

# COMÉDIA DO PODER, PODER DA COMÉDIA:

TRANSFORMAÇÕES ESTRATÉGICAS NOS CINEMAS AFRICANOS<sup>1</sup>

ALEXIE TCHEUYAP<sup>2</sup>

**RESUMO** Este ensaio examina as construções estruturais e semânticas que regem a multiplicação de significantes cômicos nos filmes africanos. Apesar das considerações nacionalistas que definiram o cinema contra o entretenimento, este artigo fornece evidências de que, nas produções culturais contemporâneas, a construção da nação não é incompatível com o riso, a bufonaria e a vida carnavalesca, que libertam os sujeitos pós-coloniais de várias ansiedades. Ao determinar a correlação entre o político, o social e o cômico, este ensaio também estabelece as transformações estratégicas dos cinemas africanos, cujo público-alvo passou de “global” para “local”. Essa metamorfose constitui um passo importante para o desenvolvimento de um cinema verdadeiramente popular que, devido a décadas de imperativos nacionalistas, não passava de um mito.

**PALAVRAS-CHAVE** comédia; cinemas africanos; poder; masculinidade; sexo; pós-colonialismo.

**ABSTRACT** This essay examines the structural as well as semantic constructions governing the multiplication of comic signifiers in African films. In spite of nationalist considerations that defined cinema against entertainment, this article provides evidence that in contemporary cultural productions, nation building is not incompatible with laughter, buffoonery and carnival life which all liberate postcolonial subjects from various anxieties. By determining the correlation between the political, the social and the comic, this article also establishes the strategic transformations of African cinemas whose targeted spectatorship has moved from ‘global’ to ‘local’. Such metamorphosis constitutes a major step towards the development of a truly popular cinema which, because of decades of nationalist imperatives, was nothing but a myth.

**KEYWORDS** comedy; African Cinemas; power; masculinity; sex; postcolonialism.

1 Originalmente publicado em *Journal of African Cultural Studies* 22, nº. 1 (2010): p. 25–40. DOI: 10.1080/13696810903488561. Uma versão deste ensaio foi traduzida do francês por Sarah B. Buchanan, da Universidade de Minnesota, Morris. Também gostaria de agradecer a Lindiwe Dovey por suas sugestões e ajuda no desenvolvimento deste artigo. Uma versão revisada e ampliada aparece em meu livro *Postnationalist African Cinemas* (Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2010). Tradução para o português por Ana Camila Esteves.

2 Department of French, University of Toronto, Canada.

## INTRODUÇÃO

As funções ideológicas atribuídas ao cinema africano, especialmente em sua origem na década de 1960, podem levar a crer que pensar nos filmes africanos como uma forma de entretenimento é paradoxal. Na esteira das teorias culturais de Frantz Fanon e de seus discursos equivalentes nos próprios filmes africanos, a produção cinematográfica africana foi percebida, antes de tudo, como um instrumento de transformação social e política. Essa percepção inicial do que ficou conhecido como Cinema africano explica a tipologia dualista usada por críticos como o cineasta e estudioso tunisiano de cinema Ferid Boughédir. Após a Carta de Argel de 1969,<sup>3</sup> Boughédir posicionou o Cinema africano em oposição direta ao Cinema ocidental que, segundo ele, é

[...] um cinema de escapismo, de *fuga do real* e de seus problemas. Esse é o cinema opiáceo, o cinema que nos faz dormir. 90% dos filmes comerciais participam dessa operação, e é por isso que o cinema é universalmente considerado, antes de tudo, uma forma de entretenimento. Entreter também significa *distrainr*, *desviar* da realidade, permitir uma *fuga* temporária que retarda o aumento da consciência. (Boughédir, 1974, p. 123-124, grifo nosso)

Assim, o cinema africano foi inicialmente definido por sua oposição ao cinema de entretenimento que, por sua vez, estava confinado ao Ocidente. De acordo com Boughédir, ir ao cinema não deve nos levar à complacência, mas sim nos fazer pensar. A imagem não deve servir como uma “diversão”, mas como uma “conversão” às causas sociopolíticas que os próprios cineastas supostamente defendem. O envolvimento com o “entretenimento” é visto como algo fútil e eticamente irresponsável, enquanto o incentivo à reflexão sobre “o real” é o trabalho do cineasta “sério” – o cineasta abertamente político e subversivo.

Em outro ensaio, no qual apresenta uma tipologia do gênero cômico no cinema africano, Boughédir critica o fato de que “a ideologia implícita dessas comédias [...] é principalmente conservadora” (Boughédir, 2000, p. 117), pois a culpa é sempre do “homem” e não da instituição. Em uma objeção característica contra o cinema não comprometido, ele apresenta a comédia como uma categoria que promove a impotência e a compaixão catártica inútil e que evita a condenação explícita dos males socialmente produzidos. Da mesma forma, um dos primeiros críticos a escrever uma monografia sobre o cinema africano, Nwachukwu Frank Ukadike, acaba por descartar o filme de maior sucesso do diretor marfinense Henri Duparc – *Bal Poussière* (1988) – nos seguintes termos: “Na superfície, *Bal Poussière* é uma comédia social que enfoca a poligamia, faz referências à corrupção, às contradições da tradição e da cultura, *mas não pode ser levada a sério, pois as questões são tratadas com apenas*

3 Essa Declaração foi assinada por cineastas africanos e delineou orientações ideológicas específicas que guiaram a produção cinematográfica em um contexto de alienação pós-colonial. Para saber mais sobre esse documento, cf. Bakari e Cham (1996, p. 25-26).

*uma coisa em mente – a diversão*” (Ukadike, 1994, p. 286, grifo nosso). A acusação de Ukadike está enraizada na ideia de que o cinema africano tem uma missão e não se destina a divertir os espectadores. Há uma suposição aqui de que todo filme tem uma função “superficial” e uma “mais profunda” que são o resultado das intenções do cineasta; e se a função “mais profunda” é a diversão, então quaisquer funções alternativas e coexistentes devem ser descartadas.

A percepção da “missão” do cineasta africano como “séria” em vez de “superficial” foi, de fato, questionada bem cedo por Pierre Haffner (1978, p. 28; 61), que advertiu que apenas uma pequena minoria de espectadores poderia realmente se identificar com as narrativas militantes de Ousmane Sembène. Haffner indicou que a maioria dos africanos está interessada em gêneros como burlesco, melodrama e comédia. Além disso, ele argumentou que o futuro de uma linguagem cinematográfica africana “autêntica” seria, na realidade, encontrado em gêneros de entretenimento baseados no Koteba, uma prática teatral popular bem-sucedida da África Ocidental, na qual a sátira mordaz, o escárnio, a paródia e o burlesco são fundamentais.<sup>4</sup> Na verdade, a suposta obsessão do cineasta africano por uma “missão” foi seriamente desafiada por diretores contemporâneos como Mweze Ngangura. Em seu artigo, “African Cinema: Militancy or Entertainment?” (1996, p. 60-66), Ngangura questiona a relevância de um cinema que tem como único objetivo a militância, excluindo todas as formas de entretenimento. Ele afirma que muitos filmes africanos explicitamente políticos são fracassos econômicos porque a maioria dos espectadores africanos não tem o desejo de assisti-los, ou talvez nem mesmo se identifique com eles. Além disso, para Ngangura, os cineastas políticos que reivindicam uma suposta “missão” muitas vezes não conseguem cumprir essa “missão” porque, em última análise, não se pode garantir que um filme terá o efeito pretendido em um público. Como Olivier Barlet enfatiza em *African Cinemas: Decolonizing the Gaze* (2000, p. 130-131), o público africano – assim como outros públicos – é heterogêneo e reage de forma diversa a diferentes filmes. O próprio “Pai do Cinema Africano”, Ousmane Sembène, reconheceu certa vez que é impossível um filme ser “revolucionário”; um filme só pode ser “político” (Ngangura, 1996, p. 143) e, mesmo assim, não há como avaliar ou quantificar o tipo de efeito social ou político que ele teve.<sup>5</sup>

O que é pior, de acordo com Ngangura (1996), é que os filmes de africanos de autor [*“auteur”*] se tornaram um “cinema da elite” e contribuíram para alienar um público que vai ao cinema para se divertir e não para se submeter à subjugação ideológica. Ngangura explica por que a comédia como gênero não se desenvolveu no cinema africano:

4 Em uma entrevista com Samuel Lelievre, o diretor malinês Cheick Oumar Sissoko reconhece que seu filme épico *Guimba the Tyrant* (1995) deve muito às técnicas teatrais Kotéba: “*Guimba n’est plus ou moins qu’une reprise du jeu expressif du Kote’ba, qui est un théâtre ancien, et qui, avec son côté grotesque, burlesque, violent ou tendre arrive, à conserver l’attention du public grâce à ces sentiments et sensations*” (Guimba é mais ou menos uma versão imitada da peça expressiva de Kotéba, um drama antigo que retém a atenção do público capitalizando características grotescas, burlescas, violentas e suaves, bem como os sentimentos que tais características gerariam) (Lelievre, 2002).

