

# CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS



ABORDAGENS CRÍTICAS

ANA CAMILA ESTEVES  
JUSCIELE OLIVEIRA  
(ORGS.)

# **CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS**

ABORDAGENS CRÍTICAS

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO  
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL  
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL  
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

**Técnico-Social** Joel Naimayer Padula **Comunicação Social** Ivan Giannini **Administração** Luiz  
Deoclécio Massaro Galina **Assessoria Técnica e de Planejamento** Sérgio José Battistelli

GERENTES

**Ação Cultural** Rosana Paulo da Cunha **Estudos e Desenvolvimento** Marta Raquel Colabone  
**Assessoria de Relações Internacionais** Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves **Artes Gráficas**  
Hélcio Magalhães **Difusão e Promoção** Marcos Ribeiro de Carvalho **Digital** Fernando Amodeo  
Tuacek **CineSesc** Gilson Packer

CINE ÁFRICA 2020

**Equipe Sesc** Cecília de Nichile, Cesar Albornoz, Érica Georgino, Fernando Hugo da Cruz Fialho,  
Gabriella Rocha, Graziela Marcheti, Heloisa Pisani, Humberto Motta, João Cotrim, Karina  
Camargo Leal Musumeci, Kelly Adriano de Oliveira, Ricardo Tacioli, Rodrigo Gerace, Simone  
Yunes

Curadoria e direção de produção e comunicação: Ana Camila Esteves

Assistente de produção: Edmilia Barros

Produção técnica: Daniel Petry

Identidade visual, projeto gráfico e capa: Jéssica Patrícia Soares

Assessoria de imprensa: Isidoro Guggiana

Traduções e legendas: Casarini Produções

Revisão: Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

# **CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS**

ABORDAGENS CRÍTICAS

---

ANA CAMILA ESTEVES  
JUSCIELE OLIVEIRA  
(ORGS.)

SÃO PAULO, SESC  
2020

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)


C4909	<p>Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas / Ana Camila Esteves; Jusciele Oliveira (orgs.). – São Paulo: Sesc, 2020. –</p> <p>1 ebook; xx Kb; e-PUB. il. –</p> <p>Bibliografia</p> <p>ISBN: 978-65-89239-00-0</p> <p>1. Cinema africano. 2. Cine África. 3. Crítica. 4. Mostra de filmes. 5. Mostra virtual de filmes. 6. Publicações sobre cinema africano no Brasil e no mundo. I. Título. II. Sesc São Paulo. III. Cinemas Africanos: trajetórias e perspectivas. IV. Sesc Digital. V. Esteves, Ana Camila. VI. Oliveira, Jusciele.</p> <p>CDD 791.4960</p>
-------	--

E-book com disponibilização gratuita para fins de mediação do Cine África, mostra de filmes exibida de Setembro a Dezembro de 2020 no Sesc Digital.

# MOSTRA COMO ALAVANCA

---

DANILO SANTOS DE MIRANDA  
DIRETOR DO SESC SÃO PAULO



A realização de mostras de cinema pressupõe, como condição de sua abrangência, a articulação de programas públicos ao seu tronco principal de exhibições. Os filmes aí veiculados podem ser fruídos em outras camadas quando associados a sessões comentadas, ciclos de conferências, cursos e materiais de mediação. Tal dimensão discursiva, desde que não se proponha a explicar e, assim, limitar os sentidos das obras cinematográficas, concorre para a complexificação de sua recepção, uma vez que elas correspondem a enlaces de diversos vetores, incluindo seus aspectos linguísticos, culturais, políticos, históricos e econômicos.

Cine África, iniciativa da Mostra de Cinemas Africanos que conta com realização do Sesc São Paulo, representa exemplo dos esforços de fazer do formato mostra uma oportunidade não somente de gerar visibilidade para repertórios fílmicos produzidos fora dos centros hegemônicos, o que já seria um feito e tanto, mas também de alavancar reflexões acerca da atualidade dos cinemas africanos. Adaptada para o ambiente virtual em função das restrições impostas pela pandemia de Covid-19, a edição deste ano contou com títulos de Burkina Faso, Camarões, Egito, Etiópia, Nigéria, Quênia, Senegal, Sudão, Ruanda, República Democrática do Congo e Marrocos, perfazendo um significativo panorama do cinema desenvolvido no continente e para além dele – haja vista a diáspora.

Ao permear as exhibições com diferentes atividades discursivas, como no caso do curso “Cinemas Africanos: trajetórias e perspectivas”, a mostra Cine África desdobra suas discussões no presente livro eletrônico. Com contribuições analíticas e informativas relacionadas aos filmes veiculados na plataforma Sesc Digital, assim como às problemáticas envolvidas na criação e viabilização cinematográficas nos contextos africanos, esta publicação fomenta louvável fortuna crítica em torno da cena audiovisual de um continente que, espoliado de modo sistemático nos últimos séculos, enfrenta grandes desafios para a consolidação de suas indústrias do imaginário, tal como o cinema.

Para o Sesc, cuja ação institucional se pauta pela justiça social e pela democracia cultural, colaborar com os processos de visibilização, mediação e análise dos cinemas produzidos recentemente na África, tanto continental como diaspórica, corresponde a implicar-se nas inadiáveis medidas de reparação histórica.

## PENSANDO AS IMAGENS E SONS DA ÁFRICA HOJE

GABRIELA ALMEIDA

Por muito tempo ignoradas fora dos circuitos cinéfilos e acadêmicos nacionais, as cinematografias africanas vêm ganhando maior circulação no Brasil com a presença de filmes nos acervos de serviços de *streaming*, a distribuição comercial de títulos em salas de cinema - ainda tímida, porém já mais numerosa do que no passado - e também com mostras, festivais e cineclubes que atingem públicos não especializados no contexto de um crescente interesse no país pela história e pela produção simbólica oriunda da África. Nesse segundo caso, um interesse não apenas factual, mas também estético, que encontra eco em várias linguagens artísticas: é fato que vem se tornando mais fácil acessar as artes africanas contemporâneas nos últimos anos, vide a quantidade de livros de autores e autoras do continente lançados ou as grandes exposições de artes visuais que têm sido realizadas, para citar apenas alguns exemplos.

Uma das mais importantes iniciativas recentes de incentivo à divulgação dos cinemas africanos contemporâneos no Brasil tem sido a realização da Mostra de Cinemas Africanos e, em 2020 com o cenário da pandemia de Covid-19, o seu projeto de cineclubes Cine África. Voltados não apenas à exibição, mas também à discussão dos cinemas contemporâneos produzidos por cineastas africanos(as) e afrodiáspóricos(as), os eventos possuem importante caráter formativo, com a promoção de cursos, debates, encontros com realizadores(as) e com pesquisadores(as), publicação de catálogos e agora também com o lançamento desse livro.

Se a crise sanitária produziu alterações profundas em todos os âmbitos da experiência humana, inclusive na circulação e no consumo de filmes, a realização de eventos online, como mostras, festivais e cineclubes, também possibilitou a um contingente maior e mais diverso de pessoas a oportunidade de acessar obras que talvez não chegassem nelas de outras formas. No caso das cinematografias africanas e afrodiáspóricas, a ampliação dos repertórios de imagens, sons e saberes sobre o continente é de imensa riqueza para o Brasil, um país que há tantos séculos mantém uma orientação social, política e estética bastante eurocêntrica, ainda que guarde na relação com a África uma das dimensões mais importantes de sua história e do seu presente.

Além de contribuir para que possamos olhar e pensar na África para além dos estereótipos cinematográficos amplamente cristalizados, as imagens e sons que agora podemos acessar em função da ampliação da circulação dos filmes também nos colocam diante do desafio de pensar as políticas de representação reenquadrando ou mesmo refazendo perguntas, orientados por uma ética outra que não a de certa exigência de uma “obrigação do autêntico”, baseada em projeções sobre um lugar desconhecido para a maioria e com o qual temos contato, via de regra, apenas por meio de mediações simbólicas produzidas em contextos hegemônicos.

A publicação dessa obra, organizada por Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira, é bastante oportuna por diversas razões. Trata-se da primeira coletânea brasileira dedicada aos cinemas africanos contemporâneos. Estão reunidos aqui textos de naturezas diversas e autorias múltiplas: os artigos acadêmicos, as críticas de filmes e as entrevistas com programadores(as) de festivais compõem um mosaico de dezenas de vozes de 15 diferentes países que iluminam tanto aspectos da economia política do audiovisual produzido na África quanto elementos temáticos, estéticos e narrativos dos filmes, a partir de discussões muito caras como o direito de se narrar, as questões linguísticas, a condição das mulheres, os deslocamentos físicos e identitários de realizadores(as) em situação de mobilidade/migração, os aspectos mercadológicos que envolvem a produção e circulação dos filmes, a espectralidade e a crítica cinematográfica africana, para mencionar alguns.

O que esse livro proporciona, então, é uma rara oportunidade de contato, em língua portuguesa e numa publicação gratuita e amplamente disponível, com parte da extensa fortuna crítica que tem sido constituída em torno dos cinemas africanos por pesquisadores(as) e críticos(as) brasileiros e estrangeiros como um complemento fundamental à própria circulação dos filmes.



Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM) da ESPM-SP, onde lidera o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, consumo, imagem e experiência. Autora do livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (Alameda, 2018) e co-organizadora da coletânea *Comunicação, Estética e Política: epistemologias, problemas e pesquisas* (Appris, 2020). Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) desde 2009 e integrante da diretoria da entidade na gestão 2019-2021. Produtora e curadora do Seminário Pensar a Imagem, no festival Cine Esquema Novo, em Porto Alegre.





# SUMÁRIO

## 11 INTRODUÇÃO

### Por uma ampliação do campo de estudos em cinemas africanos no Brasil em língua portuguesa

Ana Camila Esteves e Jusciele Oliveira

## SEÇÃO I • Contribuições Teóricas

### 24 A multiplicidade das identidades femininas no cinema africano – Acolhendo a pluralidade

Lizelle Bischoff e Stefanie Van de Peer

### 36 Mulher e sexualidade no cinema africano

Estrella Sendra

### 43 A gramática da violência na fala das mulheres subalternizadas – três exemplos do cinema africano contemporâneo

Carolin Overhoff Ferreira e José Lingna Nafafe

### 62 A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em *Karmen Gei* e *Madame Brouette*

Sheila Petty

### 77 Reflexão sobre a dimensão espectral dos filmes africanos: Ou como os Cinemas Africanos pensam de outra forma em seus públicos

Mahomed Bamba

### 95 A criouliização da língua portuguesa: uma reflexão a partir de filmes contemporâneos de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau

Jusciele C. A. de Oliveira

### 108 A cena contemporânea do cinema nigeriano

Jonathan Haynes

### 124 Habitar o mundo, habitar as fronteiras - contextos de migrações/ mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos

Ana Camila Esteves

### 151 Abderrahmane Sissako e o Afro-Modernismo Cinematográfico

Beatriz Leal Riesco

### 171 O metacinema como estratégia de reescritura pós-colonial: Uma leitura de *O enredo de Aristóteles* (1996)

Morgana Gama de Lima

## — SEÇÃO II • Dossiê Crítica de Cinema na África

- 186 **Conteúdo “local”, resposta global** • Aderinsola Ajao
- 189 **A crítica cinematográfica africana: passado e futuro** • Charles Ayetan
- 192 **Ninguém é profeta no seu país?** • Claire Diao
- 196 **Crítica de cinema na África: o elo esquecido da cadeia cinematográfica?** • Cornélia Glele
- 198 **A cultura do cinema é a revolução que Nollywood precisa** • Dika Ofoma
- 201 **Crítica de cinema na África: uma atividade em emergência** • Domoina Ratsara
- 204 **A atividade da crítica cinematográfica africana, uma prática bem estabelecida** • Fatou Kiné Sene
- 209 **Breve comentário sobre a crítica de filmes africanos em Angola e no continente** • Hugo Salvaterra
- 211 **O efeito da evolução digital na crítica cinematográfica e na cena de festivais de cinema no Egito** • Mohamed Tarek
- 215 **Uma visão geral da crítica de filmes em diferentes zonas da África** • Steve Kouonang
- 218 **Glossário**

## — SEÇÃO III • Críticas e Ensaios: Programação Cine África no Sesc Digital 2020

- 222 **Um convite ao amadurecimento do olhar** • Alexandre dos Santos
- 225 **O céu do Nilo Azul** • Leonardo Bomfim
- 230 **Algum lugar além de Nollywood** • Ceci Alves
- 234 **Por um cinema do trocadilho** • Juliano Gomes
- 237 **Akin Omotoso e todas as mulheres de *O Fantasma e a Casa da Verdade*** • Marcelo Esteves
- 245 ***Fronteiras*, um filme sobre encontro** • Evelyn Sacramento
- 248 **No oceano de Deus** • Goli Guerreiro

# SUMÁRIO

---

- 251 **Madame Brouette: Negofeminismo e musicalidade no Senegal**  
Estrella Sendra
- 257 **“Eles dizem que todos africanos são traficantes, exceto Obama e Mandela”:  
Migração e racismo em *Nada de Errado*** • Denise Cogo e Rafael Tassi Teixeira
- 261 **Reflexões sobre *O Preço do Amor* (2015) e a paisagem urbana  
de Addis Abeba por Hermon Hailay** • Michael W. Thomas
- 265 **Africanofuturismos: imaginando o que ainda será** • Kênia Freitas
- 270 **Entre becos e espinhos** • Rafael Carvalho
- 274 **Sonhar o cinema: *Supa Modo* e os mistérios da encenação**  
Pedro Henrique Gomes

## — SEÇÃO IV • Entrevista Coletiva: Programadores de Cinemas Africanos no Mundo

- 278 **Exibir filmes africanos online - desafios e perspectivas**
- 280 **Entrevista coletiva** • Alex Moussa Sawadogo, Azza Elhosseiny,  
Chike Nwoffiah, Chioma Onyenwe, Dina Afkhampour, Liz Chege,  
Mahen Bonetti, Marion Berger e Nyambura M. Waruingi

## — APÊNDICE

- 302 **Publicações sobre cinemas africanos no Brasil e no mundo**

# POR UMA AMPLIAÇÃO DO CAMPO DE ESTUDOS EM CINEMAS AFRICANOS NO BRASIL EM LÍNGUA PORTUGUESA



As produções críticas sobre cinemas africanos iniciaram nos anos de 1970 com publicações de textos e livros em língua francesa e inglesa, notadamente o *Le cinéma africain: des origines à 1973* do cineasta e crítico senegalês Paulin Soumanou Vieyra, lançado em 1975 pela Présence Africaine, e o *Essai sur les fondements du cinéma africain*, do francês Pierre Haffner, lançado pela Les Nouvelles Éditions Africaines em 1978. No entanto, foi nos anos de 1990 que vários autores nos Estados Unidos e na França começaram a publicar sistematicamente suas análises sobre este novo campo que surgia dentro dos estudos de cinema, cujos títulos principais que ainda se configuram como maiores referências no campo são o *African cinema: politics and culture* (Manthia Diawara, 1992); o *Black African cinema* (Nwachukwu Frank Ukadike, 1994); o *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question* (Olivier Barlet, 1996, traduzido para o inglês em 2000); e o *African Experiences of Cinema* (Imruh Bakari e Mbye B. Cham, 1996).

O ápice das publicações ocorre a partir dos anos 2000, quando o campo se expande para a reflexão de cenários mais específicos como o fenômeno da indústria de vídeo na Nigéria: *Nigerian video films* (Jonathan Haynes [ed.], 2000); entrevistas e análises de obras de cineastas africanos: *Questioning African cinema: conversations with filmmakers* (Nwachukwu Frank Ukadike, 2002); abordagens panorâmicas de temas, estilos e estéticas: *Symbolic Narratives/ African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image* (June Givanni [ed.], 2000); *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard* (Elisabeth Lequeret, 2003); *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film* (Melissa Thackway, 2003) e *Focus on African Films* (Françoise Pfaff, 2004); foco na produção dos países africanos do norte e suas possíveis relações contextuais, de produção e estéticas com o sul: *African Filmmaking: North and South of the Sahara* (Roy Armes, 2006); análises da importância de festivais, de Nollywood e um olhar cuidadoso sobre a obra de cineastas: *African film: new forms of aesthetics and politics* (Manthia Diawara, 2010, traduzido para o português em 2011 em uma edição ampliada e com coorganização de Lydie Diakhaté); e uma reflexão sobre os sentidos dos filmes africanos na África e no Ocidente: *Figuration et mémoire dans les cinémas africains* (Jean Ouédraogo, 2010) e *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism* (Kenneth Harrow, 2007).

Nos últimos dez anos, a produção continuou aumentando tanto em número como em abordagens críticas. Os cinemas africanos ditos “lusófonos” ganharam especial atenção, notadamente por sua relação com os processos de independência: *Lusophone Africa: beyond independence* (Fernando Arenas, 2011, publicado em português em 2019); o crítico francês Olivier Barlet apresenta um panorama bastante vasto de novas estéticas e estilos dos cinemas

africanos dos anos 2000: *Les cinémas d'Afrique des années 2000: perspectives critiques* (Olivier Barlet, 2012, traduzido para o inglês em 2016); outras abordagens surgem com o interesse de fazer análises filmicas mais voltadas para a estética e linguagem incluindo filmes da diáspora: *Contemporary cinema of Africa and the diaspora* (Anjali Prabhu, 2014); contextos específicos de produção em determinadas regiões do continente: *New tunisian cinema: allegories of resistance* (Robert Lang, 2014); *Nollywood: the creation of Nigerian film genres* (Jonathan Haynes, 2016, autor que se consolida como especialista no cinema da Nigéria); uma extensa compilação de novas abordagens da academia em torno da produção fílmica na África: *A Companion to African Cinema* (Kenneth W. Harrow e Carmela Garritano [Orgs.], 2019); e uma contribuição pioneira centrada na experiência de mulheres africanas como cineastas no continente africano: *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic* (Lizelle Bisschoff e Stefanie Van De Peer, 2019).

Este panorama de publicações<sup>1</sup> no mundo demonstra a diversidade de cineastas, a multiplicidade de filmes e propostas de discussão teórica e crítica, ao mesmo tempo que indica que a produção de conhecimento teórico sobre os cinemas africanos se encontra essencialmente na França e nos Estados Unidos. Ainda que alguns dos autores sejam africanos, como Vieyra, Diawara e Ukadike, os livros foram publicados no contexto de suas pesquisas fora do continente, onde foram e ainda são referência. Indica também que as línguas dos estudos em cinemas africanos são o inglês e o francês, estando o português deslocado e, portanto, todos os países africanos e não africanos de língua oficial portuguesa. Para além de discussões em torno da produção de conhecimento sobre a África por não africanos e nas línguas dos colonizadores - algumas das quais serão encontradas ao longo deste livro -, nos deparamos com uma dificuldade inicial de empreender os estudos dos cinemas africanos no Brasil não mais somente pela dificuldade de acesso aos filmes, mas também por limitações linguísticas. Apesar de todos os programas de pós-graduação no país exigirem proficiência em pelo menos uma língua estrangeira, o fato é que a maioria dos jovens universitários não sabe ler ou escrever em inglês ou francês, permanecendo excluídos de uma série de artigos e livros que nunca foram traduzidos para o seu idioma. A consequência disso é um campo de estudos direcionado apenas para um público privilegiado que pode avançar em suas pesquisas e acessar todo esse conhecimento em língua estrangeira, excluindo toda uma geração de jovens universitários recentemente interessados nesse universo.

## **PUBLICAÇÕES SOBRE CINEMAS AFRICANOS EM LÍNGUA PORTUGUESA**

Foi somente em 2007 que foi lançada a primeira coletânea de textos sobre cinemas africanos em português: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África* (Alessandra Meleiro [org.], 2007), com traduções de textos canônicos dos cinemas africanos publicados em vários dos livros citados anteriormente aqui. Cinco anos depois, Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro organizam o livro *Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso* (2012), o primeiro com textos inéditos e que inclui capítulos de pesquisadores brasileiros. Dois anos mais tarde, é lançada mais uma coletânea de traduções, *África: um continente no cinema* (Carolin Overhoff Ferreira [org.], 2014), inclusive com textos já traduzidos na publicação de 2007; e somente cinco anos depois, em 2019, publica-se a tradução do inglês do livro *África lusófona: além da independência*, de Fernando Arenas, que se soma à publicação em Portugal

---

1 Ver no apêndice deste livro uma relação dos livros já publicados sobre cinemas africanos em inglês, francês, espanhol e português.

da tradução do segundo livro do Manthia Diawara e Lydie Diakhaté . Acrescentam-se a estes poucos títulos - com exceção dos últimos, todos são coletâneas de artigos - algumas publicações em outros formatos, como catálogos de mostras e festivais e dossiês temáticos de revistas científicas<sup>2</sup>. Essas iniciativas têm sido fundamentais e se tornaram referência nas pesquisas sobre cinemas africanos no Brasil e em língua portuguesa, considerando o escasso número de artigos e pesquisas mais avançadas sobre o tema em português. As diversas edições da Mostra África(s), as Mostras Grandes Clássicos do Cinema Africano e Clássicos Africanos, além da Mostra África, Cinema, um olhar contemporâneo e a Mostra de Cinemas Africanos - todas elas produziram, entre os anos de 2015 e 2019, catálogos que jamais se restringiam a meras informações sobre os filmes exibidos. Todos estes catálogos, distribuídos em formato físico e digital gratuitamente, esforçaram-se em produzir conteúdo qualificado assinado por críticos e pesquisadores brasileiros, bem como colaboradores de outros países. Críticas dos filmes, artigos teóricos e entrevistas fazem parte do repertório de textos produzidos por esses eventos de exibição patrocinados por instituições culturais no Brasil.

É neste contexto que emerge o primeiro livro virtual com distribuição gratuita em português e no Brasil: *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*, com apoio do Sesc São Paulo no âmbito de ações paralelas vinculadas ao cineclube Cine África<sup>3</sup>. O e-book em questão consolida o interesse em promover mais conhecimento sobre o continente africano e sua produção fílmica, diante de seus multiculturalismos e interculturalidades. Por este ângulo, esta publicação é relevante no sentido de seu pioneirismo e originalidade, não só por destacar a variedade de abordagens possíveis das práticas cinematográficas do continente africano a partir de análises de críticos, teóricos e pesquisadores das mais diferentes áreas e filiações teóricas, mas principalmente por sua aposta nos cinemas africanos contemporâneos, colocando em definitivo o Brasil na rota das pesquisas que olham para o presente das cinematografias e realizadores da África, em vez de insistir nas abordagens que só reconhecem e identificam o passado. A publicação preza pela interdisciplinaridade e transdisciplinaridade com propostas críticas e teóricas relacionadas com os campos do cinema, da história, da sociologia, da antropologia, da filosofia e da arte, contribuindo para a abertura do cânone, desconstruindo estereótipos e procurando somar-se aos poucos trabalhos aqui publicados em língua portuguesa. Para além do destaque para a linguagem do cinema através da análise e reflexão de aspectos formais e temáticos, buscamos fazer conexões transnacionais e transcontinentais através dos filmes, cineastas e histórias narradas, bem como estreitando fronteiras criadas por idiomas.

## **ATUAÇÃO DA MOSTRA DE CINEMAS AFRICANOS EM 2020**

Cabe ainda frisar que o presente livro em formato digital surge do aumento tanto de pesquisas em torno dos cinemas africanos no Brasil, como do interesse dos públicos brasileiros

---

2 Ver no apêndice deste livro uma relação das publicações de catálogos, dossiês e e-books sobre cinemas africanos no Brasil, além de links para acessá-los, quando disponíveis.

3 O Cine África é um cineclube que tem como principal objetivo difundir a produção audiovisual realizada no continente africano. O projeto surgiu em 2019 dentro da programação do Circuito Saladearte em Salvador (Bahia), vinculado à Mostra de Cinemas Africanos. Sua primeira temporada aconteceu entre os meses de maio e julho de 2020, com encontros virtuais para conversar sobre filmes africanos com convidados de todo o Brasil, com curadoria e coordenação pedagógica de Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama. A segunda temporada aconteceu entre setembro e dezembro de 2020 dentro da programação do CineSesc #cinemaemcasa, com curadoria de Ana Camila Esteves.

(entre estudantes de cinema e outras áreas, cinéfilos, professores, curadores de festivais e críticos de cinema) em cinematografias não hegemônicas e historicamente invisibilizadas. Surge igualmente como desdobramento das ações promovidas pela Mostra de Cinemas Africanos, que, com curadoria de Ana Camila Esteves e Beatriz Leal-Riesco, desde 2018 se dedica à exibição de filmes africanos contemporâneos no Brasil, trazendo para as telas de diversas cidades brasileiras um panorama da diversidade e, ainda mais importante, da qualidade destas cinematografias. Este e-book é a segunda publicação assinada pela Mostra de Cinemas Africanos (a primeira é o catálogo da edição de 2019 no CineSesc em São Paulo), fruto de um conjunto de reflexões sobre as cinematografias da África na contemporaneidade. O livro é também a culminância de diversas ações promovidas pela Mostra no Brasil no ano de 2020, quando tivemos que nos adaptar às restrições impostas pela pandemia da Covid-19 e repensar toda a lógica de difusão e recepção de filmes no mundo.

Em maio de 2020, o Cine África rapidamente adaptou seu formato para o digital, e por três meses promovemos sessões de filmes dirigidas com um debate semanal, convidando pesquisadores das mais diversas áreas. Os bate-papos eram transmitidos no YouTube e pela primeira vez desde 2018 conseguimos mobilizar centenas de pessoas no Brasil e também de fora. Nunca interessou à Mostra de Cinemas Africanos apenas exibir filmes e se despedir do público após a sessão, de modo que o Cine África assumiu esta função mais pedagógica, de formação de repertório, e o resultado foi de três meses intensos de filmes, discussões e trocas instigantes com um público muito diverso. Foram 12 encontros, 3 deles com realizadores africanos (de países de língua oficial portuguesa: Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau) que aceitaram nosso convite para falar sobre seus filmes, cada encontro com aproximadamente duas horas de duração e com a presença online de cerca de 150 pessoas<sup>4</sup>. Ao final da temporada, ainda promovemos o curso intensivo em regime remoto “A cinematografia múltipla de Flora Gomes”, com um total de 20 horas, conduzido por Jusciele Oliveira, especialista na obra do diretor da Guiné-Bissau, ele que também nos honrou com a sua presença e participação online na atividade.

O Sesc São Paulo, instituição parceira da Mostra de Cinemas Africanos desde 2019, acolheu a ideia e apoiou a segunda temporada do Cine África entre os meses de setembro e dezembro de 2020, o que nos permitiu exibir cerca de 30 filmes africanos, entre longas e curtas, muitos deles inéditos no Brasil. Neste segundo momento do Cine África, podemos fazer algo que sempre quisemos: entrevistar todos os cineastas que tinham seus filmes na nossa programação. Se ter a presença de diretores em festivais é sempre um custo muito alto, o contexto digital imposto pela pandemia acabou por tornar normal o que sempre foi possível: conversas remotas, ao vivo ou gravadas, com realizadores que estão em qualquer lugar do mundo neste momento. Deste modo, conseguimos realizar entrevistas longas, com perguntas que refletiam nossas pesquisas nos cinemas africanos e no cinema em geral, para trazer para o centro as vozes que mais importam, as verdadeiras protagonistas: aquelas dos realizadores e das realizadoras da África. Foi um total de 12 sessões de entrevista, sendo duas delas coletivas: alcançamos, assim, 18 diretores africanos em um espaço de três meses, e as contribuições que eles deram sobre suas obras e os cinemas da África é de um valor imensurável não só para os cinéfilos ou curiosos, mas especialmente para os pesquisadores, que têm agora disponível

---

4 Todos os encontros da primeira temporada do Cine África estão registrados no canal do cineclube no YouTube: <https://youtube.com/cineafrika>.

um material riquíssimo que não costumamos ver nos livros teóricos. Tudo isso, naturalmente, editado e com legendas em português<sup>5</sup>.

Uma das motivações da Mostra de Cinemas Africanos é justamente exibir filmes com legendas em português, bem como produzir conteúdo sobre os cinemas africanos em língua portuguesa. Estamos lidando essencialmente com um cinema estrangeiro, com filmes falados em diversas línguas (muitas delas africanas), e com uma produção bibliográfica fundada nas línguas francesa e inglesa, aspectos que dificultam a produção e circulação de conhecimento sobre os cinemas da África no Brasil e em outros países de língua oficial portuguesa. Por isso investimos nossos esforços na periódica exibição de filmes legendados em português, na tradução para o português de textos que consideramos importantes e relevantes para os estudos dos cinemas africanos (suas origens e suas questões contemporâneas), na produção de artigos, monografias, dissertações e teses<sup>6</sup>, e agora com a legendagem de entrevistas produzidas de forma sistemática com cineastas africanos. Ainda no âmbito do Cine África no Sesc, oferecemos um curso de longa duração sobre os cinemas africanos para um público diverso de cerca de 30 pessoas, facilitado pelas organizadoras deste livro e por Morgana Gama e Marcelo Ribeiro. Abordando desde as suas origens até os contextos contemporâneos, o curso aconteceu em formato remoto online durante três meses e teve um total de 26 horas, com alunos e alunas de todo o país e das mais diversas áreas do conhecimento. Assim, este e-book é mais uma investida no nosso objetivo de ampliar as possibilidades de pesquisa nestas cinematografias, que, como vimos claramente este ano, estão despertando interesse e curiosidade de muita gente no Brasil.

Portanto este livro, publicado com total liberdade, apoio e confiança do Sesc São Paulo, é de imensa importância para os estudos dos cinemas africanos no país. Reunindo cerca de 40 colaboradores (do Brasil, de países da África e da Europa), que generosamente aceitaram nosso convite para estar aqui, o e-book tem como principal objetivo ampliar as discussões em torno dos cinemas realizados na África e por africanos para além das abordagens já bastante ultrapassadas nesse campo de estudos, especialmente em língua portuguesa. Sabemos da dificuldade de entrar no universo dos cinemas africanos contemporâneos, mas, como mencionamos acima, a contribuição da Mostra neste sentido é justamente tornar esses filmes mais acessíveis, minando sua invisibilidade, de modo que as pesquisas e a própria noção de cinemas africanos não sejam mais restritas aos cineastas canônicos (Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty, Med Hondo, Souleymane Cissé, Idrissa Ouedraogo, entre outros), cujas obras são mais fáceis de acessar, legal ou ilegalmente, tampouco aos usuais recortes temáticos ou às prisões teóricas (pós-colonial, Terceiro Cinema, Cinema do Mundo, etc.). Nosso objetivo é expandir os olhares para as diversidades de temas, estilos, estéticas, gêneros e formatos, dialogando com o campo de estudos filmicos de outros países, inclusive africanos, que já buscam analisar os filmes da África como *cinema*, acima de tudo - reivindicação, inclusive, dos próprios realizadores. Do mesmo modo, a contribuição dos africanos (tanto os pesquisadores de diversas áreas do conhecimento como os críticos de cinema e os próprios cineastas) no escopo das discussões promovidas por este livro reflete a naturalidade com a qual esses nomes aparecem nas articulações teóricas propostas pelos autores, colaborando imensamente para a

---

5 Todas as entrevistas realizadas na segunda temporada do Cine África estão disponíveis no canal do CineSesc no YouTube: <https://youtube.com/cinesesc>.

6 Ver no apêndice deste livro uma relação de monografias, teses e dissertações sobre cinemas africanos, frutos de pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil.



nossa compreensão do cinema de uma forma bem menos hegemônica. Estamos especialmente orgulhosas de ter neste livro um resultado sólido do que a própria Mostra de Cinemas Africanos faz no âmbito da difusão de filmes: apresentar ao público brasileiro outras narrativas, outros olhares e outras dimensões da experiência do cinema.

## APRESENTAÇÃO DAS SEÇÕES

O livro é dividido em quatro seções: I) Contribuições teóricas; II) Dossiê: crítica de cinema na África; III) Críticas e ensaios: programação Cine África no CineSesc 2020; e IV) Entrevista coletiva: programadores de cinemas africanos no mundo. Em cada segmentação, encontram-se textos e discussões nas quais seus autores consideram escolhas estéticas, teóricas, políticas e estilísticas presentes nos filmes analisados, que, por um lado, estão além das preocupações com novas formas cinematográficas que consolidam a questão do projeto inicial da construção da nação; e por outro buscam revelar a complexidade do continente, já que esse é o momento de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, que concomitantemente mostram ao mundo a qualidade técnica, a multiplicidade estética, o colorido e a beleza dos homens e das mulheres do continente africano.

