

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v13i22.548>

VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE DOS CINEMAS NA ÁFRICA COLONIAL:
revivendo as primeiras cenas^{1,2}

VISIBILITY AND INVISIBILITY OF CINEMAS IN COLONIAL AFRICA: reviving the first scenes

VISIBILIDAD E INVISIBILIDAD DE LOS CINES EN ÁFRICA COLONIAL: reviviendo las primeras escenas

ODILE GOERG

Professora de história da África contemporânea, Universidade Paris-Diderot
o.goerg@free.fr

Resumo: O cinema tem o seu apogeu nos anos 1950-1970, mas o que nós sabemos sobre as modalidades de sua difusão a partir do início do século XX? Este artigo discute o sucesso precoce do cinema, vindo na bagagem de conquista colonial, por meio dos vestígios deixados pelos relatos de viajantes, pela imprensa ou pelas memórias de espectadores. Empresários, africanos ou europeus, desempenharam um importante papel de intermediários da modernidade para garantir o fluxo de imagens em movimento. Eles são fotógrafos, engenheiros, comerciantes. Inicialmente, eventos efêmeros que ocorrem no interior de concessões ou hotéis, as sessões do cinema se fixam pouco a pouco. Enquanto o cinema ambulante anima, esporadicamente, as praças da aldeia, os cinemas são construídos nas grandes cidades. São eles que atraem a atenção dos administradores. O modelo dominante do entreguerras permanece, todavia, aquele dos espaços fechados, a céu aberto, protegidos por um toldo ao fundo. A diferenciação dos lugares corresponde aquela dos públicos: aos mais pobres, majoritariamente africanos, são destinados os lugares da frente. O ambiente das sessões e a experiência dos espectadores variam fortemente segundo o espaço frequentado. As sessões a céu aberto, onde são projetados, sobretudo, filmes de westerns e os filmes de ação, contrastam com aquelas do centro da cidade em que a atmosfera é mais “civilizada”.

Palavras-chave: Cinema. Colonialismo. África.

Abstract: The cinema had its peak during the 1950s-1970s, but what do we know about the modalities of its diffusion from the beginning of the twentieth century? This paper analyses the success of cinema, a pastime which followed European colonization, through various sources: travellers' accounts, newspapers, memoirs and recollections of audience members. Entrepreneurs, African or European, played a powerful role as conveyors of modernity by circulating moving images. They were photographers, engineers and merchants. At first, movie shows were sporadic events, taking place in compound yards or hotels; they gradually found permanent locations. While mobile shows sometimes animated village squares, cinemas were built in the main cities. The colonial administration focused its attention on them. But the main model between the two World Wars remained the open-air cinema, protected only at the rear by an awning. This differentiation of spaces was accompanied for the same process for the spectators. The poorest, mainly Africans, were located at the front. Therefore, atmosphere and audience experiences differed greatly. The Audience behavior at open-air shows, where Westerns and action movies dominated, contrasted with more polite behavior in downtown theaters.

Keywords: Cinema. Colonialism. Africa.

¹ Artigo submetido à avaliação em junho de 2016 e aprovado para publicação em novembro de 2016.

² A versão francesa do presente artigo foi publicada na revista do *Centre de recherche sur les économies, les sociétés, les arts et les techniques* (CRESAT), *Les Actes du CRESAT*, n.13, p.17-31, 2016 (ISSN 1766-4837). Agradecemos a autorização do CRESAT para a publicação do artigo no presente dossiê. Tradução para o português de Sílvia Marcus de Souza Correa.

Résumé: Le cinéma connaît son apogée dans les années 1950-1970 mais que savons-nous des modalités de sa diffusion à partir du début du XX^{ème} siècle ? Cet article évoque le succès précoce du cinéma, arrivé dans les bagages de la conquête coloniale, à travers les traces laissées par les récits de voyageurs, la presse ou des souvenirs de spectateurs. Des entrepreneurs, africains ou européens, jouèrent un formidable rôle de passeurs de modernité pour assurer la circulation des images animées. Ils sont photographes, ingénieurs, commerçants. D'abord événements éphémères, se déroulant dans les cours des concessions ou les hôtels, les séances du cinématographe se fixent peu à peu. Tandis que le cinéma ambulant anime, sporadiquement, les places de village, des cinémas sont construits dans les grandes villes. Ce sont eux qui attirent le regard des administrateurs. Le modèle dominant de l'entre-deux-guerres reste toutefois celui de vastes enclos, à ciel ouvert, protégés par un auvent à l'arrière. A la différenciation des lieux répond celle des publics : aux plus pauvres, majoritairement africains, sont assignées les places à l'avant. L'ambiance des séances et l'expérience des spectateurs varient donc fortement selon l'espace fréquenté. Les séances en plein air, où sont projetés surtout des westerns et des films d'action, contrastent avec celles du centre-ville à l'atmosphère plus policée.