5 O influente ensaio de Stuart Hall “Encoding/Decoding” (“Codificação/Decodificação”) argumenta que é quase impossível reconciliar totalmente a “intencionalidade” do cineasta com o “efeito” de um filme sobre o público porque o processo de significação requer “no final da produção, seus instrumentos materiais – seus “meios” – bem como seus próprios conjuntos de relações sociais (de produção) – a organização e a combinação de práticas dentro dos aparatos de mídia” (Hall et al. 1980, p. 107). Para ele, a circulação de informações, bem como sua distribuição para vários públicos, ocorre em uma forma discursiva, o que pode tornar uma categoria essencialmente instável.

[...] na África, há muitos anos quase todos os cineastas africanos se consideram autores, pessoas com uma missão, encarregadas de levar uma missão ao seu povo. [...] Na verdade, a paixão por um “cinema de autor”, por não ter emanado de uma corrente cinematográfica ampla e dominante (que, de qualquer forma, não existia) dirigida à maior parte do público, só conseguiu alienar o público africano de seu próprio cinema, que ainda hoje tende a ser considerado muito 'cultural' no sentido pejorativo e muito didático em vez de um espetáculo. É revelador, por exemplo, que as comédias, um gênero popular, se é que já houve um na África, tanto quanto em outros lugares, raramente foram realizadas no cinema africano. (Ngangura, 1996, p. 61-62)

Em *African Filmmaking North and South of the Sahara*, Roy Armes também ressalta que “pouquíssimos cineastas africanos produziram comédias completas, e a comédia não pode *de forma alguma* ser considerada uma das tradições do cinema africano” (2006, p. 110, grifo nosso). Embora as observações de Ngangura e Armes sejam válidas em sua maioria, deve-se mencionar também que há uma exceção histórica: por motivos que até hoje não foram analisados nos estudos sobre o cinema africano, os cineastas da Costa do Marfim sempre produziram comédias em vez de filmes mais militantes. Em sua interrogação sobre essa tradição cômica, Michel Koffi cita o cineasta marfinense Fadika Kramo-Lanciné, que faz uma pergunta crucial: “Por que temos de ser intelectuais quando Louis de Funès arranca gargalhadas nos cinemas africanos?” (apud. Koffi 2003, p. 147).<sup>6</sup> Armes ressalta que “as comédias [africanas] que foram produzidas muitas vezes encontraram grandes audiências” (2006, p. 110). Da mesma forma, Barlet afirma que, embora os filmes africanos de qualquer tipo que tenham sido exibidos nos cinemas da África *tenham sido* apoiados pelo público local, há evidências de que a paródia social é o gênero mais popular (2000, p. 138). Outra evidência da preferência por filmes menos “sérios” é oferecida por Mike Dearham, diretor da nova *African Film Library* da M-Net, que argumenta que, na África do Sul, “o conteúdo pastelão, cômico e trivial dos filmes [é] o mais bem-sucedido” (Thomas McCluskey 2009, p. 34).

A pergunta de Fadika sugere um padrão duplo preocupante: por que é considerado aceitável que a maioria dos espectadores de filmes ocidentais (e de outros países) queira assistir a filmes principalmente para se divertir, mas é inaceitável que a maioria dos espectadores africanos também queira fazer isso? Deve-se lembrar também que, embora a comédia seja um gênero que pode entreter, ela *não* é o único gênero que pode ser considerado “divertido” ou “engraçado”. Além disso, o que um espectador considera “divertido” é inevitavelmente pessoal, bem como cultural/nacional. Como será argumentado nas seções seguintes, não se pode homogeneizar o “espectador africano”, e é possível quebrar as oposições binárias entre “política” e “prazer”, “comédia” e “tragédia”, “entretenimento” e “educação” – categorias que, na realidade, estão todas entrelaçadas.

6 Louis de Funès é um ator francês considerado o ícone da comédia francesa.

Deve-se ter o mesmo cuidado para não esquecer que, embora para críticos como Ukadike (1994) e Boughédir (2000; 1992; 1974) o entretenimento pareça sinônimo de “comédia”, há vários outros gêneros de entretenimento que se desenvolveram nos últimos anos e que quase ofuscam o sucesso das comédias. Gêneros como musicais, terror, *westerns*, narrativas de gângsteres, melodramas ou filmes de feitiçaria são centrais em grande parte da produção de vídeo nigeriana e ganense e, na verdade, em grande parte do “cinema africano” contemporâneo. Enquanto os espectadores apenas incidentalmente experimentavam o alívio cômico nos primeiros filmes africanos, fortemente didáticos e agressivamente nacionalistas, a mercantilização contemporânea da cultura, o avanço tecnológico e, paradoxalmente, a negligência do Estado resultaram no crescimento de produções privadas de vídeo que geralmente se concentram em categorias que não eram comuns na fase inicial do cinema africano. Notavelmente, essas produções têm como objetivo principal *entreter* o mesmo público “africano” que o cinema africano buscou conquistar (Barrot 2008; Adamu, 2010; Haynes, 2010; Meyer, B., 2010).

Deve-se observar, entretanto, que não são apenas os produtores de vídeo nigerianos e ganenses que estão explorando os benefícios das novas tecnologias. O jovem diretor Boubakar Diallo obteve imenso sucesso com seus filmes de baixo orçamento em Burkina Faso. Além da comédia sentimental *Sofia* (2004), sua obra é inteiramente composta de filmes feitos dentro dos gêneros de detetive e faroeste, e inclui os seguintes títulos: *Traque à Ouaga* (2004), *Open Water* (2005), *Dossier brulant* (2005), *Code Phoenix* (2005), *L'Or des Younga* (2006), *Se'rie noire à Koumbi* (2006), *La Belle, la brute et le berger* (2006) e *Sam le caïd* (2008). Da mesma forma, as séries de televisão *Les Aventures de Se'ko*, *Commissaire Balla*, *Commissariat de Tampy* e *Le Complot* transformaram as experiências cinematográficas na África Ocidental. Comédias populares como *Dou la famille*, em Mali, e *Ma Famille*,<sup>7</sup> na Costa do Marfim, estão amplamente disponíveis e são discutidas nos círculos francófonos na África e no exterior.<sup>8</sup> Essas narrativas têm uma característica em comum: todas elas reexaminam a autoridade pós-colonial ou a experiência social de maneiras radicalmente diferentes que tornaram as imagens acessíveis a um público maior que precisa urgentemente de riso; além disso, elas ilustram as transformações estratégicas de um setor que busca entreter um público especificamente “local”.

Portanto, os realizadores africanos contemporâneos conseguiram usar as novas tecnologias para produzir novas formas narrativas que tornam os filmes africanos verdadeiramente *populares*, ampliando o valor do entretenimento para além das cenas cômicas incidentais. Em outras palavras, é óbvio que, embora o “cômico” como categoria seja necessariamente uma forma de entretenimento, o “popular” é uma categoria muito mais ampla, largamente explorada por estudiosos e mobilizada na prática cinematográfica pós-colonial contempo-

7 Destacam-se também vídeos como *Les Guignols* [*On se de'brouille*, 1993; *La Punaise*, 1993; *Le Viagra*, 1998; *Coup d'Etat*, 2003; *Tel père, tel fils*, 2003; *Façon tu viens au pouvoir c'est comme ça tu t'en vas*, 2004], todos filmados e produzidos na Costa do Marfim.

8 Os DVDs desse grupo agora são vendidos on-line na França pela FNAC.

rânea. Em um contexto contemporâneo em que a formação da nação não é uma preocupação central e em que os espectadores se identificam com personagens comuns e não com combatentes da liberdade, torna-se crucial revisitar os paradigmas críticos que prevaleceram nos estudos sobre o cinema africano. Devemos reconhecer, na mesma linha da previsão de Haffner, que o nacionalismo cultural não é mais adequado para a tarefa de explicar as novas identidades pós-coloniais, nas quais o riso, a comédia e a distração são intrínsecas. A maioria dos estudiosos do cinema africano tem se concentrado obsessivamente nos conceitos de “autenticidade” e “política” como chaves para a compreensão do cinema africano (Ukadike, 1994; Boughédir, 2000, 1992, 1970), estabelecendo, assim, o que Harrow chama de “começo errado” (2007, p. 22). Interpretações exclusivamente políticas levaram ao cultivo de “uma forma de excepcionalismo, que vê e classifica o cinema africano em termos muito diferentes daqueles que podemos ver nos estudos de cinema em geral” (Murphy e Williams 2007, 19). Consequentemente, Harrow defende “uma revolução” (2007, p. xi) nos paradigmas teóricos para “romper com um passado que parece uma camisa de força, com suas visões de filmes vinculadas a categorias e categorias vinculadas a agendas políticas [...]” (2007, p. 28), porque os acadêmicos “têm feito repetidamente as mesmas perguntas” (2007, p. xiii).