A primeira seção é composta de dez artigos teóricos que vão desde discussões e análises em torno das experiências das mulheres no cinema (como realizadoras e como personagens nas narrativas), passando por reflexões sobre a recepção de filmes africanos na África e no mundo, dilemas linguísticos, cenários contemporâneos de produção e difusão, até panoramas temáticos e estéticos, tudo com base na observação e análise cuidadosa de muitos títulos dos cinemas africanos contemporâneos, em especial aqueles exibidos pela Mostra de Cinemas Africanos e pelo Cine África. Nosso objetivo ao convidar esses autores foi de apresentar um panorama de abordagens críticas o mais diverso possível, alertando sobre o terreno fértil deste universo para pesquisas instigantes que ainda precisam ser desenvolvidas no futuro. Recebemos com entusiasmo as colaborações de autoras e autores que já possuem alguma trajetória nos estudos dos cinemas africanos, bem como escolhemos com muito critério traduções de artigos publicados em inglês e espanhol que merecem ser acessados pelos brasileiros e outros falantes do português.

A seção começa com a tradução da introdução e segundo capítulo do livro *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic*, publicado em 2019 pelas autoras Lizelle Bisschoff e Stefanie Van de Peer. Neste trabalho pioneiro por sua abordagem que se volta para a presença de mulheres nos cinemas africanos contemporâneos, optamos por traduzir as contribuições teóricas oferecidas pelas autoras como caminhos possíveis para se analisar filmes realizados por mulheres na África. Em “A multiplicidade das identidades femininas no cinema africano – acolhendo a pluralidade”, Bischoff e Van de Peer colocam os conceitos de identidade, gênero, raça e nação em perspectiva para analisar a presença da produção criativa no cinema feito por mulheres hoje no continente.

Em “Mulher e sexualidade no cinema africano”, a pesquisadora Estrella Sendra investiga de forma breve e objetiva o modo como a sexualidade da mulher africana tem sido construída no cinema contemporâneo do continente. Abordagens em torno do sexo, da sexualidade, nudez e erotismo são colocadas em pauta pela autora a partir da noção de “nego-feminismo” cunhada pela pesquisadora nigeriana Obioma Nnaemeka. O artigo foi publicado originalmente em inglês e comenta filmes como *Karmen Geï* (Joseph Gaï Ramaka, Senegal, 2001), *Les Saignantes* (Jean-Pierre Bekolo. Camarões, 2005), *Stories of Our Lives* (The Nest Collective, Quênia, 2014) e *Rafiki* (Wanuri Kahiu, Quênia, 2018). Sendra nos últimos anos vem desenvolvendo intensa pesquisa acerca do cinema e da música no Senegal, com especial atenção aos festivais.

Os pesquisadores Carolin Overhoff Ferreira e José Lingna Nafafe trazem a contribuição inédita “A gramática da violência na fala das mulheres subalternizadas – três exemplos do cinema africano contemporâneo”, onde analisam o multilinguismo dos cinemas africanos a partir da análise da violência que acomete as ações e o entorno de protagonistas femininas nos filmes: *Madame Brouette* (Moussa Senè Absa, Senegal, 2002), *Fronteiras* (Apolline Traoré, Burkina Faso, 2017) e *O Fantasma e a Casa da Verdade* (Akin Omotoso, Nigéria, 2019). Ferreira e Nafafe convocam a noção de gramática tanto para pensar os dilemas linguísticos, como para questionar as escolhas estéticas e de linguagem operadas pelos realizadores dos filmes em questão. Ferreira é a organizadora da importante coletânea de artigos sobre os cinemas africanos no Brasil, citada anteriormente, e nos últimos anos têm contribuído nacional e internacionalmente com as pesquisas sobre os chamados cinemas africanos “lusófonos”.

*Karmen Geï* e *Madame Brouette* voltam a ser analisados, dessa vez pela pesquisadora Sheila Petty em “A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em Karmen Geï e Madame Brouette”. Na tradução deste artigo, publicado originalmente em inglês em 2009, a autora analisa o papel da música e dos códigos do gênero cinematográfico musical, buscando compreender como seus elementos ajudam a construir uma perspectiva africana dos conflitos de mulheres independentes e nada convencionais. Este texto é, ainda hoje, a maior referência para quem estuda filmes africanos musicais. Petty há muitos anos contribui para a pesquisa em cinemas africanos em língua inglesa, escrevendo sobre os mais diversos temas e questões, e seu nome aparece frequentemente nas mais importantes publicações sobre cinemas africanos no mundo.

Esta seção recebe com muito orgulho e alegria um texto do pesquisador Mahomed Bamba, sem dúvida o nome que mais contribuiu para os estudos dos cinemas africanos no Brasil e em português. Além de ser para sempre nossa maior referência, Bamba é um grande amigo que nos deixou prematuramente em 2015. Este artigo foi publicado originalmente em espanhol neste mesmo ano, logo após seu falecimento, e estamos muito felizes em publicar esta tradução para o português sobre uma das questões que mais mobilizou o autor: os dilemas da difusão e recepção dos filmes africanos na África e fora dela. Bamba analisa dois filmes “grióticos”, como os nomeia - *Keita! L'héritage du Griot* (Dani Kouyaté, Burkina Faso, 1995) e *Djeli, Contes d'Aujourd'hui* (Fadika Kramo-Lanciné, Costa do Marfim, 1981), entre outros - na intenção de compreender de que forma esses filmes criam estratégias para a sua própria recepção. Como de costume, Bamba oferece análises profundas e minuciosas de filmes africanos, considerando tanto suas especificidades contextuais e culturais como sua materialidade fílmica.

Jusciele Oliveira parte da observação de filmes contemporâneos dos PALOP (países africanos de língua oficial portuguesa) - *Ar-Condicionado* (Fradique, Angola, 2020), *Kmêdeus* (Nuno Miranda, Cabo-Verde, 2020) e a filmografia do realizador luso-guineense Welket Bungué para refletir sobre como as disputas linguísticas ainda pautam a produção de filmes mesmo em tempos atuais. Atenta aos contextos contemporâneos, a autora convoca os discursos dos próprios realizadores sobre os seus filmes, a partir de conversas conduzidas no âmbito do Cine África em 2020, para mobilizar ou mesmo atualizar a ideia de “crioulização” proposta por Edouard Glissant. Oliveira desenvolve pesquisas nos cinemas africanos, notadamente da obra do cineasta guineense Flora Gomes, desde o início dos anos 2000 e é um dos nomes mais relevantes hoje no campo de estudos desta área no Brasil.

O cinema nigeriano, internacionalmente conhecido como “Nollywood”, muda constantemente de cenário em termos de produção e estéticas, e com a entrada da Netflix com investimentos em séries e filmes, as mudanças têm sido significativas nos últimos anos. Por conta disso convidamos Jonathan Haynes, o maior especialista em cinema nigeriano do

mundo, para escrever um texto inédito para o nosso livro. Em “A cena contemporânea do cinema nigeriano” o autor oferece um panorama detalhado sobre as recentes transformações de Nollywood, considerando todos os agentes envolvidos nesse campo: produtoras, salas de cinema, canais de TV, plataformas de *streaming*, diretores, roteiristas, criadores e investidores. Contribuição riquíssima e atualizada sobre um contexto que não para de se deslocar e construir novas disputas discursivas, e que se aproximou bastante do público brasileiro nos últimos anos através da Netflix.

Em seu artigo “Habitar o mundo, habitar as fronteiras - contextos de migrações/mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos”, Ana Camila Esteves apresenta um vasto panorama de como os movimentos, trânsitos e deslocamentos de sujeitos africanos no mundo têm sido pautados pelos próprios realizadores do continente em seus filmes. Com foco absoluto no cinema contemporâneo da África, a autora se apoia tanto em seu vasto repertório e conhecimento de filmes africanos contemporâneos como em perspectivas oferecidas por diversos pesquisadores africanos sobre as mobilidades africanas para apontar direções possíveis de análise desse universo no cinema do continente. Considerando a diversidade de contextos transculturais de produção, Esteves joga luz sobre que movimentos estéticos são construídos em termos de formatos e estilos mobilizados pelas migrações como tema e como contexto. Atualmente a autora desenvolve investigação doutoral sobre as narrativas da vida cotidiana nos cinemas africanos contemporâneos.

A pesquisadora espanhola Beatriz Leal-Riesco, em seu artigo inédito “Abderrahmane Sissako e o Afro-Modernismo Cinematográfico”, mergulha na obra do cineasta mauritano e oferece uma reflexão minuciosa de como seus filmes se relacionam com as artes plásticas negras contemporâneas. A autora apresenta imenso repertório de obras de arte de africanos e afroamericanos e constrói uma análise apurada de elementos visuais dos filmes do Sissako, articulando-a com contribuições teóricas de Glissant, Fanon e Césaire. Leal-Riesco é uma das mais importantes pesquisadoras de cinemas africanos em língua espanhola e divide a curadoria da Mostra de Cinemas Africanos com Ana Camila Esteves.

Um filme que se tornou fundamental para todos aqueles que pensam criticamente sobre os cinemas africanos, *O Enredo de Aristóteles* (Jean-Pierre Bekolo, Camarões/Inglaterra, 1996) é analisado por Morgana Gama em seu artigo “O metacinema como estratégia de reescritura pós-colonial: uma leitura de *O Enredo de Aristóteles* (1996)”. Parte da sua tese de doutorado, a análise busca oferecer uma chave de leitura do filme que considere suas estratégias alegóricas e metalinguísticas para se opor a um discurso eurocentrado tanto sobre o cinema como sobre a África e os realizadores africanos. Gama desenvolveu em seu doutorado pesquisa sobre alegorias nas narrativas dos cinemas africanos, cujo filme analisado neste artigo faz parte do seu corpus.

Conforme apresentado, todos os artigos presentes nesta seção buscam dialogar com filmes que já foram exibidos no Brasil e mais recentemente na programação da Mostra de Cinemas Africanos e/ou do Cine África, evitando que as discussões se limitem a títulos que nunca foram ou serão vistos pelo público brasileiro.

## **O PAPEL DA CRÍTICA DE CINEMAS AFRICANOS NA ÁFRICA E NO BRASIL**

Um aspecto que nos mobiliza bastante tanto na pesquisa como na curadoria de cinemas africanos é o papel que a crítica de cinema exerce na cadeia de difusão e distribuição destes filmes, tanto no Brasil como no mundo inteiro. Se a crítica em geral é colocada no lugar de formação de opinião, o fato é que os espaços reservados à crítica cinematográfica, em veículos

impressos e online, ainda ignoram profundamente os filmes africanos. Em geral elaboradas por cinéfilos, as críticas têm ainda a relevância no campo de pautar que filmes devem ser destacados e quais são recomendados, e quando os filmes africanos - a despeito de estarem presentes nas seleções dos maiores festivais do mundo - não aparecem nestas listas de críticas, chama atenção mais este aspecto que invisibiliza os filmes e cineastas da África. Se por um lado caímos sempre na questão da dificuldade de se ver filmes africanos no Brasil, por outro existem, como já mencionamos aqui, diversos eventos que pautam os cinemas da África, sendo que alguns filmes chegam a ter exibições comerciais no país - e ainda assim os críticos de cinema no Brasil, especialmente os mais tradicionais (nomes que escrevem nos mesmos veículos impressos há décadas) simplesmente os ignoram - com raríssimas exceções. Outro fator que podemos convocar aqui como parte do problema é a falta de repertório de críticos e cinéfilos em geral, que ainda não conhecem ou não perceberam a relevância dos cinemas africanos para a história e trajetória do cinema no mundo. A falta de repertório, no entanto, muitas vezes é consequência de desinteresse e falta de curiosidade, e tem como resultado textos, quando existem, cheios de demandas de um olhar viciado em narrativas hegemônicas, demonstrando que a crítica descontextualizada é tão danosa como a ausência de uma crítica qualificada.

Cientes que estamos da importância que a crítica de cinema tem no universo fílmico, damos especial atenção a este aspecto no nosso livro, dedicando duas seções para o tema. A primeira delas é a seção II, que chamamos de “Dossiê: crítica de cinema na África”, composta de ensaios escritos por dez críticos africanos de diversos países do continente, convidados a escrever livremente, no formato que achassem melhor, suas impressões sobre a crítica de cinema como parte fundamental do processo de difusão dos filmes, sobre a atuação dos críticos de cinema (africanos ou não) nos festivais na África e fora dela, da importância dos olhares africanos sobre os filmes do continente, além de apresentarem um contexto da crítica cinematográfica em seus respectivos países. A diversidade de experiências e de visões sobre o mesmo universo é uma contribuição enorme e inédita que estes profissionais oferecem ao público brasileiro, colocando em perspectiva a atividade crítica nos cinemas africanos como parte integrante e fundamental para a evolução e crescimento destas cinematografias na África e no mundo.

As informações sobre festivais, premiações e outras instituições que fazem parte do repertório destes críticos foram tantas que precisamos construir um glossário para organizar as informações para os leitores e sistematizar todo o conhecimento sobre a crítica africana de cinema da qual agora dispomos em língua portuguesa. Importante ressaltar que os textos deste dossiê chegaram até nós, como já podem imaginar, em francês e inglês, de modo que nos dedicamos meses à tradução e compilação de todas as informações que nos foram gentilmente cedidas. O dossiê é formado pelas contribuições de Aderinsola Ajao (Nigéria), Charley Ayetan (Togo), Claire Diao (Burkina Faso), Cornélia Glele (Benin), Dika Ofoma (Nigéria), Domoina Ratsara (Madagascar), Fatou Kine Sene (Senegal), Hugo Salvaterra (Angola), Mahomed Tarek (Egito) e Steve Kouonang (Camarões). Esta lista nos orgulha pela sua diversidade e relevância, ao mesmo tempo em que sabemos que outros nomes muito importantes ficaram de fora por questões de disponibilidade. Acreditamos, no entanto, que este dossiê oferece um pontapé inicial para uma aproximação da crítica cinematográfica na África pensada a partir dos seus próprios críticos, e igualmente inspira novas iniciativas para o futuro.

Como nosso interesse é sempre aproximar os cinemas africanos do Brasil, na seção III, que intitulamos “Críticas e ensaios: programação Cine África no CineSesc 2020”, decidimos publicar críticas, resenhas e ensaios sobre os filmes africanos exibidos na segunda temporada do Cine África em 2020. São no total 12 textos para as nossas 12 sessões, sendo dez longas-metragens

e dois programas de curtas. Foi inspirador ler contribuições de brasileiros (somente dois textos desta seção são de estrangeiros) de múltiplas áreas do conhecimento, com abordagens plurais que procuraram transmitir os testemunhos de homens e mulheres atentos aos gêneros, temas, cenários, personagens e estéticas diversas presentes nos filmes. Críticos de cinema já atuantes no Brasil como Rafael Carvalho (que escreveu sobre *Rosas Venenosas*), Juliano Gomes (sobre *O Enredo de Aristóteles*), Kênia Freitas (sobre a sessão de curtas *Quartiers Lointains - Afrofuturismo*), Leonardo Bomfim (sobre *aKasha*) e Pedro Henrique Gomes (sobre *Supa Modo*) foram convidados a emergir nos novos cinemas da África, oferecendo-nos olhares atentos e genuinamente interessados sobre as narrativas.

Olhares construídos de outros lugares também estão presentes nesta seção, como o da própria realização cinematográfica, oferecido pela cineasta (também jornalista e professora) Ceci Alves, que analisou os filmes do programa de curtas *Beyond Nollywood - Sofrendo & Sorrindo*, e da antropologia estética de Goli Guerreiro, que escreveu sobre - e dialogou com - o filme *Lua Nova*. Pesquisadores de cinemas africanos trouxeram suas contribuições contextualizadas em textos irretocáveis como o de Marcelo Esteves, que escreveu sobre *O Fantasma e a Casa da Verdade* e nos apresentou à obra do diretor Akin Omotoso, e a visão generosa e afetiva de Evelyn Sacramento sobre o longa *Fronteiras*. Tivemos ainda o prazer de contar com a colaboração dos pesquisadores Denise Cogo e Rafael Tassi, especialistas em migrações na comunicação e no cinema, para nos oferecer uma análise do filme *Nada de Errado*, atentos ao modo como o cinema mobiliza essas questões em contextos contemporâneos.

Por fim, a pesquisadora Estrella Sendra fez uma belíssima análise de *Madame Brouette*, de algum modo articulada com todos os artigos que aqui neste livro se inspiraram neste filme, e nos ofertando um olhar qualificado não só sobre o diretor Moussa Senè Absa e suas propostas estéticas, mas sobre o próprio cinema senegalês. Ao seu lado, o pesquisador Michael W. Thomas, hoje o maior especialista no cinema produzido na Etiópia, generosamente nos apresenta o contexto filmico do país a partir da obra de Hermon Hailay, diretora de *O Preço do Amor*.

Em comum aos nosso doze colaboradores, o esforço, e muitas vezes apenas um movimento natural, de olhar os filmes africanos como *cinema*, em primeiro lugar, sem aprisioná-los em caixas redutoras que cerceiam suas potencialidades junto ao público do Brasil e do mundo - sem deixar, no entanto, de contextualizá-los, respeitando suas especificidades históricas e de produção. Este conjunto de textos serve de inspiração, estímulo e orientação para diferentes gerações de críticos - tanto as mais antigas como as mais novas - que ainda precisam descobrir (ou deixar de ignorar) os contextos, a grandeza e a importância dos filmes africanos na história do cinema e nos contextos contemporâneos - da mesma forma que as colaborações dos críticos africanos de cinema com certeza nos farão a todos pensar e repensar a crítica de cinema e os próprios cinemas africanos no cenário mundial.

## **PROGRAMAR FILMES AFRICANOS EM CENÁRIOS DIGITAIS**

A pandemia da Covid-19 no ano de 2020 nos obrigou a pensar os contextos digitais de exibição de filmes sob outra perspectiva. Não somente nós da Mostra de Cinemas Africanos tivemos que lidar com os desafios de eventos online e exibições via *streaming*, mas todo o planeta teve que repensar suas lógicas. Não poderíamos deixar de trazer para o livro este assunto que pautou nossas ações este ano, especialmente para iniciarmos uma conversa - que ainda vai render bastante - sobre como esses contextos digitais afetam os regimes de visibilidade dos cinemas africanos no mundo, bem como os festivais especializados que há décadas se dedicam à promoção e difusão de filmes do continente nos mais diversos países.

Estes dilemas e inquietações que nos atravessaram durante o ano nos incentivaram a fazer uma entrevista coletiva com diversos curadores e programadores de filmes africanos na África e no mundo, com o intuito de compartilhar experiências e pensar juntos sobre o lugar do *streaming* e sobre as disputas em torno dos festivais quando falamos em cinemas africanos em contextos digitais. Mais uma vez fomos surpreendidas por um panorama diverso de opiniões, posicionamentos e iniciativas, demonstrando a evidência de que o online é um caminho sem volta, e que precisaremos, por um lado, pensar em negociações para lidar com as disputas neste campo tão complexo que se desenha diante de nós, e, por outro, entender como olhar para esse fenômeno no âmbito das pesquisas em comunicação e cinema a partir de agora. Aceitaram generosamente nosso convite para responder às perguntas da entrevista (em ordem alfabética): Alex Moussa Sawadogo (Burkina Faso/Alemanha), Azza Elhosseiny (Egito), Chioma Onyenwe (Nigéria), Chike C. Nwoffiah (Nigéria/Estados Unidos), Dina Afkhampour (Suécia), Liz Chege (Quênia/Reino Unido), Mahen Bonetti (Serra Leoa/Estados Unidos), Marion Berger (Espanha) e Nyambura M. Waruingi (Quênia/Reino Unido).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os filmes convocados e analisados neste e-book demonstram que os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, estéticos, políticos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos em produções transculturais e transcontinentais, em contraposição aos temas estereotipados e o olhar eurocêntrico sobre o continente africano. Estas películas apresentam tramas e enredos os mais diversos, além de protagonistas marcadas pela firmeza de posições e por amplas redes de relações afetivas constituídas por mulheres e homens contemporâneos, que, quando necessário, transformam, deslocam, transitam, viajam, transculturam, crioulizam contextos, estéticas e narrativas. Ao mesmo tempo em que se deslocam, instituem novos lugares de reflexões das diferenças, apresentando possibilidades para que não haja a necessidade de descartar a escolha de uma abordagem ou filme em detrimento de outra, promovendo a reunião de elementos humanos, artísticos e culturais em cenários a um só tempo locais e globais.

Assim, nossa intenção é que este livro digital contribua para ampliar os estudos críticos, analíticos e teóricos sobre os cinemas africanos contemporâneos, bem como proporcione aos seus leitores continuidade nas descobertas – acadêmicas, cinematográficas e culturais – sobre o continente e sua produção audiovisual. Esperamos também que a decodificação dos textos conduza o leitor a perceber as dimensões filmicas e cinematográficas associadas à língua e ao imaginário artístico, cultural, teórico e crítico como movidas por um projeto de desconstrução de lugares comuns e de estereótipos, no sentido de se abrir ao múltiplo e distinto universo dos cinemas africanos contemporâneos. Por fim, desejamos que esta coletânea de textos em diversos formatos seja a primeira de muitas possíveis, uma vez que o campo de estudos de cinemas africanos está crescendo muito no Brasil.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaríamos de expressar nossa profunda gratidão a todas as colaboradoras e colaboradores que muito generosamente cederam seu tempo e conhecimento para fazer parte desta coletânea. A construção coletiva deste livro é o nosso maior orgulho e sem vocês isso não aconteceria. Esperamos que esta publicação seja digna da entrega e do comprometimento de vocês.

Impossível seria também sem o apoio fundamental do Sesc São Paulo, especialmente por sua confiança no nosso trabalho que permite não só a exibição periódica de filmes africanos no Brasil como uma publicação pioneira como esta. Muito obrigada ao Rodrigo Gerace, à Cecília De Nichile e à Heloisa Pisani por todo o suporte e incentivo (que chegam de diversas formas), e às fabulosas mulheres da coordenação e programação do CineSesc pela competência, paciência, entrega e afeto durante todo o processo: Graziela Marcheti Gomes, Renata Alberton e Gabriella Rocha - e o João Cotrim e toda sua equipe de comunicação.

Agradecemos pelo trabalho e empenho da nossa pequena, porém irretocável equipe da Mostra de Cinemas Africanos e Cine África: Edmilia Barros (nossa super produtora, nosso braço direito, esquerdo, corpo inteiro e salva-vidas), Jéssica Patrícia Soares (pela paciência e leveza na condução do processo de diagramação do livro e de elaboração de toda a nossa identidade visual), Daniel Petry (nosso técnico querido e tão competente, além de suporte afetuoso em todos os momentos) e Isidoro Guggiana (pela excelência na condução do relacionamento com a imprensa e por estar sempre a postos). Agradecemos também à Beatriz Leal-Riesco, sempre presente e que nos apoia muito com sua experiência e expertise, e à Gabriela Almeida, pelo suporte afetivo, incentivo genuíno e pelo lindo prefácio que abre este livro. Agradecemos também ao magnífico trabalho da Casarini Produções, nas pessoas do Célio Faria e Hugo Casarini, que garantem nossa tranquilidade quando o assunto é legendas.

Aos nossos alunos do curso “Cinemas Africanos - trajetórias e perspectivas”, aos professores Morgana Gama e Marcelo Ribeiro, que nos acompanharam neste percurso de aulas, à Gabi Rocha, que nos auxiliou na logística do curso com muita leveza, e a todo o público das duas temporadas do Cine África em 2020, que nos enriqueceu com suas participações ativas, questionamentos, impressões e muito carinho. Estamos seguras de que 2020 foi o ano em que vocês mais assistiram filmes africanos na vida, e nosso objetivo é que venham mais filmes, mais discussões e mais pesquisas no futuro.

Por último, mas não menos importante, agradecemos ao nosso amigo querido, nosso mestre Mahomed Bamba, que pavimentou o caminho que nos trouxe até aqui. Tudo o que fazemos é fruto do que ele nos ofereceu com tanta generosidade, e este livro é, sem dúvidas, uma continuação do seu importante legado que nos esforçamos para honrar. Temos certeza de que estamos orgulhando o nosso amigo, esteja onde estiver - além de aqui, bem do nosso lado, pois sua presença é imensa entre nós.

 ANA CAMILA ESTEVES E JUSCIELE OLIVEIRA

---

SEÇÃO

01

# Contribuições Teóricas







# **A MULTIPLICIDADE DAS IDENTIDADES FEMININAS NO CINEMA AFRICANO - ACOLHENDO A PLURALIDADE<sup>1</sup>**

---

LIZELLE BISCHOFF E STEFANIE VAN DE PEER

## **INTRODUÇÃO**

As representações cinematográficas de mulheres foram criadas principalmente por cineastas homens. Muitos cineastas e historiadores argumentam que essas representações sempre serão falhas, parciais e incompletas, e precisam ser complementadas por mulheres fazendo filmes. Porém dizer que apenas mulheres podem contar histórias sobre mulheres, ou homens sobre homens, ou africanos sobre a África também é redutor. Além de ser transnacionais, precisamos ser transculturais e valorizar as representações dos homens sobre as mulheres também por seus pontos fortes. No entanto, enquanto a agência de representação permanecer desequilibrada, ou seja, se muito mais homens fizerem filmes do que mulheres; ou se muito mais atenção é dada ao trabalho de cineastas do sexo masculino, no âmbito da pesquisa, do que ao trabalho de cineastas; ou se o cânone permanecer predominantemente masculino, há um problema. As histórias em geral, incluindo histórias de mulheres, foram predominantemente contadas por homens, do mesmo modo que as histórias africanas foram principalmente contadas por não africanos.

Como em qualquer outro lugar do mundo, vemos muito mais protagonistas masculinos na tela do que mulheres, e o personagem africano no cinema não africano é, na maioria das vezes, reduzido a um estereótipo ou presença periférica. O fato de as mulheres terem dirigido muito menos filmes do que os homens resulta em uma representação desequilibrada das complexidades socioculturais e nas representações desproporcionais de subjetividades e de identidades individuais e coletivas. Não estamos desprezando o fato de que muitos cineastas africanos do sexo masculino abordaram as questões das mulheres e criaram visões alternativas para a sua emancipação e transformação. Afirmamos, no entanto, que continua sendo essencial que essas representações sejam complementadas por cineastas mulheres, a fim de possibilitar um ponto de vista cada vez mais justo e equilibrado. As mulheres precisam ter a oportunidade de contar suas próprias histórias, de perspectivas e de formas, estilos e maneiras que ofereçam alternativas aos filmes dirigidos por homens. Muito foi escrito sobre o trabalho de cineastas

---

1 Tradução adaptada da introdução e do segundo capítulo de BISSCHOFF, Lizelle; VAN DE PEER, Stefanie. *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic*. Routledge, 2019. Traduzido para o português por Ana Camila Esteves. Tradução autorizada pela editora.

africanos do sexo masculino, incluindo as suas representações das mulheres africanas e a maneira como lidam com as questões femininas, enquanto comparativamente pouco foi publicado sobre o trabalho de realizadoras africanas, devido à sua marginalização e sub-representação. É esta lacuna que buscamos suprir aqui.

Ao nos concentrarmos nas mulheres africanas que fazem filmes, queremos quebrar o cânone dos diretores homens e contribuir para a formação de um novo cânone que inclui e prioriza as mulheres. Com isso, queremos dizer que tanto o cânone do cinema quanto o da academia precisam ser desafiados, já que ambos se concentram nos *auteurs* masculinos do cinema africano, como Ousmane Sembène (Senegal, 1923-2007), Djibril Diop Mambéty (Senegal, 1945-1998), Gaston Kaboré (Burkina Faso, 1951-), Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso, 1954-2018), Youssef Chahine (Egito, 1926-2008), Nouri Bouzid (Tunísia, 1945-), entre tantos outros. Ao mesmo tempo, em vez de se concentrar nas mesmas cineastas que costumam ser brevemente destacadas em livros sobre cinema africano (por exemplo, a diretora tunisiana pioneira Moufida Tlatli, a cineasta e escritora argelina Assia Djebar (1936-2015), a senegalesa Safi Faye e a togolesa Anne-Laure Folly), este livro faz um esforço para focar mulheres cineastas e *auteurs* que podem ter sido negligenciadas globalmente por causa de seu gênero. Apresentando um panorama que considera os filmes de cineastas tanto estabelecidas como emergentes, tem-se uma visão de longo prazo da presença feminina no cinema africano, desmascarando o mito de que não há mulheres exceto as canonizadas: há muitas cineastas notáveis e elas têm contando suas próprias histórias por décadas. Chegamos a um momento em que podemos confrontar nossa própria ignorância, realmente ouvir suas histórias, assistir seus filmes e reconhecer seu brilho individual e coletivo.

Como é evidente a partir da nossa compreensão do cinema africano, este artigo parte do pressuposto de que nenhuma realizadora trabalha numa estrutura monolítica, e de que não existe um grupo de mulheres que têm em comum uma abordagem ou estética que se possa chamar “africana”. Enfatizamos, em primeiro lugar, a diversidade no continente; em segundo lugar, a diversidade de mulheres diretoras; e em terceiro lugar, a diversidade de práticas, formas, gêneros fílmicos e narrativas. Reconhecemos que existem afinidades entre filmes, abordagens e experiências, cientes de que diferentes abordagens políticas, temáticas e estéticas das diretoras geralmente dependem de financiamento e produção, além de contextos e oportunidades nacionais.

A imagem da mulher africana foi frequentemente estereotipada por dois polos opostos: a da mulher forte e engenhosa que representa a espinha dorsal de sua comunidade e “a mãe da nação”, por um lado; e a mulher africana como vítima silenciosa que carrega o fardo de sua sociedade, por outro. No entanto, entre esses dois opostos há um espectro de posicionamentos de sujeitos, e os filmes de mulheres africanas retratam a diversidade de identidades que fazem parte da feminilidade africana. Os múltiplos papéis que as mulheres africanas cumprem em suas sociedades, e as esferas diferentes, mas frequentemente cruzadas, de raça, classe, nacionalidade, etnia, sexualidade e gênero que informam sua subjetividade, fazem-nos entender que a identidade feminina na África é fluida e plural.

## IDENTIDADES FEMININAS

Cineastas africanas frequentemente usam o cinema como uma forma de negociar a identidade, como um processo criativo de autodefinição e de expressar identidades individuais, coletivas, sociais e culturais. Nos filmes de mulheres africanas, gênero, raça e identidade cultural

(autodeterminada ou imposta) tendem a se interseccionar com as políticas de representação (MISTRY; SCHUHMANN 2015, p. xi). É precisamente porque o cinema pode ser usado como uma forma de autodeterminação cultural que ele é uma ferramenta tão poderosa na África pós-colonial. O historiador de cinema Roy Armes afirma que a questão da identidade cultural africana foi e continua sendo uma grande preocupação no cinema africano (2006, p. 67-68). Armes usa o artigo de Hall "Identidade cultural e representação cinematográfica" (1989) como um enquadramento analítico para examinar a construção da identidade no cinema africano. Neste enquadramento, a identidade não deve ser vista como um fato histórico já realizado representado pelo filme, mas como uma "produção", que nunca é completa, está sempre em processo e sempre constituída dentro e não fora da representação. "Identidades são os nomes que damos às diferentes maneiras como nos posicionam e como nos posicionamos dentro das narrativas do passado", escreveu Hall (*apud* ARMES, 2006, p. 111). Visto como um instrumento de mediação da identidade, o cinema torna-se, então, um meio de autodefinição e autodeterminação.

