

(Re)Visões de África no cinema: singularidades de uma história plural

Jonas do Nascimento¹

Resumo: Nos últimos anos, a história africana tem sido objeto de celebração e discussão, mas também disputas, em diferentes âmbitos – acadêmico, político, cultural. Particularmente, por meio do resgate e valorização do passado africano, tem-se buscado entender criticamente as contradições de seu presente e, a partir disso, formar alicerces que ajudem na edificação de um novo futuro para o continente. Um dos pilares desse processo de *re-visão* tem sido, reconhecidamente, as suas produções artísticas, e, em especial, a sua produção cinematográfica – considerada ao mesmo tempo como produto e produtora de Histórias. Dito isto, o artigo busca lançar luz sobre as continuidades e discontinuidades da produção audiovisual africana nas últimas décadas, a fim de entender como o continente africano e sua população têm sido imaginados e *re-imaginados* em diferentes momentos da história recente.

Palavras-chave: Cinema; História; Colonialismo; Memória; África; Estudos Culturais.

Africa (Re)Visions in cinema: singularities of a plural history

Abstract: In recent years, African history has been the object of celebration and discussion, but also disputes, in different spheres – academic, political, cultural. Particularly, by rescuing and valuing the African past, it has sought to critically understand the contradictions of its present and, from that, to form foundations that help in the construction of a new future for the continent. One of the pillars of this African *re-vision* process has been recognized for its artistic and cultural productions, and in particular, its cinematographic production - considered at the same time as products and producers of History. That being said, this article seeks to shed light on the continuities and discontinuities of African audiovisual production in recent decades, in order to understand how the African continent and its population have been imagined and re-imagined at different times in recent history.

Keywords: Cinema; History; Colonialism; Memory; Africa. Cultural Studies.

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco/Universität Bayreuth – Alemanha. Contato: Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Dept. de Sociologia, 12. andar, Av. da Arquitetura, s/n, CEP: 50740-550, Cidade Universitária, Recife-PE, Brasil. E-mail: jonas.anasc@gmail.com.

Introdução

Este texto tem por objetivo principal expor brevemente alguns pontos centrais na discussão sobre a construção do imaginário social de África e seus povos. Nota-se que, na última década, o continente africano vem sendo objeto de estudos e debates, seja nas universidades mundo afora, com a multiplicação de centros de estudos africanos, seja nos gabinetes políticos de muitos países europeus, preocupados com a recente crise migratória – cujo palco é ocupado, majoritariamente, por jovens africanos. Por outro lado, produtores de África e de sua diáspora têm se tornado presenças recorrentes em festivais e circuitos de arte e cultura em diversos países antes nomeados pelo já desgastado termo “Primeiro Mundo”².

A presença de representantes das “margens” no “centro” do poder político, cultural e econômico, tem levado, entretanto, muitos analistas a se questionarem a respeito de como tais produções têm contribuído para as *visões*, ou mesmo *re-visões*, das sociedades africanas contemporâneas. Com base nisso, torna-se imprescindível a necessidade de considerar o contexto dessas “insurgências estéticas”, a fim de percebermos continuidades e descontinuidades entre os vários projetos estético-políticos do cinema africano ao longo das últimas décadas.

Contudo, não se busca aqui, de forma alguma, criar qualquer categorização, *a priori*, dos filmes e de seus produtores. Nem mesmo defender essa ou aquela vertente estética ou política. O que se pretende nessa breve apresentação é identificar e descrever como a “cultura africana”, embora muitas vezes tomada como um bloco unitário e inerte, tem-se mostrado multidimensional, heterogênea, polissêmica e quase sempre resistente ao discurso uniformizador. Justamente, por existirem essas “tensões” e “diferenças”, não seria possível enquadrar os cineastas africanos em um único grupo, ou mesmo em um único “movimento cinematográfico”. No fundo, as suas variações podem ser impulsionadas por múltiplos fatores, pois cada cineasta trilha caminhos criativos individuais – seja em África ou em sua diáspora. Porém, dentro dessa pluralidade, existem singularidades, as quais: a “subjetividade liminar”, a “comunidade de memória” e a “localização marginal” nos circuitos de produção culturais.

² Originalmente, a noção de “Primeiro” ou “Terceiro Mundo” foi cunhado na década de 1950 pelo demógrafo francês Alfred Sauvy, em analogia aos três Estados que formavam a França revolucionária: o primeiro estado (a nobreza), o segundo estado (o clero) e o terceiro estado (o povo). Assim, geopoliticamente falando, teríamos à época, segundo ele, o “Primeiro Mundo” (capitalista), o Segundo Mundo (socialista) e o Terceiro Mundo (países pobres, colonizados). Embora o termo seja carregado de conotações negativas – nações “atrasadas” e “subdesenvolvidas” – e homogeneizantes – visto que pressupõe uma identidade nacional monolítica – ele serviria, sobretudo a partir da Conferência de Bandung, em 1955, como um termo aglutinador de forças, ao favorecer uma coalizão política dos países do Terceiro Mundo na luta anticolonialista (STAM, 2003).