Por exemplo, embora a obra de Ousmane Sembène tenha sido amplamente analisada, muito pouca atenção foi dada às suas ricas características cômicas. De acordo com David Murphy e Patrick Williams, o diretor senegalês “*também* demonstrou um talento distinto para a comédia, que tem sido uma influência revigorante no mundo às vezes bastante didático e moralista do cinema africano” (2007, p. 50, grifo nosso). No entanto, eles reconhecem que “essa dimensão cômica do trabalho [de Sembène] é frequentemente negligenciada nas avaliações da crítica, mas, na verdade, a comédia é empregada na maioria de seus filmes e desempenha um papel fundamental em *Xala*, seu maior sucesso comercial na África” (2007, p. 53). Embora Armes também se refira ao fato de que *Xala* “está repleto de toques brilhantemente cômicos” (2006, p. 70), ele enfatiza principalmente sua “observação social aguçada” e “dissecação impiedosa de seu cenário africano (sem designação)” (2006, p. 70), estabelecendo assim a “comédia” e a “observação social” como categorias mutuamente exclusivas, quando nos filmes de Sembène elas frequentemente se sobrepõem. Ao analisar o mesmo filme, Ukadike não prossegue na especificação dos aspectos cômicos do filme, recorrendo, em vez disso, a generalizações: “*Xala* é uma comédia contada na típica tradição africana de contar histórias para ilustrar um simples conto moral” (1994, p. 178-179). Ukadike também não analisa as características cômicas específicas de *Visages des femmes* (dir. Désiré Écaré, Costa do Marfim, 1985), *Bal Poussière* (dir. Henri Duparc, Costa do Marfim, 1988) ou *Yaaba* (Idrissa Ouedraogo, Burkina Faso, 1989) em sua discussão sobre esses filmes (1994, p. 249-250).

O argumento deste artigo, portanto, é que a aparente ausência do *gênero* da comédia não exclui/excluiu a existência da “comédia” nos filmes africanos. Desde o início da produção cinematográfica africana, a comédia esteve presente nos elementos verbais, visuais, performáticos e retóricos de muitos filmes. Também encontramos aqui uma correlação específica entre a comédia e a crítica da autoridade: as caricaturas mordazes da autocracia e do patriarcado nas narrativas africanas indicam que o cômico e o político estão totalmente inter-relacionados. Mais importante ainda, identifiquei duas tendências na evolução histórica das representações cômicas no cinema africano: uma em que o cinema africano, a partir do início da década de 1970, mobilizou o cômico em narrativas “sérias” para atrair um público “global”; e outra em que o cinema africano usa a comédia para atingir um público africano “local”. Defendo que, embora a preferência pela comédia como “gênero” se torne comum com diretores como Henri Duparc ou o diretor camaronês Jean-Pierre Bekolo, a “vontade de fazer comédia” começou com o próprio Sembène. Também sugiro que os cineastas africanos, especialmente os da “primeira fase”, como Sembène, regularmente “traíam” suas convicções proclamadas publicamente, na medida em que as estratégias cômicas são regularmente integradas em seus filmes por meio de modalidades a serem investigadas.

Uma questão que precisa ser deliberada, portanto, é: por que as características cômicas foram incorporadas em filmes que foram feitos principalmente para educar e “aumentar a consciência das pessoas”, em vez de entreter? Por que alguns diretores podem ter incluído elementos cômicos de forma subversiva e, ao mesmo tempo, confirmado publicamente sua participação no movimento de cinema africano “comprometido” e sociopolítico? Será que eles presumiram que os espectadores africanos fariam uma distinção inequívoca entre as funções “superficiais” e “mais profundas” de seus filmes? E como outros diretores, menos dispostos a confirmar essa filiação, colocam em cena formas alternativas de comédia? Diretores como Duparc e Bekolo colocam em primeiro plano *gags*, trocadilhos e piadas em filmes que não têm necessariamente o objetivo de participar da construção da nação ou da “educação” das massas. Esses diretores parecem ter introduzido uma grande transformação, pois, em seus trabalhos, as subjetividades pós-coloniais não são mais representadas de forma abertamente conflituosa. Em vez disso, da mesma forma que Achille Mbembe pensa, “a afirmação pública do ‘sujeito pós-colonizado’ não é mais encontrada nos atos de ‘oposição’ ou ‘resistência’ ao *comando* [colonial ou neocolonial]” (2001, p. 129). Para Mbembe, os sujeitos pós-coloniais que “riem” nas esferas públicas ou privadas não estão necessariamente provocando o colapso do poder ou mesmo resistindo a ele. Como os filmes em questão bem ilustram, esses sujeitos pós-coloniais estão experimentando novas formas de subjetividade que envolvem o exercício da capacidade de rir, brincar e entreter em um contexto em que as antigas autoridades estão praticamente ausentes. O poder pós-colonial se revela de uma forma *diferente* – não é exercido de cima para baixo pelos centros coloniais, mas é mutável e onipresente,

conforme descrito por Michel Foucault (1977). No entanto, antes de analisar mais detalhadamente essa mudança na relação dos cineastas africanos com o cômico, é necessário definir “comédia” que, ao “[insinuar-se] em uma forma, uma postura, um gesto, uma situação, uma ação, uma palavra” (Bergson, 1910, p. 135), exhibe componentes sintáticos (narrativos), linguísticos, culturais e discursivos.

Em *Le Filmique et le comique* (1979), Jean-Paul Simon sugere que a comédia só pode ser definida como subversiva. Isso, é claro, tem implicações para o argumento apresentado aqui de que certos cineastas africanos usaram estratégias cômicas de forma subversiva. Simon afirma que quando a comédia aparece em um filme – geralmente por meio de uma piada – ela irrompe e, assim, perturba ordens, instituições e códigos. Talvez, então, possamos pensar na comédia não como “distração” ou “diversão” – como Boughédir sugeriu enfaticamente – mas como perturbadora. O efeito cômico é geralmente de choque ou surpresa, o que, por sua vez, gera transgressão. Nesses contextos, longe de gerar apatia, a comédia de fato “sacode”, “abala ou “choca” as pessoas para um novo modo de ser.

A comédia também está intimamente associada a conotações/estratificações econômicas e sociais porque há muito tempo está relacionada a sujeitos que pertencem ao nível “inferior” da sociedade. Como sugerido por Aristóteles, a comédia tende a envolver pessoas “inferiores” com algum tipo de defeito ou que se envolvem em desgraças risíveis (Poet. 1449a32f, 1448a2 - 5, 16 - 18, 1448b24 - 6). Em seu estudo sobre o carnavalesco medieval, Mikhail Bakhtin (1984) também aponta que o poder de rir e o direito de ser ridicularizado é o componente mínimo das pessoas “subalternas” que nunca perdem nenhuma oportunidade de se divertir. Ao contrário da tragédia, que geralmente envolve reis, príncipes e outros súditos “nobres” envolvidos em projetos oficiais ou heróicos “superiores”, a comédia é notável por representar “cidadãos comuns” cujas atitudes e linguagem não são necessariamente “sofisticadas”. Eles podem ser abertamente escatológicos e grotescos. É por isso que Kathleen Rowe sugere que “onde há comédia, também há comida, sexo, excremento e blasfêmia, geralmente apresentados de forma suficientemente dissimulada para serem socialmente aceitáveis” (1995, p. 44-45). Essas definições têm implicações importantes quando se considera os espectadores de filmes africanos que, na maioria das vezes, são de “baixa” renda e status social.

Um elemento crucial que torna a comédia notoriamente difícil de definir são suas articulações pragmáticas, que só podem ser julgadas por meio das respostas (inevitavelmente variadas) dos espectadores. Esse aspecto é central para o argumento deste ensaio, que defende principalmente que há duas “vertentes” principais no cinema cômico

africano que podem ser distinguidas pela função que lhes é atribuída por vários diretores: ou eles apelam para um público “global”, “universal” ou, como é mais frequente nos filmes contemporâneos, apelam para um público “local”. Em relação ao último caso, Andrew Horton argumenta que “como a linguagem, e como os ‘textos’ em geral, o cômico é plural, não finalizado, disseminativo, dependente do *contexto* e da intertextualidade do criador, do texto e do contemplador. Em outras palavras, não é apenas o *conteúdo* da comédia que é significativo, mas também sua relação ‘conspiratória’ com o espectador (leitor)” (1991, p. 9, grifo original). Esse gênero é, portanto, uma categoria estritamente dependente do contexto e do público. Além disso, como a “comédia” engloba subcategorias como o riso, o humor, a sátira, a paródia, a farsa e o burlesco, não é possível uma teoria totalizante sobre ela.

