

ORALIDADE E CINEMA NA ÁFRICA: YAABA, UM CASO EXEMPLAR

Lúcia Nagib

RESUMO

O cinema africano francófono recente tem se destacado pelo uso original que faz das tradições orais locais. A partir dos exemplos pioneiros do Senegal (Ousmane Sembène) e do Mali (Souleymane Cissé), e graças aos programas franceses de financiamento, uma nova geração de cineastas vem se desenvolvendo, dando provas de um estilo próprio e vigoroso. O caso de Idrissa Ouédraogo, de Burkina Faso, é o mais notável. Tendo atingido uma maturidade que o coloca junto aos grandes cineastas do mundo, ele é autor de pelo menos três obras-primas, das quais uma é analisada: *Yaaba*.

Palavras-chave: cinema africano; literatura oral; Idrissa Ouédraogo; fábula; realismo.

SUMMARY

Recent French-speaking African cinema has gained recognition for its original use of local oral traditions. Building on the pioneering examples from Senegal (Ousmane Sembène) and Mali (Souleymane Cissé), and thanks to French sponsorship, a new generation of film makers has been developing personal and vigorous styles. Idrissa Ouédraogo, from Burkina Faso, is the most remarkable case. Director of at least three masterpieces, he demonstrate a mastery which places him among great film makers worldwide. Ouédraogo's *Yaaba* is analyzed in this essay.

Keywords: African cinema; oral literature; Idrissa Ouédraogo; fable; realism.

As adaptações literárias no cinema são correntes na África sub-saariana, tanto quanto em outras partes do mundo. Para ficar nos exemplos mais notórios, pode-se citar o pioneiro Ousmane Sembène, escritor senegalês que passou ao cinema adaptando seus próprios contos e romances, ou o prêmio Nobel nigeriano Wole Soyinka, cujas incursões no cinema também se basearam em suas próprias peças de teatro. O que de fato distingue a África negra com respeito às suas fontes cinematográficas é o recurso frequente à literatura oral, de tradição mais forte, já que a escrita foi uma técnica introduzida pelos colonizadores estrangeiros. Já se observou mesmo que no cinema africano "a literatura oral é melhor fonte de inspiração que as literaturas escritas nas línguas coloniais" (Diawara, 1989, p. 200). A explicação mais óbvia para isso seria o fato de que a literatura oral também se encontra na base de quase toda a literatura escrita africana (mesmo a registrada na língua do colonizador).

O cinema, em vista de sua natureza múltipla, constituiria, em princípio, o meio mais beneficiado pelo uso da literatura oral, manifestação igualmente multimidiática que não se dá sem o auxílio da música, da dança, da representação dramática e de sinais codificados, como gestos e sons percussivos. Não por acaso, está em voga no debate acadêmico recente na África negra promover uma aproximação entre as tradições orais locais e a tecnologia de multimídia. Tal prática, no entanto, não impede que se mantenha intata a posição conservadora de boa parte dos apologistas da oralidade. O conservadorismo nesse campo é, aliás, quase inevitável, quando se trata de proteger culturas nativas contra as transformações impostas de fora.

Ao cinema, a postura meramente conservadora não tem trazido benefícios. O apego exacerbado às tradições, em muitos filmes africanos, longe de aproximá-los das novas tecnologias, acaba por reduzi-los à lamentação sobre um passado irrecuperável, tornando-os impermeáveis a análises eficazes do presente. Penso, por exemplo, em alguns filmes dos cineastas mais evidentes de Gana e da Nigéria, respectivamente Kwaw Ansah e Ola Balogun, cuja técnica canhestra (e não me refiro ao luxo da produção, mas ao simples *know-how* cinematográfico) tenta se compensar pela adesão ardorosa às tradições nativas.

É nesse contexto que se deve destacar a postura adotada por alguns cineastas francófonos, em especial de Burkina Faso, Mali e Senegal — cujas cinematografias emergentes devem muito aos programas de financiamento franceses —, que incluíram a perspectiva moderna em sua recuperação da tradição oral africana. São cineastas que, sentindo-se liberados do cinema político e de denúncia e da obrigação de se comunicar com um público majoritariamente iletrado (bandeira erguida por Sembène e plenamente justificável no ambiente revolucionário dos anos 60), adotaram o refinamento estilístico e o diálogo internacional como premissa de seus filmes. Como espero deixar claro aqui, não é contraditório que, justamente através deles, a beleza e o potencial artísticos africanos encontrem afinal expressão cinematográfica plena. O caso de Idrissa Ouédraogo, parecendo-me o mais notável, será objeto de análise neste artigo.