Descolonizando o olhar

Independence for Ghana é um documento extraordinário. Realizado pelos ganenses com a colaboração inglesa no domínio técnico, mostra como um povo africano alcançou a independência; suas lutas, seus sacrifícios, seus sofrimentos. Que os colonizadores ingleses do país participaram da produção do filme é a coisa mais chocante, porque o filme é muito severo com eles, sem ser – e isso é fato – nada mais do que a expressão da verdade. (...) Não era apenas a independência de Gana, era como a libertação do homem, sua própria libertação da servidão milenar. O cinema teve dois papéis aqui: o de portador do humanismo, dando conta do evento e o de criador do humanismo, dando razões para precipitar o movimento de libertação de toda a África. De qualquer forma, eu senti dessa maneira, e é assim que muitos africanos que estavam na sala naquela tarde se sentiram.

Paulin Soumanou Vieyra, *Le Cinéma et la Révolution Africaine*, 1961.

Paul Ricœur (2007, p. 157) afirmava que as recordações “de ter morado em tal casa de tal cidade ou a de ter viajado de tal parte do mundo”, e de “experiências vividas” poderiam aproximar a nossa “memória íntima” com aquela “memória compartilhada” entre os nossos pares, assim se realizaria a passagem do “individual ao coletivo”, do “pessoal ao histórico”. O pensador francês também afirmava que “o ato de habitar não se estabelece senão pelo ato de construir [...] O espaço construído consiste em um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida” (RICOEUR, 2007, p. 158). Isso significa que a construção, como narrativa do *self*, operaria um tipo de inscrição no “espaço” e no “tempo”. O cinema, sendo uma arte que se localiza entre a “realidade” e o “imaginário”, converte-se, nesses termos, em um verdadeiro “ato de construção” de memórias e de preservação, e reinvenção, de identidades – ou como apontou Paulin Soumanou Vieyra³, um *portador e criador* de humanismo.

As lutas de independência, nos anos 1950 e 1960, contribuiriam para que figuras importantes se engajassem em várias frentes rumo à descolonização do continente africano. Perante o trauma colonial, passou-se a questionar certos valores e categorias impostas pelos colonizadores, e, com isso, a necessidade urgente de uma “nova cultura” e de um “novo olhar”, descolonizado. Em *Decolonising the Mind*, Ngũgĩ Wa Thiong'o (1986, p. 13) defendeu que “toda linguagem tem um caráter duplo: é um meio de comunicação e um veículo de cultura”. Assim como a historiografia africana a partir de 1960 sofreria profundas transformações, lançando mão de novas abordagens, rejeitando antigas e inadequadas explicações históricas, os

³ Considerado o primeiro cineasta africano negro a produzir um filme, *Afrique sur Seine* [1957], Soumanou Vieyra preconizava “os princípios” de um cinema catalizador das ações sociais, responsável “pela formação de uma consciência nacional africana” (VIEYRA, 1969, p. 125), e comprometido na luta contra o imperialismo colonial. Em outras palavras, Soumanou Vieyra estava interessado no papel tanto *emancipador* quanto *humanizador* do cinema.

primeiros cineastas africanos também buscaram reescrever essa nova cultura, a partir de uma nova linguagem, através de um novo olhar sobre o continente e seus povos. A África, desvincilhada das amarras coloniais, passava a ser, então, um continente “à procura de seu próprio destino”.

É nesse contexto que nos primeiros filmes africanos da década de 1960 a subjetividade do africano é posta em primeiro plano como um ser *ativo* e não mais um ser *passivo*, que muito recorrentemente se confundia com a própria “natureza selvagem”. É essa luta pela cidadania plena e o reconhecimento de sua condição de ser humano que caracterizará grande parte dessas primeiras produções, a exemplo de filmes como: *La Noire de...* (SEMBENE, 1966); *Soleil O* (HONDO, 1967); *Contras City* (MAMBETY, 1969); *Le retour d'un aventurier* (ALLASANE, 1966); entre outros⁴. Por outro lado, como nota Imruh Bakari (2007), muitos desses filmes também expressavam as percepções contraditórias dos africanos sobre si mesmos e a validade do próprio modelo de modernidade e de Estado-nação imposta pelos ex-colonizadores.

Porém, muito cedo se notou que não é apenas a geografia, na qual um cineasta “pertence”, que definira essa nova cultura ou nova linguagem. Com a criação da FEPACI (Federação Pan-Africana de Cineastas), em 1975, reuniram-se cineastas de todo o continente interessados em construir indústrias viáveis de cinema na esteira das independências. A sua carta de fundação reconhecia o elo continental da opressão comum, através de suas histórias de colonização. Desse modo, embora se defendesse o cinema como um “estímulo à criatividade”, ao escrever sobre filmes africanos, muitos críticos e cineastas desse período ignoravam esse fator em favor da descrição de como os filmes “promovem o objetivo pedagógico da conscientização” (BAKARI; CHAM, 1996, p. 25).

Portanto, em seus primeiros esforços e deslocamentos, estes cineastas partilhavam um sentimento comum “político-afirmativo”, engajados em organizar a experiência social, a partir da denúncia do colonialismo e seus efeitos na sociedade pós-colonial, no intuito de construir um novo imaginário sobre África e os africanos. Por um lado, procuravam relatar os impactos da colonização, a utopia da independência e as consequências pós-independências em seus regimes políticos, culturais e econômicos. Por outro lado, empenhavam-se na construção de um olhar sobre si mesmos, comunicando-se com todo um continente espoliado. Esse “*enfoque esmagador no imperativo educacional*”, como enfatiza Sheila Petty (2018, p. 425), teve um impacto significativo na direção que a crítica cinematográfica africana tomaria por vários anos. Não à toa, ainda hoje há uma querela enorme em torno do “fazer artístico” quando se trata de

⁴ Para uma análise mais detalhada desse período, ver Nascimento (2015).