Mots-clés: Cinéma. Colonialisme. Afrique.

Introdução

“Eu não lembro mais exatamente do primeiro filme que eu vi, mas eu me lembro perfeitamente da primeira projeção cinematográfica que ocorreu na minha aldeia. Em 1908, um europeu chegou em Bandiagara (Mali) para projetar um filme.”³

“O negro adora as distrações: assim, o cinematógrafo, que um industrial engenhoso exhibe pela colônia, atrai a multidão tanto no interior quanto nas cidades.”⁴

As fontes convergem para evocar o sucesso precoce do cinema vindo na bagagem da conquista colonial. O cinema se impõe rapidamente como um dos lazeres urbanos mais populares, atingindo também as áreas rurais de maneira aleatória, em função da passagem dos cinemas ambulantes. Relatos de viajantes, artigos da imprensa ou lembranças de espectadores atestam essa difusão. A essa profusão de fontes, embora dispersas e parciais, opõe-se a raridade das representações visuais. Eis um paradoxo ao qual é confrontada a pesquisa em torno deste lazer de sucesso, mas que os fotógrafos, de passagem ou residentes, não registraram quase nada. Os cartões postais, produzidos às centenas no início do século XX, registram apenas raramente e, frequentemente de forma involuntária, os lugares de projeção cinematográfica. Isso assinala a sua descrição na paisagem urbana, a sua não valorização como lugar da modernidade colonial, mas também indica o número ainda limitado de “verdadeiros” cinemas, de prédios construídos unicamente para este fim. Contrariamente aos prédios administrativos, marcas de poder, ou aos mercados, veículos de exotismo, os lugares

³ BA, Amadou Hampaté. Le dit du cinéma africain. *Catalogue des films ethnographiques sur l'Afrique noire*, UNESCO, 1967. p. 9.

⁴ LA SALLE, Dr. d'Anfreville de. *Sur la côte d'Afrique*. Paris: Larose, 1912. p. 32.

de projeção não são percebidos como símbolos fortes da presença colonial e não atraem a atenção dos fotógrafos. Aliás, a ausência de imagem está ligada ao fato de que as sessões ocorrem à noite, ao ar livre, sob as estrelas, momento em que fotografar é mais complicado, daí a sua invisibilidade mesmo que se trata de uma atividade inegável.⁵

Nessas condições, como reconstituir a atmosfera dos lugares de projeção? Como imaginar as interações entre a sala e o ecrã? Como imaginar os momentos de sociabilidade que envolvem a sessão, ocupando os espaços ordenados para isso, os interiores e as calçadas? Este artigo pretende explorar a metodologia posta em prática para fazer reviver as primeiras sessões e os seus lugares de exibição.⁶ A confrontação de fontes escritas, testemunhas orais e vestígios visuais, mesmo furtivos, permite imaginar esses espaços festivos compartilhados, independentemente de sua eventual efemeridade. As fontes diversas colocam em evidência as diferentes modalidades de difusão do cinema e a sua tradução pela justaposição de lugares de aspecto contrastado: dentro e fora, improvisado ou organizado, privado ou público, hierarquizado ou mais homogêneo, permanente ou temporário... A iniciação ao cinema toma caminhos variados, forma experiências únicas e suscita memórias diferentes que o tempo contribui ainda a modelar.

Acontecimentos efêmeros, no tempo e no espaço

As primeiras sessões de projeção nascem de um vínculo intrínseco entre o iniciador e a sessão. Tal relação pode tomar formas muito diferentes. Elas repousam, todavia, sobre as limitações comuns. Contrariamente às vigílias aldeãs ou aos encontros dos jovens em torno de um chá, uma sessão cinematográfica não pode se improvisar. Certos elementos são necessários: um aparelho de projeção, uma bobina de filme, uma tela, a obscuridade, etc., aos quais se adiciona o indispensável iniciador. Os espectadores seguem, pois a atração por essa mídia é imediata.

Tanto Amadou Hampaté Bâ quanto d'Anfreville de La Salle, referidos anteriormente, evocam europeus que se deslocam com seus projetores. Em Bandiagara, em 1908, o comandante da localidade acreditou poder valer-se de sua autoridade para convocar a população em torno de uma projeção cinematográfica, mas somente os notáveis, não podendo

⁵ Ver GOERG, O. Retrouver les traces des cinémas en Afrique dans l'entre-deux-guerres. Bulletin de l'association *Images & Mémoires*, n. 28, p. 7-12, printemps 2011.