Ouédraogo faz parte da primeira (e, infelizmente, única) geração formada pelo Inafec (Institut Africain d'Éducation Cinématographique), de Ouagadougou, Burkina Faso, capital cinematográfica da África e sede, desde 1969, do famoso Fespaco (Festival Pan-Africain du Cinéma d'Ouagadougou). Essa formação específica e rara, numa África onde o cinema tem pouco mais de trinta anos, se completou com estudos no Idhec (Institut de Hautes Études Cinématographiques), de Paris.

Ouédraogo é, portanto, um cineasta, antes de tudo — e antes de ser, como muitos de seus colegas, escritor ou contador de histórias. Eis o que lhe possibilitou uma transposição cinematográfica acurada das técnicas do conto oral africano, nos três longas-metragens mais importantes que realizou, *Yaaba* (1989), *Tilai* (1990) e *Samba Traoré* (1993). Quero crer mesmo que foi o domínio das técnicas cinematográficas, mais do que a

formação francesa, que o ajudou a superar o complexo de inferioridade, responsável, no cinema africano político, pelo vício da vitimização, da denúncia, da doutrinação. Nos três filmes mencionados, é a literatura oral que fornece a temática e a estrutura narrativa, embora não se recorra ao personagem clássico do *griot* (termo francês usualmente adotado para designar os narradores orais da África), prática frequente no cinema africano¹.

***Yaaba*, um caso exemplar**

O filme *Yaaba* se baseia num conto oral sobre uma velha solitária, marginalizada pela população de sua aldeia, que a considera uma bruxa. A velha — na verdade, uma sábia — deve, porém, sua condição solitária, não a alguma aliança com as forças do mal, mas ao fato de ser órfã desde o nascimento (a mãe morreu ao dar à luz e o pai, de tristeza, não podendo viver sem a mulher).

A adaptação de um conto oral para o cinema, num primeiro momento, parece condicionar o filme à categoria de drama histórico — como é o caso do excelente *Guimba* (1995), de Cheikh Oumar Sissoko, do Mali, ao qual pretendo dedicar estudo à parte. Em *Yaaba*, porém, Ouédraogo foge da condição de filme de época ao dar expressão cinematográfica a um recurso característico da narrativa oral, que é a presentificação. Na estrutura tradicional do conto africano, a história se passa em tempos imemoriais, mas é narrada como se fosse no presente, de um modo exemplar que a torna válida em todos os tempos. Como bem define o historiador malinês Hampaté Bâ, "não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e seus ouvintes. [...] Por esse motivo, o tempo verbal da narrativa é sempre o presente" (1982, p. 204).

Em *Yaaba* reina uma atemporalidade que torna desnecessárias indicações do momento histórico. Essa é, aliás, a característica de qualquer narrativa mítica: desde os gregos, os deuses se comportam como os humanos do momento contemporâneo, perenemente válido. No caso africano, porém, a noção circular de tempo tem seu significado específico, como já deixou claro Wole Soyinka, a respeito dos iorubas:

O pensamento tradicional opera, não numa concepção linear do tempo, mas numa realidade cíclica. Não quero absolutamente sugerir que isso seja peculiar aos iorubas ou à visão de mundo africana. [...] Mas o grau de aceitação desse sentido temporal integrado no ritmo de vida, nos costumes e na organização social da sociedade ioruba certamente merece ênfase, por refletir a mesma realidade que nega periodicidade às existências dos mortos, dos vivos e dos não-nascidos (Soyinka, 1995, p. 10).

(1) Alguns cineastas têm feito usos dos mais interessantes de personagens de *griots*. Cheikh Oumar Sissoko, em *Guimba*, por exemplo, utiliza um *griot* cujo discurso contradiz a história contada pelo próprio filme, provocando efeitos de distanciamento e autocomentário.