África. Com isso, criaram-se “estruturas de legitimação”, de natureza institucional, que classificam e produzem, de maneira direta ou indireta, os critérios de distinção entre um estilo de cinema que merece reconhecimento e outros que não. Isto acontece porque o “mundo da arte” organiza e classifica as produções difundindo certos estilos e excluindo outros. Ao expressar determinados conjuntos de valores estéticos (e, conseqüentemente, políticos), tais instituições legitimam, de um lado, grupos hegemônicos, ao passo que criam, de outro lado, subgrupos, antagônicos. Contudo, embora a “liberdade de expressão” tenha raízes num passado de opressão comum e geralmente as preocupações dos cineastas em termos de produção, distribuição e exibição sejam compartilhadas ao norte e ao sul do Saara, os resultados de suas expressões são fluidos, reconfigurados e remediados por várias vias possíveis, e não propriamente por “becos sem saída”.

Questionando o “*Cinema Africano autêntico*”

Desse modo, se para o discurso crítico da década de 1960 era um dever rejeitar as imagens propagadas pela ideologia colonial, por serem representações distorcidas e “inautênticas” de África e dos africanos, por outro lado, a definição de um cinema africano “autêntico” torna-se profundamente problemática. Como definir o cinema africano? O que liga os cineastas do continente africano e de sua diáspora? É apenas a geografia, ou a descendência? O que o difere do cinema ocidental? A crítica africana está simplesmente desligada da crítica ocidental? Será possível uma leitura “verdadeira” por parte da crítica ocidental sobre o cinema africano? Segundo David Murphy (2000), no centro desse debate estão questões que envolvem a identidade cultural e a subjetividade crítica. Restringir todo o nosso debate ao “ponto de vista africano”, pela negação dos códigos ocidentais e comerciais do cinema dominante, seria um erro primário – uma vez que a realidade da produção cinematográfica em África não tem produzido um cinema africano unificado, “autêntico”. Pode-se mesmo dizer que, ao contrário, “tem produzido uma série complexa de visões frequentemente contraditórias do continente africano” (MURPHY, 2000, p. 240).

Assim, do questionamento do passado colonialista às ambigüidades atuais do continente, no que pese o risco das generalizações, pode-se destacar ao menos três grandes gerações cinematográficas em África: os cineastas da independência [1960-1980], a geração do desencantamento pós-independência [1980-90] e a geração dos cineastas da diáspora (BAMBA, 2008). Se, para os primeiros cineastas da independência, o conteúdo muitas vezes imprimia a forma dos filmes, para os seus sucessores, é a forma que ganha primazia. Pois, “o

cinema não é somente um discurso político, mas também um discurso fílmico”, reivindicou certa vez o cineasta burquinense Idrissa Ouedraogo. Desta forma, o processo de reconstrução de uma nova imagem de África e dos africanos não representou uma imagem – nem uma estratégia – necessariamente igual e unificada. Isto porque, mesmo que a cultura seja uma peça importante no condicionamento e na definição de certos fins e questões a serem tratadas em determinado contexto, quem, em última instância, liga e conduz a câmera são os cineastas, e a maneira como eles realizam suas obras geralmente é distinta. Cada filme, portanto, deve ser visto como uma obra singular, um programa artístico próprio, mesmo que seus “autores” partilhem de um mesmo “sentimento de época” ou “origem”. Ter-se, portanto, uma imagem única de cinema africano pode levar ao erro de criar limitações analíticas que frequentemente pecam por não refletirem sobre as particularidades pessoais e as transformações estilísticas ao longo do tempo.

Sobre isso, Hamid Naficy (2001) aponta que subjacente a toda classificação, jazem operadores ideológicos. Pois, a maneira como classificamos e “rotulamos” alguns filmes acaba, muitas vezes, sobredeterminando a sua interpretação e, de algum modo, criando uma espécie de “*guetização*”. Sendo assim, Naficy acreditava que, embora algumas abordagens sirvam para “enquadrar” um conjunto de filmes, com o intuito de melhor compreendê-los, por outro lado, essas mesmas abordagens podem cair no erro de servir “para determinar excessivamente e limitar os significados potenciais dos filmes” (NAFICY, 2001, p. 19). Nesse sentido, o autor iraniano nos chama a atenção para a necessidade de reconhecer que as classificações nunca são “estruturas neutras”, mas sempre “construtos ideológicos”. Em última análise, isso significa que uma vez que um conjunto de filmes é rotulado de uma determinada maneira, ele correrá o risco de assim permanecer, ao menos discursivamente, mesmo quando já não mais coincida com a sua “classificação”.