Devido à natureza indefinível da comédia, decorrente de sua base pragmática e contextual, pode-se argumentar que o gênero não só pressupõe ortodoxias culturais dentro das quais a comédia precisa ser entendida, mas também, até certo ponto, um público “alvo” incorporado. Em outras palavras, fazer comédias parece ter sido uma maneira pela qual os cineastas tentaram garantir uma conexão, antes de mais nada, com o público africano local. O desejo de estabelecer essa conexão não impede necessariamente que os filmes também sejam considerados cômicos por outros públicos. Entretanto, embora a comédia nem sempre seja universal, ela tende a se basear em grande parte em uma cultura compartilhada. Nesse sentido, o tipo específico de estratégias cômicas empregadas nos filmes feitos na África pode ser analisado como elementos “culturais”, assim como a incorporação de música, dança ou narrativas orais locais pode ser identificada nos filmes africanos. Dada a natureza local da comédia, uma certa “competência cultural” geralmente permite uma interpretação mais precisa ou relevante da comédia, pois, embora os efeitos sobre o público local, como enfatizado acima, não possam ser quantificados, o espectador culturalmente competente tem maior probabilidade de interpretar alguns desses efeitos. Os diretores africanos usam padrões linguísticos, históricos e culturais que podem não ser totalmente acessíveis a um espectador que não faz parte do público “imaginado”. Entretanto, como Horton advertiu, “a comédia cinematográfica está profundamente enraizada nas tradições cômicas das culturas em que é produzida, *bem como* na tradição da própria comédia cinematográfica” (1991, 18, grifo nosso). Em outras palavras, a comédia é produzida tanto em nível local (cultural) quanto global (cinematográfico). Embora a “competência cultural” muitas vezes permita uma melhor apreciação da comédia encontrada em muitos filmes feitos na África, os diretores africanos não necessariamente construíram suas estruturas cômicas especificamente com base em considerações estritamente “nativas”, mas também procuraram tornar seu humor universal. Nas experiências cotidianas, em sua maioria mundanas e vulgares, que moldam o repertório cômico, esses cineastas desenvolveram estratégias sustentadas em narrativas, personagens, performances, estéticas e línguas para construir espaços para o riso. Pretendo examinar como esses

espaços são produzidos, primeiro por meio de uma análise do uso de figuras cômicas em determinados filmes africanos (em outras palavras, por meio de estratégias narrativas, baseadas em personagens e performances) e, segundo, por meio de uma análise dos tipos de estratégias visuais (estéticas) e verbais (linguísticas) empregadas pelos cineastas africanos.

## FIGURAS CÔMICAS

Para abordar como a comédia é articulada por meio de figuras cômicas no filme africano, quero considerar dois tipos de personagens masculinos recorrentes: o personagem colonizado mentalmente, obcecado por imitar os padrões ocidentais, e o personagem fantoche cujo desejo sexual o expõe a várias humilhações. Notavelmente, os cineastas africanos quase sempre representam essas figuras como vítimas, criticando esses tipos masculinos e permitindo que os espectadores riam deles e, assim, recuperem parte de seu poder. Mais importante ainda, esses protagonistas, apesar de suas alegações de “africanidade”, são arquétipos sociais que podem ser identificados em ambientes transnacionais.

Meu primeiro exemplo de um personagem mentalmente colonizado é o diretor da escola, M. Nyemb, em *Sango Malo: the Village Teacher* (diretor Bassek Ba Kobhio, Camarões, 1992), um filme sobre as dificuldades de um jovem educador que tenta ajustar suas práticas pedagógicas aprendidas no exterior às realidades locais. M. Nyemb é o foco central do olhar cômico do filme; ele é marcado como uma figura cômica por sua escolha de linguagem e seus gestos. Qualquer público, em qualquer parte do mundo, provavelmente riria de M. Nyemb devido aos insultos ridículos que ele lança contra seus alunos e à maneira como ele interrompe um novo professor falando constantemente por cima dele. No entanto, as cenas mais bem-humoradas do filme são aquelas que usam estratégias cômicas performáticas e estéticas. Nessas cenas, M. Nyemb mostra que está espionando as aulas de seus professores, nas quais estes ousam subverter o programa convencional falando com os alunos sobre política e sexualidade. Os gestos e as expressões faciais de M. Nyemb – intensificados por sua atuação – provocam risos não apenas nos espectadores com “competência cultural”, mas em todo o mundo. Além disso, Bassek Ba Kobhio amplia esse humor por meio de sua escolha de enquadramento e edição. Depois de revelar primeiro as cenas para as quais M. Nyemb olha sorratamente (posicionando assim o espectador com M. Nyemb), Ba Kobhio corta para expor, por assim dizer, o próprio M. Nyemb, uma figura ridícula, tentando exercer seu poder através

da vigilância e do voyeurismo. Por meio desse enquadramento e edição, M. Nyemb é convertido de perseguidor vigilante em vítima risível de sua própria megalomania e do olhar divertido do espectador.

Muitos dos protagonistas dos filmes de Ousmane Sembène também se tornam figuras cômicas porque, sugere-se, foram colonizados mentalmente. El Hadji Abdou Kader Beye no conhecido filme de Sembène, *Xala* (Senegal, 1974), pode ser visto como uma figura precursora do protagonista de *Sango Malo*, pois ambos têm a França como ponto de referência. El Hadji só bebe água Evian, que ele usa, além disso, para encher o radiador de seu carro; ele também fala sistematicamente em francês, enquanto sua filha fala com ele em wolof. Em *Guelwaar* (1992), um filme que trata dos perigos políticos e morais de aceitar qualquer tipo de ajuda estrangeira, o personagem Barthélémy é a figura cômica mentalmente colonizada. Sembène usa técnicas narrativas, sustentadas pelas performances dos personagens, para parodiar Barthélémy, que, no início do filme, comporta-se de forma arrogante quando fica sabendo que seu pai morreu. Ele tem um tom exagerado e um timbre artificial em sua voz, além de um andar quase etéreo. Ele acena com seu passaporte francês para os outros como se eles precisassem ser “lembrados” de sua superioridade. Ele sempre responde às pessoas em francês, mesmo quando elas falam com ele em wolof. E suas inúmeras exclamações como “Que África!” e “Você está me fazendo chorar!” revelam mais a ostentação que ele adquiriu na França do que qualquer preocupação em transformar a sociedade local. Ao contrário de M. Nyemb, no entanto, Barthélémy passa por uma transformação de caráter. No final do filme, ele percebe que se tornou objeto de zombaria de seus compatriotas senegaleses, e outro personagem o aconselha a voltar para o “seu” país – a França.

Assim, podemos ver que, no início do cinema africano (década de 1970) e mais recentemente (década de 1990), prevalece uma forma de comédia que se concentra na paródia de personagens mentalmente colonizados (geralmente homens). Esse discurso cômico é paralelo ao discurso de Fanon sobre colonização mental em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1967). Embora a discussão de Fanon sobre colonização mental esteja claramente longe de ser cômica, sua descrição do “*débarqué*” evoca não apenas uma figura trágica, mas também cômica, presa em um duplo vínculo. O único ponto de referência cultural dessa figura é o Império, que o faz sentir-se superior a seus companheiros colonizados (ou anteriormente colonizados), embora, na verdade, ele nunca seja totalmente aceito na cultura francesa. Na realidade, ele tragicamente não pertence a nenhum dos dois mundos, porque tanto o Império quanto seus companheiros riem dele. A consequência dessa situação é uma espécie de “hibridismo negativo”, pois a identidade do sujeito não se encaixa em nenhum dos dois mundos aos quais ele supostamente pertence. É interessante notar que todos esses personagens parecem experimentar uma “repatriação

cultural”, pois uma iniciação simbólica permite que eles reintegrem sua herança cultural africana abandonada. Em *Xala*, El Hadji tem de enfrentar um rito de cura hediondo no qual suas vítimas aleijadas cospem nele; em *Guelwaar*, o orgulho de Barthélémy é convertido em humildade no final do filme porque ele é ridicularizado por Pai Leon e Gora; no final de *Sango Malo*, devido a escolhas específicas de direção, M. Nyemb foi “humilhado” pelo próprio diretor, Ba Kobhio. Considerando o status final (rebaixado) desses personagens nos filmes, fica claro que esses diretores africanos não estão usando a comédia para defender um determinado nacionalismo cultural.