⁶ Abordei a questão dos públicos em situação colonial, da programação, das práticas de censura e dos impactos das imagens sob os espectadores em trabalhos anteriores. Ver, por exemplo: GOERG, O. *Fantômas sous les tropiques*: aller au cinéma en Afrique coloniale. Paris: Vendémiaire, 2015.

se safar dessa obrigação, assistiram a esse “ato diabólico”, de olhos fechados. Todo o relato de A. H. Bâ gira em torno da transgressão que constitui para os muçulmanos da região essa “sedução satânica”. O sítio foi apenas sugerido, mas se pode imaginar um local não longe da residência do administrador e uma encenação solene, opondo o comandante “acompanhado de quatro brancos que compunham toda a população europeia de Bandiagara” e os colonizados intimidados a assistir o espetáculo. O Dr. Sultan, nascido em 1917, é mais preciso: descreve com nostalgia a sua primeira experiência de cinema aos meados dos anos 1920.⁷ Ele revê o operador da projeção, tal como um viajante de comércio, chegando de trem a Mamou, pequena cidade da Guiné, com a sua “máquina”, seus filmes e mesmo suas cadeiras dobráveis. A sessão é organizada num hangar do mercado onde o empresário ambulante suspende um tecido como tela. Lonas fixadas nas laterais fazem desse espaço um lugar exclusivo e fechado: somente os clientes patenteados têm acesso ao espetáculo. A lona limita também os riscos de fraude, confirmando, ao mesmo tempo, o sucesso do cinema e o desafio que ele representa para alguns devido ao seu custo. Espaço fechado, onde circulam os risos e os comentários, mas também espaço aberto acima. Este acontecimento excepcional constitui, de fato, uma festa global para uma pequena cidade. Músicos são convocados no local para atrair o público, o fazer pacientar antes da projeção, mas também durante as indispensáveis rebobinagens. Para um filme de uma hora e pouco, é preciso manipular mais de uma dezena de bobinas. Deve-se imaginar um filme mudo projetado sob fundo musical malinké? O ambiente criado pelo acontecimento ultrapassa assim o recinto e ressona longe dali.

O relato de Bernard Dadié, descrevendo a chegada do cinema em Grand Bassam, cidade de sua infância na Costa do Marfim nos anos de 1930, reforça o testemunho oral. Somente o meio de transporte muda:

Uma manhã, o ‘cinema’ entrava na cidade, a caminhão.
A novidade corria rapidamente pelos bairros e concessões.
Essas noites de sessão eram verdadeiras noites de festa. Para atrair a multidão, os músicos tocavam com ânimo em troca de um lugar gratuito no espetáculo e seguiam dois jovens que carregavam o cartaz da programação.
As sessões ocorriam, seja no mercado municipal, seja na areia ou no bairro France, entre as ruas Comandante Pineau e Bouvet.⁸

Essa descrição pode ser tomada como um arquétipo, confirmado por outras fontes tanto orais quanto escritas. Faltam somente as imagens. Podem-se imaginar muitas sessões similares em lugares ordinários. Praças de uma aldeia e mercados são transformados, o tempo

⁷ Entrevista com o Dr. Sultan, concedida para a autora em Conacri em 25 de janeiro de 2005.

⁸ DADIÉ, B. B. *Climbié*, Seghers, 1966, p. 129 (escrito em Abidjan, 18 de abril 1953).

de uma sessão, pela magia do cinema. Os anos que passam não mudam nada ao sentimento de descoberta e de excitação daqueles que, como escreve Jean Rouch, vão ao cinema “[...] uma vez todos os 30 ou 40 anos, e em alguns países africanos, uma vez a cada século.”⁹ A multiplicação nos anos 1950 de exibições de cinema ambulante e o conhecimento indireto que adquire as populações em relação aos filmes, pelos relatos dos migrantes ou pelo “boca à boca”, não minimiza a experiência vivida em nível individual enquanto que a organização dos lugares resta idêntica: um recinto, uma lona, assentos, uma tela, um equipamento¹⁰. Jean-Paul Sivadier, proprietário do Circuito de Cinema Africano de 1956 a 1960, sediado no Mali, descreve as mesmas operações de instalação do lugar de projeção e do seu desenrolar.¹¹

Contudo, paralelamente a esses lugares transformados pontualmente pela passagem do cinema, outros espaços acolhem as projeções.

