around the world at that time? What are the socio-cultural determinations and mediations that Bâ's narrative allows us to glimpse between cinematic spectacle and religious «institution»? What is the role of metaphor in the cultural reception of cinematography? My hypothesis is that the narrative of Bâ can be read and interpreted as both a metaphor and a historical document.

*Key words:* Historical reconstruction; Cultural reception; Narrative, Metaphor.

**SUMÁRIO:** 1. Objeto e forma discursiva das narrativas dos espectadores na história do cinema. 2. Hampâté Bâ: um espectador ordinário no cinema. 3. Conclusão. 4. Bibliografia.

«On the one hand, history reads texts; on the other, each text has its own history of readings» (by Yuri Tsivian)

Este artigo tem como objeto de discussão uma modalidade de reconstituição histórica dos fatos espetatoriais: a narrativa testemunhal na primeira pessoa (na prosa literária ou num discurso prosaico). Minha démarche neste presente estudo consistirá em fazer uma análise descritiva e interpretativa de um fragmento de discurso em que opera um trabalho de reconstituição histórica de um espetáculo cinematográfico e das determinações sócio-culturais que intervêm no processo da sua «recepção cultural». Minha reflexão, ao mesmo tempo teórica e analítica, apóia-se num texto do escritor africano Amadou Hampâté Bâ intitulado «Le dit du cinéma africain»<sup>1</sup>. Trata-se de uma pequena prosa que mistura memória e dados históricos na descrição do debate de ideias contraditórias que tomou conta de uma aldeia africana na véspera e depois uma sessão de exibição pública de um filme do primeiro cinema. O contexto de recepção em questão é marcada pela cultura islâmica e é também o lugar onde nasceu o narrador.

A narrativa de Bâ pode ser interpretada como uma tentativa de reconstituição de dois espetáculos cinematográficos do passado (em 1908 e em 1934): um na fase do

<sup>1</sup> Este texto foi primeiramente publicado em 1967 no catálogo da UNESCO, *Films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Ver o texto integral disponível online em «Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique», p.9-19. Ele foi reproduzido em *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*, livro organizado por Catherine Ruelle (2005) (existe também uma versão em inglês deste texto, traduzido por Manthia Diawara). Vou usar neste artigo a versão em francês tal como foi reproduzida no livro «Afrique 50».

cinema «mudo» e o outro, na era do cinema dito «falado». Desses dois casos de recepção, o autor da narrativa foi, ao mesmo tempo, espectador e testemunho de discussões e polêmicas que aconteceram antes, durante e depois da exibição fílmica. O trabalho de memória de Bâ pode ser visto também como um dos raros casos de narrativa espetatorial romaneada nos contextos das literaturas e dos cinemas africanos. Ao considerar o texto de Bâ como um documento, procuro fazer, a partir dele, uma série de inferências que concernem à concepção do cinema e a uma forma de espetatorialidade baseada na produção discursiva dos sujeitos sociais. As questões que vou examinar no desenrolar de meu artigo e que aparecem em filigrana e em pano de fundo na forma e na estrutura da narrativa de Bâ são as seguintes: qual figura do espectador do primeiro cinema ela nos restitui? O discurso e as reações desse público africano são diferentes ou semelhantes aos de outros públicos naquele mesmo período? Quais são as determinações e as mediações de ordem sócio-cultural que a narrativa de Bâ nos deixa entrever entre o espetáculo cinematográfico e a «instituição» religiosa naquela aldeia africana? Que tipo de censura prévia o islã impõe ao público local? Ao relatar alguns testemunhos, como o texto de Bâ nos ajuda a entender a passagem de sujeitos do estatuto de espectadores «ingênuos» ao de «espectadores lúcidos diante desta «invenção diabólica» que é o cinema? Começarei fazendo um paralelo a narrativa de Bâ e a de outros escritores conhecidos. Em seguida vou construir minha reflexão sobre a prática de reescrita pessoal e histórica de casos de recepção passado (sobretudo casos que têm a ver com descrição dos primeiros espetáculos do cinematógrafo) comentando pequenos trechos extraídos do contexto geral dessas narrativas e fazendo deles pequenos fragmentos de uma atividade de re-interpretação.