Não custa relembrar: o cinema é antes de nada uma arte, e a função da arte é enriquecer nossa experiência através do entretenimento. Sendo assim, ele necessita de, gostem ou não, “entreter”, de diversas maneiras – embora nem todo entretenimento possa ser considerado “arte”. Entretanto, a suposição de que o cinema precisa de uma “justificativa intelectual” insulta o próprio meio e reflete uma falta básica de confiança em seu valor e importância. É esse tipo de postura que nos leva a “rotular” certos filmes, e como todos os rótulos podem ser entendidos como “declarações”, em último caso, podem também ser avaliados em termos de “verdadeiro” ou “falso”. O maior absurdo a que essa leitura pode nos levar é julgar o mérito dos filmes em “termos morais”, ou desde um julgamento de se eles carecem, ou não, de um maior “senso de realidade” (JARVIE, 2013).

Essa discussão pode ser contemporizada e me parece útil para entender as produções cinematográficas africanas contemporâneas, em suas “novas formas e estéticas”, como pontua Manthia Diawara (2010). O surgimento nos últimos anos de uma linguagem mais popular e *mainstream* na cinematografia do continente, sobretudo na esteira das produções de baixo custo de “Nollywood”, como é conhecida a produção videográfica popular na Nigéria, desafia e põe uma questão interessante àquela ideia de que o cinema africano deve ser “comprometido”, “sério” e com forte “conteúdo crítico” e “social”. Todavia, o que produções como as de Nollywood denunciam é uma profunda e inevitável transnacionalização do cinema e, em certa medida, a diversidade cultural e social das sociedades africanas. Ainda que consideradas de “menor valor estético” por vários críticos, tais produções carregam uma importância que deve ser sublinhada. Apesar de sua falta de “seriedade” e “engajamento político”, segundo Noah Tsika (2015, p. 10-11), por exemplo, “os filmes de Nollywood tendem a desvendar uma paisagem multidimensional e heterogênea da África, longe do modelo de Hollywood que retrata uma mescla de mesmice implacável”. Além disso, esses tipos de filmes mais populares também servem para levantar, de acordo com Nwachukwu Frank Ukadike (2014, p. xv), “uma série de questões sobre valores de produção, tendências artísticas e estéticas, desafios formidáveis para questões de espectadores e perspectivas ampliadas para a leitura de filmes”. Desse modo, a produção de cinema nigeriana representaria, de certo modo, um novo discurso africano sobre o cinema.

Dado que a “consciência prática” é quase sempre diferente da “consciência oficial”, a ideia de uma “estrutura de sentimento” pode ser aqui evocada para o entendimento desse fenômeno. Relacionada à evidência de formas, convenções e figuras semânticas, Raymond Williams defendia que “metodologicamente a estrutura de sentimento é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos [...] suas ligações numa geração ou período”. Assim, o que se chama “estrutura” é aqui pensada em termos de um “sentimento vivido”, ligado à particularidade da “experiência coletiva” histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos. Nessa perspectiva, as produções culturais são sempre mediadas. O conceito de “mediação” diz respeito, portanto, aos “processos necessários de composição” em um meio específico. Ou, em outros termos, às “relações práticas entre formas artísticas e sociais” (WILLIAMS, 1994, p. 23).

A produção cinematográfica africana dos anos 1960 pode ser discutida nos termos de uma missão intelectual que articulava identidade e modernidade, no sentido que Marcelo Ridenti (2005) denominou “estrutura de sentimento romântico-revolucionária”, na qual os dois conceitos (romantismo e revolução) se imbricavam para caracterizar os movimentos artísticos

desse período histórico. Para libertar-se das garras do “colonialismo”, foi necessário buscar nas “raízes nacionais” e “populares” do passado as bases de uma “revolução modernizante”, que pudesse, futuramente, romper com as forças neocoloniais. Assim, a precariedade desses cinemas (na falta de recursos técnicos e de liberdade) era um instrumento que estes cineastas “arrancavam” de seu subdesenvolvimento, e do jugo colonial, para usar contra seus inimigos, ou seja, “para transformar em ação o que se impunha como impossibilidade de invenção livre” (AVELLAR, 1995, p. 9). Em outras palavras, esses cineastas buscavam desenvolver uma linguagem fílmica “autóctone”, a partir das quais contrapuseram suas produções às cinematografias colonialistas, discutindo a identidade africana a partir de “contraverdades e contranarrativas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 358).

Porém, a partir da década de 1980, essa verve revolucionária dá lugar a uma maior autonomia da linguagem fílmica, em direção a “outros caminhos temáticos e estilísticos” (BAMBA, 2008, p. 222). Por exemplo, aquele desejo de um mesmo destino africano, herdado do pan-africanismo, foi pouco a pouco se esgotando no mundo pós-colonial (SOW, 2004). Desse modo, pode-se dizer que a singularidade e anti-polaridade dos filmes posteriores aos anos 60 e 70 representam, portanto, uma mudança na “estrutura de sentimento” e “idealismo político” de toda uma geração.