O posicionamento da identidade é ainda informado pelos efeitos da tradição e da modernidade, dos espaços rurais *versus* urbanos, muitas vezes representados em conflito uns com os outros, mas muitas outras interagindo de forma complementar. Enquanto o discurso - político ou acadêmico - pode ser tentado por dicotomias e oposições, a produção artística e cultural em geral desafia o tratamento fácil da vida e das pessoas, a fim de transmitir uma abordagem mais sensível à realidade da experiência vivida. Como tal, o cinema pode ser usado como parte do processo de negociação da tradição *versus* modernidade e das dicotomias rural *versus* urbana, para recuperar e celebrar passados e tradições suprimidas, mas também como parte do processo de forjar uma identidade moderna no mundo. Os filmes de mulheres com os quais estamos preocupadas aqui mostram como as identidades individuais e pessoais existem ao lado das identidades sociais, culturais e comunitárias, incluindo identidades femininas urbanas, rurais, diaspóricas e mestiças.

### **IDENTIDADES GENERIFICADAS**

A identidade de gênero, especificamente a autoidentificação como mulher, é central para nosso interesse na identidade como uma construção social ampla. Mas ser mulher significa coisas diferentes para mulheres diferentes, e significa coisas diferentes em um contexto ocidental/ não ocidental, europeu/ africano ou colonial/ pós-colonial. Inclui diversas individualidades como mãe, esposa, filha, irmã, sócia, empresária e dona de casa, entre outras. A identidade de gênero é central para a política de identidade, pois prescreve em grande parte como nos vemos como indivíduos e em relação a outras pessoas. A identidade é sempre individual e social, construída por características pessoais e também por identificações de grupo. A identidade feminina coletiva em um contexto africano é sustentada pela natureza comunal de muitas sociedades tradicionais, mas às vezes as mulheres africanas também podem preferir um foco em uma identidade individual. Existe o perigo de enfatizar excessivamente a natureza comunal das culturas africanas, pois isso pode levar ao sufocamento das tentativas de obter a emancipação feminina. A ênfase colocada no papel da mulher africana em relação aos seus vários laços comunitários pode, em alguns casos, até mesmo reforçar a opressão das mulheres. Pode, por exemplo, restringir ou inibir aquelas que desejam buscar ambições fora de casa ou que optam por não ter filhos. Como tal, torna-se necessário que as mulheres explorem alternativas, o que pode implicar uma ênfase na emancipação e expressão individual.

A identidade não é um dado natural, caracterizado por critérios objetivos fixos. Os contextos políticos e históricos determinam a formação das identidades, tornando os processos de autoexpressão humana dinâmicos, fluidos e diversos. Se considerarmos a identidade em constante mudança, isso problematiza a afirmação de Armes de que tem havido uma vertente contínua dominante do cinema na África subsaariana desde seu início no início dos anos 1960 que aceita a identidade como um dado, com base no senso de experiências históricas comuns e códigos culturais compartilhados (ARMES, 2006, p. 111). Mesmo dentro do gênero realista social, a identidade africana nunca foi tratada como não problemática por cineastas como Ousmane Sembène e Safi Faye, que prestam muita atenção às dualidades conflitantes e interseccionais da África pós-colonial.

Certas vertentes do cinema africano lidam cada vez mais com o tema das relações diaspóricas, com ênfase nas experiências e desejos individuais, o que pode levar a posicionamentos múltiplos e até conflitantes. No cinema africano contemporâneo, a identidade feminina é inevitavelmente retratada como híbrida, já que as mulheres nas sociedades africanas desempenham uma ampla gama de papéis com aspectos de raça, classe, geração e gênero profundamente interligados. O pesquisador francês de cinema Olivier Barlet afirma:

É abrindo as fissuras em sua identidade, as fissuras que sentem por dentro, as contradições entre os valores essenciais de suas origens e a possível perversão daqueles valores que a tradição as impõe, que as próprias mulheres avançam e promovem o progresso social. (1996, p. 106).

De fato, muitos filmes dirigidos por mulheres africanas se envolvem de várias maneiras com a formação da identidade e o progresso social, com a fluidez da identidade e com as rachaduras e fissuras nas identidades que levam a narrativas desafiadoras, afetivas e, em muitos casos, transnacionais.

Com os documentários etnográficos de Faye sendo um precedente, os documentários sobre as tradições rurais da pintura feminina de parede, lindamente estilizados pela diretora senegalesa/francesa Katy Léna N'diaye, oferecem exemplos de como as mulheres performam e recriam suas identidades de gênero de forma individual e coletiva. N'diaye realizou dois filmes sobre o assunto, *Rastros, Pegadas de Mulher (Traces, empreintes de femmes;* Bélgica, Burkina Faso, França, Senegal, 2003), sobre a tradição de pinturas murais das mulheres Kassena no sul de Burkina Faso, seguido por *En Attendant les hommes* (Bélgica, Senegal, Mauritània, 2007), sobre a tradicional decoração de parede feita por mulheres na cidade mauritana de Oualata. Os elementos performáticos desses documentários são enfatizados, à medida que as mulheres são estimuladas - no espaço seguro e íntimo em que estão sendo filmadas, e pela confiança que existe entre a cineasta e suas personagens femininas - a revelar muito sobre si mesmas. Assim, a realização dos documentários lhes permite um espaço para "performar" sua subjetividade de gênero de forma diferente do que fariam em outras situações. Algumas mulheres, por exemplo, falam com franqueza sobre seus relacionamentos, incluindo detalhes íntimos sobre suas vidas sexuais.

Da mesma forma, nos documentários de Izza Génini do Marrocos, a cineasta consegue construir um espaço seguro para que as musicistas e bandas em turnê falem abertamente sobre seus papéis de gênero e religiosos no circuito de festivais do Marrocos. Realizado em 1988, *Aïta* é um curta-metragem que desafia o caráter patriarcal dos *moussems* (ou festivais) e a tradicional presença masculina dominante nas apresentações desses eventos. Génini filma as cantoras, ou *cheikhat*, durante suas apresentações, mas também em momentos íntimos

em seu quarto de hotel. O contraste entre esses dois contextos diminui à medida que o filme se desenvolve: primeiro, a cineasta estabelece uma relação e um espaço para que cantoras e dançarinas conversem sobre suas limitações e liberdades; em seguida, o filme chega a uma apresentação que mostra personagens individuais, o espírito de solidariedade entre as mulheres e uma visão da performance que elas trazem para o palco. Suas observações dos homens em suas audiências nos *moussems* adicionam um nível de performatividade ao gênero e à religião que revela uma relação cúmplice com vários públicos para além da tela. Tanto em *En Attendant les hommes* quanto em *Aïta*, os papéis tradicionais da feminilidade são desempenhados com conhecimento de causa e em vários níveis, revelando uma sutil ironia e solidariedade entre as mulheres africanas.

### IDENTIDADES RACIAIS

A identidade racial talvez não seja mais pertinente no continente africano do que na África do Sul, um país cuja história brutal do domínio da minoria branca foi moldada por processos de racialização durante a era do apartheid. A sociedade sul-africana foi sistemática e decididamente “racializada”, no sentido em que o termo é usado pelo teórico cultural Kwame Anthony Appiah (1992), criando uma sociedade caracterizada pelo racismo e discriminação racial - um dos muitos legados destrutivos do passado da África do Sul com o qual se tem que lidar na era pós-apartheid. Durante o período de transição do apartheid à democracia pós-1994, o conceito de uma “nação arco-íris” foi cunhado pelo Arcebispo Desmond Tutu para designar as realidades multirraciais e multiculturais da África do Sul contemporânea, e o termo tem sido amplamente aplicado desde então. No entanto, a utilidade do “arco-íris”, como ficou conhecida a aplicação ideológica dessa noção, também foi criticada por não lidar com o legado complexo e as consequências do racismo na nova África do Sul. O aumento contínuo de ataques xenófobos violentos no país, principalmente contra trabalhadores migrantes de outros países africanos, é um exemplo do fracasso do arco-íris. O roteirista, escritor e poeta sul-africano Jeremy Cronin advertiu:

A formação da identidade, bem como o mito da “nação arco-íris” e sua intenção performativa, serviram para criar discursivamente uma identidade nacional que foi constituída e implementada verticalmente. Como resultado, a verdadeira reconciliação foi perdida no lugar de um mito simplificado e um tanto eufemista da paz que serviu para reconciliar aqueles de dentro, enquanto os opunha aos de fora. (1999).

Ser mestiço ou “de cor” no contexto da África do Sul é uma identidade racial particularmente complexa, e sua intersecção com o gênero é explorada por várias cineastas, como no documentário de Kali van der Merwe *Brown* (2004). O filme traça a jornada pessoal de uma cantora, Ernestine (Ernie) Deane, que se autodenomina “morena/*brown*”, enquanto tenta recuperar a história de sua família para reivindicar um espaço para ela e seu filho ainda não nascido. A herança de Ernie é mista: ela é parte zulu, khoi e holandesa, e seu parceiro é parte irlandês e alemão. Em uma tentativa de explorar essa herança étnica e racial diversa, Ernie embarca em uma investigação sobre sua própria história. Da mesma forma, a artista e cineasta multidisciplinar Zara Julius baseia-se em sua experiência pessoal de ser mestiça na África do Sul em seu curta *Mixed Space* (2017), que consiste em entrevistas com adultos mestiços que exploram suas experiências no contexto paradoxal de uma sociedade multirracial na África

do Sul pós-apartheid. O documentário *I, Afrikaner* (2013), de Annalet Steenkamp, investiga a identidade africâner branca explorando sua história familiar ao longo de quatro gerações de agricultores sul-africanos, para quem uma conexão com a terra é fundamental para sua identidade étnica e nacional.

O universo da identidade mestiça também é convocado pela cineasta francesa/marfinense Isabelle Boni-Claverie, que mora e trabalha em Paris e tem herança mestiça. Ela explora a identidade feminina individual em seu curta *Pour la nuit* (2004), um filme que, por seu retrato íntimo da sexualidade feminina e da escolha pessoal, é bastante atípico como filme africano. Seu próprio posicionamento como parte da diáspora africana certamente está embutido no estilo e no tema do filme. O foco no desejo e anseio feminino individual e o trabalho de câmera e enquadramento íntimos contribuem para a experiência do filme como uma jornada pessoal que explora como as identidades raciais e femininas são desempenhadas por uma mulher mestiça da diáspora africana. O documentário de Boni-Claverie, *Trop noire pour être française?* (2015), explora a persistência do racismo na França, em particular contra seu passado colonial. A diretora burquinense Apolline Traoré também explora a identidade mestiça em seu longa-metragem *Sous la clarté de la lune* (2004), no qual uma jovem mestiça retorna a Burkina Faso para se reunir com sua mãe africana. *Valley of the Innocent* (2003), da cineasta galesa/nigeriana Branwen Okpako, se passa na Alemanha e conta a história de Eva, uma mulher mestiça, em busca de suas origens. Tendo crescido em um orfanato, Eva adulta anseia por encontrar seu pai verdadeiro, que é negro, e começa uma jornada de descoberta em busca de informações nos arquivos da Alemanha Oriental. O processo revela uma trama complicada para esconder seu nascimento e proteger o nome da família - segredos que refletem metaforicamente o passado conturbado da Alemanha. É uma história sem dúvida inspirada na própria identidade mestiça de Okpako. Vemos nesses filmes um tema recorrente de narrativas tecidas em torno de identidades femininas híbridas, muitas vezes, refletidas nas próprias posições híbridas dos cineastas.

## NACIONALISMO E IDENTIDADE

A identidade nacional é extremamente complexa no contexto africano e deve ser considerada como um marcador incompleto e insuficiente da identidade africana. O nacionalismo e as noções de identidade nacional e pertença são preocupantes devido à enorme diversidade existente na maioria das nações africanas e às idiosincrasias das fronteiras nacionais. Por causa das consequências devastadoras do colonialismo e da forma como as nações europeias dividiram a África em países e áreas, a formação de Estados-nação após a independência muitas vezes envolveu um processo de união de diversas etnias e regiões, por um lado, e divisão de regiões em uma forma que forçou a redefinição regional, por outro (GUNERATNE; DISSANAYAKE, 2003, p. 62). A era pós-colonial mostrou que o nacionalismo falhou em muitos países africanos, o que é particularmente pertinente para as mulheres africanas, que se sentiram traídas pelo projeto nacionalista. As feministas africanas costumam criticar os ideais do nacionalismo que não permitiam o surgimento de preocupações feministas, embora as mulheres tivessem assumido vários papéis nas lutas dos países africanos pela independência. Na verdade, alguns até argumentariam que os movimentos nacionalistas ocultaram preocupações femininas cruciais, o que resultou em sociedades pós-coloniais que continuam a opressão patriarcal das mulheres, pois ficou claro que a independência não resultou em igualdade de gênero.

A ideia de nacionalismo e de Estado-nação é, portanto, um conceito problemático e instável na África pós-colonial, com um significado mutante no discurso político africano. Ideologias nacionalistas, muitas vezes inadequada e insuficientemente conceituadas, foram rapidamente desenvolvidas e disseminadas durante as lutas pela independência. Isso é ainda mais problematizado pelo fato de que, como Pines e Willems argumentam, o Ocidente inventou o nacionalismo, inicialmente na forma de imperialismo e colonialismo, à medida que os Estados-nação estendiam seu domínio sobre os outros. Isso criou o paradoxo do sentido hegemônico de “cultura nacional” e o “problema” de identidade nacional para os territórios colonizados (1990, p. 18). Uma identidade nacional-cultural unificada dentro dos territórios colonizados surgiu principalmente em resposta ao opressor, dando origem a um discurso nacionalista às vezes de oposição e contraditório. Consequentemente, os Estados-nação africanos contemporâneos emergiram como entidades artificiais, por natureza multiétnicas, multilíngues e muito diversas (SHOHAT, 2003, p. 57). Os nacionalismos africanos resultantes, que ocorreram após a independência, tendem a ser construtos ideológicos mal definidos e frequentemente contraditórios. Este nacionalismo emergente tem sido descrito de várias maneiras como um retorno aos valores tradicionais da África pré-colonial (como proposto pelo conceito de Negritude de Léopold Senghor, por exemplo); como o progresso da África da idade das trevas do tradicionalismo para a era da modernidade; como a hegemonia e controle de um grupo étnico sobre outros; ou como a superação das diferenças étnicas como forma de enfrentar o imperialismo (COBHAM, 1992, p. 46). Em muitos casos, o otimismo das lutas anticoloniais deu lugar a incertezas e a um sentimento de desilusão, também em torno das questões de gênero em relação aos ideais nacionais. Uma invocação simplista das mulheres como nação, dos corpos das mulheres como tropo nacionalista, tornou-se obsoleta.

Criticar o patriarcado e negociar as relações de gênero no Estado-nação africano pós-colonial é um processo no qual romancistas e cineastas africanos estão participando ativamente. A noção de “identidade nacional” será sempre um terreno contestado, desafiado em particular por aqueles que estão à margem da sociedade, incluindo as mulheres. Quando Ella Shohat afirma que “qualquer discussão séria do cinema feminista deve envolver a complexa questão do ‘nacional’” (2003, p. 54), ela clama por um estilo de produção de filmes e vídeos feministas que desafie os contornos masculinos da nação. Shohat argumenta que qualquer definição de nacionalismo deve levar em conta a classe, o gênero e a sexualidade e deve permitir que surjam a diferença racial e a heterogeneidade cultural. Dentro desse movimento dinâmico, qualquer ideia simplista ou estática de nação deve ser abandonada em favor de ver a nação como uma construção imaginária em evolução, em vez de uma “essência originária”. A negociação da identidade nacional torna-se um processo complexo que deve levar em conta a multiplicidade e a interseccionalidade de vários posicionamentos de sujeito e identidade. Shohat argumenta ainda que no cinema tal perspectiva resultaria em formas cinematográficas, que expõem as fissuras nas visões essencialistas de gênero, classe, etnia e raça (2003, p. 55). Da mesma forma, Obioma Nnaemeka escreve que o tropo da “pátria” nas mitologias nacionalistas esconde os traumas, rupturas e ambiguidades das histórias pessoais e coletivas.

A produção de filmes por mulheres africanas pode preencher as lacunas dessas ideologias nacionalistas “oficiais” e dominantes, com as mulheres se tornando agentes de mudança, participando ativamente de formas alternativas de construção da nação e da historiografia. As cineastas africanas participam na (re)construção da nação e na redefinição do nacionalismo, e tem sido assim desde o início da produção cinematográfica no continente. O papel das mulheres nas lutas de libertação da África foi bem documentado pelas cineastas. *Sambizanga* (Angola, 1972), de Sarah Maldoror (1929-2020), ambientado durante a guerra pela independência de

Angola, prioriza as experiências femininas da luta de libertação ao contar a história de uma mulher, Maria (Elisa Andrade), que parte em uma jornada em busca do marido preso. Essa jornada física também leva ao despertar de sua própria consciência política. Em *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (Argélia, 1977), da diretora argelina Assia Djebar (1936-2015), uma jovem, Lila, retorna à sua terra natal 15 anos após o fim da guerra argelina para entrevistar comunidades de mulheres e ouvir suas histórias de resiliência, força e resistência anticolonial. O documentário de Deborah May, *You Have Struck a Rock!* (África do Sul, 1981), descreve a história de resistência não violenta das mulheres negras sul-africanas ao uso do notório e odiado passaporte interno (*passbook*) imposto pelo governo do apartheid. *Flame* (Zimbábue, 1996), de Ingrid Sinclair, é o primeiro longa-metragem de ficção do Zimbábue a lidar com o papel das mulheres na luta de libertação do país - uma guerra prolongada que durou de 1964 a 1979 - quando duas meninas decidem se juntar à luta como combatentes de guerrilha.

Mais recentemente, *Days of Democracy* (Egito, 1996) de Ateyyat El Abnoudy (1939-2018), traça o papel das mulheres nas eleições parlamentares egípcias de 1995. *A Noite da Verdade (La nuit de la vérité)*, Burkina Faso, 2004), de Fanta Régina Nacro, é um longa-metragem de ficção que trata da reconstrução nacional após anos de conflito étnico entre duas tribos fictícias da África Ocidental, centralizando os diversos papéis que as mulheres desempenham no processo de construção da nação. No documentário de Taghreed Elsanhoury, *Sudanna al Habib / Our Beloved Sudan* (Sudão, 2012), a história conturbada de uma nação é contada por meio da história de uma família mestiça. Identidades mestiças e híbridas problematizam qualquer compreensão simplista ou homogênea da nação, como mostra a próxima seção.

## DO NACIONALISMO AO TRANSNACIONALISMO

Na busca por definir a história (principalmente pós-colonial) do cinema africano em seus próprios termos, a natureza transnacional do cinema foi negligenciada por estudiosos e historiadores do cinema africano em favor de um relativismo histórico e cultural que se concentra em realizadores (*auteurs*) individuais e nas limitações e liberdades nacionais (e nacionalistas). No entanto, ao estudar todos os aspectos do cinema - desde a formação e abordagens de seus cineastas, passando por financiamento, produção e divulgação, até temas, gêneros e estilos - precisamos olhar para além dos cinemas nacionais do continente, não só de um ponto de vista pan-africano, mas também manifestamente transnacional. Na verdade, o cinema africano foi de natureza transnacional desde o início, mesmo nos tempos coloniais, e a crescente globalização, viagens e migração, desterritorialização digital e formação de identidade pós-nacional exigem um pensamento além das limitações da nação. O cinema transnacional se concentra nas interações e encontros, às vezes conflitantes, entre duas ou mais culturas, etnias ou nacionalidades. Quando se trata das questões das mulheres, o feminismo transnacional também apresenta uma lente teórica que utiliza as mudanças nas noções monolíticas de identidade nacional, a fim de forjar conexões transnacionais entre identidades, relações e experiências femininas. Tal abordagem vai contra a noção de que um tipo de feminismo pode ser visto como global ou universal - algo do qual ondas anteriores do feminismo ocidental foram acusadas - e, em vez disso, propõe que filosofias feministas e ativismos de diferentes partes do mundo poderiam se relacionar produtivamente.

Por meio da ênfase nos efeitos da globalização sobre as pessoas de todas as nações, etnias, raças, gêneros, classes, gerações e sexualidades, o feminismo transnacional é inerentemente interseccional. Baseando-se em teorias feministas pós-coloniais, feministas transnacionais como



Inderpal Grewal, Caren Kaplan e Chandra Talpade Mohanty argumentam que legados de racismo, privilégio branco, colonialismo e opressão continuam a moldar a opressão social, econômica e política das pessoas em todo o mundo, enquanto enfatizam que a desigualdade de gênero se manifesta de maneira diferente em diversos contextos e locais. Onde e quando necessário, o feminismo transnacional fala contra o feminismo branco e sua convivência com o racismo e o imperialismo, destacando a especificidade das experiências de gênero e racializadas, enquanto simultaneamente se esforça para promover a solidariedade, troca e colaboração feministas. O feminismo transnacional reconhece a importância das redes feministas que ultrapassam as fronteiras dos Estados-nação, conforme promovido, por exemplo, pelas conferências femininas da Organização das Nações Unidas – ONU a partir da década de 1970. Na verdade, a conferência das mulheres da ONU realizada na Cidade do México em 1975, na qual 1976-1985 foi designada como a Década das Nações Unidas para as Mulheres, reuniu pela primeira vez ativistas feministas e acadêmicas de todo o mundo. É essencial que o feminismo africano faça parte desse diálogo feminista transnacional, mesmo que fosse crucial para as estudiosas feministas africanas definirem primeiro o feminismo africano em seus próprios termos.

No nível da identidade individual, um posicionamento transnacional está frequentemente incorporado nas experiências dos cineastas africanos e nas histórias que contam. Muitos estudaram e trabalharam temporariamente ou mesmo se estabeleceram permanentemente em locais diferentes de seus países de origem, ou sempre tiveram múltiplas origens, como no caso de cineastas mestiços com origens dentro e fora da África. Essas múltiplas e complexas camadas de experiências, influências, identidades e origens influenciam inevitavelmente as práticas e abordagens cinematográficas. Beti Ellerson mostra como o aumento da migração de africanos para a América do Norte para estudar e trabalhar, juntamente com uma juventude de africanos nascidos e/ou criados em diásporas africanas no Ocidente, resultou em mudanças na dinâmica da construção de identidades (2015, p. 5). A exploração da dupla identidade em filmes de mulheres africanas tem uma longa história, desde *La passante* (Senegal, 1972) de Safi Faye, em que uma jovem senegalesa lida com a alienação cultural ao chegar à França. Apesar de privilegiarmos as identidades transnacionais e as práticas cinematográficas, também precisamos reconhecer que o nacional não desaparece simplesmente à medida que avançamos para o transnacional. De fato, para alguns cineastas, o nacional continua sendo a estrutura mais familiar para a produção e o consumo de seus filmes. Enquanto algumas cineastas apresentam características transnacionais marcantes em suas origens pessoais, nas escolhas de temas e narrativas e nas suas abordagens de produção de filmes, outras trabalham em um contexto firmemente nacional.

Experiências de posições de identidade complexas que abrangem nações e culturas são refletidas na vida e no trabalho de realizadoras como a franco-burquinense Sarah Bouyain e a franco-marroquina Souad El-Bouhati, a franco-argelina Assia Djebar, germano-egípcia Viola Shafik, a franco-tunisiana Nadia El Fani, a franco-congolesa Pauline Mulombe, a ruandesa residente em Paris Jacqueline Kalimunda, a franco-marfinense Isabelle Boni-Claverie, a galesa-nigeriana Branwen Okpako, a franco-congolesa Claude Haffner, a franco-senegalesa Mati Diop, a viajante pelo mundo Jihan El-Tahri, as ganesas-americanas Nuotama Bodomo e Akosua Adoma Owusu, e tantas outras. O hibridismo dessas identidades se manifesta também em seus filmes, com temas de fragmentação identitária, as dores e os ganhos de um posicionamento marcado pela liminaridade e intersticialidade e a complexa busca pelo pertencimento e pelo lar. Ellerson (2017) aponta que essas posicionalidades transnacionais e sua influência nos estilos e práticas de cinema se relacionam com o conceito de “cinema com sotaque” de Hamid Naficy (2001). Naficy descreve a produção de filmes exílicos, diaspóricos e pós-coloniais, e a tensão

entre a pátria e a terra anfitriã é fundamental para sua compreensão do cineasta em exílio e transnacional. Segundo o autor, idealismo político, nostalgia e motivações econômicas estão na base da experiência vivida pelos cineastas e de suas preocupações com seus filmes. Viver, trabalhar e sonhar nos interstícios entre a terra anfitriã e a pátria os leva a navegar por um “terceiro espaço”, conforme proposto por Homi K. Bhabha (2004, p. 55). Para Naficy, estabelecer este terceiro espaço “vai além da soma de seus antecedentes binários de pátria e sociedade anfitriã”, pois cria uma alternativa que guarda semelhanças com a pátria e a sociedade anfitriã, ao mesmo tempo que é totalmente diferente e nova (2001, p. 220).

Esta abordagem das identidades femininas africanas no cinema demonstra que a identidade é sempre complexa e plural, construída de dentro e de fora, e através de uma infinidade de marcadores, como etnia, raça, língua, classe, geração, cultura, religião, gênero, sexualidade e nacionalidade. Para uma gama muito diversificada de pessoas com raízes africanas, a identidade tornou-se híbrida e globalizada, já que muitos não cresceram na cultura e na língua de sua pátria ancestral africana. Essa multiplicidade de marcadores de identidade e posicionalidades pode levar a um processo conflitante e às vezes doloroso de construção de uma visão unificada de si mesmo, por meio de um desejo de integração e de pertencimento. As mulheres africanas da diáspora frequentemente ocupam uma posição liminar e marginal, um espaço existencial transnacional, mas, nas palavras de Naficy, “a liminaridade torna-se uma fonte apaixonada de criatividade e dinamismo” (2001, p. 208). Essas mulheres estão navegando e negociando suas identidades em um Terceiro Espaço, marcado pela intersticialidade de ser ao mesmo tempo *insider* e *outsider*. Abraçar este Terceiro Espaço leva a uma produção cinematográfica que explora o que significa viver em uma era transnacional, com maior mobilidade e viagens, exílio voluntário ou involuntário, a formação de diásporas e uma flutuação contínua de posicionalidade entre vários países e culturas de origem e de acolhimento.

## FILMOGRAFIA

*Aïta*. Direção: Izza Génini. Marrocos, 1988. 26 min.

*BRown*. Direção: Kali van der Merwe. África do Sul, 2004. 54 min.

*Days of Democracy*. Direção: Ateyyat El Abnoudy. Egito, 1996. 70 min.

*En attendant les hommes*. Direção: Katy Léna N'diaye. Bélgica, Mauritânia, Senegal, 2007. 56 min.

*Flame*. Direção: Ingrid Sinclair. Zimbábue, 1996. 88 min.

*Française*. Direção: Souad El-Bouhati. França; Marrocos, 2008. 78 min.

*I, Afrikaner*. Direção: Annalet Steenkamp. África do Sul, 2013. 93 min.

*La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Direção: Assia Djebar. Argélia, 1977. 115 min.

*A Noite da Verdade / La nuit de la vérité*. Direção: Fanta Régina Nacro. Burkina Faso; França, 2004. 96 min.

*La passante*. Direção: Safi Faye. Senegal, 1972.

*Mixed Space*. Direção: Zara Julius. África do Sul, 2017.

*Notre étrangère*. Direção: Sarah Bouyain. Burkina Faso; França, 2010. 82 min.

*Sudanna al Habib / Our Beloved Sudan*. Direção: Taghreed Elsanhoury. Sudão; Reino Unido, 2012. 93 min.

*Pour la nuit*. Direção: Isabelle Boni-Claverie. França, 2004. 26 min.

*Rastros, Pegadas de Mulher/ Traces, empreintes de femmes.* Direção: Katy LénaN'diaye, Bélgica, 2003. 52 min.

*Sambizanga.* Direção: Sarah Maldoror. Angola; França, 1972. 102 min.

*Selbé et tant d'autres.* Direção: Safi Faye. Senegal, 1983. 30 min.

*Sous la clarté de la lune.* Direção: Apolline Traoré. Burkina Faso, 2004. 90 min.

*Trop noire pour être française ?.* Direção: Isabelle Boni-Claverie. França, 2015. 52 min.

*Valley of the Innocent.* Direção: Branwen Okpako. Alemanha, 2003. 85 min.

*You Have Struck a Rock!.* Direção: Deborah May. África do Sul, 1981. 28 min.

## REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. *My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

ARMES, Roy. *African Filmmaking North and South of the Sahara.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BARLET, Olivier. *African Cinema: Decolonizing the Gaze.* London: Zed Books Ltd, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. Invitation to the voyage. In: *Flowers of Evil.* trad. Edna St. Vincent Millay. New York: Harper, Brothers, 1936.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture.* London, New York: Routledge, 2004.

COBHAM, Rhonda. Misgendering the nation: African nationalist fictions and Nuruddin Farah's maps. In: PARKER, Andrew et al. (eds). *Nationalisms and Sexualities.* New York: Routledge, 1992.

CRONIN, Jeremy. A Luta dis-continua? The TRC Final Report and the Nation Building Project. In: *TRC: Commissioning the Past.* Johannesburg: Centre for the Study of Violence and Reconciliation, 1999.

DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk.* New York: Gramercy Books, 1994.

ELLERSON, Beti. Sarah Bouyain: Notre étrangère/The Place in Between, Interview with Cineuropa, African Women. In: in *Cinema blog*, 2011. Disponível em: <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2011/02/sarah-bouyain-notre-etrangethe-place.html> Acesso em: 15 jan 2019.

ELLERSON, Beti. African women in cinema: An overview. In: MISTRY, J.; SCHUHMANN, A. (eds). *Gaze Regimes: Film and Feminisms in Africa.* Johannesburg: Wits University Press, 2011, p. 1-9.

ELLERSON, Beti. Traveling gazes: Glocal imaginaries in the transcontinental, transnational, exilic, migration, and diasporic cinematic experiences of African women. In: *BlackCamera*, v.8, n.2, p. 272-289, 2017.

GUNERATNE, Anthony R.; DISSANAYAKE, Wimal. *Rethinking Third Cinema.* London: Routledge, 2003.

HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. In: *Framework*, n.36, p. 68-81, 1989.

HALL, Stuart; GAY, Paul du. *Questions of Cultural Identity.* London: Sage, 1996.

MISTRY, Jyoti; SCHUHMANN, Antje (eds). *Gaze Regimes: Film and Feminisms in Africa.* Johannesburg: Wits University Press, 2015.

MOUTAATARIF, Yasmine. Une étoile nommée Hafsia. *In: Le Courrier de l'Atlas*, n.16, p. 76–77, jun 2008.

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

NNAEMEKA, Obioma (ed.). *The Politics of (M)Othering: Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London; New York: Routledge, 1997.

PINES, Jim; WILLEMEN, Paul. *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1990.

SHOHAT, Ella. Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema. *In: Quarterly Review of Film and Video*, v.13, n.1-3, p. 45-84, 1991.

SHOHAT, Ella. Post-Third-Worldist culture. Gender, Nation and the Cinema. *In: GUNERATNE, A.; DISSANAYAKE, W. (eds). Rethinking Third Cinema*. London: Routledge, 2003, p. 51–78.



---

Lizelle Bisschoff é pesquisadora e curadora de cinema africano, fundadora do Africa in Motion (AiM) Film Festival, festival anual de cinema africano da Escócia. Atualmente é professora de cinema e televisão na Universidade de Glasgow.

Stefanie Van de Peer é pesquisadora e programadora de cinema africano e árabe. O premiado livro que organizou, *Animation in the Middle East*, foi lançado em 2017. Ela programa diversos festivais em todo o mundo e trabalha para o Africa in Motion. É pesquisadora da Universidade de Exeter e professora de cinema e mídia na Universidade Queen Margaret em Edimburgo.





## MULHER E SEXUALIDADE NO CINEMA AFRICANO<sup>1</sup>

---

ESTRELLA SENDRA

As visões das culturas africanas sobre intimidade e privacidade têm uma abordagem do sexo, nudez e erotismo que difere da abertura associada à maioria dos ocidentais. Este é um dos fatores que explica a relativa escassez de exibições de sexualidade nas culturas do cinema africano (BISSCHOFF, 2009). As cenas sexuais são caracterizadas por sua intimidade e sigilo. Elas tendem a ser associadas à reprodução, de forma bastante direta, sem quaisquer preliminares (TCHEUYAP, 2005). O erotismo é raro (PFAFF, 1996). A paixão e o romance não são retratados apenas por meio do encontro sexual, mas também por meio de olhares prolongados (BISSCHOFF, 2009). No entanto, essas atitudes em relação à representação do sexo na tela têm mudado nas culturas africanas contemporâneas (TCHEUYAP, 2005, p. 144).