Ofícios da modernidade e as casas

Nos primeiros tempos, o cinema foi às vezes propagado por profissionais já familiarizados com técnicas aproximadas e dispostos a lidar com essa nova mídia. Provavelmente, eles tiveram uma experiência de cinema durante um período na Europa ou tiveram uma formação e uma abertura de espírito que lhes facultaram o papel de intermediários da modernidade. Eles eram comerciantes, engenheiros, fotógrafos. Em 1915, um engenheiro formado na Grã-Bretanha organiza projetos cinematográficos em Freetown (Serra Leoa), no Wilberforce Memorial Hall, prédio municipal.¹² Nada surpreendente ver as fotografias ter um papel pioneiro. Ainda em Freetown, em 1922, Alphonso Lisk-Carew, proprietário de um estúdio fotográfico desde 1905, propõe sessões de cinema no mesmo local.¹³ Mais tarde, ele leva o cinema para o interior do país de maneira itinerante.

Em Lomé (Togo), desde 1923, o fotógrafo Raphaël Fumey projeta filmes mudos dentro de sua casa, para um público de 30 a 50 pessoas. As sessões são irregulares devido ao aprovisionamento aleatório dos filmes, vindos geralmente da vizinha Costa do Ouro. Podem-

⁹ ROUCH, J. *Situation et tendances actuelles du cinema africain*. Paris: UNESCO, 1962. p.1- 43.

¹⁰ Para o ano de 1953, contam-se cinco dezenas de demandas de exploração do cinema ambulante por toda a África Ocidental Francesa (AOF). SECK, Djibril. *Le loisir cinématographique à Dakar, 1926-1974: thèse de 3e cycle*, Dakar: UCAD, 2008. p. 134. Na prática, muitos não conseguem. Segundo J. Rouch, não haveria mais que dez ambulantes em 1960, destes seis na Costa do Marfim e um no Alto-Volta (atual Burkina-Faso). Eles são mais numerosos nos territórios sob domínio britânico onde o governo faz também circular caminhões equipados.

¹¹ Entrevista concedida em 19 de novembro de 2015 e relato ainda inédito de J.P. Sivadier. *Aventurier... mais pas trop ! Récit autobiographique*.

¹² Cinematographic show at the Wilberforce Memorial Hall. *Sierra Leone Weekly News*, 21 ago. 1915, Nicol's Electric Cinema.

¹³ *Sierra Leone Weekly News*, 7 out. 1922. Freetown Cinema Theatrical Company.

se imaginar os espectadores, comprimidos nas bancadas, o olhar fixo nas imagens animadas desfilando diante deles. Pode-se imaginar a presença de vizinhos ou amigos, informados da chegada desta técnica surpreendente. Pode-se supor também a circulação de membros da família durante a projeção assim que os ruídos familiares no interior doméstico. À ausência de banda de som, têm-se, certamente, as exclamações e os comentários dos espectadores. Com a morte do fotógrafo em 1930, acabaram as projeções. Seus descendentes se desfazem do aparelho e das bobinas. O ambiente da casa, do “chez-soi”, assim como é nomeada as residências familiares em Lomé, não deixa de ser, de certa maneira, um lugar público ou semipúblico.

O cinema como “bernardo-eremita”¹⁴

As projeções de cinema realizam-se também em lugares preexistentes, já consagrados aos lazeres: salões paroquiais ou municipais, salas de festas ou de associações dos europeus, mas também cafés e hotéis-restaurantes. Esses lugares de sociabilidade se prestam bem a esta nova atividade que vem se sobrepor a outras e a ocupar o espaço por algumas horas. Raras são, todavia, as imagens dessa época e que fazem reviver o cinema nesses lugares discretos, em geral, reservados.

A história inicia muito cedo em São Luís do Senegal: desde 1898, a prefeitura propõe de projeções ao preço de 3 francos (cadeira), de 2 francos (banco) e 1 franco (lugar de pé). Dez anos mais tarde, o padre Brottier, da congregação do Santo Espírito, faz a aquisição de uma lanterna mágica para animar as noites de seu patronado: o “Cinerama de São Luís” oferece algumas sessões semanais “para todo público”. Em 1911, um salão paroquial, a sala Jeanne d’Arc é preparada para esse fim, num hangar pouco confortável. Aliás, desde os anos 1920, houve sessões na área interna de um café, rua de Neuville, discretamente sinalado por uma simples indicação com a palavra “cinema”.