A “*virada diaspórica*” e o afropolitismo

Esse ponto de inflexão, mencionado anteriormente, é importante porque também evidencia aquilo que se chama de “*virada diaspórica*” (LACKEY, 2007), que molda as narrativas e a estética dos filmes contemporâneos. Isso diz respeito a como muitos cineastas africanos lidam com o dilema do “deslocamento” e da “transculturalidade”. Sendo assim, teríamos hoje disponíveis “multipistas” (STAM, 2010) na mídia audiovisual, especialmente no cinema e nas produções artísticas desses “grupos periféricos”, que agora são capazes de orquestrar “histórias múltiplas”, diferentes espacialidades e temporalidades – muitas das quais contraditórias e ambivalentes. Pois, de acordo com Nilgün Bayraktar (2016), essas novas produções cinematográficas, sobretudo desde o final dos anos 1990, não oferecem mais um “canal de história”, mas “múltiplos canais”, diferentes roteiros para representações históricas multifocais. Desse modo, o cinema produzido por muitos cineastas africanos e diaspóricos no interior das sociedades contemporâneas, representaria uma espécie de “hibridismo transgressor”, uma forma de palimpsesto que desafiaria o mundo hegemônico e sua estética linear e homogeneizante. Seriam esses filmes capazes, portanto, de revelar os “subtextos”

escondidos dos Estados contemporâneos – inaugurando “novas cenas” e possibilitando novos “encontros”, novos “espaços” e novos “pontos de partida”.

Vale mencionar que a dispersão africana contemporânea, seja ela voluntária ou involuntária, nem sempre tem sido “negativa” e “desprazerosa” para alguns produtores de cinema. Isso fica evidenciado na fala de alguns cineastas africanos contemporâneos que optam por viver fora da África, em muitos casos pela falta de apoio à atividade cinematográfica em seus países de origem, e passam a vivenciar o exílio como uma espécie de “oportunidade”, não tanto como uma “condenação”. Por exemplo, o reconhecido cineasta mauritano Abderrahmane Sissako, em entrevista dada a Isabel Balseiro, descreve a sua experiência de exílio da seguinte forma:

Eu não sou uma entidade inteira como tal. Eu sou um múltiplo. E essa multiplicidade é fragilidade. No entanto, essa fragilidade se torna quase uma leveza. Então eu surfo nas coisas talvez com mais facilidade. Com isso quero dizer que não sou alguém que está entristecido pelo exílio. Eu não sou uma vítima. É uma escolha (BALSEIRO, 2007, p. 5)

Além de Sissako, outros cineastas, como o chadiano Mahamat-Saleh Haroun e o congolês Balufu Bakupa-Kanyinda são representativos dessa tendência e, tal como Sissako, fazem do “exílio” e do “descolamento” o tema de muitas de suas obras. Mahomed Bamba considera que “nesse afastamento do seu país de origem o cineasta procura objeto e motivo para a criação” (BAMBA, 2011, p. 175). Ainda que assim seja, cada cineasta vive diferentemente tanto a experiência do exílio quanto a vida na diáspora. Como o próprio Mahamat-Saleh Haroun (2008, p. 100) reconhece: “as trajetórias da diáspora africana são completamente individuais”. Desse modo, a experiência do exílio e da diáspora deve ser definida pelo reconhecimento de sua própria heterogeneidade e diversidade, visto que, como complementa Haroun (2008, p. 103): “*nossa memória comum e nossa ruptura semelhante não nos tornam uma comunidade de destino, mas de memória*”.

Nessa esteira, Achille Mbembe (2008) afirma que o afropolitismo (afro + cosmopolitismo) coloca em primeiro plano a noção de que a identidade está sempre em movimento, definindo esse estado como uma maneira de “ser africano” aberto à diferença e concebido como uma “raça transcendente”. Entretanto, Mbembe considera esse processo incompleto e sujeito a diferentes “tensões e contradições”, mas vê isso como um estado presente e futuro que redefinirá como o mundo vê a África e, por sua vez, como a África vê o mundo. Aqui, o “*afropolitano*” parece circular dentro do contexto cosmopolita mais amplo da

humanidade, ignorando, de certo modo, as políticas de localização e geografias específicas – não deixando de existir, contudo, o perigo de encobrimento de histórias específicas de opressão.

O que se defende é que com as performances fílmicas contemporâneas, essa nova geração de cineastas afropolitanos são capazes de impor “ranhuras”, “irrupções” e “contestamentos” a partir de dentro de espaços dominantes. Posto que, agora, a “margem”, os “estranhos”, a “diferença”, encontram-se encravados no coração do “centro”, tem-se testemunhado um crescente fortalecimento cultural de minorias étnicas, dentro dos Estados, que desafiam cada dia mais as suposições eurocêntricas sobre a ideia de uma identidade nacional “inviolável”. Por exemplo, ao desafiar as “fronteiras estéticas”, bem como as “fronteiras nacionais” e “culturais”, muitos filmes feitos por africanos migrantes e diaspóricos contemporâneos contribuem para reforçar uma imagem tanto de África como da Europa cada vez mais complexa, heterogênea e descentrada.

Os “comentários visuais” e “ideológicos” de vários dos filmes produzidos por esses “afropolitanos” no interior da Europa contemporânea, estariam, por exemplo, a participar de um processo de redefinição da própria noção de “Europa” – e que alguns autores chegaram a reconhecer como a ascensão de uma “Europa negra” (HINE; KEATON; SMALL, 2009). Além disso, essas produções cinematográficas também parecem contribuir para desafiar a própria lógica do “ou isso ou aquilo”, “ou europeu ou africano”, “ou francês ou argelino”, “ou inglês ou negro”, “pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária” (HALL, 2003, p. 344). Obviamente, esse espaço não está isento de contrações e novos dilemas.