## **1. OBJETO E FORMA DISCURSIVA DAS NARRATIVAS DOS ESPECTADORES NA HISTÓRIA DO CINEMA**

A reconstrução dos fatos espetatoriais de outrora (e os contemporâneos) já é um subcampo da historiografia geral do cinema. Pequenas narrativas construídas a partir de simples recordações de espectadores ordinários e crônicas sociais de escritores se tornaram fontes para os historiadores. No meio dos discursos prosaicos sobre o cinema (que forma uma parte dos paratextos cinematográficos no sentido mais extenso), as narrativas dos escritores e homens de letras renomados, às vezes, têm a primazia outros documentos. Inclusive, eles são reproduzidos fielmente nos capítulos introdutórios de alguns livros de história e teorias do cinema (STAM, 2003). Os escritores «ocidentais», antes dos críticos e teóricos do cinema, foram os primeiros a dedicar-se à descrição dos primeiros espetáculos cinematográficos. Nessa reconstituição do universo do cinema pela literatura, há comentários minuciosos e jocosos sobre os primeiros lugares ruidosos de recepção fílmica e sobre os primeiros públicos de cinema. Em alguns casos, além da infraestrutura física e arquitetônica do local, a tônica recaía, invariavelmente, sobre a natureza e o conteúdo dos próprios filmes. Por exemplo, Máximo Gorki começa seu famoso texto intitulado

«Au pays des spectres» (já reproduzido em vários livros de história do cinema) com as seguintes frases: «*Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres. Si seulement vous pouviez vous représenter l'étrangeté de ce monde. Un monde sans couleur, sans son*». Ao tomar, de forma fática, seu leitor com um destinatário da narrativa daquilo que ele viu num espetáculo insípido, Gorki também se posiciona como um espectador; um espectador-testemunha que faz o exercício de se rememorar, pelo discurso escrito suas impressões, sentimentos e observações. Em seguida o autor russo dá o seguinte ajuste ao seu texto: «*il faut que j'essaie de m'expliquer avant que le lecteur me croie devenu fou ou trop complaisant envers le symbolisme. J'étais chez Aumont et j'ai vu le cinématographe Lumière, les photographies animées (...) Quand les lumières s'éteignent dans la salle où l'on nous montre l'invention des frères Lumière, une grande image grise – ombre d'une mauvaise gravure apparaît soudain sur l'écran; c'était Une rue de Paris*»<sup>2</sup>. Nesta parte do texto, o descritivo invade a narrativa de Gorki e completa o comentário. Seu discurso de memória faz um vaivém entre a descrição do contexto e do dispositivo cinematográfico e o comentário sobre as imagens que aparecem na tela. Eis a estrutura básica do discurso na reconstituição histórica da recepção fílmica e do espetáculo cinematográfico na narrativa de muitos escritores. Tal discurso pode se carregar mais ou menos de uma dimensão valorativa, quando o autor julga, critica a deficiência da representação fílmica ou quando ele compara o espetáculo cinematográfico a outras práticas de representação consideradas cultural e esteticamente superiores.