Os hotéis são também numerosos a receber o cinema no seu início: Hotel dos Correios em São Luís do Senegal, o Grande Hotel do Palácio em Dacar, o Grande Hotel em Conacri, o Hotel Ferrari em Kayes, o Normandia em Bamaco, o Hotel Gariglio em Lomé, o Bayol Hotel em Porto Novo, o Hotel do Planalto em Ponte-Negra e outros. A lista é longa. Em Brazzaville, o Hotel Congo-Oceano, no bairro alto e residencial, e o restaurante dos

¹⁴ A autora usa uma figura de linguagem alusiva a um crustáceo - que faz de uma concha alheia seu abrigo - para abordar os primórdios do cinema na África colonial quando as sessões eram improvisadas em espaços como salas de hotéis e restaurantes (Nota do tradutor).

irmãos Assanaki, na cidade baixa e zona comercial e administrativa, concorrem para atrair uma clientela europeia para atividades lúdicas e sociais variadas: manjares gastronômicos, bailes com orquestra, concertos e sessões de cinema.¹⁵

O nome “hotel” não serve para qualificar, às vezes, o tipo de projeção nem para descrever a atmosfera da sessão. A localização dos hotéis no bairro europeu indica claramente o público alvo e limita socialmente a sua clientela, mas sem ser exclusiva nas colônias, onde a segregação não está inscrita na lei: o acesso é submetido aos critérios financeiros e sociais e não estatutários ou raciais, contrariamente à situação na África austral e mesmo no Congo belga.¹⁶ A sala de jantar e também as zonas hoteleiras intermediárias, como as varandas, são solicitadas, como se pode perceber numa fotografia do Grande Hotel de Duala (Camarões).¹⁷

Projeções são exibidas paralelamente no interior hoteleiro; essas sessões podem ter entradas separadas, o que permite distinguir os públicos. Em Lomé, Aldo Gariglio organiza sessões no Hotel Gariglio, como também no interior do Luna-Park Hotel a partir de 1928. Este último tem uma capacidade para uma centena de pessoas e visa, sobretudo, a clientela africana, enquanto o Hotel Gariglio propõe uma sessão semanal para uns cinquenta europeus e libaneses.

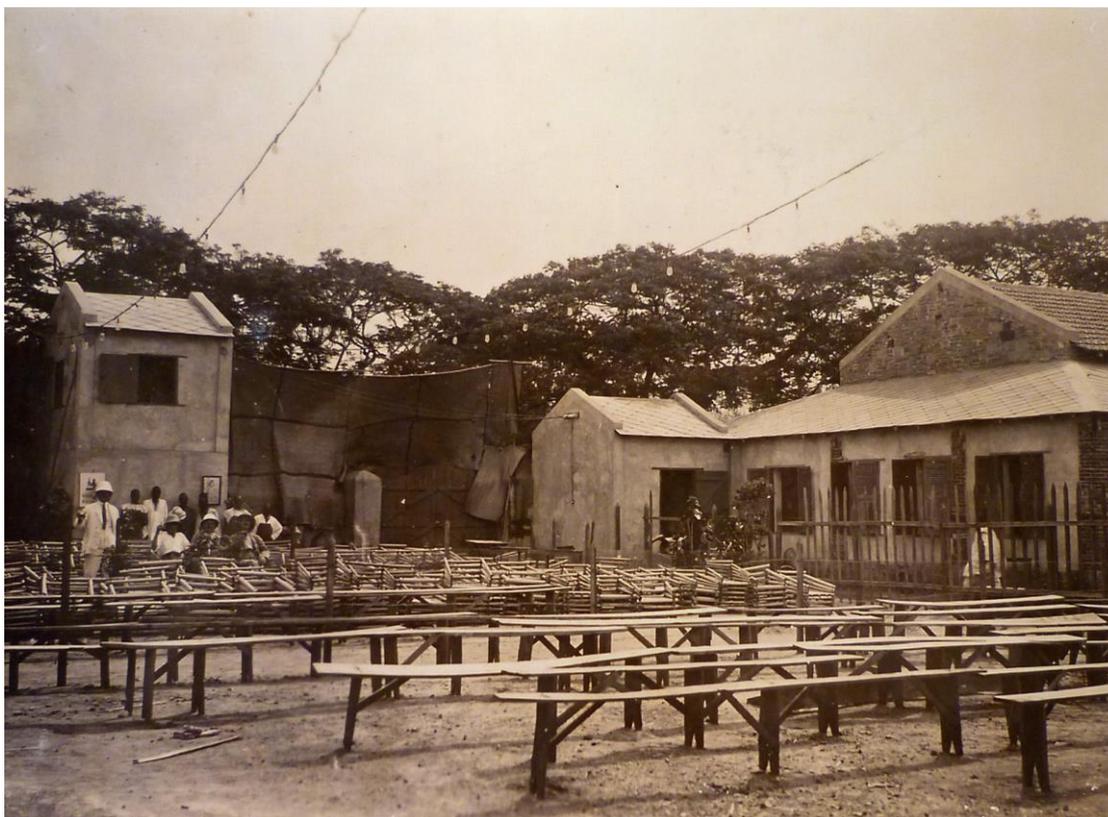
Em Bamaco, o restaurante “Buffet da Estação”, no terminal da linha Dacar-Niger, inaugurado em 1924, é um lugar importante de projeções cinematográficas, organizadas a céu aberto onde há também uma pista de dança. Por volta de cinquenta pessoas assistem regularmente as sessões. A estação é um ponto de passagem importante frequentado por viajantes de partida ou de cidadãos em busca de novidades. A alguns metros dali, funciona um cinema improvisado no interior da editora Mahl e administrado pela esposa do proprietário.