Nas últimas duas décadas, um número crescente de filmes feitos por cineastas africanos no continente e na diáspora apresentou histórias de mulheres com identidades sexuais fluidas. Nesses filmes, as mulheres se envolvem em relacionamentos do mesmo sexo como parte de sua afirmação de liberdade. Alguns dos títulos incluem *Karmen Gei* (Joseph Gai Ramaka, 2001, Senegal), *Les Saignantes* (Jean-Pierre Bekolo, 2007, Camarões), *The World Unseen* (Shamim Sarif, 2007, África do Sul) ou, mais recentemente, *Stories of Our Lives* (Jim Chuchu, 2014, Quênia) e *Rafiki* (Wanuri Kahiu, 2018, Quênia).

### DESOCIDENTALIZANDO TERMINOLOGIAS

Estudiosos africanos (NNAEMEKA, 2004; ARNFRED, 2004; KOLAWOLE, 2004) preocupados com gênero e identidade identificaram a necessidade de desocidentalizar a terminologia, a fim de abordar a complexidade das questões de sexualidade e gênero na África, particularmente em relação às relações entre pessoas do mesmo sexo. As mulheres africanas estão desempenhando um papel crucial na revisão de tais termos, oferecendo uma arena mais adequada para falar sobre sexualidade, uma das principais áreas de controvérsia na discussão sobre as identidades das mulheres (KOLAWOLE, 2004).

“Nego-feminismo” é um termo para feminismo africano cunhado por Oboioma Nnaemeka, que se refere ao “feminismo de negociação” e “feminismo sem ego” (NNAEMEKA, 2004, p. 360-361). Isso significa que “saber quando, onde e como negociar, ou negociar em torno do patriarcado em diferentes contextos” (2004, p. 378). Busca situar a interseccionalidade de raça, gênero, classe, etnia, sexualidade, religião, cultura e origem nacional no contexto atual. No

---

<sup>1</sup> Originalmente publicado em In Ross, Karen et al. (eds.) (2020). *The International Encyclopedia of Gender, Media and Communication*. Traduzido para o português por Ana Camila Esteves. Tradução autorizada pela editora.

entanto, ao mesmo tempo, vê o feminismo africano não como reativo, mas como “pró-ativo”, com “uma vida própria que está enraizada no ambiente africano ... nos nativos” (NNAEMEKA, 2004, p. 376). Gênero na África também foi teorizado por meio da “metáfora arere”. *Arere* é o nome de uma árvore que tem um cheiro tão forte que muitas vezes não se permite que cresça em áreas urbanas ou rurais, mas somente em regiões selvagens. Um provérbio iorubá ao compara à estranheza da sociedade em enfrentar mulheres que se expressam – “*Ile ti obinrin ba tin se toto arere, igi arere ni hu nibe*”, que significa “qualquer casa onde uma mulher fala / fala alto / é influente através da autoexpressão, terá a árvore arere crescendo no quintal” (KOLAWOLE, 2004, p. 256). Molar Ogundipe-Lesli sugere o termo *Sitwa*, um acrônimo para “Social Transforming Including Women in Africa” (em português: “Transformação Social Inclusiva de Mulheres na África”) (1994, p. 229 *apud* KOLAWOLE, 2004, p. 259). Um dos principais cineastas do cinema *queer* britânico contemporâneo, Campbell X, cunhou o termo “*Nu Third Queer Cinema*”, argumentando que “não faria o olhar *queer* eurocêntrico parecer representar o gay ‘universal’” (CAMPBELL X *apud* BÂ; TAYLOR-JONES, 2012, p. 240). *Nu Third Queer Cinema* é um termo que responde às discussões importadas sobre feminismo e relações LGBTQ, uma vez que estas não correspondem às práticas homossexuais na África.

Um dos termos mais significativos dos estudiosos africanos é o “mulherismo”, de Alice Walker (1983) e Chikwenye Ogunyemi (1985). Percebe-se como tendo um caráter inclusivo, pois o considera em sua interseccionalidade, ou seja, relacionado à família, maternidade, classe, raça, diferentes formas de opressão (KOLAWOLE, 2004), portanto mais adequadas para responder às diversas realidades africanas. Conforme definido por Okonjo Ogunyemi, “o mulherismo negro é uma filosofia que celebra as raízes negras, os ideais da vida negra, ao mesmo tempo que oferece uma apresentação equilibrada da feminilidade negra. Preocupa-se tanto com a disputa de poder sexual dos negros quanto com a estrutura de poder mundial que subjuga os negros” (1985, p. 72). No entanto, as discussões sobre gênero na África superam o discurso acadêmico e sua batalha de autodenominação. Na prática cotidiana, existe uma tendência a abraçar formas de feminismo e nego-feminismo populares, nas quais os homens não são deixados de fora da conversa e onde a maternidade e o sistema familiar não são apenas considerados, mas também celebrados (KOLAWOLE, 2004).

## MULHERES AFRICANAS E REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE NA TELA

As mulheres africanas na tela precisam ser estudadas em sua complexidade, com suas multicamadas, interseccionais, na medida em que também são moldadas pelo pós-colonialismo. Isso leva a diferentes formas de opressão, devido ao seus gêneros, raças e orientação sexual. A representação de mulheres africanas na tela, tanto por cineastas na África e na diáspora, quanto em produções ocidentais, deve ser contextualizada dentro da colonização, escravidão e poder hegemônico (BÂ; TAYLOR-JONES, 2012). Seus corpos foram exotizados por um olhar ocidental, isto é, por uma ferramenta de ordenação social que nega um lugar para tais corpos na sociedade para além de sua exploração. Saër Maty Bâ e Kate E. Talylor-Jones (2012) examinam a forma como a performance corporal pode operar como uma forma de luta, como um ato subversivo contra as construções hegemônicas ocidentais dos corpos das mulheres negras africanas.

É o que acontece no *Karmen Geï* do senegalês Joseph Gai Ramaka (SENDRA, 2018; BÂ, TAYLOR-JONES, 2012). O filme se passa em um espaço sonoro que situa a ilha imersa em um passado colonial e escravista. Esse espaço sonoro é multicamadas, cruzando passado, presente e futuro dentro do mesmo lugar através da percussão *sabar* do mestre senegalês Doudou N’Diaye,

canções *griot* de homens e mulheres, sobrepondo-se ao jazz do aclamado saxofonista americano David Murry (SENDRA, 2018). Karmen Geï é um dos quatro títulos com uma mulher africana ou descendente de africanos das mais de oitenta adaptações cinematográficas de Carmen de Mérimée. Alguns estudiosos veem essa abordagem não ocidental do cinema de uma perspectiva desconstrutivista como *queer*, na medida em que contesta e desafia os relatos convencionais sobre a sexualidade e a identidade no Ocidente (LINDNER, 2012). Karmen, mantida em cativeiro na prisão feminina em Gorée, desafia o poder por meio de sua liberdade, representada por sua sexualidade. Ela é amada por todos, independentemente do gênero. O filme abre com uma cena de *sabar* no pátio da prisão, onde Karmen dança sensualmente em direção à guarda da prisão, Angélique, que não resiste à sua sedução. Por meio da sensualidade, ocorre uma reversão de poder (SENDRA, 2018). Angélique, como guarda, não é quem tem o poder. Karmen tem. De fato, após seu encontro sexual à noite, a convite de Angélique, Karmen é libertada da prisão. Bâ e Taylor-Jones sugerem que “o próprio ato de sedução é um ato disruptivo” (2012, p. 62), uma vez que ocorre entre duas mulheres, situando Karmen fora de um olhar patriarcal. Seu corpo é político, afetivo e interseccional (DOVEY, 2009; BÂ, TAYLOR-JONES, 2012). No filme, uma identidade sexual fluida opera assim como uma forma de desafiar as estruturas de poder hegemônicas. As mulheres são retratadas como figuras sociais poderosas, opondo-se ao poder militar dominado pelos homens. Como Dovey observa, o filme constitui um “projeto regional confiante de afirmar o lugar da África na história mundial” (2009, p. 5).

Beti Ellerson, pioneira dos African Women Cinema Studies no início dos anos 2000, observa a ampla gama de experiências que moldam seu cinema, resultando em filmes íntimos sobre “questões pessoais em torno da sexualidade, as respostas das mulheres à infidelidade masculina, violência conjugal e casamentos forçados ... imigração” (2005, p. 359-360). No entanto, a sexualidade, particularmente das mulheres, é frequentemente conceituada em relação à violência, HIV, saúde, abuso, alienação e morte, vitimização e culpabilidade das mulheres (ARNFRED, 2004; BISSCHOFF, 2009). Da mesma forma que os acadêmicos africanos procuram novos termos capazes de atender à complexidade dos papéis, identidades e relações de gênero na África, as cineastas africanas estão se engajando em novas formas de autorrepresentação e redefinindo a identidade no contexto da África. Bisschoff enfatiza a erotização e exotização da mulher africana e a objetificação de seu corpo a partir do colonialismo, que as hipersexualizou (2009). Ela identifica ainda uma luta compartilhada entre cineastas africanas para transformar sua representação de objeto para sujeito com agência.

Embora o sexo seja tradicionalmente entendido como associado à reprodução (PFAFF 1996, TCHEUYAP, 2005), nas últimas duas décadas um número crescente de filmes está retratando a sensualidade e a sexualidade de uma forma mais explícita tanto por cineastas no continente como ainda mais abertamente por aqueles na diáspora (BISSCHOFF, 2009). Alguns dos filmes que oferecem cenas mais explícitas sobre a exploração da sexualidade incluem *Puk Nini* (Fanta Régina Nacro, 1995, Burkina Faso), que aborda diferentes tipos de relações de gênero, solidariedade entre mulheres e formas de seduzir homens (MISTRY; SCHUHMANN, 2015). O filme, ambientado na capital urbana de Burkina Faso, Ougadougou, inclui casos amorosos, profissionais do sexo e aulas sobre “truques sexuais” com outras mulheres. O filme foi muito criticado por sua representação explícita e até “pornográfica” do sexo. No Marrocos, o drama dirigido por Nabil Ayouch sobre o cenário da prostituição em Marrakesh, *Much Loved* (2016), também foi proibido por seu “desprezo pelos valores morais e pelas mulheres marroquinas”, contrastando com seu sucesso internacional. Outros títulos proibidos foram *Visages de femmes* (Désiré Ecaré, 1985, Costa do Marfim), com uma leitura um tanto política e erótica da sexualidade

feminina, centrada em uma jovem que tem um caso com o irmão de seu marido; e *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, 1973, Senegal), que tem uma cena em que Anta, uma jovem de Dakar, se masturba na praia enquanto espera o namorado. Esse foco no prazer sexual feminino também aparece em *Mossane* (Safi Faye, 1996, Senegal), um filme sobre uma jovem cuja beleza afeta todas as pessoas e espíritos em sua aldeia rural. Além das cenas íntimas entre Mossane e sua mãe, assim como entre Mossane e sua amiga, principalmente quando estão tomando banho juntas, há uma cena de sexo sensual entre sua amiga Dibor em cima do marido fazendo amor, com controle total sobre seu corpo e seu prazer. Da mesma forma, *Pour la Nuit* (Isabelle Boni-Claverie, 2004, Costa do Marfim-França), mostra uma mulher desinibida dançando tango e fazendo sexo na praia com seu amante como uma forma de cura da dor causada pela morte de sua mãe. O filme *In my Father's House* (Fatima Jabliya Ouazzani, 1998, Marrocos), como o já citado *Karmen Geï*, faz um retrato da liberdade de pensamento das mulheres através da liberdade de seu corpo, em um contexto moldado por escravidão, servidão e discriminação (CHAIR, 2014). *Les Saignantes* (Jean-Pierre Bekolo, 2007, Camarões) é um filme futurístico de ficção científica híbrido, ambientado em 2025, protagonizado por duas jovens que precisam acobertar a morte acidental de um político da elite camaronesa durante a relação sexual. O filme, que estreou no Festival Internacional de Cinema de Toronto, foi muito polêmico em nível nacional devido à sua exibição aberta de sexo e nudez, bem como sua representação em relação às escolhas das mulheres. Enquanto na África do Sul a sexualidade foi mais explicitamente explorada na tela, por exemplo em *Doing It! The trauma and ecstasy of sexuality* (Kali van der Merwe, 2003), o tema ainda é raro quando os filmes são dirigidos por mulheres negras.

A representação da sexualidade na tela é ainda menor quando se trata de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo. Um desses títulos é *The World Unseen* (Shamim Sarif, 2007, África do Sul), ambientado no período do apartheid na Cidade do Cabo. Conta a história de duas mulheres sul-africanas de origem indiana que se apaixonam em uma África do Sul homofóbica, sexista e racista. Esses filmes que ousam abordar o tema são frequentemente proibidos em seus próprios países, como *Karmen Geï* (2001, Senegal), *Stories of Our Lives* (2014, Quênia) e *Rafiki* (2018, Quênia), e são vistos (e premiados) somente no circuito internacional de festivais. *Stories of Our Lives* é composto por cinco curtas-metragens baseados em histórias reais sobre as formas *queer* de amor no Quênia. Apesar do sucesso internacional, com o Prêmio do Júri no Berlinale Teddy Awards 2015, entre outros, o filme foi proibido pelo governo do Quênia por sua promoção da homossexualidade, “contrária às normas e valores nacionais” (*apud* STEEDMAN, 2016). A ilegalidade da homossexualidade no Quênia é, no entanto, legado do período colonial britânico. O mesmo país viu recentemente a produção de um sucesso internacional, *Rafiki*, cuja protagonista, Samantha Mugatsia, ganhou o prêmio de melhor atriz no FESPACO, maior festival de cinema da África.

O Kenya Film Classification Board também proibiu o filme por sua “promoção do lesbianismo”. O filme, baseado em *Jambula Tree*, conto da escritora ugandense Monica Arac de Nyeko, conta a história de duas jovens cuja amizade íntima se transforma em uma relação de amor. Enquanto Ziki gostaria de ser mais aberta sobre isso, a outra, Kena, prefere ser cautelosa, temendo a discriminação contra a qual elas teriam que lutar. Isso se deve à homofobia persistente e à legislação em um grande número de países africanos. A homossexualidade na África pós-colonial tem sido discutida como uma importação ocidental. No entanto, publicações recentes sugerem que as práticas homossexuais eram a norma na África pré-colonial (AMADIUME, 2015; ARNFRED, 2004; BISSCHOFF, 2009). As origens das atitudes homofóbicas na África podem ser rastreadas no período colonial, quando trazidas por missionários cristãos, mas as práticas homofóbicas nas tradições culturais africanas são ignoradas pela maioria da população. Hoje



o problema é, mais uma vez, que os termos ocidentais - homossexual, gay e lésbica - não são capazes de responder às complexas e amplas variedades de práticas do mesmo sexo e, portanto, das formas contemporâneas de explorar e afirmar a sexualidade.

Mesmo quando os direitos dos homossexuais são reconhecidos por lei, a realidade local é bastante diferente, especialmente nas áreas rurais. A homofobia está, de acordo com Bisschoff, “na interseção” da opressão de raça, classe, gênero, sexual e econômica (2009, p. 156). As relações entre pessoas do mesmo sexo constituem, então, uma forma de desafiar a ideia de uma identidade fixa imposta pelo apartheid na África do Sul (BOTHÁ, 2008; BISSCHOFF, 2009). O primeiro filme abordando a luta de gays e lésbicas na África do Sul foi *Out in Africa* (Melanie Chait, 1991), mas a maioria dos primeiros títulos foi ambientado na África do Sul branca. Um dos poucos filmes em que mulheres negras se envolvem em relacionamentos do mesmo sexo é *Everything Must Come to Light*, dirigido por dois homens (Mpumi Njinge e Paulo Alberton, 2002). O filme lança luzes sobre as práticas comuns do mesmo sexo entre ‘sangomas’, curandeiros tradicionais na África do Sul. Filmes mais recentes definiram as histórias na África do Sul negra e urbana contemporânea, retratando relações íntimas e sensuais entre mulheres, como o filme de *Lodi Matsela*, *BFF* (Best Friends Forever, 2008). Além do contexto sul-africano, as últimas duas décadas testemunharam um número cada vez maior de produções cinematográficas retratando diferentes formas de sexualidade, que desafiam não apenas as representações ocidentais das mulheres africanas, mas também das mulheres e da sexualidade na África. Esses filmes podem ser desafiadores tanto para o público não africano quanto para o africano, devido ao legado de colonização que ainda persiste. É por isso que os acadêmicos africanos estão unindo forças para desocidentalizar a terminologia e, ao fazê-lo, descolonizar e desafiar a representação das mulheres na tela.

## REFERÊNCIAS

AMADIUME, I. *Male daughters, female husbands: Gender and sex in an African society*. London: Zed Books, 2015.

ARNFRED, S. African Sexuality/Sexuality in Africa: Tale and Silences. In. ARNFRED, Signe (ed.). *Re-thinking sexualities in Africa*. Uppsala/Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2004, p. 59-78.

BÂ, S. M.; TAYLOR-JONES, K. E. Affective passions: the dancing female body and colonial rupture in Zouzou (1934) and Karmen Gei (2001). In. BÂ, S. M.; TAYLOR-JONES, K. E. (eds.). *De-westernizing Film Studies*. Nova Iorque: Routledge, 2012, p.53-66.

BISSCHOFF, L. *Women in African Cinema: An aesthetic and thematic analysis of filmmaking by women in francophone West Africa and lusophone and anglophone Southern Africa*. Doutorado [PhD Thesis], University of Stirling, 2009.

BISSCHOF, Lizelle.; VAN DE PEER, Stefanie. *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic*. Londres: Routledge, 2019.

BOTHÁ, M. Diversity and Oppositionality: The New African Queer Aesthetics. In. *Kinema*, Spring 2008.

BOTHÁ, M.; VAN ASWEGEN, A. *Images of South Africa: The rise of the alternative film*. Pretória/África do Sul: Human Sciences Research Council, 1992.

CHAHIR, A. Women in Moroccan Cinema: Between Tradition and Modernity. In. OGUNLEYE, Foluke (ed.). *African film: looking back and looking forward*. Newcastle upon Tyne/Inglaterra: Cambridge Scholars Press Ltd., 2014, p. 95-107.

- DOVEY, L. *African film and literature: Adapting violence to the screen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.
- ELLERSON, B. Visualizing Homosexualities in Africa Dakan: An Interview with Filmmaker Mohamed Camara. In: OUZGANE, L. (ed.). *African masculinities men in Africa from the late nineteenth century to the present*. Basingstoke/Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2005.
- ELLERSON, B. *Sisters of the screen: Women of Africa on film, video and television*. Trenton/Nova Jersey/EUA: Africa World Press, 2000.
- HARROW, K. "Trashy Women: Karmen Gei, L'Oiseau Rebelle". In: HARROW, K. *Trash: African cinema from below*. Bloomington/EUA: Indiana University Press, 2013.
- KOLAWOLE, Mary. Re-Conceptualizing African Gender Theory: Feminism, Womanism and the Arere Metaphore. In: ARMFRED, Signe (ed.). *Re-thinking sexualities in Africa*. Uppsala/Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2004, p. 251-268.
- LINDNER, K. Situated bodies, cinematic orientations: Film and (queer) phenomenology. In: BÂ, S. M.; TAYLOR-JONES, K. E. (eds.). *De-westernizing Film Studies*. Nova Iorque: Routledge, 2012, p. 152-165.
- MISTRY, J.; SCHUHMANN, A. (eds.). *Gaze Regimes: Film and Feminisms in Africa*. Joanesburgo/África do Sul: Wits University Press, 2015.
- NNAEMEKA, O. Nego-Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way. In: *Signs*, v.29, n.2, p. 357-385, 2004.
- OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo. Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English. In: *Signs - Journal of Women in Culture and Society*, v.11, n.1, p. 63-80, 1985.
- PFAFF, F. Eroticism and sub-Saharan African Films. In: BAKARI, I.; CHAM, M. B. (eds.). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.
- POWRIE, P. Politics of Embodiment in Karmen Gei. In: *Quarterly Review of Film and Video*, v.21, n. 4, p. 283-291, 2004.
- SENDRA, E. Situando el cine francófono africano en Colombia: la isla de Gorée en el cine senegalês. In: GIRALDO BARRETO, M.; RODRÍGUEZ, J. A. (eds.). *Catálogos razonados: Muestra Afro*. Bogotá: Cinemateca Distrital. Gerencia de Artes Audiovisuales, p. 76-99, 2018.
- STEEDMAN, R. Stories of Our Lives dir. by Jim Chuchu (review). In: *African Studies Review*, v. 59, n.1, p. 236-237, 2016.
- TCHEUYAP, A. African Cinema and Representation of (Homo)Sexuality. In: VEIT-WILD, F.; NAGUSCHEWSKI, D. (eds.). *Body, sexuality, and gender: Versions and Subversions in African Literatures 1*. Nova Iorque: Rodopi, 2005, p. 143-156.
- THACKWAY, M. African Women & Film. In: THACKWAY, M. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Oxford/Inglaterra: James Currey, 2003, p. 147-178.
- WALKER, Alice . *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. Londres: Phoenix, 1983.
- ZABUS, C. *Out in Africa: Same-sex Desire in Sub-Saharan Literatures and Cultures*. Cambridge/inglaterra: Cambridge University Press, 2013.



Estrella Sendra é uma acadêmica, cineasta, jornalista e organizadora de festivais que busca contribuir para a desocidentalização da Mídia e dos Estudos Culturais. Ela tem desenvolvido uma área regional de especialização no Senegal. Atualmente trabalha como Teaching Fellow em Global Media Industries na Winchester School of Art, University of Southampton. Sua pesquisa de doutorado, financiada pela SOAS, Universidade de Londres, analisou festivais no Senegal. Ela publicou em jornais internacionais sobre cinema africano, migração, mídia, festivais, indústrias culturais e criativas no Senegal.





## **A GRAMÁTICA DA VIOLÊNCIA NA FALA DAS MULHERES SUBALTERNIZADAS: TRÊS EXEMPLOS DO CINEMA AFRICANO CONTEMPORÂNEO**

---

CAROLIN OVERHOFF FERREIRA E JOSÉ LINGNA NAFAFE

Este texto visa discutir três filmes do cinema africano contemporâneo com mulheres como protagonistas que procuram transgredir sua subalternização. Trata-se do filme senegalês *Madame Brouette* (2002) de Moussa Sène Absa; do filme burkinabé *Fronteiras* (*Frontières*, 2017) de Apolline Traoré; e do filme nigeriano *O Fantasma e a Casa da Verdade* (*The Ghost and the House of Truth*, 2019) de Akin Omotoso; nos quais suas protagonistas enfrentam as sociedades patriarcais de seus respectivos países. Mati, ou Madame Brouette, é uma mulher divorciada, independente e mãe solteira que vende frutas na rua até se apaixonar por um policial violento e corrupto; Adjara é representante de sua associação de mulheres e viaja de ônibus ao longo de seis dias do Senegal até a Nigéria para iniciar atividades de comércio e tornar-se mais independente de seu marido violento; Bola é uma mãe solteira que trabalha como mediadora em uma ONG até sua filha pré-adolescente ser violada e assassinada. Todas elas são subalternizadas pela sua situação econômica, mas sobretudo pelo seu gênero. Compartilham atitudes que visam a emancipação de seus parceiros ou de outros homens machistas ou predatórios, mas têm que lidar com graves obstáculos nas narrativas que as levam – ou mulheres próximas – a matar seus opressores. Fracassam, assim, em sua tentativa de se impor contra o sistema no qual vivem, sucumbindo à mesma violência que sofrem. O objetivo deste texto consiste em compreender como as protagonistas realizam suas tentativas de transgressão, por que são sugeridos caminhos de contraviolência e por que elas são vistas como sendo tão limitadas em afirmar suas subjetividades<sup>1</sup> e fazer ouvir suas vozes. Para tal, realizaremos primeiro uma breve discussão sobre o cinema como linguagem e o filme africano como multilingual, para depois analisarmos os três filmes em relação à seu multilinguismo e à capacidade ou não de as subalternizadas transgredirem o sistema colonial-patriarcal e se pronunciarem nele.

---

<sup>1</sup> Subjetividade é um conceito filosófico que diz respeito à consciência, agência, personalidade, realidade e verdade de um indivíduo.

## O MULTILINGUISMO<sup>2</sup> DO CINEMA AFRICANO E DE SEUS FILMES

A metáfora do cinema como língua é tão sedutora como vaga e instável. O estudioso francês Christian Metz (1971) ocupou-se extensamente dela. Inicialmente afirmou que o cinema era uma linguagem (um meio sistemático de comunicação) sem uma língua específica (de uma comunidade linguística) que deveria ser estudada de forma semiótica (METZ, 1964). Depois entendeu o cinema como fenômeno parecido com uma língua, e, por último, como um sistema de códigos e subcódigos (linguagem pré-moldada culturalmente) que não deve ser compreendida como característica, mas como ferramenta para modelar uma língua (METZ, 1971; cf. PÄIRN, 2012). Chegou a concluir que o filme era um processo, em vez de um sistema linguístico, diferenciando entre o filme como um discurso e o cinema como todo o conjunto de códigos intra e extrafílmicos (METZ, 1971).

Apesar das limitações da metáfora do cinema como língua, ela foi retomada para entender um contexto específico de produção, conteúdos e estéticas, nomeadamente o cinema exílico e diaspórico por Hamid Naficy (2001), especificando-a em sua análise do *accented cinema* (cinema com sotaque). A metáfora lhe serviu para apontar, por um lado, sua marginalização – devido ao sotaque, ou seja, com pronúncia e gramática não de acordo com a norma ao ser uma língua aprendida – e, por outro, certas similaridades estilísticas e temáticas nos filmes de cineastas diaspóricos e exilados que resultam de sua maneira de estar no mundo: a procura ou o retorno para casa, abordagens autobiográficas, subjetividades múltiplas ou fluidas, uma preocupação com noções de espaço e controle social, a exploração e invenção de novos territórios estéticos, entre outros. O estudo de Naficy demonstra que a metáfora é útil para compreender duas coisas relativamente ao cinema: primeiro, que pode ser uma língua não materna e, portanto, criativa, que resulta de uma língua hegemônica estudada, e, segundo, isso indica o multilinguismo de um grupo de filmes realizados por uma comunidade que compartilha assim uma experiência mais complexa, híbrida e um discurso ou modo de comunicação sobre ela, que se alimenta dessa experiência e prática de expressão.

A questão da língua leva à questão da fala, principalmente quando pensamos na pós-colonialidade, ponto de partida do surgimento da diáspora e da necessidade de busca de asilo por motivos políticos ou socioeconômicos. Em 1985, a estudiosa indiana Gayatri Spivak (1988), considerada a mãe dos estudos pós-coloniais, lançou a pergunta fundamental acerca da capacidade de participar na conversa do poder hegemônico estabelecido pelos países colonizadores: pode o subalterno (hoje usa-se subalternizado) falar? Spivak respondeu de forma negativa em seu artigo seminal. Isso porque discutia pessoas comuns, nomeadamente

---

2 Multilinguismo é a capacidade de falar diversas línguas, não necessariamente de forma perfeita. Poderíamos pensar também em plurilinguismo, que é a capacidade e competência de aprender várias línguas. Para não envolver a questão do ensino das línguas oficiais dos ex-colonizadores nos países africanos, que é obrigatório mas não necessariamente garantido, usaremos multilinguismo, que está mais relacionado com a prática das línguas no cotidiano. Vale lembrar que os Beafada, um povo agrupado em que hoje é a Guiné-Bissau, tiveram um conceito próprio, ganagoga, no século XVI e da capacidade dos europeus de aprenderem outras línguas e de transcenderem assim a própria língua não apenas no sentido linguístico, mas também na dimensão cultural e política de um outro povo. Seria um conceito africano que poderíamos utilizar em vez de multilinguismo, porque ele tinha sido empregado por africanos para descrever a criatividade, aqui usado para falar da criatividade linguística: “chamado pellos negros ho ganagoga q querdizer nalinguados Beafaes homõ qfallatodas as linguas comodefeito asfallam. Epodeestehomẽ atravessar todo o sertao do nosso guine dequaes quer negros queseja” (ALMADA *apud* LINGNA NAFAFE, 2007, p. 132).

mulheres indianas submetidas ao ritual sati – o suicídio mais ou menos voluntário após a morte do marido. Privadas de sua história e de sua fala após terem sido construídas como “Outras”, não podiam pronunciar a própria fala porque essa dependia dos colonizadores brancos que supostamente salvavam “mulheres de cor” de seu “terrível” destino sem que eles tivessem compreendido o uso dessa tradição (SPIVAK, 1988).

Spivak destacou o silenciamento dessas mulheres como resultado da diferença de gênero, mas também o atribuiu a seu próprio lugar como intelectual dentro de um mundo marcado pela epistemologia ocidental.<sup>3</sup> Sua pergunta partia da indignação com filósofos como Michel Foucault e Gilles Deleuze que, segundo ela, criavam a ilusão de minar a soberania subjetiva do pensamento ocidental, mas providenciavam na verdade apenas uma maneira de encobrir o sujeito do conhecimento (SPIVAK, 1988, p. 271). Ao focar no papel do intelectual, evitavam a complicada questão do Outro, sugerindo que o subalternizado – no caso deles o operário – poderia falar por si mesmo. A partir de seu ponto de vista de subalternizada, Spivak chegou à conclusão contrária, querendo destacar que o subalternizado no contexto colonial foi revertido em objeto de conhecimento e sua própria produção intelectual ignorada ou subjugada através da “violência epistêmica” (SPIVAK, 1988, p. 275) do pensamento ocidental. Quis realçar que essa violência não se encerrou com o pós-estruturalismo representado pelos autores criticados. Ao repensar a questão do subalternizado, Spivak (2005) realçou que não se poderia generalizar sua condição, que tinha ser vista caso a caso. Ao mesmo tempo alterou seu veredito, afirmando que o subalternizado podia falar desde que conseguisse relexicalizar a gramática ocidental, do ponto de vista diaspórico. Ou seja, voltamos à questão do sotaque, pois trata-se novamente do aprendizado de uma gramática que nunca é idêntica à hegemônica. Além disso, Spivak (2010), ao revisar seu artigo 25 anos mais tarde, enfocou com mais vagar nas falhas de comunicação – responsáveis pela sua afirmação da incapacidade de falar –, nomeadamente no silenciamento das falas dos subalternizados.

Publicando seu livro *A invenção de África* três anos depois da primeira versão do artigo de Spivak, o congolês Valentin-Yves Mudimbe (2019) descreveu um dilema parecido relativamente à fala, porém enfocando nos discursos opressivos perante o seu continente e seus habitantes.<sup>4</sup> Seu ponto de partida em 1988 era a marginalização dos africanos algures entre tradição e modernidade como resultado da destruição de seus próprios modos, acompanhada pela construção discursiva da África como lugar primitivo. Por meio da “configuração epistemológica silenciosa mas poderosa” (MUDIMBE, 2019, p. 27) do Ocidente foi criada uma norma branca que serviu para definir a identidade do Mesmo (dos europeus), ao criar uma imagem pejorativa do Outro (dos africanos). Essa imagem foi desenvolvida sobretudo no século XVIII quando do aumento do tráfico de escravos que precisava ser justificado. A “mesmidade” normativa consistiu na invenção da ideia de cultura (na verdade, sua falta ou primitividade) pelos antropólogos e missionários ocidentais, donos do poder da fala – Spivak diria da gramática –, que destruiu as sociedades pré-coloniais e remeteu os africanos a uma “fala colonizada” (MUDIMBE, 2019, p. 90). Somente com as descolonizações políticas a partir dos anos 1950

---

3 Usaremos os conceitos ocidental e Ocidente neste texto não no sentido geográfico mas no sentido histórico-político, ou seja, como referência à epistemologia moderna europeia que se disseminou depois por estar fortemente associada ao processo de colonização e circunscreve hoje uma sociedade desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna.