Repare-se na caracterização de cenários, figurino e maquiagem de *Yaaba*. A plácida paisagem desértica, com seu ar de pequeno oásis à beira de um largo rio e seus poucos e serenos baobás, parece estar ali, daquele mesmo jeito, há séculos ou milênios. De igual maneira, as cabanas da aldeia, as vestes dos aldeões, suas atitudes, seus hábitos parecem datar de tempos imemoriais. Mesmo o dinheiro utilizado no filme é o búzio, moeda corrente na África antes da colonização e hoje sem valor monetário. É evidente que, para alcançar esse efeito atemporal, Ouédraogo teve que isolar o palco de sua narrativa de qualquer traço ou sugestão do Ocidente ou da modernização da África. Entre os poucos determinantes estão a língua falada (moré, do povo mossi) e a localização geográfica (o sul do Saara, no interior de Burkina Faso). Mas, como essas características não são referidas em oposição a coisa alguma, parecem as únicas existentes no globo. Tem-se a idéia de uma civilização perfeitamente ignorante da existência de outros povos sobre a face da Terra. Essa universalização, evidentemente proposital e colocada desde o início como inquestionável, constitui o primeiro passo corajoso de Ouédraogo, que não pede desculpas nem oferece explicações ao requerer uma identificação imediata de espectadores de qualquer parte do mundo com seus personagens.

Por esse mecanismo, apesar da aparência realista — por muitos referida como um novo "neo-realismo" ou "cinemanovismo" africano² —, o filme preserva os ingredientes do conto de fadas ou da fábula. Certamente, existe um ar de documentário, típico dos cinemas novos ou independentes, obtido graças às locações externas, aos atores leigos (embora nem todos), à "autenticidade" de gestos, falas, vestimentas. Mas tais ingredientes não estão a serviço de uma denúncia política, e sim da mera verossimilhança da ficção. Os personagens não se singularizam enquanto indivíduos, constituindo tipos exemplares: temos as crianças comportadas ou briguentas, as mulheres invejosas ou generosas, o bêbado de bom coração, a beldade que trai o marido etc. Como nas fábulas, um fato "milagroso" ou surpreendente leva ao final feliz e à lição de moral: a menina Nopoko, ameaçada de morte por tétano, é curada graças aos medicamentos proporcionados por Sana, a velha injustamente rechaçada pela aldeia.

Características como essas não encontram lugar, por exemplo, num filme muito mais "neo-realista" como *Pather Panchali*, de Satyajit Ray, que teve peso visível na concepção estética de *Yaaba*³. Tal como o filme de Ouédraogo, *Pather Panchali* possui sua velha solitária, a "tia" (*yaaba* significa "avó"), que encontra companhia e compreensão apenas junto a um casal de crianças (dois irmãos, em *Pather Panchali*; dois primos, em *Yaaba*). Em ambos os filmes, as crianças chegam mesmo a roubar para dar de comer à velha. Mas o final, em um e outro caso, é diverso: na fábula que caracteriza *Yaaba*, a menina Nopoko adoece, mas se salva, graças à intervenção da velha; na narrativa realista de *Pather Panchali*, a menina Durga também adoece — e morre. Nisto o romance escrito, no qual se baseou Ray, mostra seu distanciamento do conto oral. Na origem de *Pather Panchali* encontra-se a obra de Bibhutibhushan Banerjee, típico romance de formação, que oferece referências históricas, espaciais e temporais

(2) Cf., por exemplo, Nwachukwu Frank Ukadike: "*Ouédraogo* Junde a tendência neo-realista de não corrigir a interpretação de atores leigos com a tradição narrativa africana do *griot*" (1994, p. 279).

(3) O cinema indiano — evidentemente, o comercial — goza de enorme popularidade na maioria dos países africanos. O fato de Ouédraogo ter escolhido Ray como modelo, e não a estrutura de gênero do cinema popular indiano, é mais uma prova de sua opção consciente pelo cinema de arte.

precisas com relação aos eventos e personagens. Estes são apresentados com todas as peculiaridades psicológicas que os singularizam. Dentro do espírito realista de tal construção, o final feliz ou moralizante não encontra lugar — aliás, não existe exatamente final na história, que continua por gerações, alongando-se numa trilogia.