¹⁵ MARTIN, P. *Loisirs et société à Brazzaville pendant l'ère colonial*. Paris: Karthala, 2005. p. 245-246.

¹⁶ GUIDO, C. *Images & démocratie: Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République démocratique du Congo (1896- 2006)*. Kessel-Lo, Afrika Filmfestival, 2006.

¹⁷ Grand Hôtel de Douala. Archives, Ministère des colonies, cliché A684, 1930-1935.

Figura 1: “Cinema” de Madame Mahl



Fonte: Fotografia de arquivo privado.

Em cada lugar, subsiste uma atmosfera particular, ligada especialmente à diferença de gêneros fílmicos:

O cinema que havia no Buffet da Estação é frequentado principalmente pelos europeus, devido à natureza dos filmes exibidos que são assaz interessantes. [...] Por outro lado, o cinema mantido pela Madame Mahl é pouco frequentado pelos europeus e muito frequentado pelo elemento popular indígena; o preço baixo dos lugares e a natureza dos filmes apresentados (com predomínio para filmes de ação) são as causas principais dessa distinção.¹⁸

Entrecruzamento de práticas culturais e local de mistura de população, as estações férreas desempenham um papel em outras cidades como Mamou, na Guiné, que combina um “bar-restaurant africano” e um cinema. Anos mais tarde, o escritor Tierno Monénembo faz reviver este lugar importante de sociabilidade no seu romance “Cinema” (1997) e que se passa nos anos 1950.

A seleção mais rigorosa de espectadores, implicitamente ou de maneira mais autoritária, e o tamanho restrito do espaço diferenciam o espetáculo das sessões que ocorrem

¹⁸ Archives Nationales du Mali, 1D 62, réponse à l’enquête sur le cinéma de 1932.

nas praças da aldeia. A interação entre os que entram e os que ficam de fora é certamente minimizada. A passagem da compra à locação de filmes, controlada pelos distribuidores que administram o sistema, aceleraria a desapareição destes lugares. Acontece o mesmo para os salões paroquiais mencionados no entreguerras, assim como para o Temple House em James Town, antigo bairro de Accra (Costa do Ouro). Construída na virada do século XX pelo advogado ganense Thomas Hutton-Mills, essa sala acolhia espetáculos variados como sessões de cinema.

Ao passar dos anos, porém, o cinema se afirma como lazer urbano dominante. Ele se dota de seus próprios lugares de projeção. Certas características, ligadas ao meio e ao contexto político, os distinguem das práticas ocidentais e induzem um elo entre as categorizações implícitas operadas pelos administradores e a vivência dos espectadores.

Cinema como espaço de si

Alfred Ocansey, dinâmico homem de negócios da Costa do Ouro, ilustra perfeitamente a transição entre os empresários entusiasmados pela sétima arte, agindo pontualmente, e as motivações de um investimento lucrativo. Tendo criado sua sociedade comercial em 1910, aberto às tecnologias modernas (ele vende notadamente carros e toca-discos), Ocansey percebe rapidamente o potencial do cinema, tanto no plano econômico quanto também no político-cultural, como meio de divertimento e de circulação de ideias. Nessa perspectiva, ele constrói uma cadeia de cinemas no sul da Costa do Ouro a partir dos anos 1920: o Palladium e o Parks Cinema em Accra, o Mikado em Nsawam, o Capital Cinema em Koforidua e o Princess Cinema em Sekondi-Takoradi. O Palladium, cuja arquitetura segue o teatro epônimo de Londres, é uma joia.