No contexto da diáspora africana, por exemplo, esse dilema é vivenciado especificamente na forma contraditória da “reivindicação de africanidade” e o “desejo de escapar” dela, como observou Olivier Barlet (2012). Ou seja, buscando escapar de categorias limitadoras baseadas em “autenticidade”, “identidade” e “raiz única”, muitos cineastas africanos frequentemente reivindicam um *status* indiferenciado como “cineastas”. No entanto, o rótulo “africano” geralmente passa a ser o seu principal trunfo, não só para a participação em determinados festivais especializados, mas também para o financiamento de seus filmes (Fonds Sud, Francophonie, Coproduções, Fundações europeias, etc.).

Esse “desejo” de fuga das classificações surge, sobretudo, como uma reação contra o “aprisionamento” e os “preconceitos” que um “rótulo identitário” geralmente implica, ao sobredeterminar, por exemplo, o valor universal da maioria desses filmes. Por essa razão, diversos cineastas africanos contemporâneos tendem a afirmar que a sua “especificidade” seria justamente não ter uma “única” especificidade, definindo-a mais como um devir, uma “busca”,

uma mudança cultural permanente, um “hibridismo inconstante” entre várias culturas, como se nota na fala da cineasta franco-senegalesa Dyana Gaye em relação aos seus filmes:

A ideia não é fixar uma identidade africana ou senegalesa, mas sim de compreender o movimento, entendendo o deslocamento e o trânsito como princípio de invenção. Tudo isso é um pouco a imagem do que eu sou: eu não posso dizer que sou apenas senegalesa ou francesa; eu sou o encontro dos dois, com um pouco de italiano também (2013, s/n)⁵.

A fala de Gaye demonstra dois fatores importantes no debate contemporâneo. Por um lado, os cineastas mostram ter uma consciência de que a “identidade africana” não existe como “substância”, ao admitirem que a própria “origem africana” é cruzada por outras culturas, em vez de “congelada” numa diferença que parece ser erguida como “característica primordial”. Por outro lado, posicionamentos como esse também parecem querer afastar-se da “obrigação de compromisso” que muitas vezes leva, segundo Kenneth W. Harrow (2013), ao estabelecimento de um “discurso dogmático” do cinema produzido em África e em sua diáspora, que contribui, em certa medida, para “restringir” a busca por novos “caminhos” e novas “experiências estéticas” alinhados com o tempo presente e os desafios do futuro. Em vista disso, Barlet (2012, p. 84) afirma que para fugir do risco de “bloquear-se” nesse “lugar de outro”, como um “valor absoluto”, muitos cineastas passaram da reivindicação ao “direito à diferença”, num primeiro momento, para a reivindicação do “direito à indiferença”, mais recentemente.

Existe, portanto, um reconhecimento de que “ser africano”, ou partilhar da “cultura africana”, não permite a esses indivíduos ter “as chaves da cultura africana”. Isso significa que a reprodução das “tradições culturais” não pode ser interpretada como a “transmissão pura e simples” de uma “essência fixa” ao longo do tempo. Pelo contrário, ela se dá nas “rupturas e interrupções”, sugerindo que “a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo contemporâneo” (GILROY, 2001, p. 208). Entretanto, embora esses cineastas reivindiquem novas “formas e políticas” no modo híbrido e transnacional como pensam e produzem os seus filmes, grande parte dos “críticos ocidentais” ainda continuam julgando e apreciando os filmes africanos, e da diáspora, pela lente de uma “estética engajada” e “identitária”. Implicitamente, esse tipo de pensamento ajuda a perpetuar uma divisão mutuamente exclusiva entre os chamados “cinemas ocidentais”, que seriam considerados “universais” e, por isso, sem necessidade do “rótulo identitário”, e os cinemas africanos, fortemente identitários e marcados pelo “particularismo cultural”.

⁵ Entrevista presente no catálogo do filme “Des Étoiles”, distribuído por “Haut et Court”, 2013.

Com efeito, percebe-se claramente que partem da suposição de que a experiência da “diáspora”, ou da “origem cultural”, por si só, parece exigir desses cineastas uma “resposta estética distinta”. Desse modo, conceitos como “sotaque” (NAFICY, 2001), “visualidade háptica” (MARKS, 2000) e “ótica diaspórica” (MOORTI, 2003), acabam sugerindo que uma estética da “dupla consciência”, do “duplo pertencimento”, do “hibridismo”, pode ser identificada como mais uma característica distintiva desse tipo de cinema. No entanto, quando se busca pensar a noção de “resistência”, nos termos propostos, ela parece estar apenas ligada à “identidade cultural híbrida dos cineastas”, como acreditam Daniela Berghahn e Claudia Sternberg (2010, p. 25). Ou à posição “intersticial” desses indivíduos na sociedade. Nesse sentido, a impressão que se tem é que a mera “existência híbrida” desses grupos já representaria uma ameaça às construções hegemônicas do mundo. Ao analisar esse tipo de suposição, implícita ou explicitamente compartilhada por muitos teóricos contemporâneos, Filiz Dağcı (2015, p. 79) argumenta que “não são mais as ações da política (antirracista) que são pensadas como trazendo as margens para o centro, mas sim a percepção da 'identidade' dos artistas que automaticamente implica resistência”.