Não é de se surpreender, portanto, que um pesquisador interessado em compreender a recepção cinematográfica, numa perspectiva histórica e num determinado contexto sócio-cultural, considere essas *writer's responses* e os *reader-responses* de outros segmentos de uma sociedade como dados pertinentes. É isso que Yuri Tsivian, por exemplo, faz ao propor um modelo que ele chama de *Cultural reception*. No estudo da recepção do primeiro cinema no contexto da Rússia, o autor parte da premissa que paralelamente às reações intuitivas ('reactive response') dos espectadores aos filmes e ao dispositivo do primeiro cinema, existiram também reações refletidas e reflexivas («reflective response»). Para Yuri, a distinção entre «literary and non-literary responses», entre «learned and instinctual responses' nos ajuda a melhor entender o processo pelo qual as pessoas reagem aos filmes do primeiro cinema (TSIVIAN: 1993, p. 3). No contexto da Rússia, por exemplo, como notou Yuri, os «literary responses», isto é, os posicionamentos espetatoriais lúcidos e refletidos, estão nas narrativas dos escritores e dos críticos russos que, naquela época, fizeram seus comentários, descrições e análises dos primeiros filmes e dos próprios espectadores com base em comparações com práticas artísticas e com base em convenções literárias e culturais pré-existentes. Essa referência ao substrato cultural e artística local para falar da novidade tecnológica do cinematógrafo fez com que as narrativas dos

<sup>2</sup> In *Le spectateur nocture: les écrivains au cinéma (une anthologie)*, de Jérôme Prieur, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

espectadores-escritores russos estivessem recheados de metáforas e de figuras de linguagem diversas. Sendo assim, Yuri Tsivian pensa que é muito restritivo e empobrecedor limitar a historiografia do cinema e a história dos discursos sobre a recepção aos únicos filmes: «If we admit that films imply their viewers, we have also to admit that not only films but viewers too that are subject to evolutionary change. In this respect a study of film reception can be expected to provide a significant corrective to any merely factual history of film» (TSIVIAN, 1990, p. 1). É, de certa forma, essas pistas para uma perspectiva mais ampliada do estudo da história dos cinemas africanos que encontro no texto de Amadou Hampâté Bâ está mais focado no relato dos comentários, discursos e das idéias provenientes de agentes sociais, instituição religiosas e de uma simple espectadora (mãe de Bâ).

A impressão geral que temos ao ler a história clássica dos cinemas africanos, é que os historiadores os consideram sempre do ponto da sua fase gênese (da «data do nascimento» à emergência de outras propostas poéticas, narrativas e políticas) das obras e dos cineastas, fazendo assim abstração, às vezes, da importância dos casos de recepção que antecederam a própria emergência dos primeiros filmes feitos por africanos. A história da evolução da recepção cultural e a do primeiro cinema continuam ausentes nas pesquisas sobre as evoluções da prática cinematográfica na África. Existem poucos textos sobre os primeiros espetáculos cinematográficos na África no período colonial, isto é, pesquisas para entender, entre outras questões, como esses públicos locais reagiam às vistas animadas na tela ou para revelar as idiossincrasias ligadas à recepção do cinematógrafo num continente sob dominação colonial. Essas perguntas, salvo ignorância minha, ainda não foram suficientemente levantadas e discutidas naquilo que podemos chamar da história geral do «cinema» na África (e não apenas a história dos cinemas africanos). No entanto, retratos etnográficos, às vezes, anedóticas das reações dos africanos a projeções de vistas animadas feitas por alguns missionários. Por outro lado, um esforço de reconstituição histórica da recepção cultural na África pode encontrar respaldo teórico-metodológico nos trabalhos do grupo de pesquisa quebequenses sobre as práticas orais do cinema em várias partes do mundo e da presença de um comentador de vista animada escolhido de acordo com suas habilidades na performance oral. No contexto da África, Germain Lacasse (2000) destaca o papel dos griots na mediação entre a tela e as platéias. Os mestres da palavra eram empregados pelos missionários para fazer este papel de «bonimenteur» ou comentador dos filmes. A performance da oralidade africana passava assim a estar a serviço do espetáculo e dos públicos cinematográficos.