A este magnífico prédio se opõem construções mais simples. Algumas delas têm mais um aspecto de hangar. Chegando ao limite do bairro administrativo e residencial europeu em Dacar, o Sandaga visa uma clientela africana, o que denota várias características: a escolha do seu nome, as decorações “neo-mouriscas” que marcam as portas e as janelas e a escritura dupla em letras árabes e latinas sobre a fachada. O Sandaga, edifício dos anos 1920, se impõe e torna visível um lazer popular. Aliás, a atividade cinematográfica adquire, igualmente, autonomia. O militar francês De Burthe d’Annelet evoca um dos primeiros cinemas construídos em Dacar: “Este é o primeiro cinema falado, à literatura sonora, como se

diz, pois não há mais vez para os filmes mudos em Dacar. O prédio, recentemente construído, é sólido e contém 600 lugares.”¹⁹

O Rialto, construído em 1933 e oferecendo 1.300 lugares, atrai cinéfilos de diversos bairros de Dacar. Abdoulaye Sadjí o menciona em seu romance *Maïmouna*, que se situa nos anos 1930.

O grande cinema Rialto não tinha equivalente em Dacar. Ele era aberto e rutilava luz. Instalação magnífica para um cinema na colônia. Desde as poltronas estofadas até as cadeiras de madeira com o encosto móvel, todo um mundo ali cabia, indo das personalidades europeias as mais marcantes até os negros.²⁰

Nenhuma fotografia deste cinema, lugar de memória de números cinéfilos até a sua destruição no final dos anos 1950, parece ter subsistido. Mas a descrição e outros testemunhos atestam o que lhe distinguia da maioria dos cinemas da África ocidental: as sessões se realizavam em espaço semiaberto. Isso remete ao meio: salvo na linha equatorial, as chuvas caem durante alguns meses, às vezes algumas semanas, geralmente de forma previsível; aliás, o sol se põe cedo, entre 18 e 19 horas segundo a latitude. Nenhuma iluminação pública vem comprometer a obscuridade natural, posto que esse equipamento urbano é tardio e restrito a algumas ruas.

De fato, a maioria dos lugares de projeção construídos é de vastos recintos. Os muros delimitam um espaço fechado àqueles que não logram comprar um bilhete de entrada. À frente, uma alta parede branca serve de tela. Somente a construção de fachada, onde se encontram os guichês e a cabine de projeção, oferece às vezes uma arquitetura mais trabalhada, com letreiros e uma iluminação, como o Rex de São Luís do Senegal.

¹⁹ D'ANNELET, De Burthe. *A travers l'Afrique française*, Firmin-Didot et Cie (sem data, provavelmente 1932).

²⁰ SADJÍ, A. *Maïmouna*. Paris: Présence Africaine, 1958. p. 100.

Figura 2: Cinema Rex de São Luís do Senegal



Fonte: Cartão postal de arquivo privado.

Essa construção prolonga-se, em geral, por um toldo, criando um espaço reservado aos lugares mais caros, o que, nas colônias, engendra uma hierarquia tanto social quanto “racial”. Referindo-se ao Rialto, uma testemunha exprime essa distinção, utilizando o termo “curral das cabras” para designar o espaço dianteiro, em oposição ao fundo do recinto, longe da tela, zona protegida de chuvas eventuais para “europeus e privilegiados”.²¹ Em alguns depoimentos, relatou-se a corrida dos espectadores quando caem chuvas inesperadas.

A “sala” de cinema, arquétipo administrativo

As coberturas na arquitetura dos cinemas não foram regra. Elas foram, geralmente, erguidas depois da edificação do prédio ou somente nos cinemas de bairros ou cidades onde se visa uma clientela mais afortunada, o que coloca a questão central sobre a definição dos cinemas. Um balanço da regulamentação em torno dos cinemas, solicitado pelo Alto-Comissário da África (AOF) Francesa em 1948, mostra toda a ambiguidade deste termo. Assim, o governador do então Alto-Volta justifica a ausência de regulamentação de segurança pela “inexistência de verdadeiras salas de espetáculos [...], essa designação não podendo que

²¹ Entrevista com Amady Ly Dieng (1932-2015), Dacar, 7 de maio de 2005. Ver também Fatou Sow (1941), Paris, 5 de julho de 2007.

difícilmente se aplicar aos cinemas a céu aberto de Bobo-Dioulasso²². O mesmo vale para o Níger: “As projeções cinematográficas que constituem os principais espetáculos se realizam a céu aberto, os riscos de incêndios são extremamente reduzidos”.²³ Já na Mauritânia “não existe nenhum cinema”. Os espaços fechados, a céu aberto, não são considerados, segundo os administradores, como de “verdadeiros” cinemas. Essa visão burocrática e eurocentrada parte de uma representação segundo a qual o cinema deve apresentar certos atributos, como ser um prédio coberto e fixo. Essa definição restritiva tem um impacto sobre as fontes e explica o contraste quantitativo entre os balanços administrativos e as informações fornecidas pelas testemunhas romanescas ou orais. A dimensão ambulante de certas projeções não é igualmente levada em conta nas estatísticas. Assim, os primeiros guias turísticos da AOF oferecem informações precisas (nome, proprietário, localização), mas eles privilegiam as salas destinadas à clientela europeia, negligenciando os lugares menos equipados. As lacunas nesses guias são muitas, sobretudo para a edição de 1948.