O segundo tipo de figura masculina cômica usada regularmente no cinema africano é a marionete, outro arquétipo cômico que também pode ser encontrado em contextos não africanos. A figura do “*débarqué*” também é inevitavelmente uma marionete, pois ele ou ela (geralmente ele) tem uma qualidade servil em seu relacionamento com a França e suas representações simbólicas. Entretanto, enquanto o personagem mentalmente colonizado é *geralmente* um homem, a figura da marionete parece ser *necessariamente* um homem no caso do cinema africano. Pois o tipo de servidão parodiado, pelo menos nos exemplos fornecidos aqui, está relacionado aos desejos sexuais dos homens e à servidão e à humilhação que esses desejos geram. A relação entre comédia e sexualidade não é, de forma alguma, exclusiva da África; como afirma Andrew Stott, “a comédia trata de assuntos sexuais com mais frequência e mais abertamente do que qualquer outro gênero” (2005, p. 62). No entanto, em muitos filmes africanos, é uma prática difundida em muitas comunidades – a poligamia – que dá início à comédia. Em vez de várias esposas criarem prazer sexual adicional para os homens, os casamentos poligâmicos mostram que transformam os homens em marionetes manipuladas por seus próprios desejos. Em filmes como *Xala*, *Bal Poussière* e *Quartier Mozart* (direção: Jean-Pierre Bekolo, Camarões, 1992), os casamentos poligâmicos são apresentados como completamente caóticos e, em última análise, prejudiciais aos homens e não às suas esposas. Embora a poligamia possa ser percebida como um fenômeno “africano”, a comédia investida nesses fantoches masculinos atrai um público universal, especialmente pela forma como os diretores usam esse dispositivo para “esvaziar” e “perturbar” as versões típicas de masculinidade. Para confirmar essa forma universal de comédia, pode-se recorrer a Kathleen Rowe, que escreve:

A comédia muitas vezes zomba da masculinidade que a tragédia enobrece. A própria centralidade do sexo na comédia e a agenda cômica de revitalização abrem espaço para a presença de mulheres que não existe no mundo mais masculino da tragédia. [...] Na comédia, o sexo não é um meio para o conhecimento ou a transcendência do eu, como na tragédia, mas é social. O sexo é parte do ataque generalizado da comédia à repressão e à celebração do prazer corporal, um meio de conexão dentro do espaço familiar e das diferentes gerações. (1995, p. 45)

Meu primeiro exemplo de uma figura cômica representada como marionete vem, novamente, do filme *Xala*, de Sembène. El Hadji é uma espécie de marionete que suas esposas e colegas manipulam alegremente. Quando ele deveria celebrar seu terceiro casamento, Oumi, sua instável e exigente segunda esposa, o trata como se ele fosse uma boneca. Ele não consegue se defender e é ridicularizado por Oumi, que o empurra em direção à porta e ao carro. Uma vez dentro do carro, ele é espremido entre a primeira e a segunda esposas, como entre o martelo e a bigorna – uma decisão simbólica de direção por parte de Sembène. Dessa forma, Sembène – assim como Bassek Ba Kobhio em *Sango Malo* – usa as possibilidades estéticas da linguagem cinematográfica para produzir a comédia, enfatizando a narrativa, a comédia baseada em personagens e a comédia performática também por meio de escolhas visuais rígidas.

Em *Bal Poussière*, Demi-Dieu (Meio-Deus), assim como El Hadji em *Xala*, é um exemplo de um homem manipulado pelas artimanhas de suas esposas. Depois de travar todos os tipos de disputas para ganhar o privilégio de passar a noite com ele, as esposas acabam formando dois lados: um que Binta (uma das esposas) chama de “*les robeuses*” (as mulheres de vestido), geralmente constituído pelas esposas jovens, e um chamado “*les pagneuses*” (as mulheres de saia), composto por aquelas cuja beleza foi corroída pela idade e com as quais Demi-Dieu não tem pressa em cumprir seus deveres conjugais. Quando ele reúne todas as suas esposas no início do filme para justificar sua decisão de ter uma sexta esposa, ele explica que cada uma delas terá seu próprio dia com ele, e que o sétimo dia será reservado como um bônus para a esposa cujo “desempenho” tenha sido “notável”. Embora esse discurso possa ser visto como uma redução das mulheres às suas funções puramente biológicas, o que é notável nessa cena é a maneira como Demi-Dieu é construído como um personagem fraco e dominado. Ele é, em termos visuais, “encurralado” por suas esposas, observado, monitorado e ridicularizado por elas e, a partir de então, elas começam a travar batalhas nas quais ele acaba sendo a vítima cômica.

Retiradas de um jogo de cartas francês, as expressões que Binta insiste que Demi-Dieu use toda vez que quiser fazer amor com ela são extremamente lúdicas: “*Bid*” (*belote*, palavra para início de jogo) para o pedido, “*raise*” (*re-belote*, continuação do jogo) se ela concordar, ou “*pass*” se ela não quiser. Ela raramente quer. O espectador vê, portanto, a fêmea “jogando” com o macho, e o macho frustrado em seus instintos primários. Infeliz e às vezes furioso, Demi-Dieu é visto pulando em cima de sua esposa brincalhona, que logo se escandaliza com suas ações antes de a câmera cortar para o que parece ser uma cena de estupro. A implicação dessa escolha de direção ilustra a interconexão da comédia e da tragédia, porque mostrar o estupro, é claro, transformaria o filme em tragédia. Duparc diz que trata a tragédia com escárnio para lhe dar importância mínima, porque a única tragédia é a morte

(*apud*. Barlet 2000, p. 137). Mas o que fica evidente nessa cena, assim como em várias outras, é a fraqueza de um homem incapaz de conter seus desejos brutais, com os quais sua própria esposa brinca (para defender a si mesma e seu orgulho): ela flerta com ele, o excita e depois recusa seus avanços justamente no momento em que ele mais a deseja, sem nem mesmo censurar seu riso debochado. Os desejos de Demi-Dieu o reduzem à sua dimensão mais básica, tirando todo o poder do homem a quem o dinheiro supostamente deu uma dimensão divina.

O macho triunfante e vitorioso revela-se, na presença de suas esposas e devido a um desejo insaciável, nada mais do que um simples fantoche, suscetível a todo tipo de manipulação. Como essas cenas íntimas entre Demi-Dieu e Binta estão impregnadas de humor, sarcasmo e manipulação, elas lembram *Xala*, em que El Hadji tenta deflorar sua esposa mais jovem quando está sofrendo de impotência. Nesse contexto, o erotismo é quase inexistente. Os privilégios e a predação sexual dos personagens masculinos são transformados em objetos de escárnio, e o sujeito masculino desejoso, que antes era um sujeito triunfante, é rebaixado, e as definições dominantes de masculinidade são rompidas. Devido a seus problemas, Demi-Dieu e, até certo ponto, El Hadji pertencem àqueles “seres estranhos que estão fora de sintonia com as pessoas ao seu redor, com o espectador que ri do que eles, com seus reflexos lentos, nem sequer suspeitam” (Meyer, 2003, p.10). Além disso, seu vício em sexo os torna ainda mais risíveis. Essa zombaria construída em torno do desempenho no quarto não é, devo enfatizar, especificamente africana. O que também precisa ser observado é a maneira como várias comédias “antigas” abordam questões como predação/impotência sexual que podem atrair um público não africano. Isso sugere um posicionamento global cuidadoso dos elementos cômicos por parte dos cineastas, em vez de simplesmente assumirem o papel de “educar” os sujeitos pós-coloniais locais. Não há dúvida, portanto, sobre se os primeiros cineastas africanos usaram ou não a comédia. Em vez disso, a questão parece ser se os acadêmicos querem reconhecer a comédia ou não, pois, dessa forma, eles parecem sinalizar que fazem parte (ou não) do sociopoliticamente comprometido grupo de acadêmicos do cinema africano.

## COMÉDIA VERBAL E VISUAL

Esta seção ilustra uma mobilização mais recente do cômico no cinema africano, na qual o público “inscrito” no filme é local e não global. Considerando os componentes pragmáticos e culturais da comédia, analiso as maneiras pelas quais as narrativas cinematográficas africanas recentes estabelecem estratégias verbais e visuais “específi-

cas do contexto” para gerar um efeito cômico que atraia o público local. Concentro-me no contexto camaronês, pois, sendo natural deste país, tenho uma “competência cultural” específica para decodificar essas estratégias.