## 2. HAMPÂTÉ BÂ: UM ESPECTADOR ORDINÁRIO NO CINEMA

Para voltar ao objeto de minha análise, o texto de Hampâté Bâ me pareceu judicioso e pertinente para discutir a recepção histórica e cultural no contexto africano por

várias razões. Primeiro ele me parece pertinente por representar um caso raríssimo de descrição romanesca de uma sessão do primeiro cinema no contexto africano e na literatura africana. Como Maxime Gorki, Blaise Cendrars, D. H Lawrence, Jean-Paul Sartre, Thomas Mann, Jorge Amado<sup>3</sup>, etc... Hampâté Bâ escreve sua narrativa como um espectador-escritor no cinema. Encontram-se no seu texto os mesmos traços argumentativos e discursivos e distintivos de um «literary response», isto é, uma reconstituição histórica da recepção cinematográfica em que a narrativa e a prosa desempenha uma grande função. Bâ opta por uma forma discursiva que tangencia um diário, uma história familiar e uma crônica da sua comunidade. Sua narrativa oscila entre reconstituição histórica e pessoal. É uma narrativa em que uma instância de enunciação organiza suas próprias recordações e a enunciação de outras personagens. O objeto do seu discurso é o conjunto de discursos e das falas que precederam o espetáculo. Trata-se de uma crônica de um espetáculo cinematográfico anunciado na aldeia e na compilação de discursos de contraditórios. Enquanto alguns membros de uma mesma comunidade se mobilizam contra o espetáculo, outros espectadores (que viram o filme) defendem as virtudes do cinema. É a descrição dos diversos aspectos sócio-culturais e históricos desse acontecimento que a narrativa de Bâ oferece ao leitor. A primeira vez que li o texto de Bâ, ao mesmo tempo em que achei a descrição saborosa, bem-humorada, me perguntava até onde eu tinha em mãos um documento histórico datado sobre um determinado evento cinematográfico do primeiro cinema na África. Ou seja, qual é o estatuto e o lugar desta narrativa na primeira pessoa nas pesquisas históricas sobre a recepção e os públicos cinematográficos na África? Por ser escrito na primeira pessoa, o texto de Bâ se destaca por uma estratégia retórica que o faz oscilar um diário (que mistura memórias afetivas e familiares) e uma crônica social (que toma esse caso de recepção para fazer um retrato de uma comunidade sob dominação islâmica nesta região do Mali). Por exemplo, quando o autor diz «*je ne me souviens plus exactement du premier film*» e, em seguida, completa este começo de ato memória pela precisão de uma data «*em 1908, un européen vint à Bandiagara*», cria-se um hiato entre um projeto de escrita da história de um fato e as hesitações de uma consciência se expressa no discurso. A noção de narrativa, às vezes na primeira pessoa, como sabemos nos introduz na questão da temporalidade diferida entre um tempo T1 (da relação ao cinema e ao espetáculo cinematográfico) e um tempo T2 (da organização de emoções, sensações e impressões causadas ora pelo dispositivo cinematográfico, ora pelo filme, ora pelo espetáculo em si). Este esforço de reconstituição do momento fugaz da projeção passa por um trabalho de memória que pode se apresentar na forma de um relato impregnado de mais ou menos objetividade ou subjetividade<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Cf. trechos das narrativas de escritores famosos organizados por Jérôme Prieur, 1993.

<sup>4</sup> Geralmente quando os depoimentos dos espectadores-testemunhas são obtidos por entrevistas, eles têm a forma de micro-narrativas de memórias sob a responsabilidade de um Eu.