Reafirmando o que sempre existiu, *Yaaba* deveria então se configurar como um filme conservador. Perpetuar as tradições, explicando-as especialmente às crianças: eis precisamente o intuito do conto oral, como faz concluir Hampaté Bâ, para quem "um conto é a mensagem de ontem, destinada ao amanhã, transmitida através do presente" (1994, p. 248). No entanto, Ouédraogo se utilizou de um artifício sutil para escapar ao conservadorismo e conferir modernidade a seu filme: transportou para o interior de uma sociedade africana típica os problemas cujas causas são normalmente atribuídas aos colonizadores estrangeiros. Na verdade, em *Yaaba*, a fonte dos principais problemas são as próprias tradições, como as credences e os misticismos, a obrigatoriedade de fidelidade conjugal da mulher, a pretensa superioridade intelectual do homem. O debate, assim colocado, dentro de uma sociedade exemplar universalizada, deixa de ocorrer entre tradição e modernidade (ou África e Ocidente) para transformar-se na luta clássica entre razão e mito.

O primeiro diálogo do filme já dá conta dessa oposição. Bila (o garoto) e Nopoko (a garota) encontram-se no cemitério, onde regam o túmulo da mãe de Nopoko. No plano de fundo, Sana (a velha) também rega um túmulo.

Nopoko: "Mãe, sinto sua falta. Se você pudesse voltar..."

Bila. "Você diz cada bobagem... ela não volta mais."

Nopoko: "Bila... a velha está atrás de nós."

Bila. "Medrosa. Ela já está indo embora."

Nopoko: "Será que ela é mesmo uma bruxa?"

Bila: "Isso eu não sei. É o que todos dizem."

Essas breves falas expõem a dialética que irá estruturar o filme. Nopoko "conversa" com a mãe morta, seguindo a regra tradicional africana de não se estabelecer fronteiras entre os vivos e os ancestrais mortos⁴. Bila, no entanto, ridiculariza a crença ingênua de Nopoko, com o argumento inteiramente racional de que os mortos "não voltam mais". Estabelecido o confronto entre razão e mito, segue-se um outro, igualmente clássico, entre aparência e essência: Sana seria o que aparenta? O filme nos revelará que não. Seu corpo esquelético, de pequenos seios secos à mostra, seu crânio calvo e sua boca desdentada se transformam em expressão de pura bondade, quando Bila a chama, pela primeira vez, de *yaaba*.

Também o conto oral se destina, em princípio, a revelar a "face verdadeira" de pessoas e coisas. No entanto, essa revelação vai no sentido de explicar e corroborar a tradição. Em *Yaaba*, ao contrário, a revelação da

(4) Nas reuniões de conselhos de anciões na África costuma-se reservar lugar de honra para os espíritos dos ancestrais, que são ouvidos e respeitados.

verdade, a cada instante, faz desacreditar a tradição. Que essa postura deriva da experiência ocidental do diretor e roteirista Ouédraogo torna-se claro no acontecimento central do enredo, que é a doença de Nopoko. Ferida por uma faca, quando tenta socorrer Bila numa briga, Nopoko adoece gravemente. O conselho masculino da tribo, deixando-se influenciar por um curandeiro charlatão (que, precedido de seu pequeno ajudante, entra em cena com chocalhos, caretas e urros caracterizados no filme como ridículos), acredita que Nopoko está tomada por um espírito do mal, em função de magia feita pela "bruxa" (Sana). Bila, porém, sabe, através de Sana, que Nopoko está com tétano. Sana consegue de Taryam, um curandeiro mais avisado, o remédio capaz de curar a menina. Não recebe, porém, crédito da comunidade, apenas da mãe de Bila, que, secretamente, administra o remédio a Nopoko, que sara.

Como logo se percebe, a separação feita aqui entre feitiçaria e medicina é forçada. Em geral, na África tradicional a medicina herbácea vem acompanhada de rituais e procedimentos místicos. A separação operada no filme espelha nitidamente o antagonismo ocidental entre ciência e misticismo, devendo ser entendida como uma expressão de crédito à medicina tradicional africana, mas não à sua correspondente feitiçaria. Nisto, *Yaaba* opõe-se frontalmente a outros filmes baseados em literatura oral, mas de opção mística (e mais conservadora), como *Yeelen*, de Souleymane Cissé — que têm conquistado a adesão irrestrita de alguns críticos ocidentais, adversários de filmes "pedagógicos" e "ocidentalizados" como os de Ousmane Sembène⁵.