4 Michel Foucault e seu livro *As palavras e as coisas*, de 1966, foi uma referência fundamental em seu estudo.

houve a tentativa de pronunciamento – ou fala – por parte dos ex-colonizados, porém – sem relexicalização spivakiana – em discursos ainda marcados pelo Mesmo. Mantiveram a ideia da alteridade, seja no discurso emancipador da negritude<sup>5</sup> e do nacionalismo<sup>6</sup>, seja na tentativa de recuperar a herança e as experiências africanas nas assim chamadas etnofilosofias. Tentativas de falar e, nessas falas, afirmar o conhecimento africano – primeiro por parte dos europeus e depois por alguns seguidores africanos, ou, ainda, no estudo crítico delas e da filosofia e das religiões ocidentais por pensadores africanos formados na tradição europeia –, sempre ficaram marcadas pelo discurso existente, isto é, pela velha gramática.

Apesar do impacto da epistemologia do Mesmo e sua perpetuação no questionamento dela, Mudimbe deixa claro que não existe uma dicotomia entre tradição africana e modernidade ocidental porque não existe um “fora de campo” (MUDIMBE, 2019, p. 312). Ambas fazem hoje parte do conhecimento africano, como também a história colonial que privilegiou a modernidade e que já foi incorporada: “a tradição ocidental da ciência, assim como o trauma do tráfico de escravizados e a colonização, fazem parte da herança atual da África” (MUDIMBE, 2019, p. 139). Para reforçar essa ideia e ampliá-la para a influência dos sistemas religiosos trazidos, o autor cita o ganense Kwame Nkrumah: “os africanos têm que carregar esse legado junto às contribuições muçulmanas e seus próprios passados e experiências” (MUDIMBE, 2019, p. 139). As modificações em seu mundo e o resultante hibridismo que o colonialismo reforçou – pois já havia influências do Islã e do Cristianismo – devem ser sempre levados em consideração quando se questiona a suposta marginalização racial e cultural defendida pela “biblioteca colonial” (MUDIMBE, 2019, p. 139) nos discursos sobre África e a ideia de uma especificidade africana, defendida pelos discursos que procuraram afirmar uma subjetividade própria africana.

Vale lembrar que a fala dos subalternizados foi fortemente moldada pela imposição do uso de línguas europeias com as quais se desenvolveram a “violência epistêmica” (SPIVAK, 1988) e a “fala do colonizado” (MUDIMBE, 2019), pois desenvolviam com suas gramáticas os discursos humilhantes acerca das organizações sociopolíticas e manifestações culturais como sendo primitivas e inferiores. Existem posições divergentes em relação ao uso das línguas dos colonizadores para expressar hoje as culturas pós-coloniais africanas e que dizem respeito à resistência contra sua epistemologia e modo de vida. Em seu famoso livro *Decolonising the Mind* (“Decolonizando”<sup>7</sup> a mente), Ngũgĩ Wa Thiong’o (1986) defendia que as literaturas africanas deveriam ser escritas nas línguas nativas, com suas gramáticas e palavras, justamente para expressar as suas ideias. O autor nigeriano Chinua Achebe (1994), por sua vez, escrevia em inglês e considerava em seu artigo “The African Writer and the English Language” (O Escritor

---

5 Negritude foi um movimento literário do qual participaram escritores negros de países que foram colonizados pela França. Dois de seus representantes mais conhecidos foram Leopoldo Senghor, do Senegal, e Aimé Césaire, da Martinica. Os objetivos da Negritude consistem na valorização da cultura negra em países africanos ou com populações afrodescendentes que foram vítimas da racialização que acompanhou a colonização. Frantz Fanon (2008) discutiu de forma crítica o movimento bem como um famoso texto do filósofo francês Jean-Paul Sartre em seu famoso livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

6 Durante a decolonização política dos países africanos, as independências foram resultado de movimentos de caráter nacionalista, representados pelas correntes ligadas à negritude, ao pan-africanismo e ao pan-islamismo.

7 Não existe um consenso na língua portuguesa sobre a tradução do termo “decolonize”. Em geral se traduz como “descolonizar”, tanto na língua portuguesa como na espanhola, nas quais o texto “Is the decolonization of the mind. A prerequisite for the independence of thought and the creative practice of African Cinema?” foi traduzido. Os autores deste artigo preferem usar o tradução “decolonização”. (N.E.)

Africano e a Língua Inglesa) que a língua era capaz de carregar a experiência africana. Em sua literatura híbrida e multilingue, que realiza uma relexicalização da gramática europeia, Achebe usava palavras e expressões em igbo para falar das razões como o colonialismo conseguiu penetrar o modo de vida africano.

Além de esse dilema acerca do uso da língua do colonizador ser difícil de resolver, devido à sua ligação com a velha gramática e assim com os discursos coloniais que criaram a “biblioteca colonial”, houve não só o surgimento de gramáticas relexicalizadas e com sotaque como a de Achebe, mas também interferências ainda mais criativas através da criação de novas línguas, denominadas línguas de contato ou línguas francas, como crioulo ou pidgin, das quais muitas se tornaram línguas nacionais e/ou oficiais. Nesse caso surgiram novas gramáticas capazes de expressar a fala do subalternizado. Os problemas de reconhecê-las como línguas mostra, todavia, todo o dilema colonial relativamente à vontade dos ex-colonizadores de ouvir os subalternizados falarem. Além das novas línguas, hoje em dia ainda são faladas mais de 2000 línguas africanas, o que faz dos africanos naturalmente políglotas, com e sem sotaque.

Vale lembrar que foi justamente nesse multilinguismo onde se manifestou parte da resistência e criatividade africanas. Historicamente, muitas comunidades e sociedades africanas se tornaram ainda mais multilingues durante o processo da colonização do que já eram na época pré-colonial quando também tinham identidades múltiplas devido à proximidade geográfica e consequentes casamentos, migrações e relações de trabalho, especialmente durante o tráfico de escravizados quando procuravam proteção (cf. HAWTHORNE; LINGNA NAFAFE, 2016, p. 5). Podemos dar o exemplo da Guiné-Bissau que demonstra também que a língua de contato, o crioulo como nova língua nativa, era mais usada do que a do colonizador, um fato que se mantém até hoje (HAWTHORNE e LINGNA NAFAFÉ, 2016, p. 18). A questão linguística aponta para a questão cultural de modo geral. Havia não somente multilinguismo e identidades flexíveis, como também multi e pluriculturalismo antes, durante e depois do colonialismo, pois, no caso descrito, as religiões monoteístas como Islã e Cristianismo foram absorvidas e as outras espiritualidades mantidas (cf. HAWTHORNE; LINGNA NAFAFE, 2016, p. 7).

Vendo a realidade do multilinguismo linguístico do continente, o contributo metodológico para o estudo do cinema africano através da metáfora sedutora da língua consiste justamente em reforçar essa realidade para enxergar melhor sua implicação no uso de gramáticas em seus discursos sejam cinematográficos sejam temáticos – a velha ocidental e colonial, a pré-colonial africanas, as com sotaque e as novas africanas. Justifica-se pelo fato de o cinema africano ser circunscrito geograficamente e abranger 54 estados-nações onde se falam mais de 2000 línguas entre mais de 3000 povos agrupados, além das línguas de contato e dos ex-colonizadores. Muitos pesquisadores do cinema africano (cf. ARMES, 2014) já apontaram para a porosidade tanto das fronteiras geográficas em relação a outros contextos geopolíticos – devido à produção por estrangeiros, na diáspora e no exílio –, como também para a falta de homogeneidade dos estados-nação devido à complexidade do continente em termos de culturas, línguas e fronteiras internas (cf. FERREIRA, 2014) que resultam de agrupamentos e impérios pré-coloniais.

Vale lembrar que o estudo dos cinemas africanos iniciou-se nos Estados Unidos onde pesquisadores africanos provenientes de áreas de conhecimento como literatura (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994) ou cineastas ativos (ANDRADE-WATKINS, 1995) foram os primeiros a se dedicar a contar suas histórias dentro do contexto da epistemologia ocidental nos anos 1990. Dessa forma, houve uma priorização dos contextos “de economia, produção e distribuição de filmes no continente” (SERAFIM, ESTEVES, LIMA, 2019, p. 7), apesar de eles terem considerado também vertentes teóricas e abordagens do estruturalismo, pós-modernidade e da psicanálise, dando, no entanto, menos atenção a questões estéticas (RIESCO, 2014 *apud* SERAFIM, ESTEVES,



LIMA, 2019, p. 7). Vários pesquisadores notaram ainda nesses primeiros estudos o impacto de um quadro ideológico, ligado ao contexto das jovens democracias e da exigência de realizar um cinema política e socialmente engajado, razão pela qual se dava destaque a cineastas envolvidos dessa forma (THACKWAY, 2003; TCHEUYAP, 2011; SERAFIM, ESTEVES, LIMA, 2019), criando um cânone compatível com o de outras regiões.

Obviamente, a epistemologia ocidental do estudo das artes – recorte nacional ou linguístico de acordo com a língua oficial do país de origem (francófono, anglófono, lusófono), de sua história, autoria, seu estilo e sua intermedialidade (FERREIRA, 2019) – marcou profundamente o estudo do cinema africano.<sup>8</sup> Como Mudimbe (2019) mostra, não poderia ser diferente devido ao legado colonial já fazer parte da epistemologia africana. Apesar disso, o cinema africano ainda não foi visto como sendo multilíngue, o que nos ajuda a compreender não só a questão linguística propriamente dita, mas a questão cultural implicada. É óbvio o fato de que o cinema africano faz uso de uma tecnologia ocidental que foi adaptada através das epistemologias e culturas tanto ocidentalizadas como locais. Devemos falar, como em relação às múltiplas línguas que se falam em África, de um encontro multilíngue de tecnologias ocidentais e nativas, de uma relexicalização das gramáticas que permitem a elaboração de discursos para além das do Mesmo.

Cabe ressaltar que o conceito tecnologia não deve ser somente entendido como instrumentalidade – o fazer dos filmes baseado em discursos existentes – mas no sentido heideggeriano como *tekhné*, ou seja, como uma forma de *poiesis* (poética): “Produzir, em grego, é *tíkto*. A raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer.” (HEIDEGGER, 2002, p. 138). Heidegger usa o conceito grego para mostrar que qualquer tecnologia implica criação, porque traz algo à existência. São formas de conhecimento, ou, mais precisamente, de saber. Em África, pensar a *tekhné* significa levar em consideração não somente as tecnologias culturais – dança, música, canto, oralidade etc. – mas também as espirituais, inclusive aquelas estigmatizadas como magia. São, efetivamente, formas de trazer algo à existência, de fazer saber algo. Em relação ao mundo espiritual e ancestral, o invisível é trazido ao mundo visível. Nos terreiros brasileiros, usa-se a tecnologia ancestral africana para revelar as forças invisíveis por meio dos corpos. Embora não seja o caso nos filmes escolhidos, há muitos filmes africanos contemporâneos que lidam das mais diversas formas com a presença dessa tecnologia em suas narrativas.<sup>9</sup>

Se pensamos a questão de multilinguismo, precisamos lembrar que a produção de filmes africanos inicialmente dependia fortemente dos ex-colonizadores, com exceção de alguns poucos países como o África do Sul, Burkina Faso, Egito, e Nigéria, – de seu financiamento, seu equipamento, seus técnicos, sua pós-produção, etc. – e dos festivais europeus para serem uma vitrine para mostrar e aprová-los. Ou seja, havia uma interferência muito grande no uso das línguas e discursos. (cf. THACKWAY, 2003; FERREIRA, 2014) Contudo, houve uma forte

8 Há autores que não veem nenhum problema em estudar o cinema africano dessa forma, para não discriminá-lo (BAMBA, 2017).

9 Para dar alguns exemplos acessíveis, referenciamos alguns filmes na Netflix do Brasil: *O Okoroshi Perdido* (*The Lost Okoroshi*, 2019) de Abba T. Makama; *Atlantique* (*Atlantics*, 2019) de Mati Diop; *Araromire* (*The Figurine: Araromire*, 2009) de Kunle Afolayan.

emancipação através das novas tecnologias, possibilidades de produção, distribuição e festivais africanos nas últimas duas décadas em vários países. De fato, perceber a emancipação da tecnologia cinematográfica e entender o cinema como linguagem sem língua específica que faz uso de códigos extra e inter-fílmicos – apesar da predominância de certos tipos de discurso e gramáticas nas grandes indústrias de Nollywood, Bollywood e Hollywood –, sua produção em África surge como importante e potente lugar de fala do subalternizado.

Acreditamos que focar no estudo dos filmes africanos através da metáfora do multilinguismo pode trazer novos impulsos para uma área do conhecimento ainda colonizada pelo discurso do Mesmo. Um dos legados dos discursos inventados pelos antropólogos ocidentais e depois defendidos pelos africanos que queriam oferecer uma outra versão de si é, como observamos, a ideia de o continente ser um bloco monolítico. Contudo, a reverberação da grande variedade de povos, línguas e culturas, bem como sua hibridização, inclusive nos filmes, requerem estudos sofisticados que os ainda existentes muitas vezes não permitem. Pensar o multilinguismo da mídia fílmica, bem como as diversas gramáticas envolvidas, possibilita distinguir melhor como se dá a negociação dos códigos e das tecnologias ocidentais e africanos nela. Estamos falando da produção de uma mídia – filmes – na qual a fala, a gramática e o discurso da “biblioteca” do colonizador está naturalmente inserida por ser uma tecnologia ensinada nas línguas africanas, inglês, francês e português, baseado normalmente no arquivo hegemônico da linguagem hollywoodiana. Mas, como linguagem, pode moldar suas próprias línguas, com suas próprias gramáticas para expressar seus próprios discursos, permitindo que o subalternizado fale – com pronúncia e relexicalização provenientes do wolof, iorubá, ibo, pidgin, crioulo, entre outras.

Assim sendo, concluímos que a definição do cinema africano como multilingual – linguisticamente mas sobretudo em termos da elaboração de gramáticas relexicalizadas, ajudará a ampliar seu estudo para ir além da metodologia ocidental do Mesmo em curso (o estudo de sua história, ideologia, autoria, estilo, intermedialidade etc.). Possibilita contemplar a negociação das epistemes e tecnologias africanas – nativas e ocidentais – nos filmes, e perguntar como essa negociação inibe ou possibilita que o subalternizado fale e construa sua subjetividade para transgredir o lugar marginalizado algures entre tradição e modernidade que lhe foi atribuído no processo de colonização.

Passamos agora à análise dos três filmes para perguntar através da metáfora do multilinguismo do cinema africano: quais são as línguas, gramáticas e discursos envolvidos nesses filmes? Como são utilizados para negociar os códigos e tecnologias ocidentais e nativas? Que lugar atribuem às suas protagonistas no contexto da marginalização africana entre tradição e modernidade no sentido de sua capacidade de fala e construção de subjetividade? Com que gramática falam e se fala sobre as mulheres subalternizadas no cinema africano contemporâneo?

### **GRIOTTE À QUEIMA ROUPA**

Madame Brouette, ou Mati, é uma divorciada bonita que vende frutas e legumes com um carrinho de mão (*brouette* em francês) no Sandaga, o grande mercado de Dakar. A colorida sátira musical que leva seu nome aborda a misoginia e abuso de poder policial no Senegal contemporâneo. A protagonista é apresentada em uma festa comunitária, na qual é homenageada como bela mulher junto com sua filha, Ndeye, e sua melhor amiga, Ndaxte. A celebração delas é acompanhada por um batuque e no final todas as mulheres mais velhas dançam junto a elas, vestidas de amarelo festivo e alegre. No final da cena é usado um filtro, deixando toda a imagem,

que passa a mostrar a dança em câmara lenta, nessa cor ensolarada. Essa primeira cena indica onde está a simpatia dessa coprodução internacional com financiamento franco-canadense, francês, senegalês e da União Europeia, e falada sobretudo em francês: com as mulheres belas e guerreiras que não só enfrentam a difícil realidade da periferia da capital senegalesa Dakar, mas também o machismo violento. Apesar do início alegre que mostra com uma gramática inspirada na cultura senegalesa a tecnologia tradicional de comemorar a feminilidade, o filme levará a um final bem mais crepuscular e gramaticalmente ocidental, literal e figurativamente, pois veremos o pôr de sol depois de Mati ser levada na prisão por homicídio.

De acordo com a gramática da sátira musical, os personagens são bem demarcados e propositalmente tipificados, com exceção da protagonista, sua filha e amiga. Além do mais, um grupo composto por quatro *griots* e uma *griotte* acompanham e comentam com suas canções a trama, conectando o filme com os ensinamentos da cultura oral do país, nesse caso acerca da luta de sobrevivência e guerra de sexos atuais. Suas canções são cantadas em wolof, o que é mais apropriado para a realidade do país, pois o francês é sobretudo a língua das elites educadas, das quais nem Mati nem Naago fazem parte. A escolha do francês como língua principal do filme deve ser resultado da coprodução e ser orientado para um público burguês, sobretudo ocidental ou ocidentalizado. O wolof das canções junta a fala local e sua gramática antiga de sabedorias à fala do ex-colonizador associada à marginalização dos personagens na periferia da modernidade por ele imposto, fato que o filme não reflete. As canções dos *griots* expressam sempre com simpatia o que ocorre à protagonista, que reluta em se fazer ouvir e em afirmar sua subjetividade em relação aos homens.

Música, dança, personagens satirizadas, *griots* e *griotte* falam a língua do povo local, destacando a validade e o valor da narrativa como comentário social para a comunidade. Contrastando rapidamente com a alegria popular inicial e o destaque das mulheres, o filme serve como lembrança de que elas tentam mas não conseguem transgredir a lei patriarcal em exercício. Percebemos isso rapidamente. Na próxima vez que vemos Mati, ela está com um revólver na mão, apontando-o para seu namorado Naago, pai de seu filho que, como saberemos mais tarde, nasceu na noite anterior.

A mudança brusca ocorre porque Naago participou da festa *Taajaboon*, que possui longa tradição no Senegal mas foi ocidentalizada e perdeu sua importância social. Veio do *bawnaan*, na região Baol, onde na época da seca era uma dança realizada por homens e mulheres que vestiam as roupas do sexo oposto para fazer chover. Ou seja, em um momento em que a natureza estava fora do eixo, a comunidade virava os papéis ao avesso para pedir à chuva que trouxesse o equilíbrio de volta. Depois tornou-se uma festa islâmica, como parte do *Tamxarit*, realizada por alunos corânicos que demonstravam sua humildade, vestindo trapos e pintando seus rostos com cinzas (cf. M'BAYE, MUHONJA, 2019). Na contemporaneidade é um divertimento moderno secularizado que só lembra superficialmente os elementos espirituais e sociais, estando bem mais próximo do carnaval.

Vale compará-lo com outros ritos de travestimento na África Ocidental para compreender melhor o papel que possui no filme. O *Ngess* na Guiné Bissau, por exemplo, faz parte do rito de passagem de jovens homens balantas, servindo como iniciação e incentivo de compreenderem a psicologia feminina para serem bons maridos. Isso demonstra que mesmo tendo uma base patriarcal, a sociedade procura valorizar a mulher – como acontece na primeira cena do filme – e o transvestimento possui o objetivo de garantir essa valorização através da experiência corporal da feminilidade por parte dos homens.

O transvestido namorado bêbado de Mati não poderia estar mais longe dessa função.

Preferiu passar a noite bebendo e tramando um incêndio no bairro para expulsar os moradores, do que ver seu filho nascer. Trajado com um vestido vermelho sexy e uma peruca de cabelo liso, não tem nenhum apreço nem pelas tradições que valorizam as mulheres nem pela humildade islâmica. A feminilidade é só um disfarce que aponta para a sua fraqueza como homem responsável. Quando se vê confrontado com a arma nas mãos de Mati, se apodera dela e bate para se impor na namorada que acabou de dar à luz. O que se segue sugere que ela se vingará dele e o mata: há um corte para o grupo de *griots* sentados no restaurante de Mati em frente de sua habitação no bairro Niayes Thiokeert e ouvimos vários tiros. Naago sai ferido, cai teatralmente no chão e morre. Mati sai também e joga a arma em cima dele.

As pessoas ao redor começam a cantar em coro o fato que ela o matou; os *griots*, por sua vez, fazem um comentário mais sutil, entoando uma canção de lamentação sobre uma jovem que acordou sobressaltada de um sonho – como a própria Mati, cuja aspiração de uma vida feliz como mulher festejada e amada, vislumbrada na primeira cena, acabou. O enquadramento social do ato de matar pelas canções é contrastado com outra medialização bem mais contemporânea e menos poética, que segue a gramática ocidental conhecida pela televisão: um repórter de televisão sensacionalista aparece dizendo que, de forma exagerada, pretende trazer os “fatos”. A exposição do ato de narrar é depois reforçada uma terceira vez pela própria Mati, quando chega o chefe da polícia. Como se fosse uma cena teatral, filmada frontalmente em plano médio, ela lhe diz que contará como aconteceu.

Um *flashback*, tecnologia clássica do cinema para recuar no tempo, nos leva de volta para o dia quando Mati conheceu o mulherengo Naago e se apaixonaram. Embora reflita o ponto de vista de Mati, todo o *flashback* é contado no mesmo tom estilizado e satírico que conhecemos na sequência do assassinato e que podemos entender como relexicalização local. Ou seja, apesar de o filme tomar a posição de Mati e usar locais realistas, mostrando o contexto social da periferia de Dacar, não é apenas um filme realista à moda do cinema autoral ocidental, mas possui igual interesse em abstrair seus personagens por meio de certa teatralização e exageros, reforçando assim a gramática popular africana, seja no gesto da contação não individualizada, seja na tipificação de seus personagens: as mulheres trabalhadoras que apanham dos seus maridos, os policiais corruptos que abusam de seu poder, os bandidos contrabandistas que procuram tirar vantagem e pagam os policiais, entre outras.

Nesse sentido, o *flashback* procura contar o romance malogrado de Mati em sequências que revelam o argumento da trama: as mulheres não só não podem contar com os homens materialistas, egoístas e focados em seu prazer, elas ainda sofrem em suas mãos diversos abusos. Mesmo assim, e essa é a questão principal, depois de Mati salvar sua melhor amiga da violência doméstica do marido e de levá-la para viver com ela e seus pais, acaba apostando no amor romântico, o que será a sua perdição. Não parece ser coincidência que o primeiro encontro deles, a festa de fim de ano celebrada em moldes ocidentais, é o início do fim de Mati. Mulher independente que não se faz depender da família para escolher um novo marido, ela faz amor com ele em seu quarto no quartel da polícia. Mas mal ela sai, Naago já tem um outro romance. O desgaste do amor supostamente romântico – razão de inúmeros enredos cinematográficos – é muito rápido, anunciado já pela postura inicial de Mati e os golpes do marido de Ndaxte. Mesmo assim, é muito comovente a cena em que ambos declaram seu amor e Mati expressa seu desejo de ter um homem amoroso ao seu lado.

Sem embargo, é evidente que o amor romântico é pura ilusão no sistema patriarcal e abusivo no qual ela vive. Naago não é apenas um mulherengo incurável, ele também se mete cada vez mais em sarilhos com seus abusos de poder na polícia, que são obviamente sistêmicos, até perder seu emprego. Mati luta entretanto pela sobrevivência e consegue através

de contrabando vender produtos, o que lhe dá o dinheiro para abrir uma pequena cantina e ter uma casinha para ela, sua filha e Ndaxte. Todos os homens do filme não prestam: ou egoístas interessados apenas em dinheiro e saias, ou autoritários – como o marido de Ndaxte e o pai de Mati, que a manda embora de sua casa quando descobre que está grávida. As mulheres, por sua vez, são trabalhadoras, enfrentam as dificuldades e contornam os obstáculos.

A cena final revela que o assassinato de Naago se deu também por causa de violência doméstica, mas quem atirou nele primeiro, no braço, foi na verdade a filha de Mati, Ndeye, para defender a mãe dos maus-tratos. A menina de talvez dez anos já compreendeu como funciona o sistema machista no qual vive: ela quase virou vítima de um grupo de homens durante a festa *Taajaboon*, sem que Naago fizesse nada. Quem a salvou foi seu amigo e pretendente, um vizinho pouco mais velho que ela. Só depois de Ndeye tomar a iniciativa, Mati pegou a arma e deu mais alguns tiros. Antes de ela ser levada pela polícia, Mati liberta sua perdiz, presa em uma pequena gaiola, como símbolo de liberdade. É retomada uma canção que Ndeye havia cantado em wolof sobre uma perdiz, acompanhada pelos *griots*, justamente para comentar como Mati acabou estando presa no relacionamento com Naago. No último plano vemos, como referido, a perdiz voando para o céu crepuscular.

Com sua gramática multilíngue que conjuga o francês – embora falado com sotaque senegalês – com o wolof, o filme revela como a sociedade senegalesa se organiza por meio da ilegalidade – embora no final Naago perca seu emprego e dois bandidos sejam presos –, e como as mulheres se debatem com o pouco espaço de manobra dentro do sistema machista que resultou da marginalização generalizada algures entre tradição e modernidade desse e de outros países africanos. O sistema como um todo é podre, consistindo em uma hierarquia tipo “ordem de bicada”, como demonstram os abusos de Naago de um taxista e dos bandidos, todos eles obrigados a lhe pagar ou prestar serviços. Expõe assim o impacto dos donos da fala – os policiais corruptos, que perpetuam o sistema colonial de extorsão – na tentativa de construção das subjetividades femininas e de elas falarem por si. Porém, e apesar de comemorar as mulheres e comentar seu fado por meio da gramática local dos *griots* e das celebrações tradicionais, recorre também à gramática da contraviolência quando constrói toda a narrativa a partir da defesa de Mati com uma arma de fogo. O fato de Mati ser presa é pouco animador e revela a pouca perspectiva das mulheres de transgredir sua subalternização que resulta do patriarcado moderno ocidentalizado – Naago – e do patriarcado islamizado – o pai. A narrativa demonstra, efetivamente, que uma jovem mulher divorciada e independente, quando aposta no amor – uma ilusão pouco viável em um sistema (pós)colonial machista –, acaba sendo decepcionada e, como resultado, torna-se tão violenta como o sistema contra o qual se rebela.

Naago representa a adesão à ocidentalização em seu egoísmo e sua conduta corrompida, frequentando festas culturalmente desenraizadas e tendo como únicos valores o materialismo e a conquista das mulheres. Procura sair de sua própria marginalização por meio da ilegalidade. As mulheres, por sua vez, pensam na comunidade e são solidárias entre elas. As referências culturais senegalesas são acionadas para comentar seu papel e sua luta que consiste sobretudo em sobreviver de forma digna. Há uma clara diferença de gênero no que diz respeito à escolha das gramáticas, mas o fato de Mati matar Naago, mesmo que incentivada pela filha, faz com que toda a estrutura narrativa acabe sendo baseada na velha gramática ocidental da violência. No entanto, o filme é multilíngue ao contar sua história fortemente baseado nas tecnologias tradicionais de contação de história e de celebração da feminilidade, atualizando seus elementos – *griots*, música, canção, sátira, teatralização – no meio audiovisual – enquadramento teatral, tipificação dos personagens, *flashback*. Ao fazer uso da tecnologia da arma de fogo para Mati se defender e impor, percebemos que não há um “fora de campo” (MUDIMBE, 2019) que

possibilite que as mulheres retornem para a comemoração de sua feminilidade com a qual o filme inicia. Também a punição de Mati é resultado do sistema de justiça ocidental moderno: apesar de ela se defender contra Naago, ela é vista como uma assassina e perde a liberdade que tanto prezava.

### SOLIDARIEDADE COMUNITÁRIA CONTRA A VIOLÊNCIA

Uma década e meia mais tarde, *Fronteiras*, realizado por uma mulher, Apolline Traoré, filha de um diplomata burkinabé e, por isso, formada em cinema nos Estados Unidos, vislumbra um desfecho diferente para sua heroína, a também senegalesa Adjara. Porém, das três mulheres que se tornam suas amigas – Emma da Costa de Marfim, Sali de Burkina Faso e Vishna da Nigéria – ao longo de sua viagem de ônibus de seis dias por vários países da África Ocidental, duas acabam lidando com a questão da violência de forma bastante parecida. A viagem de Adjara do Senegal via Mali, Burkina Faso e Benin até Nigéria, com o objetivo de realizar compras e estabelecer um comércio pan-africano para sua associação de mulheres, utiliza a narrativa e estética do *road movie* ou filme de estrada, uma gramática fílmica ocidental bem conhecida. Aproveita o gênero e sua dimensão de transgressão das regras sociais, bem como a possibilidade de contar viagens como formas de autodescoberta para abordar a luta pela autonomia econômica de Adjara, a emancipação de Sali de seu namorado, o trágico fim da tempestiva Vishna a caminho do casamento da irmã, e a socialização da individualista Emma, ao mesmo tempo que comenta a falta de liberdade tanto das mulheres como no espaço de livre circulação e bens da Comunidade Financeira Africana da África Ocidental (Communauté Financière Africaine).<sup>10</sup> Importante referir que todos os países pelos quais a protagonista passa participaram financeiramente na produção do filme e que ele é o mais multilíngue de todos, pois nele se fala todas as línguas oficiais com sotaque local – francês e inglês – mas também diversas outras línguas, tanto de contato, como crioulo, como nativas.

Adjara é introduzida como heroína no primeiro plano do filme, no qual percebemos o sentimento de liberdade que a viagem lhe traz como início da construção de uma subjetividade própria. Aparece esticando seu corpo pela janela para sentir o vento da viagem, imagem clássica de um prazer individual no cinema ocidental e, acima de tudo, no *road movie* ou filme de estrada. De acordo com o tropo do filme de estrada, a perspectiva de *Fronteiras* se resume ao interior do ônibus – a vida dos pequenos comerciantes que se movimentam entre os diversos países –, o cruzamento das fronteiras – onde vemos o extorsão dos passageiros por parte dos guardas, policiais da fronteira e dos funcionários da alfândega, que exigem taxas inexistentes ou valores cobrados em produtos importados –, e eventuais terminais de ônibus de diferentes cidades. O filme busca com este recorte retratar a realidade dos africanos que procuram ganhar a vida fazendo comércio pan-africano. Mostra as tentativas de pessoas honestas, e outras nem tanto, que contrabandeiam produtos pirateados. Mas o filme deixa claro que isso acontece por mera necessidade de sobrevivência e em pequeno número, como resultado da marginalização econômica imposta pela modernidade à toda África Ocidental.

Como em *Madame Brouette*, a ilegalidade reina claramente em todos os países da mesma maneira, mas é sobretudo praticada pelas pessoas que representam a ordem e a lei nos moldes

---

10 Criada durante a “decolonização” política, a CFA abrange hoje 14 países e aproximadamente 147,5 milhões de pessoas.

ocidentais, porém são mal pagos pelo estado e, por isso, à procura de aumentarem de todo jeito seus magros salários como funcionários “públicos”. Na maior parte das vezes, os abusos praticados pelos funcionários das fronteiras são ou engolidos pelos passageiros subalternizados, ou eles inventam esquemas para contornar a fiscalização. No entanto, além do silenciamento e do jeitinho, a injustiça gera também revolta. Em duas ocasiões Adjara assume seu papel de heroína do filme e reage. Na primeira vez ela não paga o valor exigido por não trazer o cartão de vacina, seduzindo o chefe do posto da fronteira. Não sabemos exatamente o que ela faz com ele, somente percebemos que não terá que desembolsar os 20.000 CFA. Na segunda, ela se comporta mais como uma agitadora ocidental: tira a chave do motorista e incentiva os passageiros a exigirem do oficial que uma jovem bissau-guineense sem o dinheiro para uma fantasiosa taxa, possa embarcar. Estamos no cinema: o motim tem sucesso e a jovem volta ao ônibus.

Somente em uma ocasião oficial, a polícia age de forma correta e impõe a lei. Uma mulher que está contrabandeando jóias distribuiu entre os passageiros sua mercadoria. Quando a pede de volta, um jovem a esconde e é reprovado por todos os passageiros mas sem resultado. Em seguida, o ônibus é parado em um posto de controle e a mulher enganada pede para a policial, que soube intervir e encontrar as jóias no sanduíche. Em vez de punir apenas o jovem, também leva a mulher. Não é por acaso que é uma policial feminina que respeita as regras e procura impor a lei de forma justa. Todavia, o público fica se perguntando se ela não deveria ter deixado de prender a mulher contrabandista que atua por necessidade, ao contrário do jovem que estava roubando.