Por outro lado, desde o incipit, o narrador-espectador-testemunha do texto de Bâ precisa o objeto da sua recordação e seu discurso ao dizer logo: *«Je ne me souviens plus exactement du premier film que j'ai vu, mais je me souviens parfaitement de la première projection cinématographique qui a eu lieu dans mon village. Em 1908, un Européen vint à Bandiagara (Mali) pour y projeter un film»* (p. 23). É na descrição da primeira projeção cinematográfica que se concentra o discurso de Bâ. Mas através desse fato, é também toda uma cadeia de outros discursos e falas que o narrador vai pôr em cena, romançando um relato que começou com detalhes de uma descrição histórica (a precisão do ano «1908» e com a exata contextualização geográfica «Bandiagara-Mali»). Com os depoimentos dos diferentes protagonistas em mão, Bâ reconstrói um caso de recepção cultural atravessada pela polifonia e pela distribuição dos turnos de falas<sup>5</sup> («aquí termina a fala da minha mãe», etc.). A narrativa, pelo seu tom literário mistura os discursos direto e indireto. Inclusive as intervenções dos personagens com seus respectivos argumentários segue uma ordem e uma lógica que vai das posições declaradamente contrárias ao espetáculo em sim ao discursos dois personagens centrais da narrativa (a mãe de Bâ e o chefe religioso Tierno Bokar). Quanto aos homens brancos, seus é quase ausente. Apenas o narrador falar, em passant, da ira do governador da província contra o fraco comparecimento dos habitantes de Bandiagara na sessão. O discurso dos marabouts se limita a retratar o «europeu» como o sujeito adjuvante do diabo que vem trazer uma invenção maléfica em terra islâmica. A referência à colonização nesta narrativa de reconstituição histórica é, portanto, lacônica.

Ao dizer que *«Les marabouts se concertèrent pour faire échouer l'entreprise»*, o narrador aponta para a existência de instâncias de mediação institucionais entre o espetáculo e os habitantes. A resistência às *«Lumières impies»* que o diabo irá vomitar na tela e no escuro durante a projeção toma um caráter institucional. Ademais, o contexto de recepção não era favorável a este tipo de espetáculo *«L'islam de mon village n'était pas encore affranchi de son état iconoclaste»* (p. 23). Isso confirma o papel determinante da instituição<sup>6</sup> social e cultural em qualquer período/contexto de recepção cinematográfica. A instituição se revela por diversos modos de interferência na exibição fílmica também. Ao mesmo tempo em que a instituição social pode favorecer o contato dos públicos com o espetáculo, ela pode simplesmente impedir a recepção. Pela prática da censura e da censura prévia, alguns agentes sociais, em nome do bem da comunidade, vão procurar, por todos os meios, deslegitimar o filme e o cinema, por exemplo. É esta função censora que os marabouts assumem. No caso de Bandiagara, é a instituição religiosa que endossa a missão de barreira ao cinema. Para isso, os censores vão elaborar uma série de metáforas

<sup>5</sup> Como dizem os etnolingüistas e os especialistas da análise conversacional.

<sup>6</sup> Para mais detalhe sobre a importância da noção de «instituição» na história da recepção e do cinema do primeiro tempo, ver alguns artigos que compõe o livro *Le cinéma en histoire. Institution cinématographique: réception filmique et reconstitution historique*. André Gaudreault (org.), 1999.

para amedrontar e dissuadir os potenciais espectadores: «*Ombres mouvantes*», «*Lumière impies*»; «*micrale-sacrilège*», etc.

Antes que a prática cinematográfica se institucionalizasse e entrasse nos hábitos de entretenimentos dos africanos de Bandiagara, ela se defronta, portanto, com outra instituição social mais fortemente ancorada na tradição: o islã. Por causa da religião islâmica, o cinema é percebido como um corpo estrangeiro que está sendo inoculado na cultura africana. A projeção cinematográfica é diabolizada e hostilizada tanto quanto o diabo ou o mágico Branco que lhe serve de artesão. Mesmo aqueles que comparecem se recusam a ver a tela, optam em fechar os olhos durante a projeção (autocensura?). Mas no meio deste contexto iconoclasta descrito por Bâ, há vozes discordantes. São vozes que terão a última palavra no final da narrativa que acaba se transformando num conto moral (com duas morais da história). A primeira atitude e reflexão que contraria a visão negativa do cinema propalada pelos marabouts é a própria mãe do narrador. Depois de coagir sua mãe a ver um dia uma sessão de cinema (usando uma pequena chantagem), Bâ a ouve, com espanto dizendo que ela havia gostado do que tinha visto na tela: «*Mon fils, hier soir, j'ai vu cette machine merveilleuse... J'ai admiré la réalisation du cinéma par des hommes, mais je n'en suis nullement surprise. Je tiens à te remercier de m'avoir amenée au cinéma*» (p. 26-27). Porém, o encantamento de Kadidia é temperado e enviesado por um filtro: para Kadidia, não há dúvida de que mesmo sendo uma invenção humana, o cinema não deixa de ser uma criação divina, tal como lhe ensinou o islã e Tierno Bokar, o grande sábio e chefe da confraria religiosa: «*La projection d'hier, diable ou pas diable, m'a permis de trouver une preuve irréfutable pour fonder en moi une chose que je n'avais acceptée que par pure confiance en Tierno Bokar qui l'a enseignée*» (p. 27).