É bem sabido, desde as *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein (1968), que a comédia pode ser percebida como um conjunto de “jogos” práticos, dos quais a própria linguagem é uma parte essencial. A comédia é, essencialmente, uma jornada para destruir a totalidade da denotação, do significado literal e singular. A obra de Jacques Derrida é particularmente útil na articulação dos “jogos linguísticos” tão centrais para a construção e a definição da comédia: “Arriscar-se a não significar *nada* é começar a jogar [...] e primeiro entrar no jogo da *différance*, que impede que qualquer palavra, qualquer conceito, qualquer enunciado importante venha a resumir e governar a partir da presença teológica de um movimento *central* e do espaçamento textual das diferenças” (1981, p. 14, grifo nosso). Geoffrey H. Hartman enfatiza ainda mais a importância dos “ataques” que fazem parte do acordo lúdico entre o orador/escritor e o leitor, gerando “uma sensação de um jogo sério e interminável, tanto no escritor que joga a linguagem contra si mesmo quanto no leitor que deve descobrir, sem perder o controle, a amplitude da linguagem” (1981, p. 1). Ao determinar “*The Language of Comedy*” (1990), T.G.A. Nelson dá atenção especial a piadas e trocadilhos – estratégias cômicas usadas com frequência em filmes africanos como *Bal Poussière*, *Quartier Mozart* e *Sango Malo*. Duparc, Bekolo e Ba Kobhio usam sistematicamente a linguagem e várias posturas enunciativas para sustentar sua comédia – esses são adereços que exigem, no entanto, um certo nível de competência cultural sem o qual o “jogo” de Wittgenstein seria inconclusivo. Esse tipo de comédia pode ser identificado nas escolhas dos nomes de lugares, objetos e personagens, por um lado, e no registro linguístico usado nos filmes, por outro.

Os cineastas citados acima aprimoram a caracterização ao brincar com os nomes dos personagens de maneira simbólica, evocativa, conotativa ou denotativa. Os nomes escolhidos se baseiam em ícones do léxico local e, portanto, são humorísticos para os espectadores capazes de entendê-los. A escolha de nomes de Ba Kobhio, por exemplo, é engraçada: o cabeleireiro que abandona seu cliente enquanto se enfurece contra o “comunismo” é chamado de “*Sans Rival*” (Sem Rival); e o alfaiate é “*Chaud Gars*” (Cara Gostoso).<sup>9</sup> A importância da nomeação é ainda mais acentuada nos filmes de Bekolo. Em *Les Saignantes*, as duas garotas que criam o caos na república sem nome na qual esse filme de ficção científica se passa são chamadas de Majolie e Chouchou, dois apelidos populares para mulheres jovens e atraentes em Camarões. Em *Quartier Mozart*, Atango<sup>10</sup> se autodenomina “*bonbon des jeunes filles*” (bombom para moças) e o irmão mais novo de *Samedi* (“sábado”) é apropriadamente chamado de “*Envoyé Spécial*” (correspondente especial/enviado), já que esse nome corresponde à sua função no filme, que consiste

9 O carro que transporta Sango Malo no romance que inspirou o filme chama-se “S’En Fout La Mort”, que significa “Não dá a mínima para a morte”.

10 No sul de Camarões, esse também é um apelido popular, a forma abreviada do sobrenome Atangana. Todos esses nomes são usados principalmente por jovens.

essencialmente em ser o intermediário entre Samedi e seus admiradores. Agindo como um diplomata, o “Envoyé Spécial” realiza missões difíceis, já que precisa evitar seu pai agressivo que, por sua vez, é chamado de “Chien Méchant” (Cachorro Louco/Mau), uma metáfora animal comumente dada aos pais camaroneses que controlam a vida de seus filhos. A segunda esposa de Cachorro Louco é Kongossa, que significa “fofoca” em inglês pidgin de Camarões. O lojista é chamado de ‘*Bon Pour Est Mort*’ (algo como “Fiado Jamais”)<sup>11</sup> porque ele se recusa categoricamente a vender seus produtos a crédito. “*Chef du Quartier*” (Rainha do bairro) é um nome dado a qualquer pessoa que se mantém a par de todas as atividades que ocorrem na vizinhança. Portanto, esse nome está ligado ao conhecimento e ao poder sobre a área. Nesse filme, os nomes são apelidos de classe “baixa” que provavelmente divertiriam qualquer camaronês, mas que provavelmente deixariam os espectadores não camaroneses desorientados. Embora *Quartier Mozart* seja caracteristicamente global e pós-moderno em termos de composição, narrativa e efeitos visuais, a escolha dos nomes cômicos está profundamente enraizada nas práticas locais.

Além da escolha e do significado dos nomes, os filmes de Bekolo também constroem sua atmosfera cômica por meio do elenco do *star system* local. Muitos dos atores em *Quartier Mozart* e em *Les Saignantes* são comediantes camaroneses populares, como Essindi Mindja (Atango e Essomba), Atebass (um dos amigos de Panka e braço direito de Atango) e Jimmy Biyong (Cachorro Louco e motorista de táxi de Bekolo; dono de loja e cafetão de Ba Kobhio). O mesmo se aplica a Sango Malo, onde M. Nyemb, o professor do vilarejo, Big Eyes e os bêbados que enganam o lojista são comediantes conhecidos que divertiram o público camaronês por muitos anos em algumas das séries e filmes mais populares da televisão (como L’Orphelin, L’Etoile de Noudi e Japhet et Jinette) que a corporação nacional de televisão (dirigida na época por Marcel Mvondo, Jean Endene, E. Keki Manyo, Salomon Tatmfo e outros) costumava produzir. Sua aparição nesses filmes constitui uma promessa de comédia e riso para espectadores informados que os associam a cenários cômicos anteriores. Nesses filmes, a escolha de nomes e a “comédia de nomes”, bem como a presença de astros conhecidos que atuam nos filmes, desempenham uma função essencial: permitem que o cineasta feche um pacto e dialogue com um público local específico. Assim, mesmo que a comédia possa às vezes parecer universal, a lacuna promovida pela comédia é eminentemente cultural, contextual e específica. Como disse Jean-Marc Defays:

[...] o autor de comédia e seu público, ao mesmo tempo em que se deleitam com sua cumplicidade, congratulam-se por *dominarem* a linguagem (lógica, cultura) a tal ponto que podem brincar com ela e exibi-la. Por outro lado, seu riso pune a pessoa fictícia (na história) ou a pessoa real (na plateia) que não tem o mesmo nível de conhecimento. (1996, p. 37, grifo original)

11 Em Camarões, quando você vai a uma loja e não consegue pagar pelo que precisa, o proprietário pode fazer com que você assine um documento que abre uma “conta” chamada “Bon Pour”, na qual você reconhece que lhe deve dinheiro pela mercadoria. Assim, os lojistas que não desejam mais vender a crédito simplesmente colocam uma nota que diz “Bon Pour Est Mort”, o que significa que nenhum empréstimo é concedido e todos devem pagar em dinheiro. Uma expressão alternativa, que é o nome do blog oficial do escritor congolês Alain Mabankou, é “Le Crédit A Voyage”, que significa “O crédito foi embora”.

A brincadeira com a linguagem e os nomes também está presente em *Bal Poussière*. O nome *Demi-Dieu* (Meio-Deus) está relacionado ao fato de que esse personagem afirma ser o segundo na aldeia, atrás apenas de Deus. Da mesma forma, *Porte-Clés* (Porta-chaves) se autodenomina assim porque, segundo ele, abre portas, corações e até mesmo as pernas das mulheres. Esse nome é metonímico: o sujeito é designado pelo papel e pela função que desempenha. Com *Beau Gosse* (Menino Lindo), por outro lado, encontramos uma ironia mordaz e um paradoxo. O sujeito é uma pessoa pequena, que sofre com uma grande corcunda nas costas. Com essa inconsistência entre o nome e o personagem, o nome *Beau Gosse* registra, talvez, os conflitos sobre a nomeação e o significado no contexto pós-colonial local.

Além da comédia associada à nomeação, há a comédia gerada pela sagacidade e pela réplica do diálogo. *Porte Clés* não perde uma oportunidade de revelar sua sagacidade. Quando um lojista diz que Deus é grande, *Porte Clés* responde que seria melhor que Deus se tornasse pequeno porque, ao permanecer grande, ele acaba vendo apenas as grandes pessoas do mundo. A linguagem obscena da mãe Binta é cômica e permite que ela brinque com as palavras: ela insulta as “bochechas” da filha e afirma que ela tem pernas como palitos de fósforo, o que lhe permite acender o fogo dos homens. *Demi-Dieu*, o homem conquistador, faz uma associação entre virgindade e fidelidade. Como mencionado anteriormente, Binta dividiu as esposas de *Demi-Dieu* de acordo com suas roupas: as *robeuses* (que usam vestidos) e as *pagneuses* (que usam saias). Furioso depois que Binta faz uma acusação contra as velhas *pagneuses*, ele responde com uma rima: *'il n'y a que des emmerdeuses!* (Vocês são todas umas chatas!).<sup>12</sup>

Por outro lado, um personagem anônimo oferece uma interpretação criativa da língua francesa: ele argumenta que ela não pode ser *“une langue de cons”* (uma língua de idiotas) porque capta perfeitamente as realidades. O ancião explica que *les citrons* (limões) contêm vitamina C, que *la farine* (farinha) dá vigor com vitamina F e que ele sempre come bananas porque elas contêm vitamina B, que faz o homem ter uma ereção (*bander*). Na mesma linha, *Les Couilles de l'éléphant* (dir. Henry-Joseph Koumba Bididi, Gabão, 2002) começa com um show durante o qual os atores fazem comentários irônicos sobre a política nacional, sugerindo que os verbos oficiais do Estado são mentir, roubar e desviar.<sup>13</sup> Em todos esses filmes, uma profunda subversão da linguagem, que outros personagens e espectadores apreciam, permite que a comédia articule uma crítica fundamental à negligência das elites pós-coloniais.