É preciso reconhecer, não obstante, que *Yaaba* adere à tradição em seu próprio núcleo temático, ao confirmar a sabedoria do idoso, que, nas sociedades africanas, tem sempre garantido um lugar de honra. No entanto, a racionalidade da velha Sana encontra eco apenas entre os "marginais" da tribo, que são as crianças, as mulheres rebeldes e o bêbado — todos contraventores das regras ilógicas da tradição.

(5) Ver, nesse sentido, os argumentos, a meu ver exagerados, em favor do misticismo em *Yeelen*, de Dudley Andrew (1995).

Esconde-esconde

No pequeno vilarejo de *Yaaba*, todos sabem que aparência e essência nem sempre coincidem. Para que nada rompa a ordem estabelecida (ou seja, a estrutura tradicional), é preciso vigiar o comportamento alheio — e punir. Assim, todos os personagens se tornam vigias e algozes recíprocos. Qualquer atitude que escape à regra é imediatamente interdita por algum membro do grupo. Desde o começo do filme, as crianças temem a vigilância de seus atos, como fica claro no primeiro diálogo: Nopoko receia que Sana os esteja vigiando porque ela e Bila tinham sido proibidos de visitar o cemitério.

A partir daí, o filme se desenrola num movimento de esconder e revelar, criativamente representado pelo jogo de esconde-esconde do casal

de crianças, encenado logo após a visita ao cemitério e repetido outras vezes no desenrolar da narrativa. Esse procedimento amplia a curiosidade natural das crianças (que querem sempre experimentar o proibido) para um vício dos adultos. O ato de esconder e depois encontrar, motivo de mal-estar ou sentimento de diminuição para quem é apanhado em flagrante, parece ser essencial a todas as relações humanas.

No decorrer das cenas, monta-se uma cadeia de espionagem que determina a estrutura e a estética do filme. Sua geometria bem-humorada e às vezes irônica é de uma originalidade que não fica a dever às cadeias infernais de Fritz Lang ou ao comportamento simétrico dos personagens de Ozu. Menciono alguns exemplos dessa "quadrilha" da vigilância, que, enfileirados, contam a história do filme:

- Sana aparece espiando Bila e Nopoko no cemitério.
- Sana vê onde Bila se escondeu e o aponta para Nopoko.
- Bila mostra a Nopoko o presente que ganhou de Sana. Poko (mãe dele) os está observando.
- Nopoko, com trejeitos sedutores, decide ajudar Bila a buscar água no rio. Poko os está observando.
- Bila vê Koudi (a bela da aldeia) traindo Noaga (seu marido alcoólatra e impotente) com o pastor Razougou.
- Mulheres da aldeia, voltando com seus potes de água na cabeça, vêem Bila brincando com Sana. Elas discutem aos gritos se Bila merece ser punido.
- Sana observa de longe a briga entre Bila e os filhos de Bilgo.
- Nopoko e Bila testemunham a briga entre Koudi e Noaga.
- Razougou se faz de cego para poder ver Koudi. Bila o reconhece.
- Um ancião vê Koudi fazendo amor com Razougou.
- Bila e Nopoko vêem Koudi fugir com Razougou.
- Cena final: Noaga observa Bila e Nopoko correndo pelo deserto.

Essa cadeia de vigilância cria, por sua vez, um jogo de denúncias e punições. Exemplos:

- Nopoko diz ao pai que Bila estava com Sana. Este conta o fato para o pai de Bila, que lhe dá uma surra.
- Bila denuncia a todos que Razougou não é cego. Ele é perseguido e punido pelos aldeões.
- O ancião denuncia a Noaga a traição de Koudi. Noaga expulsa Razougou.

A espionagem é uma rede complexa, exercida não apenas pela visão, mas também pela audição. Por exemplo:

- Bila escuta os pais fazendo amor, pela manhã, e aproveita para roubar uma galinha, que irá presentear a Sana. Seu ato, bem como a discussão posterior de seus pais, são presenciados por um ancião da tribo, que posteriormente denunciará o roubo à comunidade.
- Poko (mãe de Bila e tia de Nopoko) escuta a conversa de Taryam, o curandeiro, com os homens da tribo e resolve administrar sua poção a Nopoko.