Se, em muitos sentidos, a recepção filmica significa «aculturação» do próprio médium cinema, como diz Yuri Tsivian, no caso da aldeia de Bandiagara, este processo é mediado pela religião, pelo conjunto das crenças e da narrativa oral africana. A fonte para falar do cinema de forma metafórica é formada pelo islã e pela sabedoria popular. A espectadora Kadidia se serve dos ensinamentos religiosos recebidos e da forma de pensamento já existente para avaliar positivamente o cinema. Ela faz suas próprias metáforas com relação ao espetáculo cinematográfico com base nesse conhecimento prévio: «*En 1908, nos bons théologiens et vénérables docteurs de la loi avaient décrété que le «tiyatra» (cinema em bambara) est une machine magique d'invention diabolique. Eh bien, pour moi, le cinéma est plutôt un instructeur merveilleux, un maître éloquent qui amuse et instruit*». (p. 27). Ao criticar aquilo que chamaríamos hoje em dia de censura prévia, nesta frase, a mãe Bâ defende o direito de ver e a liberdade perceptiva de qualquer espectador e sujeito social. Como Kadidia, Tierno Bokar (o grande sábio muçulmano) decide também ver o espetáculo e chega à mesma conclusão: «*je me demande ce qu'il y a de condamnable dans le spectacle que nous venons de voir*» (p. 28). Na narrativa de Tierno encontramos outras comparações do cinema com a natureza prolífica de formas multicoloridas, referências

ao Corão e à Bíblia. Tierno vai mais longe ao extrair esta bela parábola do Corão para definir o cinema: *«Il n'est point donné à l'homme que Dieu lui adresse la parole; s'il le fait, c'est par la révélation, ou à travers un voile, ou bien Il envoie un Apôtre, afin que celui-ci, par sa permission, lui revele ce qu'il veut»* (p. 29). Dito de outra maneira, o cinematógrafo, o projecionista e o cineasta são meros intermediários (e não adjuvantes do diabo) entre Deus e os espectadores. São iguais aos apóstolos. As metáforas e as parábolas criadas por Kadidia e Tierno para falar assim do cinema servem para aculturar o espetáculo que ele produz e para justificar também sua importância num contexto islâmico. Por outro lado, a relação feita entre o cinema e a religião, Deus e a bruxaria é presente também em outras narrativas e textos teóricos que retratam contextos de recepção do primeiro tempo. Em *'Image et croyance'*<sup>7</sup>, François Jost desenvolve muito bem aquilo que define como a irrupção das metáforas da «metafísica da aparição» no cinema do primeiro tempo: *«Dans le cinéma des premiers temps, les rêves sont donc des visions, proches des apparitions surnaturelles: ils gardent un pouvoir magique voisin de la croyance; de la sorte, la connivence de la mémoire avec le rêve teinte toute projection dans le temps d'une dimension médiumnique»* (JOST, 1998, p. 62). Se, simbólica e imageticamente falando, a magia, os fantasmas, o sonho abundam em alguns filmes entre 1900 a 1916, as metáforas da magia e da religião e do sobrenatural permeiam também os discursos dos espectadores e as narrativas da recepção.