Além dessa exposição dos abusos e dos pequenos delitos, a viagem acaba tornando-se bem dramática e uma experiência mais dura do que Adjara imaginou. Factualmente um autoconhecimento, se pensamos no gênero ocidental, ou, pensando nas tecnologias ancestrais, nas celebrações que marcam a mudança de status em África, um verdadeiro rito de passagem e, assim, uma relexicalização do filme de estrada. Esse rito não acontece, como costuma ser, como ritual celebrado socialmente (nascimento, puberdade, casamento, morte etc.), mas justamente na comunidade pan-africana estabelecida na passagem literal entre diversos países africanos. Sua unidade consiste – de forma negativa – na já referida corrupção como resultado da ocidentalização materialista, mas também – de forma positiva – na solidariedade que Adjara estabelece com os homens e mulheres no interior dos diferentes ônibus, mas sobretudo com as três mulheres com as quais faz amizade.

As mulheres do filme representam momentos diferentes na vida feminina: Emma é a mais velha e mais experiente, mas se tornou cética tendo que criar seus filhos agora já adultos com o comércio de panos que costuma esconder abaixo de sua roupa. Inicialmente é muito individualista e antipática, porém recupera sua responsabilidade comunitária e sua empatia ao conviver com Adjara, Sila e Vishna. Adjara e ela travam diversos conflitos, mas, no final, Emma assume seu papel de mulher mais velha que dá amparo às mais novas. Ou seja, também ela vive seu rito de passagem e acaba amadurecendo e guiando as outras.

No filme, nem todos os homens são predadores: Adjara faz amizade com um advogado e oferece água a um policial que não a entrega mais tarde, como gesto de gratidão. No entanto, a grande maioria procura tirar proveito da vulnerabilidade das pessoas, sobretudo das mulheres. Sali, uma jovem burkinabe que está sendo usada pelo namorado como mula de medicamentos – supostamente para vendê-los e assim ganhar dinheiro para o casamento deles – é presa quando encontram a mercadoria proibida. À noite, um dos policiais se aproveita da situação e a viola. Adjara, Vishna e Emma percebem algum movimento estranho e entram no quarto no

meio do estupro. Vishna, que possui um histórico de comportamentos violentos – ela chutou a barriga da própria irmã por ciúmes e acabou fazendo ela perder seu bebê – pega em uma pedra e mata o agressor. Agora as mulheres têm que fugir, pegam carona, depois novamente um ônibus, escondendo Sali em um ato de grande solidariedade para levá-la até Lagos. Na Nigéria, são surpreendidas por mais um ato violento: o ônibus é assaltado. Quando Adjara se nega a passar o dinheiro de sua associação de mulheres, mesmo com uma arma apontada à cabeça, Vishna ataca o bandido e ele atira contra ela. A morte de Vishna não deixa de ter um ar de punição para uma mulher que não se enquadra nos padrões: é obesa, inicialmente antissocial, e foi responsável pela morte de um bebê ainda nem nascido.

No final do filme, Emma, que retornou para seu país e está em um táxi para casa, pronuncia uma longa reflexão em *off* que acompanha as imagens que mostram o desfecho das histórias das outras duas mulheres. Enquanto Emma fala sobre as exigências que as mulheres enfrentam, e como aprendem com os obstáculos, vemos Adjara fazendo mercado com sua filha, obviamente feliz em sua nova situação de mulher mais independente. Tanto Emma como Adjara tornaram-se mulheres mais maduras e sábias que demonstraram responsabilidade perante a comunidade durante a viagem, apesar de Adjara ter ocasionado a morte de Vishna. Também Sali voltou para seu país. Vemos a jovem entrando na casa do namorado que está dormindo, e a voz de Emma comenta que sempre chega um momento em que as mulheres não aguentam mais as exigências e explodem. É o caso de Sali, que segura o revólver que ela havia tirado do policial que a violou. O namorado acorda assustado. Sali liga para a polícia e atira. Como em *Madame Brouette, Fronteiras* – cuja gramática fílmica é bem mais ocidental, apesar de seu enfoque multilíngue no rito de passagem de duas mulheres e sua atuação comunitária – opta por mostrar que a única reação possível perante a violência masculina contra as mulheres é a contraviolência. Sali será presa como Mati, pois se entrega voluntariamente ao sistema ocidentalizado que a julgará culpada.

### QUESTIONAR A GRAMÁTICA OCIDENTAL DA VIOLÊNCIA COM SEUS PRÓPRIOS MEIOS

*O Fantasma e a Casa da Verdade*, do premiado cineasta Akin Omotoso, traz a segunda protagonista e a terceira mulher que pega em uma arma para lidar com a subalternização que sofre por parte do mundo masculino. O título do filme é errático. Qual é o fantasma? Qual é a casa da verdade? Não é dada uma resposta clara ao longo do filme, somente pistas que remetem ao mundo patriarcal cuja violência e cujas mortes pairam de forma fantasmagórica sobre a protagonista, Bola, e a cidade onde vive, Lagos. Também poderíamos pensar em sua filha assassinada como fantasma, e sua própria consciência como casa da verdade, porque, trabalhando como conciliadora, o momento da verdade é sempre aquele quando a vítima encontra o algoz de um ente querido na prisão.

No caso de Bola, ela ocupará metaforicamente, ambos os lugares, primeiro de vítima e depois de algoz. A inseparabilidade de ambos os papéis é um argumento mais sofisticado em relação ao uso da violência pela protagonista, destacando-se assim dos dois filmes discutidos anteriormente. Há, de fato, um ambiente sombrio, de desconforto e de constante suspense no filme, assinalando que algo está profundamente equivocado na densamente povoada e obscura capital nigeriana, interpretável como resultado da marginalização dos seres humanos nela. Essa sensação é gerada através de planos que sobrevoam com alguma distância os bairros pobres, sobretudo o bairro de Makoko, construído em cima de palafitas na Lagoa de Lagos, seu sistema formigueiro de autoestradas e pontes majestosas. Uma trilha sonora de sons eletrônicos e de batuque participa na criação da sensação de uma tensão existente nesse ambiente.



*O Fantasma e a Casa da Verdade* fala sobretudo com a gramática ocidental do cinema, sendo uma mistura de filme de autor de estilo europeu e policial *noir* americano. Usa, com efeito, elementos do cinema de arte europeu e do cinema de gênero americano para contar a história de uma mulher que se torna vítima da interpretação equivocada que faz da realidade lagoense, baseada em suas más experiências como mãe solteira que lida diariamente com crimes, e seu lugar subalternizado em relação aos homens. Como resultado dos dois tipos de linguagem cinematográfica, acompanhamos tanto a investigação policial de quem foi o assassino da filha de Bola de aproximadamente 10 anos, como sua deterioração psicológica e sua fixação da culpa em um dos suspeitos que acaba matando. Por outro lado, o filme relexifica essas linguagens, tornando-as multilíngue ao demonstrar novamente a solidariedade e o perdão entre as mulheres, e, em termos linguísticos, dar preferência à língua de contato pidgin, com um pouco de inglês e uma canção em iorubá.

A gramática fílmica empregada consiste no uso autoral de *travellings* de drone que revelam a pobreza e densa população criada pela urbanização moderna da capital nigeriana, bem como dão a impressão que nos labirintos das quebradas e ruelas esconde-se um perigo imanente. Esses planos iniciam e interrompem com frequência a narrativa, retardando a ação e fazendo o espectador sentir e contemplar através das imagens da cidade o peso que ela exerce nas vidas das pessoas. Além deles há também planos fixos médios que se demoram em outros elementos da cidade, como prédios e postes de luz, no nível da rua, igualmente sem função aparente e que também oferecem tempo de contemplação no meio da ação. Esses planos, mas também aqueles que mostram os personagens se locomovendo pela cidade – Bola procurando sua filha Nike, ou perseguindo o homem de quem suspeita ter matado ela – são ou desfocados no primeiro plano ou no fundo, criando assim a impressão de um mundo fosco, associado tanto à investigação policial como ao perigo que o mundo masculino representa para as mulheres.

O início do filme apresenta Nike sentada em uma van, na confusão das estradas movimentadas de Lagos. Ela está retornando da escola com o motorista tio Joe, como todos os dias. Chegando em casa encontra a mãe dormindo. É uma menina responsável, pois primeiro cobre a mãe e depois faz seu dever de casa. Mãe e filha tem uma boa relação, ela é boa aluna. Embora Nike fique um pouco chateada porque a mãe não tem dinheiro para um passeio com as colegas da escola, parece incompreensível para Bola – cujo nome iorubá agora ganha uma dimensão irônica, pois significa “quem encontra riqueza em sua casa” – quando ela não retorna para casa no dia seguinte. O seu tesouro – Nike significa “estimada” em iorubá – foi roubado por um homem que não quis saber de seu valor, a violentou e depois matou. Antes de descobrir isso, Bola procura ajuda junto ao departamento de proteção das crianças da polícia. A policial Folashade – que significa “honrada com uma coroa”, conhecida como “sem mancha” (*stainless*) por ser incorruptível, começa a ajudá-la depois de rejeitar sua tentativa de suborno. Folashade está grávida, também será mãe solteira, como sugerem duas curtas cenas inseridas, e muito solidária com o desespero de Bola. Sua empatia é genuína e ela faz de tudo na investigação dos crimes contra meninas desaparecidas pelo mesmo motivo, cujas fotos estão espalhadas pela sua parede. Como mulher, a causa de Bola é também sua causa.

Ambas as mulheres estão inseridas no mundo de crimes violentos do mundo moderno, precário e injusto em que vivem. Bola trabalha em uma ONG britânica como mediadora que procura reconciliar pessoas, cujos entes queridos foram assassinados, com os autores do crime. Permite assim à vítima compreender os motivos dos assassinos e a eles pedirem perdão e explicar os seus. Nos dois exemplos que vemos em cena, foram razões sociais, ou seja, as mortes resultaram da marginalização econômica e necessidade desesperada de dinheiro. O caso de Bola será diferente: ela toma a justiça nas próprias mãos para se vingar de quem pensou que

fosse o assassino de sua filha. Seu ato também foi premeditado: vemos ela planejar a compra da arma, pensar sobre o que vai fazer e visitar um cemitério cristão. De fato, ela transcende a linguagem da cruz porque não encontra sossego e decide matar. Ninguém conseguiu lhe oferecer apoio ou paz: a policial não pode fazer um teste de DNA para eliminar a suspeita relativamente a um homem casado que deu carona a Nike pouco antes dela ser morta; e seus tios não a deixaram participar do enterro ou de saber onde foi enterrada, de acordo com os costumes severos dos iorubás em casos como esse. Os psicofármacos oferecidos pela prima para acalmá-la não tiveram efeito.

Apesar da solidariedade da policial, Bola não consegue aceitar a falta de justiça e o fato de o homem que ela achou que matou a filha estar livre e ameaçar outras meninas. Esse homem, Ayodeji, contratou um advogado algo dúbio que arrumou um álibi junto com a jovem mulher com quem o suspeito tem um relacionamento extraconjugal e um filho. Tanto a policial como Bola desconfiam da veracidade do álibi, porque, talvez por ser pobre, a menina tenha recebido dinheiro para mentir. Nenhum homem é confiável no filme: tio Joe era pedófilo e pelo escândalo de Bola agora é motorista de crianças escolares, e Ayodeji trai a esposa. Bola começa a persegui-lo e a confrontá-lo, e, finalmente, compra uma arma e o mata.

Logo depois do assassinato, a policial descobre que outra menina foi estuprada e degolada. Seguindo pistas de uma testemunha, Folashade vai com seus agentes na casa de um jovem em Makoko, que retorna justamente no momento em que o esperam. Inicia-se uma clássica perseguição à moda hollywoodiana, só que ela acontece através de um barco nos canais da “Veneza de Lagos”, e uma menina de não mais de seis anos guia a policial até ela alcançar e prender o agressor. Tanto a cena quando Bola mata o suspeito quanto a sequência de perseguição seguem a gramática do cinema de ação e a lógica de vingança ocidentais.

O filme termina com Bola presa. A policial a informa que matou a pessoa errada e a mesma ONG pela qual Bola trabalhava realiza uma sessão de reconciliação com a esposa do homem que assassinou. O fantasma da morte da filha não deixava Bola em paz, mas como não tinha uma tecnologia ao seu alcance que pudesse revelar o verdadeiro culpado – o sistema da justiça com sua ciência foi ineficiente e a tecnologia ancestral de dar veneno a um suspeito não mais se pratica – ela se deixou levar pelas suas projeções, e de vítima tornou-se algoz. Porém, no mundo moderno da violência, a contraviolência como resposta é – ao contrário dos outros filmes – questionada. O que se vê é a ausência de formas de apuração que garantam justiça às pessoas. Quando a mediação é realizada, já é tarde.

Temos, portanto, um filme paradoxal: é realizado em pidgin, ou seja na gramática nova nigeriana, usa a gramática velha do cinema ocidental – europeu e americano – para desenvolver sua narrativa algo comercial, ao mesmo tempo que oferece espaço de contemplação, e, por fim, questiona a gramática ocidental da violência ao mostrar que ela acaba tornando uma vítima em autora de crime. Embora a violência pareça ser inevitável na Nigéria ocidentalizada que marginaliza a maior parte de sua população, a contraviolência feminina não é vista como solução, mas como caminho tragicamente equivocado. Não é vista como uma afirmação de subjetividade ou maneira da subalternizada falar.

## CONCLUSÃO

Três filmes, três assassinatos. Senegal, Burkina Faso, Nigéria. Três protagonistas que procuram afirmar sua subjetividade e transgredir sua subalternização – seja, em *Madame Brouette*, pelo namorado violento e o sistema corrupto do qual participa; seja, em *Fronteiras*, por

seus maridos, namorado ou funcionários nas fronteiras; seja, em *O Fantasma e a Casa da Verdade*, pelos homens predadores que abusam de crianças. Ao contrário do lugar subalternizado que lhes é atribuído pela sociedade, elas escolhem a gramática da violência para falar e se fazer ouvir. Mati se defende, Sali e Bola se vingam e tomam a justiça nas próprias mãos. As três mulheres mostram que conseguem falar uma língua que não lhes foi dada e muito menos esperada delas. Apenas *O Fantasma e a Casa da Verdade* sugere que esse tipo de empoderamento participa de um círculo vicioso da violência. *Madame Brouette* somente mostra de forma melancólica que leva à perda da liberdade, e em *Fronteiras* é um alerta para o mundo masculino que pode haver retaliação.

Os três filmes são, em termos linguísticos, multilíngues porque situados em países colonizados onde se falam línguas nativas, línguas oficiais com sotaque, e línguas de contato. *Madame Brouette*, a coprodução internacional com países desenvolvidos, opta pela língua do colonizador com sotaque e apenas no momento de sabedoria usa wolof; *Fronteiras*, a coprodução pan-africana usa todas as línguas oficiais do oeste africano, mas também algumas de contato e nativas; *O Fantasma e a Casa da Verdade* prefere a língua franca nigeriana, pidgin. As escolhas das línguas nos filmes não estão diretamente relacionadas com as opções pelas gramáticas cinematográficas escolhidas, também elas multilíngues: *Madame Brouette* é o filme com léxico mais africano, no sentido que usa diversos elementos e tecnologias culturais como festas, danças e canções de *griots* para criticar o machismo ocidentalizado e o consequente abuso de poder, ao passo que *Fronteiras* emprega um gênero clássico ocidental – o filme de estrada – para demonstrar a necessidade de colocar a comunidade (feminina), acima da individualidade, relexicalizando-o ao mostrar diferentes ritos de passagem, e, por fim, *O Fantasma e a Casa da Verdade* mistura o gênero americano do policial com a gramática contemplativa do cinema de autor europeu para ser o único a elaborar uma crítica da gramática da violência ocidental tão comum no cinema comercial que cita e, assim, relexicalizando-o.

Interessante observar que a utilização de elementos e tecnologias culturais senegaleses não implicam em uma postura crítica à violência, embora *Madame Brouette* certamente mostre o quanto a ocidentalização de Naago prejudica Mati. O mesmo ocorre em *Fronteiras*, que oferece quatro desfechos para as tentativas de transgredir a subalternização, sendo a violência apenas a escolha de uma personagem secundária. É, de fato, o único filme onde duas mulheres, inclusive a protagonista, conseguem sair de sua marginalização e afirmar suas subjetividades. Adjara e Emma são, nesse sentido, modelos. *O Fantasma e a Casa da Verdade*, por outro lado, é o filme mais crítico relativamente à gramática da violência como estratégia contra a subalternização dentro da modernização ocidentalizada mas também o mais trágico.

O patriarcado questionado em todos os filmes é claramente visto em *Madame Brouette* como resultado da secularização e do afastamento das tecnologias tradicionais, como parte da corrupção generalizada em *Fronteiras*, e como pertencente às cidades modernas, nomeadamente Lagos, em *O Fantasma e a Casa da Verdade*. Vale lembrar que Rita Segato observa que antes do colonialismo o patriarcado era de “baixa intensidade”, mas que os privilégios dados aos homens ao longo da modernização imposto pelo poder colonial levaram à um patriarcado de “alta intensidade” nos países colonizados (2012, p. 116).<sup>11</sup> Embora ela fale para a América Latina, podemos observar sem dúvida o mesmo em África e certamente nos filmes que analisamos.

11 Rita Segato (2012, p. 126) nota também que a falta de compreensão dessa diferença leva ao fracasso das estratégias de gênero de prestigiosos programas de cooperação internacional.

O uso da arma de fogo foi a grande vantagem que os colonizadores tinham sobre os nativos. Seu valor como tecnologia de empoderamento nos filmes demonstra que é visto como contra-estratégia válida à violência sofrida. Com exceção de *O Fantasma e a Casa da Verdade*, os dois outros filmes se utilizam dessa gramática que compartilha da ideia que o subalternizado possui o direito de se defender, ideia essa defendida por Frantz Fanon (2006) em seu influente livro *Os Condenados da Terra*. A violência parece uma tecnologia necessária para sair da fala colonizada, sem que seja sempre percebido que ela somente imita a velha gramática do colonizador como dono da fala. O filósofo zairense Bunseki Fu-kiau mostra que na cultura Bântu, para dar somente um exemplo das milhares de culturas africanas, havia outros caminhos de mediação e uma ideia de legalidade que atribuía o crime a toda a comunidade. Na filosofia legal Bântu não se “comete um crime” mas se “carrega um crime”. A diferença consiste, portanto, na responsabilidade de toda a comunidade: “Crimes não são atos individuais.” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 57)

Devemos ver a violência ainda como fala adequada para o subalternizado? *O Fantasma e a Casa da Verdade* questiona esse caminho, mesmo sabendo que não há outras tecnologias eficientes de procurar justiça porque as filosofias legais antigas foram substituídas pelo estado moderno e as ONGs que somente lidam com os resultados da violência generalizada. Enquanto Fu-Kiau lembra de outras formas de justiça e responsabilidade em África, no Ocidente há pouca reflexão acerca disso. Costuma-se procurar entender a violência, sendo um exemplo clássico Hannah Arendt (1955) e seu estudo das origens do totalitarismo. O recente livro de Judith Butler, *The Force of Nonviolence* (2020), é uma exceção ao fazer a defesa da não-violência. Parte de um estudo crítico que a compreende como parte de um campo discursivo, social e de poder de estado, ela aproxima-se da ideia de responsabilidade de Fu-kiau, ou seja, de uma visão não-ocidental: “(...) uma ética da não-violência não pode ser baseada no individualismo e deve assumir a liderança em fazer uma crítica ao individualismo como base da ética e da política”. (BUTLER, 2020, p. 14).

A ideia de comunidade permeia os três filmes e toma forma como solidariedade entre as mulheres. Se perguntarmos que lugar eles atribuem às suas protagonistas no contexto da marginalização africana entre tradição e modernidade, chegamos à conclusão que as vêem em situações tão delicadas que, na maioria delas, apenas a violência permite que sejam ouvidas. Apesar de ser importante mostrar o dilema das subalternizadas e ter uma noção realista de seus reais constrangimentos, seria bom ver mais soluções cujo multilinguismo criativo possa conjugar a gramática da não violência.

## REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. The African writer and the English language. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Eds.). *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. New York: Columbia University Press, 1994, p. 428-434.

ARENDRT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. Londres: George Allen and Unwin, 1955.

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. *África - um continente no cinema*. São Paulo: FAP/Unifesp, 2014, pp. 19-35.

ANDRADE-WATKINS. Claire. Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives – 1969 to 1993. In: *Research in African Literature*, v.26, n.3, p. 134-150, 1995.

BUTLER, Judith. *The Force of Nonviolence*. New York: Verso, 2020.

- DIAWARA, Manthia. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2006.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- O Fantasma e a Casa da Verdade (The Ghost and the House of Truth)*. Direção: Akin Omotoso. Nigéria: Temple Productions, 2019. 67 min.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *África – um continente no cinema*. São Paulo: FAP/Unifesp, 2014.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes*. São Paulo: Almedina Brasil, 2019.
- Fronteiras (Frontières)*. Direção: Apolline Traoré. Burquina Faso, França: Araucania Films, Les Films Selmon, 2017. 90 min.
- HAWTHORNE, Walter; LINGNA NAFAFÉ, José. The historical roots of multicultural unity along the Upper Guinea Coast and in Guinea-Bissau. In: *Social Dynamics*, v.42, n.1, p. 31-45, 2016. Disponível em <https://doi.org/10.1080/02533952.2016.1164955>. Acesso em: 29 out 2020.
- HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica*. In: *Ensaio e conferências*. trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- Madame Brouette*. Direção: Moussa Sene Absa. Senegal, França, Canadá: Les Productions La Fête Inc., Les Productions de la Lanterne, MSA Productions et al, 2002. 104 min.
- M'BAYE, Babacar; MUHONJA, Besi Brilliant (orgs.). *Gender and Sexuality in Senegalese Societies: Critical Perspectives and Methods*. Lanham: Lexington Books, 2019.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- METZ, Christian. Le cinema: langue ou language?. In: *Communications*, n.4, p. 52-90, 1964.
- MUDIMBE, Victor Yves. *A invenção de África*. São Paulo: Editora Vozes, 2019.
- NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema – Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press., 2001.
- LINGNA NAFAFÉ, José. *Colonial Encounters: Issues of Culture, Hybridity and Creolisation, Portuguese Mercantile Settlers in West Africa*. New York: Peter Lang International Academic Publishers, 2007.
- PÄIRN, Katre. Language of Cinema and Semiotic Modelling. In: *Chinese Semiotic Studies*, v.6, n.1, 2012.
- SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. TESE. Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/pt-br.php>. Acesso em: 29 out 2020.
- SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. In: *E-cadernos CES*, n.18, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 29 out 2020.
- SERAFIM, José Francisco; ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Cinemas africanos e os meandros da visibilidade. In: *Famecos*, v.26, n.2, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/31675>. Acesso em: 28 out 2020.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak?. In: NELSON, Cary; GROSSBERG Lawrence Grossberg (org.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, p. 271-313.

SPIVAK, Gayatri. Scattered speculations on the subaltern and the popular. In: *Postcolonial Studies*, v.8, n.4, p. 475-486, 2005.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak?. In: MORRIS, Rosalind C. *Can the subaltern speak? On the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010.

THACKWAY, Melissa. *Africa shoots back: alternative perspectives in sub-Saharan francophone African film*. Indiana University Press, 2003.

TCHEUYAP, Alexie. African Cinema(s): Definitions, Identity and Theoretical Considerations. In: *Critical Interventions – Journal of African Art History and Visual Culture*, v.5, n.1, p. 10-26, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2011.10781397>. Acesso em: 29 out 2020.

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

TIONG'O, Ngugi Wa. *Decolonising the Mind – The Politics of Language in African Literature*. Nairobi: East African Educational Publishers, 1986.



---

Carolin Overhoff Ferreira é professora Associada (Livre Docente) do curso de História da Arte da Unifesp. É autora de *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes* (2019), *Decolonial Introduction to the theory, history and criticism of the arts* (2019) *Cinema português – Aproximações à sua história e indisciplinaridade* (2013), *Identity and difference - Postcoloniality and transnationality in Lusophone films* (2012), *Diálogos Africanos - um Continente no Cinema* (2012) e *Vom Töten alter Wunden - neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas* (1999). Organizou os livros *O cinema português através dos seus filmes* (2007 e 2014), *Dekalog - On Manoel de Oliveira* (2008), *Terra em Transe - Ética e Estética no Cinema Português* (2012), *Manoel de Oliveira – Novas perspectivas sobre a sua obra* (2013) e *África - um continente no cinema* (2014).

José Lingna Nafafe é professor Associado da Universidade de Bristol. Foi diretor do mestrado em “Black Humanities” (Humanidades Negras). É autor de *Lourenço da Mendonça – Black Abolition Movement in the Seventeenth Century* (no prelo) e *Colonial Encounters: Issues of Culture, Hybridity and Creolisation, Portuguese Mercantile Settlers in West Africa*. Publicou diversos capítulos e artigos sobre cultura e história africana e lusófona, e imigração, entre eles sobre o cineasta guineense Flora Gomes, em periódicos como *Portuguese Studies*, *European Journal of Social Theory*, *Hispanic Research Journal* etc.





## **A ASCENSÃO DO MUSICAL AFRICANO: DISJUNÇÃO PÓS-COLONIAL EM *KARMEN GEÏ* E *MADAME BROUETTE*<sup>1</sup>**

SHEILA PETTY

Em uma era de desestabilização contínua e globalização contestada, o cinema africano recente está cada vez mais focado no fracasso das promessas de desenvolvimento pós-independência. Como Homi K. Bhabha observa: “a existência hoje é marcada por um tenebroso senso de sobrevivência, vivendo nas fronteiras do ‘presente’, para o qual parece não haver outro nome próprio além da atual e controversa variação do prefixo ‘pós’: *pós-modernismo*, *pós-colonialismo*, *pós-feminismo*... [itálico no original]”. (1994, p. 1). Apesar da instabilidade de termos como “globalização e pós-colonialismo” e de visões contestadas sobre “seu efeito de longo prazo nas instituições de produção de conhecimento no mundo moderno”, a presença desses conceitos no léxico teórico contemporâneo demonstra a necessidade de “buscar fornecer novas perspectivas para a compreensão dos fluxos culturais que não podem mais ser explicados por uma narrativa eurocêntrica homogênea de desenvolvimento e mudança social” (GIKANDI, 2001, p. 627-28).

Nesse contexto, o conceito de nação na África pós-colonial, como uma realidade política, está sob crescente ataque. Desafiando a “velha ordem global” onde “nação era a realidade e a categoria que possibilitava a socialização dos sujeitos”, o espaço transnacional da globalização torna a nação “uma estrutura ausente” que agora opera em um território disputado onde o deslizamento entre interesses concorrentes cria disjunção e alienação (GIKANDI, 2001, p. 635). Bhabha descreve este processo como “uma temporalidade de representação que se move entre as formações culturais e os processos sociais sem uma lógica causal centrada” em que o “espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal” (BHABHA, 1994, p. 141). Assim, “o nacionalismo (pós) colonial é a traição anticlimática da promessa de liberdade na descolonização”, criando um espaço nacional disjuntivo no qual “o povo-nação torna-se subordinado a imperativos estaduais particularistas” (CHEAH, 1999, p. 231). Para cineastas africanos que precisam negociar e explicar essa turbulenta realidade política, “a busca pela África na arena agonística do espaço pós-imperial, portanto, assume uma urgência ideológica e política”, enquanto procuram interrogar as questões enfrentadas por suas culturas (WILLIAMS, 2000, p. 180).

As consequências do ambiente pós-colonial disjuntivo são encontradas em uma sensibilidade crescente aos “limites enunciativos de uma gama de outras histórias e vozes dissonantes,

---

1 Originalmente publicado em PETTY, Sheila. The rise of the African musical: postcolonial disjunction in Karmen Geï and Madame Brouette. In: *Journal of African Cinemas*, v.1, n.1, p. 93-110, 2009. Traduzido para o português por Ana Camila Esteves. Tradução autorizada pela editora.

até mesmo dissidentes - mulheres, os colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas” (BHABHA, 1994, p. 5 ) Portanto, é significativo que o cinema africano esteja cada vez mais se voltando para questões de sexualidade e política que se estendem além das fronteiras anteriores da arte cinematográfica. Por exemplo, filmes como *Dakan/Destiny* (Mohamed Camara, 1997) e *Woubi Chéri* (Philip Brooks e Laurent Bocahut, 1998) estão dando voz a questões e comunidades marginalizadas que estão começando a marcar seus lugares no debate em torno da sobrevivência das culturas africanas no novo milênio. *Dakan* explora as proibições sociais contra a homossexualidade na cultura tradicional africana por meio das lutas dos personagens, Manga e Sori, dois jovens que devem aceitar seu amor um pelo outro. No documentário *Woubi Chéri* (um woubi é um homem que opta por desempenhar o papel de “esposa” em uma relação com outro homem), homens e mulheres africanos falam por si mesmos sobre as dores e delícias de ser homossexual em culturas que vêem sua orientação como socialmente negativa. Ambos os filmes levantam um debate crítico em torno da sexualidade e demonstram abertura a tópicos que desafiam as convenções sociais estabelecidas.

Mais notadamente, é neste contexto que surge o gênero musical africano, trazendo consigo novas estratégias ideológicas, visuais e narrativas que vão expandindo a gramática cinematográfica do cinema africano. A música sempre desempenhou um papel importante no cinema africano como meio de promover o debate. Como Olivier Barlet argumenta, “a música *fala*, como aqueles tambores falantes que enviam mensagens codificadas de línguas antigas e esquecidas” [itálico no original], adicionando “uma conotação independente à linguagem falada do filme” (2000, p. 186). Para Barlet, a música nos filmes africanos sempre teve a capacidade de “ser verdadeiramente subversiva” e é frequentemente empregada como “uma ‘arma’ a serviço da mudança”. (2000, p. 185). Quer seja usada em um quadro tradicional como a performance de um griot em filmes como *Taafé Fanga/Skirt Power* (Adama Drabo, 1997) ou para fins dialéticos como música incidental em *Zan Boko/ Homeland* (Gaston Kaboré, 1988), os cineastas africanos há muito reconheceram o poder da música como uma expressão cultural intrínseca para promover ou explicar um sentido de mundo africano. Dado que “termos de engajamento cultural, sejam antagônicos ou afiliados, são produzidos performativamente”, o objetivo deste ensaio é explorar a ascensão do filme musical como um veículo único para a expressão artística de realizadores de cinema africanos (BHABHA, 1994, p. 2). Em particular, o ensaio tratará dos filmes *Karmen Gei* (Joseph Gai Ramaka, 2001) e *Madame Brouette* (Moussa Sene Absa, 2002) e considerará as maneiras pelas quais ambos os cineastas empregam esta forma como meio de interrogar questões sociais e políticas, que afetam a cultura senegalesa pós-colonial.

## HIBRIDIZAÇÃO E O MUSICAL AFRICANO

Há muita discussão sobre o que constitui a forma musical, particularmente dado que os estudos do gênero têm uma tendência a se concentrar em “certos padrões narrativos e histórias de produção” (MARSHALL; STILWELL, 2000, p. 1). Certamente, quando se trata de produção de mídia africana, que tem um histórico de transformar gêneros nominalmente ocidentais no cinema ou na televisão em produtos distintamente africanos, definições estreitas de gênero, particularmente aquelas baseadas principalmente em histórias e padrões narrativos de produção ocidental, muitas vezes não levam em conta adequadamente o processo de hibridização envolvido na criação de formas cinematográficas específicas para contextos africanos. Para os fins desta discussão, portanto, é mais fecundo definir um musical como “qualquer filme em que a música é uma parte integrante da narrativa” (MARSHALL; STILWELL,



2000, p. 1). Tal definição permite que *Karmen Geï* e *Madame Brouette* sejam explorados como filmes que tomam emprestado marcadores da forma ocidental e os hibridizam através do uso de estruturas ideológicas, estéticas e narrativas africanas.