Na verdade, ninguém está imune a cometer sua pequena traição — nem mesmo Nopoko, que ama Bila, mas o denuncia. Também o espectador

REFERÊNCIAS

Andrew, Dudley. "Falaises sacrées et espaces communs". *Iris*, n° 18. Iowa: University of Iowa, spring, 1995.

Diawara, Manthia. "Oral literature and African film: narratology in *Wend Kuuni*". In: Pines, Jim and Willemen, Paul (orgs.). *Questions of third cinema*. Londres: BFI, 1989.

Bâ, A. Hampaté. "A tradição viva". In: *História geral da África*. São Paulo/Paris: Ática/Unesco, 1982.

_____. *Petit Bodiel et autres contes de la savane*. Paris: Stock, 1994.

Soyinka, Wole. *Myth, literature and the African world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Berkeley/Los Angeles/Londres, 1994.

se vê incluído nesse jogo. Eis um exemplo eloquente: o primeiro plano do filme, antes dos créditos, mostra as duas crianças correndo pelo deserto. O mesmo plano se repete no final, mas agora já fomos informados de que a perspectiva da câmera corresponde ao olhar de Noaga, que foi cúmplice das crianças no enterro da velha, recém-falecida. Portanto, a visão das crianças no início, que é a do espectador, ao final coincide com a do bêbado sensato, solidário aos jovens rebeldes.

O movimento de ocultar e mostrar desenvolvido pela câmera parece mesmo desafiar o espectador, transformando-o em participante do esconde-esconde. O esquema de contracampo não obedece ao sistema convencional. Há frequentemente um ligeiro atraso para se mostrar o que acontece "do outro lado", como na cena em que os filhos de Bilgo atiram pedras em Sana. A câmera, fixada nos meninos, focaliza as pedras sendo atiradas. O espectador só percebe que uma pedra atingiu Sana pela reação dos meninos, pois a câmera não oferece um contracampo imediato da velha ferida. A revelação posterior do ferimento, em razão desse atraso, adquire significação enfática.

Como todo conto oral, *Yaaba* quer, sim, ensinar ao espectador alguma coisa. Sua principal lição não é, porém, o modo certo de julgar, mas a dificuldade do julgamento. Todas as pessoas têm sempre um "outro lado", ou seja, "suas próprias razões", fato compreendido pela velha Sana, que, diante da reprovação de Bila à relação extraconjugal de Koudi, retruca: "Ela deve ter suas razões". A sabedoria da velha vai contra o sistema de vigilância e punição: ninguém tem o direito de punir, porque todos podem errar — ou acertar.

Sem renegar o potencial pedagógico do conto oral, Ouédraogo absteve-se, no entanto, de procedimentos didáticos. *Yaaba* é um filme seco, que imita a paisagem desértica e a sociedade diminuta de que trata, conseguindo seus efeitos pela ênfase e não pelas explanações (daí, talvez, a idéia do tradutor brasileiro de acrescentar o subtítulo "O amor silencioso" quando da exibição do filme na televisão). A economia de cenas, falas, música (esta, uma composição mista de elementos ocidentais e africanos, usada apenas em poucas cenas) mostra um rigoroso processo seletivo, efetuado por alguém que não apenas conhece profundamente seu objeto, mas também dispõe de um olhar distanciado o suficiente para perceber em gestos e frases corriqueiros seu potencial revelador. A fala de um personagem, tomado em primeiro plano frontal, sem música ao fundo, adquire um tom declamatório e um sentido mais amplo, quase como num efeito de distanciamento brechtiano.

Essa capacidade seletiva revela, em última análise, que o autor teve antes que passar por uma profunda experiência do outro (no caso, do dominador ocidental) para conhecer com tanta precisão o lado escondido de seu próprio povo.

Recebido para publicação em
22 de agosto de 1996.

Lúcia Nagib é professora do
Instituto de Artes da Unicamp
e do Programa de Pós-gradua-
ção em Comunicação e Semi-
ótica da PUC-SP. Já publicou
nesta revista "Herzog, a reali-
dade de fora e de dentro" (Nº
19).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 46, novembro 1996
pp. 113-120