²² ARCHIVES NATIONALES DU SÉNÉGAL. 21G 189: diverses correspondances de mars 1948.

²³ ARCHIVES NATIONALES DU SÉNÉGAL. 21G 189: diverses correspondances de mars 1948.

Tabela 1: Cinema segundo os guias AOF

Cinema segundo os Guias AOF (1948-1958)				
	1948	Número de cidades	1958	Número de cidades
Senegal	11 (dos quais 9 em Dacar)	2	28	12
Sudão	5	4	9	6
Daomé			4	3
Guiné	1	1	11	9
Alto-Volta	1	1	5	2
Costa do Marfim	5	3	12	9
Togo			2	2
Mauritânia			1	1
Níger	1	1	3	3
total	muito aleatório*		75	47

* Por exemplo, havia cinema no Daomé e no Togo.

Fonte: tabela elaborada pela autora com base nos guias turísticos para AOF.

A maneira como o lazer é percebido pelas autoridades e pela população difere. A tabela acima repertoria somente as salas fechadas ou semifechadas e ignora os modos de projeção mais modestos, visando exclusivamente uma clientela africana, atestada por outras fontes. As pesquisas recentes insistem sobre as diferenças de experiência vivida pelo público segundo o tamanho dos lugares de projeção, seu tipo, ambiente aconchegante ou aberto para o exterior, ou a localização no interior da sala.²⁴ Esses fatores determinam o ambiente e a atitude dos espectadores. A animação é grande a céu aberto onde são projetados, sobretudo, westerns e filmes de ação. Do mesmo, a atmosfera varia entre o térreo, animado, e o balcão ou o fundo, mais “civilizado”. As primeiras fileiras, ao pé do ecrã, são o local das trocas vivas entre espectadores, geralmente os mais jovens. A experiência não é a mesma, evidentemente, quando alguém se senta num banco desconfortável ou numa poltrona macia, quando alguém está numa sala fechada ou a céu aberto onde o som do filme é, geralmente, coberto pelos comentários barulhentos dos espectadores ou pelos ruídos externos. A má qualidade das bobinas e também do som e, ainda, a interrupção frequente dos espetáculos foram referidas

²⁴ James Burns estuda principalmente o aspecto dos cinemas em *The African Bioscope: Movie- House Culture in British Colonial Africa*, *Afrique et Histoire*, n. 5, 2006, p. 65-80. Ver também: LARKIN, B. Theaters of the Profane : cinema and colonial urbanism. *Visual Anthropology Review*, v. 14, n. 2, p 46-62, 1998.

em depoimentos. Esses elementos acabaram por construir uma forma de escuta e de recepção particulares, marcada pelas imagens deformadas ou desfocadas e sons distorcidos, o que tem efeitos na produção contemporânea de Nollywood.²⁵

Durante todo o Entreguerras, as condições de projeção se diversificam, indo de sessões improvisadas numa praça da aldeia às projeções regulares nas salas fechadas ou semicobertas. A passagem de uma à outra não é nem automática, nem linear, mas submissa às contingências da vida dos empresários, assim como do contexto sociopolítico local (tamanho das cidades, natureza da demanda). As primeiras sessões, organizadas de maneira pontual e esporádica, deixam raramente vestígios visuais. Empresários de passagem, comerciantes bem implantados nos seus bairros ou missionários contribuem para a organização destas sessões, geralmente, passageiras e frágeis. Elas constituem, todavia, de fundamento na memória do cinema na África. Por conseguinte, os prédios parcialmente ou totalmente sólidos se impõem. No entanto, predomina a raridade das imagens sobre as imagens. Os historiadores gostariam de dispor de fontes iconográficas mais numerosas para cernir melhor o ato de ver um filme, observar as reações e captar a atmosfera reinante nesses locais de lazer. Com base em algumas fotografias de instalações para projeção de filmes e outras fontes, pode-se imaginar a animação das sessões, descambando às vezes em tumulto, os gracejos ou as brincadeiras que vinham à tona e a transformação de um lugar de evasão temporária em um meio de expressão crítica, favorecida pela obscuridade e pelo anonimato.

²⁵ LARKIN, B. *Signal and Noise: media, infrastructure and urban culture in Nigeria*. Durham; London: Duke University Press, 2008.