12 Traduzida para o inglês, a reação de *Demi-Dieu* perde sua conotação fonética e lúdica porque a tradução não tem o som final francês “euses”.

13 Os verbos de estado em francês (como *to be* ou *to become*) são diferentes dos verbos de ação.

Os cineastas africanos contemporâneos também recorrem a estratégias cômicas não verbais. Alguns cineastas incluem shows cômicos espetaculares dentro das próprias narrativas, lidando com a comédia de forma performativa e metaficcional. Em *Bal Poussière*, há uma performance cômica de um homem que faz os convidados rirem descontroladamente durante o casamento de Demi-Dieu e Binta. O homem tem a honra de fazer o primeiro brinde, mas chega bêbado, faz a saudação e procura em vão o discurso que preparou. Ele resmunga e tropeça, e a plateia começa a rir. Ele remexe nos bolsos sem encontrar nada e acaba pegando a garrafa de uísque que está ao seu lado. Outro exemplo dessa performance teatral e cômica pode ser encontrado em *Sango Malo*, onde o mesmo processo é repetido várias vezes: em intervalos regulares, Sans Rival e Chaud Gars, ambos conhecidos comediantes camaroneses, se reúnem no bar Honba's e usam uma série de diferentes artimanhas orquestradas para convencer o funcionário, Commando, a lhes vender cerveja fiado. Todas as vezes, depois de receberem a cerveja, eles caem na gargalhada, como se estivessem tirando sarro da credulidade de um funcionário manipulado. Suas constantes intervenções são habilmente inseridas na narrativa como uma espécie de pausa cômica porque – como as *gags* – elas não envolvem “uma construção elementar da narrativa”, mas estabelecem uma relação e até mesmo uma interdependência com ela (Gunning, 1995, p. 95). Mais especificamente, elas não são essenciais para a trama principal, mas sim disruptivas. Essa é precisamente uma das funções narrativas da comédia. Para Kristine Brunovska Karnick e Henry Jenkins, “se uma narrativa é entendida como o processo pelo qual o espectador passa na construção de um *continuum*, [...] a comédia surge como uma ruptura momentânea em algum aspecto desse *continuum*” (1995, p. 80).

Notavelmente, e em apoio ao meu argumento de que a comédia pode ser encontrada em áreas inesperadas do cinema africano, o exemplo mais interessante de uma combinação de narrativa e entretenimento performático pode ser encontrado em um filme “militante” do documentarista camaronês Jean-Marie Teno. Em seu documentário, *Afrique je te plumerai* (Camarões, 1992), Teno faz amplo uso do espetáculo cômico por meio de dois atores locais populares, Kouokam Narcisse e Essindi Mindja. O primeiro atua em um encontro imaginário entre o diretor do filme e o diretor da estação de televisão nacional com quem Teno se reúne para tentar envolver a estação na produção de seu filme. A *mise-en-scène* é cômica, na medida em que o ator imita, no sotaque local, as palavras e os gestos de um diretor de televisão que se recusa categoricamente a exibir o filme de Teno. Ele pede para ser pago, argumentando que é mais fácil para ele transmitir seriados americanos que lhe são oferecidos gratuitamente. Esse é um exemplo adequado de como, mesmo em filmes africanos mais contemporâneos, a comédia e a política estão entrelaçadas. Aqui, a comédia é usada para defender um ponto de vista político, mas não é necessariamente uma oposição no sentido marxista da palavra.

Em *Afrique je te plumerai*, Essindi interpreta o papel de um chefe de estado africano que concede uma entrevista à imprensa local e internacional. Ao responder às perguntas feitas pelos jornalistas, ele imita vários sotaques: francês, italiano, árabe e camaronês. Mas em suas respostas, ele enfatiza especialmente o sotaque camaronês para enfatizar não apenas o que diz, mas também como diz. Suas respostas são muitas vezes inesperadas: ele “protege” a capital do Estado na Suíça, diz ele, porque “*les petits nègres*” [“os pretinhos”] desviam fundos sempre que têm a oportunidade; ele deporta cidadãos de um país vizinho porque não consegue acreditar que, depois de acolhê-los e deixá-los se casar com mulheres camaronesas, eles derrotaram seu país em uma partida de futebol. O filme de Teno, que envolve personagens e piadas familiares aos espectadores camaroneses, mas também disponível em um nível amplo para o público em geral, pode ser usado para ilustrar as maneiras pelas quais os dois “níveis” implícitos de Ukadike – o superficial e o profundo, o reino da política e do entretenimento – não são mutuamente excludentes, mas trabalham juntos. Eles podem ser conciliados e, de fato, se complementam.

Notavelmente, a combinação dos gêneros de ficção e documentário de Teno é importante para seu humor subversivo. Ao contrário da maioria dos filmes analisados neste artigo, *Afrique, je te plumerai* termina não apenas com uma cena cômica, mas, além disso, com uma *mise-en-scène*, bem como uma *mise-en-abyme*, um espetáculo dentro do espetáculo do próprio filme. Como Teno diz na narração em *off* do filme, é melhor rir do que chorar. No show de palco que encerra esse documentário, Essindi Mindja realiza uma subversão radical de uma canção francesa. Ele retoma o refrão de “*Quand le film est triste*”, de Sylvie Vartan, dando-lhe um toque dialeticamente oposto ao original. Em vez de cantar a letra original – ‘*Quand le film est triste, ça me fait pleurer*’ (Quando o filme é triste, ele me faz chorar) – Mindja transforma a letra em ‘*Quand le film est triste, ça me fait rigoler*’ (Quando o filme é triste, ele me faz rir). Nesse filme, então, como em *Xala*, a comédia e a tragédia ocorrem simultaneamente na parte final, provavelmente para articular melhor um ponto satírico. A terrível cena do cuspe no final de *Xala* é acompanhada não apenas pelo choro da família de El Hadji ao testemunhar sua humilhação, mas também, e principalmente, pelo riso dos mendigos ao cuspirem em El Hadji. Essa risada é vingativa, mordaz e é uma “vingança vinda de baixo”. A justaposição de risos e lágrimas torna a cena particularmente hedionda, mas enuncia um discurso social que sugere uma mudança de poder. A sugestão é que o humor, como é bem conhecido na África, continua sendo a única arma tolerada pelos ditadores e, portanto, somente o riso permite que uma pessoa resista – em alguns casos, simplesmente *exista*. Como diz o músico camaronês Francis Bebey em uma de suas canções, é melhor rir do que chorar com as tragédias. E como diz o filósofo John Morreall,

A pessoa com senso de humor nunca pode ser totalmente dominada, mesmo por um governo que a aprisiona, pois sua capacidade de rir do que é incongruente na situação política a colocará acima dela até certo ponto e preservará uma medida de sua liberdade – se não de movimento, pelo menos de pensamento. (1983, p. 28)

Embora este artigo tenha se concentrado apenas em filmes da África Ocidental, a declaração de Morreall é amplamente característica de filmes africanos também fora desse contexto. O filme *Fools* (1998, África do Sul), de Ramadan Suleman e Bhekizizwe Peterson, por exemplo, mostra, em sua parte final, um personagem negro que usa o riso para afastar um homem branco racista que tenta dominá-lo chicoteando-o. O que o riso, de forma inspiradora, alcança é a revelação não do racismo do homem branco, mas do fato de que o homem branco não é o único que o domina. O que o riso, de forma inspiradora, alcança é a revelação não do domínio do homem branco, mas de sua fraqueza e da irracionalidade de seu ódio racial (Dovey, 2009).