A narrativa construída por Hampâtê Bâ é ela própria uma metáfora para falar do cinema (cinema mudo e o cinema falado), é também um discurso literário e um retrato histórico que compilam uma parte das figuras de linguagens que condicionam a aculturação do cinema nesta aldeia africana. Através da narrativa de Bâ, podemos observar que os tropos dos marabouts contrários ao cinema são substituídos por outras metáforas criadas por dois espectadores mais complacentes com esta invenção genial e divina. Para mim, a seguinte observação de Kadidia Patê, resume a moral da história contada por Bâ: *«Je demande pardon à Dieu. J'ai eu hier la preuve que la plus grosse erreur qu'un homme puisse commettre sur terre, c'est de condamner avant de voir et de connaître. J'ai senti combien il est mauvais de refuser de voir, ne serait-ce que pour s'informer»* (p. 27). Ao confrontar ideais contraditórias, Hampâtê Bâ realiza um verdadeiro «tour de force» retórico e argumentativo na sua reconstituição histórica da recepção do espetáculo cinematográfico nesta aldeia: sua narrativa começa com o discurso da intolerância dos marabouts com relação ao cinema, em seguida, ela leva o leitor progressivamente a aderir a um discurso de sabedoria e de abertura para a novidade. Ao deixar a última palavra a estes dois espec-

<sup>7</sup> Publicado em *«Le temps d'un regard: du spectateur aux images»* F. Jost, 1998, p. 52-71. Ver também outra obra co-organizada por Cosandey, Roland; André Gaudreault e Tom Gunning em que diferentes autores analisam as relações entre o cinema e a religião no cinema do primeiro tempo em diversos documentos, filmes e contextos geográficos, históricos e sócio-culturais: *«Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema»*. 1992.

tadores mais esclarecidos que são Tierno e Kadidia, o espectador-narrador Bâ consegue o que podemos chamar de uma defesa do cinema tout court e de seus valores universais. Hampâté Ba, de certa forma Tierno, afirma isso pelas vozes de sua mãe e de Tierno. O último diz, por exemplo: «*Autant l'écran est nécessaire dans une projection cinématographique, autant un intermédiaire est nécessaire entre le fidèle et son Dieu*» (p. 31).

Quando o mesmo Tierno (o guru da mãe do narrador) elogia a capacidade de Kadidia a fazer parábolas após ter visto o espetáculo cinematográfico, de certa forma, ele lhe reconhece um direito a pensar por si e a dar sua opinião sobre as coisas da vida. Trata-se de um direito de fala de que goza qualquer espectador numa sociedade. Por exemplo, é em nome deste direito de fala sobre as coisas humanas e as coisas da natureza, que Christian Ruby, na história das artes e da constituição da realidade espectral, postula uma «arte do espectador». A arte do espectador, diz Ruby, é constituída em torno de uma série de «exercícios»; e ela se estabilizou «nos dispositivos (individuais, mas também sócio-políticos) que permitem a cada um debater dos assuntos artísticos na margem das autoridades da realeza ou da igreja, por exemplo, nos salões, (...)» (RUBY, 2012, p. 77). Da encenação da «arte» e da retórica espectral na narrativa de Hampâté Ba, como acabamos de ver, destacam-se dois perfis e tipos diferentes de espectadores. Com a mise en scène da «arte do espectador» e com uma sábia organização sucessiva das falas de Kadidia e de Tierno (ambos questionam o papel de «intermediários» entre os indivíduos e Deus), observa-se toda a sutileza retórica do texto de Bâ.

Por fim, as duas partes constitutivas da narrativa de Bâ correspondem bem ao título dado ao texto: «Le dit du cinéma africain». O cinema africano, já naquele período e naquela aldeia descritos tem uma fala, tem uma fala e um discurso polifônicos, atravessados por várias vozes e pontos de vista são só sobre o cinema, mas também sobre a realidade sócio-cultural. Enquanto os marabouts querem defender o suposto caráter virginal da tradição africana contra as diabruras do cinema, outras vozes defendem, de forma progressista, o espetáculo das imagens numa tela como algo salutar. Essas duas posições postas em cena na reconstituição histórica desse caso de recepção cultural não representariam, de certa forma, o próprio dilema do cinema africano? O dito do cinema tal como protagonizado em Bandiagara é, ao mesmo tempo local e extensivo ao conjunto da África e aos cinemas africanos contemporâneos marcados por uma pluralidade de vozes e de propostas temáticas e estilísticas. Portanto, o que o texto de Hampâté Bâ nos ensina é que a polifonia do discurso e do dito dos cinemas africanos deve ser procurada também no espaço e na história da recepção cinematográfica, isto é, uma história em que os espectadores encenam e protagonizam, como os filmes, outra forma de representação: o discurso sobre a realidade. Este cinema feito pelo discurso dos espectadores favorece uma renovação e ampliação da esfera pública.