Essa observação é pertinente à medida que uma análise crítica da “fala subalterna” não deve tomá-la como indiscutível em seu caráter “contra-hegemônico”, mas também atentar para os seus possíveis “momentos de cumplicidade” com os discursos dominantes, ao reivindicar-se e apresentar-se como uma “diferença” que, na realidade, pode não fazer diferença alguma. Haja vista que as indústrias cinematográficas europeias, por exemplo, parecem cada vez mais “descentralizadas”, ao adotarem agendas de “diversidade cultural” que facilitaram a possibilidade de autoposicionamento desses grupos e, conseqüentemente, de uma nova “tendência filmica”. Por exemplo, Graham Huggan argumentou em seu livro *The Exotic Post-colonial: Marketing the Margins* [2001] que a “diferença cultural” tornou-se, nos últimos anos, parte de uma grande “indústria da alteridade”, que faz da “marginalidade uma mercadoria intelectual valiosa” (HUGGAN, 2001, p. VIII). Sendo assim, se, por um lado, esses “migrantes” contemporâneos e cineastas da diáspora africana na Europa desempenham um papel importante como “corretores culturais”, por outro lado, muitos o fazem, de acordo com Huggan, trocando a “experiência minoritária” como um “bem valorizado”.

Na mesma linha pensamento, Thomas Elsaesser (2005) argumentou provocativamente sobre o chamado “Cinema mundial” (“*World cinema*”) como um sintoma do “neocolonialismo na esfera cultural”. Com a dupla promessa de “inclusão” e “distinção”, esse “rótulo onívoro” é aplicado para abranger todas aquelas produções cinematográficas “não hollywoodianas”, ou consideradas “não hegemônicas”. Em suma, aqueles filmes produzidos pelos “Outros”.

Elsaesser (2005) observou que festivais internacionais de cinema na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo, criaram uma série de plataformas especiais para apresentar essas produções e investiram cada vez mais na “atualização do termo” como um “selo de qualidade” (ELSAESSER, 2005, p. 504). No entanto, para esse autor, o “reconhecimento” desse cinema não estaria isento de problemas. Ele parte então da hipótese de que o processo de “pré-seleção”, que resulta a marca particular do “cinema mundial”, acaba por privilegiar filmes que ressoam, em certa medida, as “sensibilidades estéticas ocidentais” e certos preconceitos sobre esses “outros” – como em algumas “comédias românticas” e “comemorativas” que celebram o “romance interétnico” muitas vezes por meio de certos estereótipos culturais.

Por outro lado, Berghahn e Sternberg (2010) reconhecem que as imagens do “multiculturalismo” estão, em certa medida, se ajustando às novas forças do mercado global, mas, diferentemente de Huggan, Elsaesser e Dağcı, essa presença das “margens” no “centro” significaria, segundo elas, algo positivo para esses “grupos”, ainda que muitos dos filmes não apresentem um “engajamento político” – no sentido forte do termo. Essa questão torna-se útil quando levada para a esfera da luta pela “hegemonia cultural”, tal como proposto por Hall (2003[1998]), em seu importante artigo *Que negro é esse na cultura negra?*. Neste pequeno artigo, Hall argumenta que o reconhecimento do “marginal” em determinados “centros” não é simplesmente uma “abertura” dos “espaços dominantes” para a ocupação dos “de fora”. Segundo o autor jamaicano, isso estaria também associado a uma “história de lutas” em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de “novos sujeitos” no cenário político e cultural:

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo”, não adianta (HALL, 2010, p. 339).

É contra o que ele chamava de “*extremismo das contranarrativas*”, ou seja, do “tudo ou nada”, da “vitória total” ou da “cooptação total”, que Hall (2010) tentou argumentar em seu texto, a fim de pensar o “espaço da subalternidade” como um espaço demasiado “contraditório” para ser enquadrado tão simplesmente em rótulos como X ou Y. Sendo assim, a chamada “hegemonia cultural” nunca poderia ser considerada uma “dominação pura” ou um jogo cultural de “perde-ganha”, mas sempre algo que diz respeito às disposições e configurações do “poder cultural”. Isso significa que não importa o quão “deformadas”, “cooptadas” e “inautênticas”

sejam as formas como, por exemplo, os negros e as tradições e comunidades negras pareçam, ou sejam “representadas” na “cultura popular”, porque, de algum modo, “nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas” (HALL, 2010, p. 342). Quer dizer, uma “vernacularidade” ou, para usar o termo de Naficy, um “sotaque”, na estilização retórica do corpo, na forma como ocupam o espaço social, nas expressões e nos estilos, nas posturas, nas “maneiras de falar” – hibridizadas.

Em vista disso, muitos cineastas contemporâneos tentam desafiar a “imagem folclórica” que se mantém em relação à própria origem, a fim de explorar as questões atuais do continente, sem com isso se valer de mensagens e ideologias “messiânicas”. Isso significa que a maioria de seus filmes parecem hoje representar um trabalho esteticamente “em andamento”, não com o intuito de construir “uma verdade”, mas na busca de “reinventá-la” a todo custo. Mais do que nunca, pode-se dizer que muitos desses cineastas contemporâneos estão engajados em lutar contra aquelas “fantasias” que lhes mantêm “trancados” em um “território tradicional”. Desse modo, a “errância”, o “vagar”, o “deslocamento” – seja ele físico ou imaginário – tornam-se, para muitos desses indivíduos, cada vez mais uma característica de seu “lugar no mundo”. Por isso que, para Barlet (2005), em vez de chamá-los de “cineastas mestiços”, o mais correto e preciso seria denominá-los de “cineastas nômades”. Ou seja, cineastas que procuram se impor sem negar suas “origens”, mas considerando-as apenas como “uma passagem”, entre muitas outras, para o “futuro”.