## CONCLUSÃO

O cinema africano dos primeiros anos pode parecer não ser constituído por muitos filmes feitos totalmente no gênero “cômico”. No entanto, desde seus primórdios até o presente, a comédia tem sido usada como um elemento importante em filmes de uma grande variedade de gêneros. Como argumentei aqui, nessas narrativas, a comédia tende a ser usada como uma estratégia subversiva e como uma arma política de resistência. A imbricação da comédia e do aspecto amplamente político no cinema africano mais antigo e no contemporâneo torna impossível criar uma distinção entre o político e o prazeroso, o cinema de entretenimento e o que Sembène chamou de cinema de “escola noturna”. O que é mais interessante sobre as estratégias cômicas em muitos desses filmes africanos considerados “sérios” em nível profundo é que eles tendem a atrair espectadores universais em vez de apenas espectadores “culturalmente qualificados”. No período pós-colonial posterior, como mostrei, a comédia se torna um gênero genuíno no cinema africano. No entanto, longe de esse gênero simplesmente “vender-se” aos princípios do entretenimento comercial, ele reforça, de muitas maneiras, o que é especificamente “africano” no cinema africano. Pois essas comédias, em vez de se apropriarem da forma das comédias estrangeiras, parecem atrair mais os espectadores locais, “culturalmente capacitados”, especialmente por meio da mobilização de formas de comédia verbal local – por meio do uso lúdico de nomes ou jogos de palavras – e também por meio do apelo ao conhecimento do público sobre as estrelas locais. Esses filmes, embora aparentemente ofereçam mais

“prazer” do que “política”, podem, no entanto, ser vistos como políticos em sua insistência em formas locais e não universais de comédia e humor. Além disso, embora muitas nações africanas estejam em crise e o autoritarismo permaneça, talvez a mudança de formas subversivas de comédia política nos primeiros filmes africanos para um foco mais aberto na necessidade e no sucesso da comédia como gênero sinalize que há, de fato, mais liberdade de expressão permitida hoje do que no período imediatamente pós-independência.

Tradução, Ana Camila Esteves.

## REFERÊNCIAS

- ADAMU, Abdalla Uba. “The muse’s journey: transcultural translators and the domestication of Hindi music in Hausa popular culture”. *Journal of African Cultural Studies*, v. 22, n. 1, 2010.
- ARISTOTE. *Poétique*. Trans. Michel Magnien. Paris: Éditions LGF, 1990.
- ARMES, Roy. *African filmmaking north and south of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (orgs.). *African experiences of cinema*. London: British Film Institute, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Trans. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BARLET, Olivier. *African Cinemas: decolonizing the gaze*. Trans. Chris Turner. London and New York: Zed Books, 2000.
- BARROT, Pierre. *Nollywood: the video phenomenon in Nigeria*. Oxford: James Currey, 2008.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1910.
- BOUGHÉDIR, Ferid. *Cinéma africain et décolonisation: Étude des conditions culturelles et économiques de l’émergence de cinémas nationaux indépendants en Afrique dans la période postcoloniale*. PhD Dissertation. Paris: University of Sorbonne, 1970.
- \_\_\_\_\_, Ferid. Comment le cinéma peut œuvrer à l’indépendance et l’autorité culturelle africaine. *Présence Africaine*, n. 90, 1974, 123-1239.
- BOUGHÉDIR, Ferid. *African cinema from A to Z*. Brussels: OCIC, 1992.

- BOUGHÉDIR, Ferid. 2000. "African cinema and ideology: tendencies and evolution". In: Givanni, June (ed.). *Symbolic Narratives/ African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. London: BFI Publishing, 2000, p. 109-121.
- BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry. "Funny stories". In: BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry (eds.). *Classical Hollywood comedy*, New York and London: Routledge, 1995.
- DEFAYS, Jean-Marc. *Le Comique*. Paris: Seuil, Collection Mémo, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- DOVEY, Lindiwe. *African film and literature: adapting violence to the screen*. New York: Columbia University Press, 2009.
- FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Trans. by Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.
- GUNNING, Tom. Crazy machine in the garden of forking paths: mischief gags and the origins of American comedy. In: BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry (eds.). *Classical Hollywood comedy*, New York and London: Routledge, 1995, p. 69-86.
- HAFFNER, Pierre. *Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain*. Dakar NEA, 1978.
- HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; Lowe, Andrew; Willis, Paul (eds.). *Culture, media, language*. London: Routledge, 1980.
- HARROW, Kenneth. *Postcolonial African Cinema. From political engagement to postmodernism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2007.
- HARTMAN, Geoffrey H. *Saving the text: literature-Derrida-philosophy*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1981.
- HAYNES, Jonathan. "A literature review: Nigerian and Ghanaian videos". *Journal of African Cultural Studies*, v. 22, n. 1, 2010.
- HORTON, Andrew. "Introduction". In: *Comedy/cinema/theory*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 1-21.
- KOFFI, Michel. La tradition ivoirienne de la comédie. *Cinémas d'Afrique noire. Une oasis dans le désert ?*, Samuel Lelièvre (ed.), spec. issue de CinémAction, n. 106, 2003, p. 146-147.
- LELIEVRE, Samuel. 2002. "Entretien avec Cheick Oumar Sissoko/Interview with Cheick Oumar Sissoko". *Culture, communications and media studies*. Disponível em: <https://x.gd/6NHYb>. Acesso em: 29 utubro 2009.
- MBEMBE, Achille. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MEYER, Birgit. "'Tradition and colour at its best': 'tradition' and 'heritage'". Ghanaian video-movies. *Journal of African Cultural Studies*, v. 22, n. 1, 2010.
- MEYER, Michel. 2003. *Le Comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris: PUF.
- MORREALL, John. *Taking laughter seriously*. Albany: SUNY Press, 1983.
- MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African Cinema. Ten directors*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- NELSON, T.G.A. *Comedy. An introduction to comedy in literature, drama, and cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- NGANGURA, Mweze. "African Cinema. Militancy or entertainment?" *African Experiences of Cinema*, Imruh Bakari e Mbye Cham (eds), 1996, p. 60-64.

ROWE, Kathleen. *Comedy, melodrama and gender: theorizing the genres of laughter*. In. BRUNOVSKA Karnick, Kristine; JENKINS, Henry (eds.). *Classical Hollywood comedy*, New York and London: Routledge, 1995, p. 39-62.

SIMON, Jean-Paul. *Le filmique et le comique*. Paris: Méridien Klincksieck, 1979.

STOTT, Andrew. *Comedy*. New York and London: Routledge, 2005.

Thomas McCluskey, Audrey. *The devil you dance with. Film culture in the new South Africa*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2009.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

WITTEGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Oxford: Blackwell, 1968.

## FILMES

AFRIQUE je te plumerai. Dirigido por Jean-Marie Teno. Camarões: Les Films du Raphia, 1992.

BAL POUSSIÈRE. Dirigido por Henri Duparc. Costa do Marfim: Focale 13, 1988.

LA BELLE, la brute et le berger. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2006.

CODE Phoenix. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2005.

LES COUILLES de l'éléphant. Dirigido por Henry-Joseph Koumba Bididi. Gabão/França: Adélaïde Productions, 2002.

COUP d'État. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 2003.

DOSSIER brulant. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2005.

FAÇON tu viens au pouvoir c'est comme ça tu t'en vas. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 2004.

FOOLS. Dirigido por Ramadan Suleman and Bhekizizwe Peterson. França/África do Sul/Moçambique/ Zimbábue: JBA Productions, Natives at Large, Ebano Multi Media, Framework International, M-Net Africa, and Périphérie Productions, 1998.

GUELWAAR. Dirigido por Sembène Ousmane. Senegal: Channel IV, Films Doomirev, FRANCE 3 Cinéma, Galaté Films, New Yorker Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1992.

GUIMBA the Tyrant. Dirigido por Cheick Oumar Sissoko. Mali: Direction de la Cinémathèque Nationale/ Kora Films/Le Centre National de Production Cinématographique du Mali, 1995.

ON se débrouille. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 1993.

OPEN water. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2005.

L'OR des Younga. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2006.

LA PUNAISE. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 1993.

QUARTIER Mozart. Dirigido por Jean-Pierre Bekolo. Camarões: Kola Case, Cameroon Radio & Television, 1992.

LES SAIGNANTES. Dirigido por Jean-Pierre Bekolo. França/Camarões: Quartier Mozart Films, à 4 Television, 2005.

SAM le caïd. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2008.

SANGO Malo: the Village Teacher. Dirigido por Bassek Ba Kobhio. Camarões: Diproci, Fodic, Les Films Terre Africaine, 1992.

SÉRIE noire à Koumbi. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2006.

SOFIA. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2004.

TEL père, tel fils. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 2003.

TRAQUE à Ouaga. Dirigido por Boubakar Diallo. Burkina Faso: Les Films du Dromadaire, 2004.

LE VIAGRA. Dirigido por Les Guignols d'Abidjan. Costa do Marfim, 1998.

VISAGES des femmes. Dirigido por Désiré Écaré. Costa do Marfim: Les Films de la Lagune, 1985.

XALA. Dirigido por Sembène Ousmane. Senegal: Société Nationale de Cinématographie/Films Doomireev, 1974.

YAABA. Dirigido por Idrissa Ouedraogo. Burkina Faso: Arcadia Films, Les Films de l'Avenir, Thelma Films AG, 1989.