Embora *Karmen Geï* e *Madame Brouette* compartilhem uma ênfase na música nativa, eles usam diferentes modos de expressão musical dentro de suas estruturas fílmicas que impregnam os filmes com sensibilidades distintamente africanas. Por exemplo, *Karmen Geï* é uma adaptação do filme que se inspira no conto Carmen de Prosper Mérimée e na famosa ópera de Georges Bizet baseada no conto. A narrativa geralmente permanece semelhante às das inspirações originais: Karmen, uma mulher que acredita na liberdade total que muitas vezes expressa sexualmente, seduz o jovem cabo Lamine Diop; desonra-o, envolvendo-o em atividades criminosas e é então morta por ele em um acesso de raiva por ciúmes quando tem seu amor repudiado por ela. O filme, entretanto, não inclui a música da partitura operística de Bizet e, em vez disso, a substitui por uma partitura do conhecido músico de jazz afro-americano David Murray (POWRIE, 2004, p. 283). As “improvisações descontroladas de Murray tocam contra o ritmo inebriante de 40 percussionistas sabar, liderados por Doudou N’Diaye Rose”, e incluem performances de “El Hadji N’diaye, uma das estrelas pop do Senegal”, como Massigui, um dos interesses amorosos de Karmen que corresponde a “Lucas no conto de Mérimée, ou Escamillo na ópera de Bizet” (POWRIE, 2004, p. 283-284). O uso de tambores é significativo e se torna, como sugere Phil Powrie, a “assinatura do filme” musical porque eles não apenas “localizam Carmen em uma cultura diferente”, mas também servem para ligar essa cultura auditivamente à fisicalidade de Karmen como uma expressão tanto da sua africanidade quanto do seu desafio (POWRIE, 2004, p. 286). Em outras palavras, a música em *Karmen Geï* se destina a criar um espaço social distinto dentro do qual a história de Karmen vai se desenrolar.

*Madame Brouette* oferece uma experiência musical diferente. Ao contrário de *Karmen Geï*, que tem como foco a atuação musical e dançante da personagem central, a música de *Madame Brouette* torna-se um comentário social sobre as ações de Mati, uma jovem senegalesa empobrecida que assassina o marido por motivos que se revelam ao longo do filme. Nesse caso, grande parte da apresentação musical baseia-se no papel tradicional dos griots na sociedade senegalesa, cujas canções de louvor narram a vida de seus patronos. Ao longo do filme, os interlúdios musicais ocorrem em momentos-chave de decisão e são executados por um coro de cantores, que fornecem aos espectadores do filme a oportunidade de considerar as implicações das escolhas de vida de Mati. A música, que ganhou o Urso de Prata de melhor música no Festival de Cinema de Berlim de 2003, é atribuída ao proeminente músico do Mali Kora Mamadou (Madou) Diabaté, e aos autores / compositores Majoly e Serge Fiori, residentes em Quebec. Com um estilo tradicional, a música baseia-se nas influências e ritmos africanos como meio de evocar um ambiente pós-colonial africano.

## ESPAÇO DISJUNTIVO E A DESINTEGRAÇÃO DA NAÇÃO

Tanto *Karmen Geï* quanto *Madame Brouette* usam cenários que evocam espaços urbanos pós-coloniais disjuntivos onde a corrupção e a pobreza são galopantes. Aqui, a única maneira de avançar é derrotar o sistema em seu próprio jogo ou resistir a esse mesmo sistema por meio de atos criminosos destinados a desafiar o aparato do Estado. Ambos os filmes apresentam protagonistas femininas que, em última análise, são subsumidas por seus ambientes caóticos, mas se destacam por meio de um compromisso com a liberdade pessoal, que recusa o aprisionamento em um contexto pós-colonial. Dito isso, há um contraste entre as estratégias

adotadas pelas duas mulheres como meios de enfrentamento em ambientes que impossibilitam a estabilidade. Por exemplo, como personagem central de *Karmen Gei*, Karmen ganha a vida como uma criminosa cujos atos antissociais servem como expressão de desafio. Karmen é intrinsecamente sem raízes, existindo sem um lar fixo e sempre contando com um espaço cedido por sua mãe e amigos. Em contraste, Mati de *Madame Brouette* não quer nada além de criar uma vida familiar estável e segurança econômica para ela e seus filhos. No caso de Karmen, é sua busca obstinada pela liberdade que resulta em sua queda, enquanto a luta de Mati envolve a erosão gradual de uma vida honesta pela corrupção e violência. Em ambos os casos, a disjunção da nação descolonizada representa “um projeto espontâneo de devir que é pervertido no rescaldo da independência, quando a nação pós-colonial é possuída pelo estado que pensa que controla” (CHEAH, 1999, p. 234). Além disso, é esta evocação distinta da África e da nação que contribui para um gênero musical africano, ligando-o às especificidades das histórias e políticas africanas.

Essas abordagens diferentes são ilustradas pelas aberturas de ambos os filmes. *Karmen Gei* começa com um plano médio de mulheres dançando. Karmen, vestindo roupas tradicionais, está sentada entre dois percussionistas. Movendo-se sensualmente com a estridente música de dança, Karmen abertamente ostenta sua alegria em se expressar como um ser sexual. A composição, que localiza Karmen no centro da cena, a identifica imediatamente como um indivíduo não tradicional para quem o poder reside em seu senso não convencional de ousadia e aventura. Isso é ainda mais aprimorado por uma troca de *close-ups*. No primeiro, Karmen olha para o quadro em uma atitude sedutora. O *close-up* em ângulo reverso logo depois revela que Karmen está se apresentando para Angélique, uma jovem vestida com uniforme cáqui que retorna seu olhar com a mesma intensidade sexual. À medida que Karmen se levanta e começa uma sedução pública de Angélique através de sua dança, parece inicialmente que se trata de um encontro entre iguais. No entanto, conforme Angélique responde ao convite de Karmen e se junta à dança, a câmera corta para um plano geral. Um apito soa quando a câmera se afasta, revelando guardas da prisão armados e de pé em um parapeito repleto de canhões, supervisionando as mulheres enquanto elas se dispersam. A justaposição visual da flagrante sedução que Karmen faz de Angélique, a diretora-chefe, sob o escrutínio indiferente dos guardas dentro das paredes de uma prisão feminina, indica um mundo pós-colonial sem fronteiras ou linhas de autoridade bem definidas.

A aberta celebração das proezas sexuais de Karmen expressa através de seus sinais de dança que ela possui um espírito ousado, que deliberadamente ostenta as convenções sociais em favor de definir seus próprios parâmetros sem levar em conta as normas culturais. Além disso, a inclusão do lesbianismo em *Karmen Gei* não é apenas um distanciamento dos textos Mérimée e Bizet, mas também representa uma sexualidade transgressora ao desafiar as normas tradicionais africanas. Assim, Joseph Gaï Ramaka reconfigura radicalmente a essência da história original, transformando-a em uma crítica da autoridade social opressora, particularmente porque Karmen opta por ignorar os limites que restringem a sexualidade feminina “adequada”. Por sua vez, esta estratégia muda a ênfase narrativa do ponto de vista masculino do original para se concentrar nas ações de Karmen.<sup>2</sup>

---

2 A história original de Mérimée (1845) foi contada principalmente do ponto de vista de Don José Lizarrabengoa, um oficial de cavalaria que se torna um bandido durante sua perseguição obsessiva da cigana Carmen, a quem ele mata em um ataque de ciúme (MÉRIMÉE, 1993, p. 51).

Ramaka interrompe ainda mais a autoridade masculina em sua adaptação ao retratar Karmen como completamente livre de qualquer restrição masculina, respondendo a ninguém além dela mesma por suas ações. Isso resulta na evocação de uma mulher negra única que fascina e domina tanto homens quanto mulheres (AMARGER, 2001, p. 16). Como Ramaka observa em uma entrevista a Olivier Barlet, essa representação é uma homenagem aos fortes modelos femininos de suas avós, tias e primas com os quais conviveu na sua juventude (BARLET, 2002). É esse sentimento de força feminina que Ramaka encontrou no texto de *Mérimée*, o que o fez se atrair pelo material.

A abertura de *Madame Brouette* apresenta uma representação alternativa. Como *Karmen Gei*, *Madame Brouette* inicia com uma sequência de música e dança. No entanto, neste caso, o filme começa com um plano médio-longo retratando a chegada de Mati, a personagem central do filme, sua filha, Ndèye, e sua amiga íntima, Ndoxté, em uma reunião da comunidade. Ao contrário de Karmen, cuja performance a coloca na vanguarda da dança como sua líder, isolando-a assim do público, Mati é calorosamente saudada pelos membros da comunidade presentes no encontro e sentada entre eles como uma convidada de honra em um gesto de inclusão. Quando a dança começa, Mati responde ao convite da comunidade e se junta como participante ao invés de liderar ou controlar o processo. Além disso, embora os cantores tradicionais que fazem serenatas ao longo da dança reconheçam sua beleza, a forma modesta como Mati se comporta reforça seu alinhamento com os valores mais tradicionais de sua cultura.

O clima de celebração dessa sequência contrasta fortemente com a cena que inicia o mistério narrativo central do filme. Começando com um plano geral extremo, a cena abre com a chegada de um táxi velho enquanto segue seu caminho através dos edifícios incendiados e favelas em ruínas de um bairro pobre em Dakar. A foto ressalta a ironia da vida pós-colonial no Senegal quando uma carroça puxada por burros, mais evocativa de transporte no século XIX do que no século XXI, passa pelo táxi, cada um navegando pelo mesmo terreno urbano empoeirado sem o benefício de uma estrada formal. Quando o táxi para em frente a uma cantina improvisada, Naago, marido de Mati, surge. Usando maquiagem em ruínas e roupas femininas amarrotadas indicativas de sua participação no festival de Tajaboon, a aparência dissoluta de Naago ressoa o estado neocolonial inerentemente corrupto de Dakar. Esta conexão é reforçada quando ele cambaleia bêbado para os aposentos nos fundos da cantina em busca de seu novo filho, apenas para ser confrontado por Mati, de pé na cama com uma arma apontada para sua cabeça, e sua filha Ndèye sentada seus pés, embalando o bebê recém-nascido de Mati. Naago inicialmente responde ao perigo falando com Mati calmamente, dizendo-lhe que ela está assustando o bebê e lembrando-a de que há pessoas do lado de fora, o que implica que haverá testemunhas se ela atirar nele. Chamando-a de “meu amor” e insistindo que sabe que ela não atirá-lo, Naago se aproxima o suficiente para desarmar Mati, atingindo-a no rosto assim que tem o controle da arma. O cineasta cria um suspense narrativo cortando para o exterior da cantina enquanto ouvimos um tiro, seguido por outros dois em rápida sucessão. Os membros da comunidade, atraídos pelos tiros, correm em direção aos aposentos da cantina no momento em que Naago, mortalmente ferido, cambaleia e cai no chão. Ele é seguido por Mati, que deixa cair a arma em seu peito, aparentemente impassível por sua morte.

Tomada em conjunto com a primeira cena, que apresenta um retrato “ideal” de Mati como um membro próspero e valioso da comunidade, a segunda cena oferece uma visão aparentemente contraditória da vida de Mati como uma vida de pobreza e violência. O contraste inicia um mistério narrativo em torno de Mati e as condições que a levaram de um estado a outro. Além disso, a ambiguidade entre a sequência de dança de abertura e o assassinato de Naago é enfatizada pelo fato de que as duas sequências não estão claramente relacionadas em

termos de linha do tempo: a estratégia engaja um espectador ativo que especula se a primeira cena é indicativa da vida de Mati antes de seu envolvimento com Naago, ou um *flash* de sua vida depois de Naago, ou até mesmo relacionada à ação central da história.

## PRODUÇÃO GLOBALIZADA E ESTÉTICA AFRICANA

É necessário ver a ascensão do musical africano como uma extensão orgânica dos desenvolvimentos estéticos existentes no cinema subsaariano, em vez de uma importação de um gênero existente de contextos culturais africanos externos. Isso não significa que o cinema africano esteja isento do efeito de hibridizar fluxos de estética do cinema ocidental e mundial. Jonathan Haynes reconhece que “o sincretismo é uma velha história na África”, cujos efeitos estão agora sendo “acelerados, aprofundados e ampliados” pelos “processos de globalização” (1999, p. 26). Isso é evidente no cinema, devido em grande parte à vulnerabilidade da indústria “às crises da economia e do estado” com base nas demandas geradas por “seu caráter capital intensivo” (HAYNES, 1999, p. 22). Cada vez mais dependentes de influxos de financiamento de fontes ocidentais, as coproduções no cinema africano são “um exemplo dos processos supranacionais de globalização”, resultando no que foi descrito como “compromissos concomitantes” na forma e no conteúdo que tais arranjos envolvem (HAYNES, 1999, p. 26, 22). Considerar esses desenvolvimentos como puramente negativos, no entanto, incorre no risco de guetizar ainda mais o cinema africano dentro de um imaginário limitado que considera a inovação artística como antitética a uma visão “autêntica” da cultura africana em um contexto global contemporâneo (HAYNES, 1999, p. 26).

Esta questão é de considerável importância para a análise de *Karmen Gei* e *Madame Brouette*, ambas coproduções entre Senegal, França e Canadá. Com equipe e elenco vindos dessas nações, e trabalhando juntos em um contexto colaborativo, é possível questionar a origem de certas construções estéticas presentes nos filmes. No entanto, isso é problemático de várias perspectivas. Em primeiro lugar, parece que tal posição se baseia na premissa errônea de que os cineastas africanos são incapazes de sustentar a integridade de suas visões artísticas diante de pressões externas para se conformar aos padrões ocidentais. Isso enfraquece o enorme impacto que esses cineastas tiveram ao expressar a importância de suas culturas no contexto do cinema mundial. Em segundo lugar, aparentemente ignora o papel histórico de longa data desempenhado pelo capital estrangeiro na produção do cinema africano desde o seu início. Por exemplo, em 1963, o “Bureau of Cinema foi criado no Ministério da Cooperação francês” para apoiar a produção cinematográfica independente em África (PETTY, 1996, p. 4). Desempenhando as funções de produtor, distribuidor ou ambos, o Bureau of Cinema exerceu uma força de controle em todo o processo de produção do filme e, embora não se envolvesse com o conteúdo artístico, pode-se argumentar que a França o afetou indiretamente por meio de financiamento e outras funções administrativas (DIAWARA, 1992, p. 26-27). Assim, embora muitos “cineastas africanos tenham feito sua estreia” com o apoio desta agência governamental, alguns diretores africanos “acusaram seus membros de paternalismo e imperialismo” por suas políticas restritivas (DIAWARA, 1992, p. 27). No entanto, apesar das deficiências deste sistema, surgiram vozes cinematográficas extraordinárias, demonstrando que os cineastas africanos historicamente negociaram a tensão criada ao competir com imperativos externos, ao mesmo tempo que sustentavam a integridade de seus esforços artísticos.

Nesse contexto, os cineastas africanos têm sido extremamente hábeis em transformar os impulsos de hibridização em novas formas específicas para as preocupações e necessidades

locais. Além disso, as diferentes abordagens estéticas de *Karmen Geï* e *Madame Brouette* oferecem fortes exemplos da variedade da estética do cinema subsaariano e as diversas maneiras como os diferentes cineastas abordam as preocupações ideológicas. Por exemplo, *Madame Brouette* destaca uma construção visual que se baseia principalmente em planos longos e médios, levando para a gramática cinematográfica africana conceitos de espaço estabelecidos, ao enfatizar as ações dos personagens dentro de um contexto social. No entanto, Sene Absa aumenta o ângulo neutro dessa “estética de câmera testemunha” por um uso judicioso de ângulos altos e baixos emotivos: nominalmente uma tática comum às convenções do cinema ocidental e usada para suturar o espectador ao estado emocional do personagem, Sene Absa desfamiliariza a técnica através do uso de enquadramentos soltos que preservam um certo grau de distanciamento entre espectador e personagens, resistindo à psicologização destes. Por exemplo, durante a cena de confronto na sequência de abertura, na qual Mati ameaça Naago com uma arma, Sene Absa a retrata em um *close-up* médio de ângulo baixo que enfatiza a ameaça que ela representa para a segurança de seu marido. No entanto, a composição também permite ao espectador examinar a parede atrás dela que está repleta de imagens brilhantes de revistas do Ocidente, apresentando uma colagem discordante de consumismo que parece incongruente quando diante da pobreza deste cenário senegalês. Assim, o espectador é simultaneamente confrontado com as implicações do estado emocional de Mati, bem como com o contexto ideológico no qual ele surgiu. A tensão entre essas duas demandas concorrentes resulta em um retrato de um complexo espaço social pós-colonial, enfatizando assim a natureza pedagógica da estrutura do plano.

Em contraste, Ramaka tem uma abordagem muito diferente em *Karmen Geï*, organizando as questões do filme em torno de contextos emocionais que ditam o movimento da câmera e do personagem, bem como o enquadramento (BARLET, 2002). Ramaka assume o desafio de criar um espaço social com grande carga emocional, incorporando a estética da câmera móvel por meio de ressignificações e tomadas longas, especialmente em sequências envolvendo dança e música. Essa abordagem é evidente durante a sedução pública de Angélique: enquanto Karmen se levanta e dança pelo pátio da prisão, ela é retratada em um plano médio de baixo ângulo com câmera na mão. Embora sua posição em primeiro plano contra uma plateia de percussionistas e presidiárias ao fundo conote espaço social, a excitação sexual do movimento físico de Karmen é enfatizada pela instabilidade flutuante da tomada conforme a câmera se move em resposta ao seu progresso pelo pátio. Além disso, a duração do plano lembra a convenção africana do tempo, que tira a ênfase da economia da narrativa em favor de permitir que ações inteiras ocorram em tempo real. Portanto, embora o uso da câmera móvel seja geralmente raro em filmes africanos, Ramaka hibridiza um elemento potencialmente ocidental ao infundi-lo com um sentido de mundo africano que oferece um novo meio de visualização do espaço social.

Como observado acima, a música sempre foi um elemento integrante do cinema da África subsaariana, refletindo, como Isidore Okpewho observa, que “é importante ter em mente que dificilmente há qualquer ocasião ou atividade na vida tradicional africana que não seja acompanhada por canções e cânticos” (1992, p. 137). Esta posição é apoiada por Olivier Barlet quando argumenta que a música, e especialmente as canções, “fazem uma declaração coletiva em nome do povo que, portanto, se torna um personagem-chave do filme, situando a anedota desde o início como parte da experiência coletiva” (2000, p. 186). Além disso, dado que a música e a canção são muitas vezes diegeticamente fundamentadas na estrutura de um filme, ou servem como dispositivos de ligação, há fortes evidências que sugerem que os musicais africanos derivam de práticas cinematográficas embebidas na expressão cultural africana (AMARGER, 2001, p. 5).

*Karmen Geï* e *Madame Brouette* demonstram várias dessas influências com base em diferentes funções pedagógicas. Em *Madame Brouette*, um grupo de cantores vestidos como membros da comunidade aparece em vários momentos ao longo da narrativa para apresentar comentários sobre a ação de Mati, muitas vezes atuando, como observa Sene Absa, no papel da consciência de Mati (BARLET, 2003). Os interlúdios musicais atuam como descansos na ação, oferecendo aos espectadores um momento para refletir sobre as consequências ideológicas da situação e das escolhas de Mati. Além disso, a forma como os cantores representam a consciência de Mati, mas também comentam a ação proporcionando uma perspectiva externa, é uma reminiscência do papel pedagógico tradicional que os griots, como construções de personagens, desempenharam em vários filmes africanos.<sup>3</sup> O processo é ilustrado apenas depois que Naago desmaia fora da favela e morre. Enquanto sua amiga, Ndoxté, conforta Mati, os membros da comunidade começam a cantar: “Madame Brouette matou seu mau marido, o policial”. Emergindo da multidão, o grupo de cantores assume o interlúdio musical, apresentando uma música sobre uma jovem mulher que acorda em lágrimas depois de sonhar com uma grande refeição que se transformou em “uma miragem giratória”. Uma alusão metafórica ao estado de vida de Mati, a música prenuncia o fato de que Mati começou seu relacionamento com Naago sonhando em fazer uma vida melhor para ela e sua filha, uma ilusão que se evaporou diante de sua ganância e aventuras com mulheres.

*Karmen Geï* apresenta uma construção alternativa. Neste caso, a música e a canção são frequentemente usadas para fornecer uma visão sobre o caráter de Karmen. Isso é exemplificado durante uma cena que segue a sedução bem-sucedida de Angélique por Karmen. Reunida em uma cela de grupo, Karmen compartilha uma refeição com suas companheiras presas enquanto elas cantam uma canção que põe em primeiro plano a sedução como um ato calculado para minar a autoridade opressora. Retratado em um plano geral com profundidade de campo, Karmen está sentada no centro do grupo, recebendo seus cumprimentos com humor enquanto as mulheres giram e acenam com as mãos em celebração. Em um verso da performance, as mulheres declaram que não há ninguém como Karmen, exortando: “Você atrai os homens e faz as mulheres tirarem suas roupas [...] Cuidado! Escondam suas mulheres, escondam seus homens! Karmen chegou! Aquela que cria o caos está aqui!”. Além de revelar a bissexualidade de Karmen, os versos também destacam sua capacidade de criar o caos como um elemento fundamental de sua natureza. Insinuando que Karmen tem prazer em quebrar as fronteiras sociais, e frequentemente usa suas proezas sexuais para fazê-lo, a música enfatiza que a transgressão contra a opressão social é uma atividade certa e justa.

## DISFUNÇÃO PÓS-COLONIAL E O CONTÁGIO DA CORRUPÇÃO

As narrativas de ambos os filmes retratam uma paisagem social que foi devastada pela opressão pós-colonial, a traição das expectativas levantadas pela promessa de independência e o fracasso da globalização em corrigir as desigualdades econômicas fundamentais originalmente iniciadas durante a colonização. Como Bhabha observa, “o presente não pode mais ser simplesmente visto como uma ruptura ou uma ligação com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença próxima, nossa imagem pública, passa a

---

<sup>3</sup> Há muitos exemplos de filmes assim, tais como *Xala* (1974), de Ousmane Sembène e *Taafé Fanga* (1997), de Adama Drabo.

ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias” (1994, p. 4). Nessas circunstâncias, torna-se cada vez mais difícil manter identidades estáveis, pois, como Cheah argumenta, “o fato de a nação do povo como fonte de poder transfigurativo estar totalmente comprometida na origem sugere que a possibilidade de contaminação está inscrita na própria estrutura da atualização do povo” (1999, p. 239). Em *Karmen Gei*, esse impulso se reflete na descrição da vida de Karmen, que parece completamente sem qualquer objetivo além de interromper o sistema em atos caóticos de resistência e uma adesão compulsiva à liberdade pessoal absoluta, independentemente do custo para ela ou para os outros. Em nenhum lugar isso é mais explícito do que na relação entre Karmen e Lamine Diop, um cabo de polícia que se torna obcecado pela mulher rebelde. Após sua libertação, Karmen invade a celebração do casamento de Lamine e sua esposa, Mariguen, filha de um alto funcionário.<sup>4</sup> Para horror dos dignitários e deleite dos membros ordinários da comunidade, Karmen começa uma dança desafiadora, invocando o espírito de Kumba Castel. Suas palavras, “Você engoliu o país. Vamos comer suas tripas”, compreendem uma declaração política aberta com o objetivo de insultar a família da noiva e seus convidados da alta classe e refletir, ideologicamente, que os atos de subversão de Karmen têm como objetivo desafiar essa opressão.

A divisão social é acentuada por um longo plano médio que localiza a família e os convidados em um lado do pátio, retratando-os em uma fileira organizada e sentada de homens e mulheres ricamente vestidos, acompanhados por uma fila de homens em uniformes da polícia. Isso é justaposto a um longo contraplano médio de Karmen enquanto ela dança e a profusão de membros da comunidade a observa. Esta imagem alinha Karmen com as massas contra a hierarquia rígida dos dignitários, identificando seu ato como uma provocação, enfatizando o diferencial econômico que divide sua sociedade em quem tem poder e quem não tem. Esta posição é ainda mais avançada quando Karmen se dirige a Lamine da mesma forma que fez com Angélique, usando a mesma abordagem sedutora: Lamine está tão fascinado por sua atuação que, quando Karmen joga um lenço para ele, ele não consegue resistir a acariciá-lo, insultando sua esposa. Cedendo à provocação de Karmen, Mariguen a enfrenta em uma competição por Lamine, segurando-se até que Karmen a ataque, derrubando-a no chão. Karmen é prontamente presa, gritando: “Você engoliu o país. Mas vai ficar preso na sua garganta!” A competição física entre as duas mulheres não é apenas pela posse de Lamine: a competição demonstra os discursos conflitantes de poder que engolfam a cultura de Karmen e o intenso desequilíbrio nessa sociedade que prontamente gera violência. Além disso, a competição coloca um viés político em suas atividades criminosas porque elas se tornam não apenas um meio de garantir o avanço econômico em uma cultura política corrupta em estado terminal, mas também funcionam como um ato de resistência contra ela. Com efeito, Karmen se envolve em comportamentos criminosos por mais do que simples interesse pessoal. Este é um afastamento motivacional considerável da Carmen de Mérimée, que parece movida principalmente pela ganância e autoconforto.

A razão de Karmen para enlaçar Lamine é ambígua, na melhor das hipóteses. Privado de sua patente por não intervir no comportamento insultante de Karmen, ele é instruído a levá-la para a delegacia. Enquanto a conduz pelas ruas por uma corda que amarra suas mãos, Karmen

---

4 O personagem de Mariguen é paralelo ao de Micaela em *Carmen* de Bizet. Como Micaela, que oferece uma visão socialmente correta da feminilidade, Mariguen representa uma visão tradicional africana das mulheres.

ostenta abertamente o fato de ele estar apaixonado por ela. No entanto, não está claro se esta é uma atração recíproca: o mais próximo que Karmen chega de uma admissão de amor é uma canção provocante, na qual ela descreve o amor como uma criança perdida que não conhece leis. O verso final da música, durante o qual Karmen canta, “Lamine, o amor que você pensa que tem, ele foge de você. Você foge dele, mas ele te pegou”, indica a recusa total de Karmen em se submeter à posse masculina. Além disso, o fato de Karmen usar a música para transfixar Lamine com seu carisma e, em seguida, escapar jogando-o no chão, sugere que seu principal interesse no homem é descentrar a autoridade: enquanto ela escapa aos risos, encontra o pai da noiva passando de carro pela rua. Jogando a corda que prendia suas mãos no carro, Karmen faz um gesto de desprezo ao passar. Isso sugere que o recrutamento de Lamine é mais uma demonstração de seu poder de criar o caos do que uma busca por qualquer amor ou atração por ele. Karmen torna-se assim um emblema da rebelião.

*Madame Brouette* também apresenta um espaço pós-colonial disjuntivo e não confiável, mas se concentra no impacto sobre os membros da comunidade enquanto lutam para sobreviver em uma sociedade terminalmente corrupta. Este processo reflete o que Cheah descreve como “a contaminação da cultura nacional”, onde “a linha entre o povo-nação e o estado neocolonial é sempre uma linha entre a vida e a morte” (1999, p. 239-240). Assim, Mati funciona na narrativa em um espaço contestado, preso entre sua vitimização como uma mulher empobrecida e os sonhos de avanço econômico fomentados por expectativas alimentadas, em parte, pelo consumismo de estilo ocidental que o papel de parede destaca em seus aposentos, criando um eixo entre duas perspectivas: Mati é uma vítima da sociedade ou um agente ativo em sua própria queda? Inicialmente, sua pobreza é demonstrada por sua luta para sair de uma existência marginal como vendedora ambulante que vende produtos em um carrinho de mão. A natureza honesta de Mati é ilustrada em uma cena que retrata o final de um dia difícil quando Mati, empurrando seu carrinho, começa a longa caminhada para casa com Ndoxté e Ndèye. Enquanto os carros passam na rua movimentada, Ndèye reclama amargamente que está cansada de andar e exige saber porque elas não têm carro. Mati retruca que é porque elas não têm dinheiro e que se pudesse pedir algo a Deus, pediria uma cantina, não um veículo. Ndèye responde que tudo o que importa é o trabalho, ao que Mati consente, respondendo que ela tem que trabalhar. Esta breve troca indica que os africanos estão profundamente conscientes da lacuna entre a pobreza e a riqueza, expondo a tensão entre as expectativas crescentes dos africanos e o fracasso dos estados neocoloniais em fornecer a prosperidade econômica para sustentá-los. Além disso, a discussão estabelece Mati como uma mulher trabalhadora, destinada a uma vida melhor, cujos modestos sonhos se concentram em criar um negócio que traga estabilidade econômica para sua filha e para ela. Isso sugere que os motivos de Mati estão longe de ser egoístas e são baseados no desejo de ser um membro autossuficiente e construtivo da comunidade.

Portanto, é significativo que a sedução de Naago por Mati comece em um nível material quando ele vê Mati atravessando a rua enquanto organiza o trânsito. Ele a convence a acompanhá-lo a uma cantina, compra uma bebida para ela e oferece algumas moedas a Ndèye. Mais tarde, ele força um motorista de táxi a levar Mati e Ndèye para casa, mas não paga pelo serviço. Durante a viagem, quando Ndèye se gaba das moedas, o motorista de táxi retruca, “Claro, é fácil ser legal com o dinheiro dos outros”, indicando que Naago ganhou sua riqueza abusando de sua posição de autoridade. Isso é ainda ilustrado em duas breves cenas na cantina, quando Naago compra uma rodada de bebidas para todos os clientes do bar. Quando questionado se recebeu seu salário naquele dia, retruca que, para ele, todo dia é dia de receber salário. Além disso, ao descrever seu “novo amor verdadeiro” para London Pipe, um traficante para quem pede dinheiro, ele descreve Mati puramente em termos físicos, indicando que sua generosidade



para com ela é puramente predatória por natureza. Ele gaba-se no bar de que é muçulmano da cintura para baixo, para que possa ter várias esposas, e cristão da cintura para cima, para que possa beber cerveja e comer porco assado. Este é um sinal de que seus escrúpulos são puramente situacionais e determinados somente por seus interesses.

Isso mais tarde se confirma quando Naago leva Mati a uma suntuosa festa de Réveillon em um hotel, na tentativa de impressioná-la com seu poder. Enquanto eles fazem amor em um dos quartos, a ação é acompanhada por uma música que descreve a vida de Mati como “sonhos e memórias feitas de cinzas”, e seu estado emocional como “bêbada de liberdade”. Ambas as frases prenunciam o fato de que Mati interpretou mal a fachada de riqueza de Naago ao confundi-la com uma preocupação genuína. Sene Absa enfatiza que a atração de Mati por Naago é baseada em verdadeiros sentimentos quando ele oferece a ela dinheiro depois que terminam seu ato íntimo. A resposta de Mati é recusar o dinheiro, dizendo não estar interessada em sua riqueza, e só aceita quando Naago diz a ela que é para Ndèye. Isso implica que o interesse de Mati no avanço financeiro é exclusivamente baseado em seu desejo de sustentar sua família. Seu ato de abnegação é particularmente irônico, visto que, no minuto em que ela sai do hotel, Naago imediatamente seduz Xuja, uma mulher que ele conheceu durante a festa.