### 3. CONCLUSÃO

Meio-século separa a situação descrita por Bâ e os primeiros filmes feitos por cineastas da África. Por ironia do destino ou não, o cineasta Sembène Ousmane voltou a pôr em cena, de forma crítica, os marabouts, os teólogos, os griots, os políticos corruptos, isto é, os mesmos e os novos intermediários entre Deus e os indivíduos descritos por Bâ. A produção e a recepção dos cinemas africanos contemporâneos são determinadas por novas instituições políticas e sócio-culturais. O próprio «cinema africano» se tornou uma instituição plena. Os cinemas feitos pelos próprios africanos representam a razão e a sabedoria defendidas por Kadidia e Tierno: os cineastas são agora os novos «intermediários» entre os indivíduos e a tela. São eles os novos «sorciers» que produzem agora «milagres-sacrilégios» e fazem «vomitar luzes» nas telas para a alegria de seus públicos locais e dos cinéfilos do mundo. No lugar de uma demonização do espetáculo cinematográfico, emergiu um cinema que Sembène Ousmane, por exemplo, chamava de «cinéma cours du soir» (ensino supletivo). O cineasta senegalês acreditava até sua morte nas virtudes pedagógicas e libertadoras dos filmes. O cinema se tornou na África de hoje uma máquina de narrar histórias em imagens e som, mas também é uma máquina que leva as massas a verem a realidade e pensarem por si (como dizia a mãe de Bâ). Os filmes servem para denunciar, em alguns casos, a ordem social e o lado negativo das tradições culturais locais. O novo «dito do cinema africano», portanto, está nas dimensões éticas, estéticas, culturais e idiossincráticas de todos os filmes africanos, mas este dito está também nos discursos que formam os paratextos dos cinemas africanos, isto é, as opiniões dos espectadores sobre os filmes africanos. Esses discursos podem ser ricos dados para uma verdadeira pesquisa sobre a história da recepção cultural em muitas aldeias, cidades e regiões da África. Interpreto a narrativa de reconstituição histórica do espetáculo cinematográfico proposta por Amadou Hampâté Bâ como uma metáfora e um convite a tal tarefa.

### 4. BIBLIOGRAFIA

- COSANDEY, Roland; André GAUDREULT; Tom GUNNING (orgs.): *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sainte-Foy/Lausanne: Presses de l'Université Laval et Éditions Payot, 1992.
- GAUDREULT, André et alli (orgs.) *Le cinéma en histoire. Institution cinématographique: réception filmique et reconstitution historique*. Québec/Paris. Nota Bene & Méridiens Klincksieck, 2000.
- JOST, François. *Le temps d'un regard: du spectateur aux images*. Québec/Paris: Nuit Blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998.

- LACASSE, Germain. *Le bonimenteur de vues animées: le cinéma «muet» entre tradition et modernité*. Québec/Paris: Nota Bene & Méridiens Klincksieck, 2000.
- PRIEUR, Jerome. *Le spectateur nocturne: les écrivains au cinéma* (une anthologie). Paris: Cahiers du cinéma, 1993.
- RUBY, Christian. *L'archipel des spectateurs*. Paris: Éditions Nessy, 2012.
- RUELLE, Catherine (org.). *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- STAM, Robert . *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- TSIVIAN, Yuri. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1998.