À guisa de conclusão

A partir desta breve apresentação, quis-se chamar a atenção para o processo de produção de sentidos sociais e estratégias artísticas no contexto cinematográfico africano nos últimos anos. Com isso, pode-se compreender melhor o sentido geral que cada momento histórico representa e pensar as múltiplas formas pelas quais os cineastas africanos negociam o processo de empoderamento político da imagem do continente e de seus povos. Deste modo, a análise desses aspectos simboliza uma tentativa de entender e revelar as atitudes, as referências e as experiências dessas relações num espaço de questionamento dos “discursos de poder”, onde esses cineastas seriam potencialmente capazes de articular e negociar novos valores culturais, em detrimento de um conceito totalizante ou hegemônico de identidade.

Nesse sentido, o processo de construção do imaginário social de África e seus povos no cinema está atravessado por significativas continuidades e descontinuidades entre os vários projetos estético-políticos produzidos ao longo das últimas décadas. Sob esse aspecto, a história africana se manifesta cinematograficamente como plural e, em alguns casos, ambivalente – embora singular em sua comunidade de memória e localização marginal. Se se assume a qualidade da obra fílmica como uma forma de “pensamento” – uma espécie de “reflexão histórica”, ou “metateoria” – e a sua relação com o mundo social do qual emana, pode-se dizer então que não apenas a análise do filme representa uma análise da sociedade, mas já os próprios filmes operam uma análise social. Consequentemente, isso nos motiva a pensar o cinema como uma ferramenta poderosa na construção de “percepções do mundo” e como esse “mundo” – cinematograficamente imaginado – contribui para a forma como os africanos “percebiam/percebem a si mesmos” ontem e hoje. Pois, assim como a ciência e a filosofia se configuram em “modos de pensamento”, o cinema pode ser considerado aqui não apenas um “modo de pensar” sobre o mundo, mas sobretudo um modo de *repensar e rever* a própria história.

Referências

ANDRIAMIRADO, V; HAROUN, M. Mahamat-Saleh Haroun: “Dans L'exil, on emporte son histoire avec soi”. **Africultures**, Paris, v. 1, n. 72, p. 100-105, 2008.

AVELLAR, J. C. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BAKARI, I. Colonialism and Modern Lives in African Cinema. **Screen**, Glasgow, v. 48, n. 4, p. 501-505, Winter 2007.

BAKARI, I.; MBYE C. (eds.). **African Experiences of Cinema**. London: British Film Institute, 1996.

BALSEIRO, I. Exile and Longing in Abderramane's La Vie Sur Terre. **Screen**, Glasgow, v. 48, n. 4, p. 443-461, 2007.

BAMBA, M. O(s) Cinema(s) Africano(s): no singular e no plural. *In*: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BAYRAKTAR, N. **Mobility and Migration in Film and Moving Image Art**: cinema beyond Europe. New York: Routledge Taylor & Francis, 2016.

BARLET, O. **Les cinémas d'Afrique des années 2000**: Perspectives critiques. Paris: L'Harmattan, 2012.

BERGHAHN, D; STERNBERG, C. **European Cinema in Motion**: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

DIAWARA, M. **African Film**: New Forms of Aesthetics and Politics. Nova York: Prestel, 2010.

ELSAESSER, T. **European Cinema Face to Face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

HALL, S. **Sin garantías**: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán, Lima, Bogotá, Toledo: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envió Editores, 2010.

HINE, D.; KEATON T.; SMALL, S. **Black Europe and the African Diaspora**: Blackness in Europe. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

HUGGAN, G. **The Exotic Post-colonial**: Marketing the Margins. Routledge: 2001.

JARVIE, I. C. **Towards a sociology of the cinema**: a comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry. London: Routledge, 2013.

LACKEY, J. E. **Renegotiating Resistance**: African Diaspora Film and the Discourse of Third Cinema. Cornell University, 2007.

MARKS, L. U. **The Skin of Film**: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000.

MOORTI, S. Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship. **International Journal of Cultural Studies**, s. l., v. 6, n. 3, p. 355-376, 2003.

MURPHY, D. Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema. **Journal of African Cultural Studies**, s. l., v. 13, n. 2, p. 239-249, 2000.

NAFICY, H. **An Accented Cinema**: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton: Princeton University Press, 2001.

PETTY, S. Relational Histories in African Cinema. *In*: HARROW, K.; GARRITANO, C. **A Companion to African Cinema**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2019. p. 423-443.

RICOER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

THIONG'O, G. W. **Decolonising The Mind: The Politics of Language in African Literature**. London: Portsmouth, 1986.

TSIKA, N. **Nollywood Stars**. Media and Migration in West Africa and the Diaspora. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

UKADIKE, N. F. **Critical Approaches to African Discourse**. Lanham: Lexington Books, 2014.

VIEYRA, P. S. **Le Cinéma et l'Afrique**. Paris: Présence Africaine, 1969.

WILLIAMS, R. **Sociología de la cultura**. Barcelona: Paidós, 1994.