Como Karmen, Mati comete atos ilegais, mas os dela baseiam-se na sobrevivência e não na resistência. Quando fica grávida, ela e Ndèye são forçadas a deixar a casa de seu pai. No entanto, longe de aceitar sua responsabilidade pela criança, Naago despeja Mati e Ndèye em um hotel decadente e perigoso. Em um confronto sobre suas condições de vida, Mati declara que cuidará de si mesma porque tudo o que ela deseja é uma vida honesta que Naago, com todos seus atos ilícitos, recusa-se a oferecer. Quando Naago mais uma vez oferece seu dinheiro, ela o esbofeteia, afirmando que não é uma mendiga. A ironia dessa afirmação fica clara mais tarde quando Mati, agora sozinha com Ndèye e uma criança a caminho, continua determinada a abrir sua cantina. Ela fundou seu negócio em um ambiente ilegal, envolvendo-se em um ato desesperado de contrabando para dobrar suas economias. Apreendida por despachantes alfandegários, Mati finge entrar em trabalho de parto para escapar com suas mercadorias. Essa cadeia de eventos narrativos ilustra as consequências do uso das ferramentas de uma sociedade corrupta como meio de estabelecer riqueza. Ao escolher seguir um caminho desonesto, incluindo atividades criminosas e mentiras, Mati se torna uma agente de sua própria destruição. Por exemplo, ela protege seus produtos ilegais por meio de London Pipe, que, por sua vez, mais tarde oferece seu dinheiro para usar a cantina como fachada para o contrabando de drogas. Embora ela o recuse, o sucesso de sua cantina é prejudicado pela presença de seus capangas e prostitutas, que espanta uma clientela honesta. Além disso, Naago, atraído de volta para sua vida como resultado de seu sucesso, continua mulherengo e pedindo dinheiro emprestado de London Pipe, esgotando os recursos emocionais e financeiros de Mati. Depois de uma briga na cantina, Mati diz a Naago que não mais permitirá que os criminosos de London Pipe frequentem a cantina. Naago ressalta que ela é hipócrita por condenar suas atividades enquanto compra gás no mercado ilegal, contrabandeia mercadorias e opera a cantina sem licença. A réplica de Mati de que fez de tudo, desde passar pelos canais apropriados e oferecer suborno até se recusar a fazer sexo para obter o documento, revela como a corrupção oficial torna virtualmente impossível sustentar uma empresa honesta. A descida inexorável de Mati em tais atividades torna-se emblemática do “momento inoportuno” que “relaciona as ambivalências traumáticas de uma história psíquica pessoal com as disjunções mais amplas da existência política” (BHABHA, 1994, p. 11). Com efeito, o esforço honesto por si só é insuficiente para prosperar em um contexto pós-colonial e, ao tentar aspirar ao tipo de riqueza sintetizada pelas imagens em suas paredes, Mati repudiou sua própria integridade como pessoa.

*Karmen Gei* também investiga as consequências acarretadas pela disfunção da sociedade pós-colonial. Como personagem, Karmen permanece completamente insatisfeita com seus atos de resistência e com o poder que seu indomável carisma exerce sobre os homens e mulheres atraídos por ela. Por exemplo, além de Lamine, Karmen tem relações com Samba, um faroleiro e homem mais velho, parceiro ativo em suas atividades criminosas, e Massigui, o jovem cantor extravagante a quem Karmen se refere como um “galo”. Cada homem preenche uma certa necessidade nela: Samba proporciona uma compreensão paternal de seu caráter inquieto; Massigui consegue combinar o carisma dela com o seu; e Lamine oferece as armadilhas tradicionais de um relacionamento convencional. No entanto, esses atributos são incapazes de sustentar ou satisfazer as necessidades de Karmen, deixando-a em um estado perpétuo de solidão envolta em um grau de hipersexualidade e rebeldia. Por exemplo, durante a cena em que Lamine é apresentado pela primeira vez à gangue criminosa de Karmen no farol, ela joga cartas com seus compatriotas. Enquanto Lamine se senta na borda do grupo, Karmen é dominada por uma visão da morte retratada em uma montagem de planos médios longos, enquanto a câmera passa por fileiras de mulheres de rosto branco. Quando questionada por Samba se ela viu sorte ou amor, Karmen, profundamente perturbada, diz que viu, “A morte. Apenas a morte”. Samba diz a ela para parar de brincar com fogo, acrescentando: “Você cava, cava e fica surpresa ao encontrar o que enterrou.” A declaração de Samba, em parte relacionada a um *close-up* de Lamine enquanto ele observa o diálogo, parece sugerir que as próprias escolhas de Karmen, impulsionadas por sua incapacidade de encontrar refúgio psicológico, a levarão à morte. Além disso, o fato de que a visão é estimulada pela presença de Lamine no grupo e posteriormente ligada a ele pelo *close-up*, indica um prenúncio de seu papel na morte dela. A presença de Lamine no grupo, determinada apenas pela escolha de Karmen, sugere que o tipo de liberdade tão valorizada por Karmen tem sérias repercussões.

Outra indicação do estado de insatisfação de Karmen é demonstrada em uma cena que se segue a morte de Angélique, que comete suicídio quando Karmen se recusa a restabelecer o contato depois de ganhar sua liberdade, sinalizando assim o fim do relacionamento. Incapaz de se libertar de seu amor não correspondido, Angélique afoga-se no oceano, um ato que comove genuinamente Karmen. Incapaz de enfrentar o funeral, Karmen permanece na sacristia, desmaiada no chão em luto. Mais tarde, em uma cena comovente, Karmen admite para Samba que está apaixonada. Quando pressionada, ela não afirma diretamente que o objeto de seu afeto era Angélique, mas, ao contrário, vacila: “Eu poderia tê-la amado. Mas o amor dela era triste”. A declaração indica que mesmo quando ela está profundamente atraída por alguém, parte da sua psique permanece emocionalmente distante, sugerindo que ela nunca terá sucesso em encontrar realização pessoal. Portanto, sua existência em um ambiente instável significa que ela está presa entre o desejo de manter uma identidade estável e a necessidade de permanecer livre para sobreviver. Na verdade, o preço da liberdade total de Karmen é a despersonalização pelas próprias forças culturais às quais ela tenta resistir.

## ILUSÕES DE LIBERDADE NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL

No clímax de ambos os filmes, Karmen e Mati abraçam a liberdade como o aspecto mais importante de sua identidade, embora ambas sejam levadas à ruína pela violência inerente a seus ambientes pós-coloniais. Por exemplo, Karmen encontra a esposa de Lamine durante uma cena em um cenário surreal que lembra sua visão da morte. Sentadas na areia de frente uma para a outra, mas separadas por um véu de areia escorrendo de cima, Mariguen e Karmen

discutem o destino de Lamine. Mariguen admite que, apesar de sua raiva pela traição, ainda ama Lamine. Ela pede a Karmen para cuidar dele e devolvê-lo, se ela não conseguir. Karmen responde obliquamente, cantando: “O amor é um pássaro rebelde e ninguém pode domesticá-lo. Se não parece certo para ele, não adianta chamá-lo”. Suas palavras inicialmente parecem significar que não depende de Karmen fazer com que Lamine volte se ele não quiser. No entanto, após a conclusão bem-sucedida de uma operação de contrabando de drogas, Karmen oferece a Lamine sua parte nos lucros. Lamine se opõe, insistindo que o dinheiro pertence a ambos. Ele a convida para ir embora com ele, afirmando que não foi feito para a vida arriscada que ela leva. Karmen responde dizendo que já o amou, mas agora o relacionamento deles acabou. Ela insiste que ele pegue o dinheiro e volte para Mariguen. Ele se recusa e inicialmente fica com a gangue, apesar do aviso de Samba de que ele “a ama muito” e deveria ir embora. No entanto, Lamine não consegue desistir de Karmen e a aterroriza primeiro perseguindo-a no mercado, e novamente enquanto ela assiste a uma apresentação de Massigui nos bastidores do teatro. Karmen tenta evitá-lo entrando no teatro, todavia acaba se esbarrando em Lamine em uma passagem estreita. Em vez de fugir, Karmen corajosamente se aproxima dele, dizendo-lhe em uma música que “O amor não é um negócio. Se você quiser me matar, faça-o rápido e bem”, enquanto ele se move em direção a ela segurando uma faca. Ele a esfaqueia e Karmen o encara desafiadoramente até que finalmente desmaia, indicando que ele nunca poderá possuí-la, mesmo na morte. De forma significativa, Lamine está totalmente silencioso durante toda a cena: isso cria um final aberto, deixando o público especular sobre seus motivos e o significado final da morte de Karmen.

O clímax de *Madame Brouette* concentra-se em um tipo diferente de traição: Mati entra em trabalho de parto sozinha enquanto Naago está farreando na noite de Tajaboon, e ela é forçada a ter seu filho sozinha, com apenas Ndoxté para lhe apoiar. Quando volta para casa, Ndèye diz à mãe que ela e seu jovem amigo Samba foram ao clube de London Pipe para contar a Naago que Mati estava em trabalho de parto. Ndèye revela que quase foi atacada por alguns dos homens que estavam lá e que Naago não interviu para protegê-la. Ndèye acrescenta que desde que sua mãe está com Naago se tornou uma velha, incapaz de se divertir, sorrir ou prestar atenção na existência de sua filha. Retratada em um *close-up* e posicionada contra o lado direito do plano balançando seu novo filho, Mati parece presa pela acusação de sua filha. Esses eventos se tornam essenciais para entender como a morte de Naago se desenrola. À medida que a cena do crime é reprisada, verifica-se que, embora Mati esteja inicialmente desarmada, é a pequena Ndèye que pega a arma durante a discussão e atira no braço de Naago. É apenas quando Naago se lança em direção a Ndèye que Mati agarra a arma, matando-o em defesa de sua filha. Na cena final, ao ser conduzida para o carro da polícia, Mati diz a Ndèye que ela é como a perdiz de estimação que eles mantêm em uma gaiola: ela precisa de sua liberdade. Ela abre a porta da gaiola e liberta o pássaro, sinalizando que seu ato de assassinato vale as consequências que ela agora deve enfrentar.

## REINVENTANDO A ÁFRICA

Como demonstram *Madame Brouette* e *Karmen Gei*, o musical africano surge de impulsos estéticos e narrativos bem estabelecidos no cinema africano. O surgimento deste novo gênero indica que “a invenção, reinvenção e desinvenção da África” continua a ser uma grande força motriz no desenvolvimento do cinema africano, levando os cineastas a expandir os atuais modos de expressão para falar se comunicar com as suas culturas e com o mundo com vozes

exclusivamente africanas (WILLIAMS, 2000, p. 179). Em última análise, ambos os filmes engajam os espectadores na luta pela existência no contexto pós-colonial e, ao colocar em primeiro plano as complexidades dessa luta, criam um debate e um apelo à ação que procura soluções dentro das perspectivas africanas. Isso é demonstrado pela persistência dos espíritos indomáveis das personagens femininas para além dos finais abertamente trágicos dos filmes, sugerindo que, apesar da disfunção da sociedade pós-colonial, existem indivíduos preparados para lutar e superar as iniquidades enfrentadas por essas nações. Embora agredida, e talvez corrompida para além da reconfiguração por um mal-estar interno e por pressões transnacionais, ainda existe a promessa de um futuro construtivo para a nação senegalesa na recusa de *Karmen Geï* em se render ao domínio de Lamine e no gesto desafiador de Mati de libertar a perdiz da gaiola. Portanto, como atos de resistência, esses gestos indicam que a verdadeira medida da força das culturas africanas é a capacidade de resistir e perseverar além das dificuldades atuais.

## FILMOGRAFIA

*Dakan/Destiny*. Direção: Mohamed Camara. França, Guiné: Les Films du XXème, La Sept Cinéma, 1997. 87 min.

*Karmen Geï*. Direção: Joseph Geï Ramaka. Senegal, França, Canadá: Euripide, Zagarianka, Les Ateliers de l'Arche, Les Productions Mataranka, Film Tonic, UGC Images, 2001. 82 min.

*Madame Brouette*. Direção: Moussa Sene Absa. Senegal, França, Canadá: Les Productions La Fête Inc., Les Productions de la Lanterne, MSA Productions *et al*, 2002. 104 min.

*Taafe Fanga/Skirt Power*. Direção: Adama Drabo. França, Mali, Alemanha: Atriascop, 1997. 95 min.

*Xala*. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Doomireew, SNPC, 1974. 128 min.

*Woubi Chéri*. Direção: Philip Brooks, Laurent Bocahut. França, Costa do Marfim: ATCI, La Sept Arte-Dominant 7, 1998. 62 min.

*Zan Boko/Homeland*. Direção: Gaston Kaboré. Burkina Faso: prod. Gaston Kaboré, 1988, 94 min.

## REFERÊNCIAS

AMARGER, Michel. Les cinémas d'Afrique au-delà des comédies musicales. *In: Africultures*, n.37, p. 5-16, 2001.

BARLET, Olivier. *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*. trad. Chris Turner. London, New York: Zed Books, 2000.

BARLET, Olivier. Entretien d'Olivier Barlet avec Joseph Gaye Ramaka: festival de Cannes 2001. 2002. Disponível em: [http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche\\_article&no=2371](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=2371). Acesso em: 3 ago 2008.

BARLET, Olivier. A Propos de Madame Brouette: entretien d'Olivier Barlet avec Moussa Sene Absa. 2003. Disponível em: [http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue\\_affiche\\_article&no=2810&rech=1](http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2810&rech=1). Acesso em: 3 ago 2008.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.

CHEAH, Pheng. Spectral Nationality: The Living On [Sur-Vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization. *In: Boundary*, v.2, n.26: 3, p. 225-52, 1999.

DIWARA, Manthia. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

GIKANDI, Simon. Globalization and the Claims of Postcoloniality. In: *The South Atlantic Quarterly*, v.100, n. 3, p. 627-58, 2001.

HAYNES, Jonathan. African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: Quartier Mozart and Aristotle's Plot. In: HARROW, Kenneth W. (ed.). *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings*. Trenton, NJ/Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999, p. 21- 43.

MARSHALL, Bill; STILWELL, Robyn. Introduction. In: MARSHALL, Bill; STILWELL, Robyn (eds). *Musicals: Hollywood and Beyond Exeter*. UK/Portland, OR: Intellect Books, 2000, p. 1- 4.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*, Texte intégral, Notes explicatives, questionnaires, bilans, documents et parcours thématique établis par Thierry Ozwald. Paris: Hachette, 1993.

OKPEWHO, Isidore. *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

PETTY, Sheila. Introduction. In: PETTY, Sheila (ed.). *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*. Westport, CT/Trowbridge, UK: Praeger and Flicks Books, 1996, p. 1-10.

POWRIE, Phil. Politics and Embodiment in Karmen Gei. In: *Quarterly Review of Film and Video*, n.21, 2004, p. 283-91.

WILLIAMS, Adebayo. The Postcolony as Trope: Searching for a Lost Continent in a Borderless World. In: *Research in African Literatures*, v.31, n. 2, p. 179-93, 2000.



---

Sheila Petty é professora de estudos de mídia na Universidade de Regina. Ela ministra cursos em cinemas mundiais e é coeditora da nova série de livros, *Indigenous Voices in World Cinemas*, na University of Regina Press. Ela escreveu extensivamente sobre questões de representação cultural, identidade e nação nas mídias africanas e afrodiaspóricas e foi curadora de exposições de filmes, televisão e mídia digital para galerias de arte em todo o Canadá. É autora de *Contact Zones: Memory, Origin and Discourses in Black Diasporic Cinema*, (Wayne State University Press, 2008) e coeditora do *Directory of World Cinema: Africa* (Intellect Books, 2015). Sua pesquisa atual concentra-se nos cinemas Amazigh e do norte da África, e questões de cidadania e imigração nos cinemas franceses. Ela atualmente escreve um livro sobre a cineasta feminista argelina Habiba Djahnine (Editora da Universidade de Edimburgo).





# REFLEXÃO SOBRE A DIMENSÃO ESPECTATORIAL DOS FILMES AFRICANOS: OU COMO OS CINEMAS AFRICANOS PENSAM DE OUTRA FORMA EM SEUS PÚBLICOS<sup>1</sup>

---

MAHOMED BAMBA

*Só o cinema popular leva os espectadores africanos a sério e, portanto, representa o futuro da linguagem cinematográfica na África. Paradoxalmente, apesar de estes filmes ainda não desfrutarem dos espectadores que merecem, constituem o verdadeiro começo do cinema africano para os africanos*

Manthia Diawara (2010, p. 145)

## INTRODUÇÃO

Como no caso de outras cinematografias do *world cinema*, a questão do público sempre esteve presente nos debates e estudos críticos sobre os cinemas africanos. Depois dos antropólogos e historiadores que se questionaram muito cedo sobre as relações simbólicas entre as populações africanas e a imagem fílmica em geral, são agora os próprios cineastas africanos que fizeram dos “públicos africanos” o objeto de suas preocupações<sup>2</sup>. Diferente de um filme de ficção, por exemplo, um documentário africano pode mostrar sua intenção de ir ao encontro “físico” do público que consome cinema na África. É em busca disso que vai Jean-Marie Teno em *Lieux saints* (2009). São as mulheres, os homens e as crianças em sua relação com a arte e o cinema o que parece interessar ao autor. São, portanto, os espectadores cinematográficos africanos de cineclubes os que se expressam nesse documentário de Teno. Isola-os nos lugares que ocupam, ou seja, nos cineclubes, mas também explora seu universo, tentando compreender seu imaginário, assim como seus modos de consumo e apropriação

---

1 Originalmente publicado em *Secuencias: Revista de historia del cine, Pantallas contemporáneas de África y su diáspora*. vol.41, p.19-40, 2015. Traduzido para o português por Ana Camila Esteves. Tradução autorizada pela editora.

2 Por mais que seja verdade que alguns cineastas tenham sido acusados, com ou sem razão, de fazer filmes *de e para festivais*, paradoxalmente os críticos de cinema não param de fazer do didatismo um dos traços dos primeiros filmes africanos. O mesmo Ousmane Sembène anunciava, por exemplo, em uma emissora de televisão, seu desejo de ver seus filmes dublados em vários idiomas africanos, para que chegassem ao maior número possível de espectadores em cada canto do continente.

de filmes e produtos audiovisuais num mundo que se diz globalizado. Mas de um ponto de vista mais teórico e seguindo uma perspectiva pragmática, a questão do “público” nos cinemas africanos pode ser estabelecida em termos de “sujeito espectador” e de implicação espectral na economia narrativa da ficção. Em outras palavras, seria uma forma de buscar as pistas da recepção no texto fílmico, de abordar a questão do espectador a partir dos gestos enunciativos próprios de cada filme (tomados individualmente) ou de uma categoria de filmes (que forma um sistema textual particular dentro do vasto campo dos cinemas africanos). Estes são os passos que me proponho a seguir neste artigo.

Os filmes africanos (como todos os filmes), além de tentar dar uma impressão realista e, em alguns casos, crítica da África e das suas culturas, também oferecem ao espectador uma experiência discursiva e narrativa: tudo está construído para atrair a atenção perceptiva sobre a trama da história narrada, mas também sobre a estrutura do relato. É, portanto, através da experiência da enunciação que também podemos encontrar os rastros e figuras do espectador de forma implícita nos filmes africanos. Alguns cineastas africanos, seguindo a lógica da poética do cinema moderno ou do cinema de autor, vão ainda mais longe: inscrevem implicitamente sua intenção de “significar” de outro modo a presença do espectador em seu trabalho de encenação por meio de dicas, alusões a outros filmes, com olhares (in)diretos e com referências meta-fílmicas. Nesses filmes de autor é criado um efeito de espelho que volta a levar ao espectador implícito a imagem de outros espectadores vistos na tela. Não é, portanto, o espectador empírico de carne e osso<sup>3</sup> que me interessa. Tampouco é meu objeto de estudo o público real que foi ver um filme africano em uma sala de cinema ou em um festival. Minha atenção concerne, antes de tudo, o espectador do filme africano que o texto e o paratexto fílmicos me permitem construir por inferência e por dedução. É pelas brechas da enunciação e da reflexividade cinematográficas que avançarei para interrogar as relações semióticas, metafóricas e simbólicas dos cinemas africanos com o espectador e os públicos implícitos, virtuais e hipotéticos. É pelos meandros, pelas dobras, pela autorreferência do texto narrativo fílmico em si e também pelo paratexto (comentário, mensagem, prólogo, dedicatória nos créditos do filme) que quero abordar as questões ligadas à recepção, aos modos de leitura e aos tipos de espectralidade previstos por alguns filmes africanos contemporâneos.

Como sabemos, todo filme (de ficção ou documentário) se refere ao seu espectador, designa-lhe um lugar<sup>4</sup> na ordem da representação e do relato. Ou simplesmente o filme narrativo reclama a cooperação<sup>5</sup> do espectador, de forma visível ou sutil. Inclusive se a interpelação<sup>6</sup> ao espectador é um processo visível dentro de um conjunto de figuras (que a pragmática e a teoria da enunciação já definiram) comuns a todos o funcionamento da linguagem cinematográfica,

---

3 Com o qual, por outro lado, um cineasta africano poderia trocar algumas palavras durante um debate, por exemplo, em um festival.

4 Enquanto Christian Metz vê nas pistas deste processo textual uma dimensão constitutiva do que ele chama “enunciação impessoal” (1991), Francesco Casetti as interpreta, pelo contrário, como formas de interpelação e de um olhar direto sobre o espectador (1990).

5 Penso, sobretudo, na noção de “cooperação” no ato de leitura como foi desenvolvido por Umberto Eco e outros teóricos da semiótica da leitura e da interpretação através das categorias de “leitor modelo” e “leitor implícito” (ECO, 1985).

6 Ainda que Francesco Casetti faça uma distinção entre “interpelação” e “olhar” no filme, usarei aqui estas duas noções como sinônimas (1990).

nos filmes africanos<sup>7</sup>, porém esse processo tende a tomar outro aspecto no interior do edifício da representação (que permanece fortemente construída sobre a opacidade do discurso fílmico, por um lado; e sobre o naturalismo quase documental por outro).

O estudo de espectadorialidade que me proponho a fazer neste artigo parte de duas constatações que se acabam de impor como lugares comuns nas obras críticas sobre a cinematografia africana. A ideia segundo a qual os filmes africanos não chegam ao seu público supõe, em primeiro lugar, que tais filmes se dirigem, sobretudo, a um tipo de espectador, o *espectador africano* (que tem que ser educado e sensibilizado através das imagens e das narrativas sobre a África). Ainda que se possa afirmar que toda cinematografia nacional se dirige, entre outros, a um público local, me parece mais aconselhável esta questão desde a sua origem, ou seja, através das estratégias narrativas que cada filme ou sistema fílmico desenvolve. Em outras palavras, é possível examinar de outra forma a maneira na qual a cinematografia africana pensa – ou não – nos seus espectadores, e não simplesmente a partir do ponto de vista de uma certa intencionalidade dos cineastas.

Por outro lado, o estudo da espectadorialidade a partir de uma perspectiva pragmática pode se chocar com uma velha problemática (ou desconfiança) de origem epistemológica, a saber, se é possível ou não aplicar certos procedimentos teórico-analíticos aos filmes africanos. De minha parte, me oponho à ideia de que as ferramentas teóricas (que foram respaldadas em estudos de uma cinematografia supostamente ocidental) não sejam extrapoláveis ao estudo da cinematografia africana. Não se pode esquecer que também os filmes africanos se constroem através dos códigos da linguagem cinematográfica (que encontramos em qualquer filme<sup>8</sup>). Portanto, os filmes realizados por cineastas africanos não deveriam diferir no que concerne ao alcance heurístico destas ferramentas. Todo estudo da espectadorialidade (a partir de uma perspectiva contextualista) se dirige, por um lado, a desvelar as lógicas internas do texto fílmico e, por outro, a descrever as determinações que pesam sobre a leitura do filme no espaço da sua recepção. A escolha pelo enfoque pragmático<sup>9</sup> para falar sobre a dimensão espectadorial de certos filmes africanos se justifica pela vontade de restringir esse estudo a um único contexto de filmes e categorias fílmicas, e de descrever as figuras do espectador através de uma estrutura enunciativa assim como das marcas metadiscursivas.

Examinarei, portanto, alguns filmes a partir deste princípio e a partir da minha própria experiência como espectador. Não se tratará de uma análise fílmica propriamente dita, mas de um estudo descritivo de alguns trechos e cenas fílmicas que me permitirão discernir melhor sobre a implicação espectadorial implícita neles. Começarei por um pequeno *corpus* de filmes africanos selecionados aleatoriamente (ainda que não se trate em absoluto de filmes quaisquer, como se verá adiante) para, por um lado, justificar minha tese sobre a espectadorialidade em algumas obras, e por outro examinar as formas peculiares que o modo de funcionamento discursivo e pragmático da linguagem cinematográfica adota na cinematografia africana. Para tanto, começarei considerando dentro desta cinematografia um vasto conjunto discursivo

---

7 Me refiro, naturalmente, a um certo *cinema de autor* africano.

8 Não é este acaso o princípio fundador da semiótica? Sobre isso, Christian Metz lembra que a análise semiológica (narratológica e enunciativa) consiste, sobretudo, em se perguntar como um filme é compreendido pelo espectador (e não somente como se constrói).

9 Segundo o enfoque pragmático do cinema que foi formalizado pelos desvios da teoria da enunciação fílmica nos escritos de Metz (1991), Odin (2000), Casetti (1990) e Bettetini (1996).



constituído pelo que hoje em dia chamamos de cinema africano de autor<sup>10</sup>. Nesta cinematografia da opacidade na qual vemos tudo sem ver nada, que nos interpela tanto pela forma discursiva como pelo conteúdo narrativo, as figuras do enunciador-espectador se distinguem nas entrelinhas. É também pela apropriação de certos gêneros e códigos narrativos africanos que certos cineastas deste continente constroem um relato fílmico que chega tanto ao espectador africano como ao espectador ocidental. Concentrar-me-ei em particular nos filmes de autor cujo relato está claramente estruturado sobre a base da retórica do *griot*<sup>11</sup>: os filmes nos quais o *griot* aparece como um personagem narrador (em posição intra ou extradiegética). Pelo uso desse recurso, estes filmes já formam um sistema textual singular<sup>12</sup>. A incorporação do relato do *griot* ao relato fílmico se apresenta como um código extracinematográfico, tanto no plano da construção enunciativa como no plano da recepção<sup>13</sup>. Como consequência, esse sistema textual singular, que chamarei a partir de agora de *filme griótico*<sup>14</sup>, apresenta no plano formal estratégias narrativas e enunciativas particulares que pressupõem um modo de implicação do espectador e de ancoragem cultural específicas. Por fim, examinarei brevemente outros modos de interpelação pragmática e de construção discursiva do sujeito espectador nos filmes que entram na categoria de *cinema africano de autor*.

### **OS MODOS DE CONSTRUÇÃO DO ESPECTADOR EM DOIS FILMES GRIÓTICOS: KEITA! L'HÉRITAGE DU GRIOT (1995) E DJELI, CONTES D'AUJOURD'HUI (1981)**

A figura do espectador se percebe na escolha estética e retórica de certos filmes africanos de pôr claramente em cena o *griot*-narrador<sup>15</sup>. Em certos casos, o discurso do *griot* se dirige sempre a um auditório copresente nas cenas do filme onde aparece. Desta forma o espectador pode ver o *griot* cantando ou declamando seu texto. O espectador compartilha com os personagens do filme a mesma experiência ao escutar o texto oral do *griot*. Entre a imagem desse auditório na diegese e o espectador do filme se cria uma relação de espelho, já que ambos ocupam uma relação de escuta em relação ao discurso e ao relato do *griot*. Chamarei espectador-ouvinte o sujeito espectador que posso inferir desses filmes grióticos. Por outro lado, vale a pena lembrar que o narrador griótico dos filmes africanos não se dirige necessariamente a

---

10 Ainda que eu reconheça o caráter um tanto vago e genérico desta expressão, interpreto aqui o cinema de autor como uma forma e categoria fílmica (em oposição ao cinema dito "popular ou para o grande público"), e cuja existência deriva tanto de escolhas estéticas (por parte dos autores-cineastas) como da percepção das obras (no espaço da recepção crítica).

11 N. do T: o termo *griot* é um africanismo da língua francesa que designa o narrador de histórias na África Ocidental. Poder-se-ia traduzir como bardo, trovador ou contador de histórias em português, mas deixaremos *griot* no texto, uma vez que reflete as conotações africanas desta figura.

12 Pelo menos nas cinematografias da África negra, francófona e ocidental.

13 Pontuo que não é a questão da oralidade relativa à figura do *griot* na cinematografia africana o que me interessa (este tema já foi objeto de numerosos estudos), mas as perguntas de ordem teórica ligadas à recepção e à leitura dos filmes onde a figura e o relato deste *contador de histórias* criam um nível de enunciação adicional.

14 Concebo o *filme griótico* não como um gênero fílmico, mas como um sistema textual singular fundado num predomínio de um código narrativo extracinematográfico.

15 Existe uma corrente da cinematografia da África negra que tende a aproximar a enunciação da representação cinematográfica à da literatura oral, à tradição do conto. (SERCEAU, 1995, p. 45)

um público cinematográfico ordinário, mas o contrário; por sua complexidade, faz intervir a uma figura de espectador cúmplice, o qual, para além de seguir a trama narrativa, presta uma atenção particular ao jogo formal que opera no plano enunciativo. A voz e a imagem do *griot* com a qual começa o relato fílmico acrescenta um novo nível discursivo que faz com que o espectador escute e veja um narrador (extra)diegético que lhe canta e lhe conta uma história em palavras, e que o filme põe em imagens. É a partir dos interstícios dessa imbricação narrativa e enunciativa onde eu gostaria de comentar dois filmes que, na minha opinião, constituem os dois melhores exemplos de escolha estética e retórica do *griot* na construção de um modo espectral particular: *Keita! L'héritage du griot* (Dani Kouyaté, 1995) e *Djeli, Contes d'aujourd'hui* (Kramo Lanciné Fadika, 1981).

Se *Keita! L'héritage du griot* e *Djeli, Contes d'aujourd'hui* são exemplos perfeitos de que podemos chamar de filmes grióticos é porque fazem do relato oral a base da sua estrutura narrativa. A figura do *griot* aparece como o fio condutor do relato fílmico e, portanto, a descrição do seu regime espectral e de sua dimensão pragmática é inseparável da do seu aparato enunciativo. Estes dois filmes estão construídos segundo o princípio de intertextualidade e intermedialidade, mas também como experiências estéticas para o espectador; portanto, para além de traduzir e de pôr em imagens um conto ou uma lenda/ fábula africanas, estes filmes transportam o espectador para o campo do mito e da cosmogonia de certos grupos étnicos africanos. O espectador vive uma dupla experiência no plano narrativo e no simbólico. Daí a riqueza da experiência de recepção do filme griótico tanto no plano afetivo como no cognitivo.

### **FÁBULA, LENDA E FICÇÃO EM KEITA! L'HÉRITAGE DU GRIOT**

Ao adaptar o mito de Soundiata para o cinema, o cineasta Dani Kouyaté estava consciente de que se dirigia ao mesmo tempo a um público africano e a um espectador não africano, e que os dois poderiam viver plenamente esta experiência. Para transpor essa epopeia para o cinema, o *griot* é usado como estratégia discursiva que interpela ou chega a um espectador conhecedor da tradição oral africana e, em particular, que desvenda essa história do destino de um menino prodígio para um público mais amplo. É possível que essa epopeia ou fábula seja conhecida de antemão pelos espectadores que a tenham lido na literatura africana<sup>16</sup>. Com esse conhecimento prévio, é possível supor que os espectadores-leitores vivem uma segunda experiência da história de Soundiata ao ver o filme *Keita! L'héritage du griot* (pela transposição do conteúdo narrativo dos *gritos* ao romance africano, e do romance ao filme). O mesmo é válido também para um espectador africano para quem seu avô ou avó lhes contou oralmente a história de Soundiata.

### **ENTRE FÁBULA E LENDA**

Passarei diretamente à descrição da sequência que me interessa para essa análise. Desde os primeiros planos do filme, a imagem do *griot* Djeliba aparece na tela. O espectador o vê deitado em uma maca. Um ligeiro movimento lateral de câmera lhe mostra progressivamente

---

<sup>16</sup> Referência ao livro *Soundjata, ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, publicado pela Présence Africaine, em 1971.

dos pés à cabeça. Djelibiba está imerso em um sonho. Conta uma história (voz em *off*) que tem tom de fábula e se remonta a tempo imemoriais; o mundo sai do caos:

As sombras e a escuridão do “antes da vida” se dissipavam. Wagadu era o cenário da primeira reunião de todas as criaturas do universo. Naquele tempo ninguém mandava nos homens. Um homem, Maghan Kon Fatta, se levantou e falou para os outros. O mundo não pode continuar como está agora sem direção. Eu quero ser o rei de vocês! Vocês aceitam? – Konate! – Imediatamente Maghan Kon Fatta se nomeou Konate e se proclamou rei dos Mande. (KEITA, 1995).

Esse pequeno conto (ou fábula) em *off* é o ponto de partida do relato fílmico. É o que põe em movimento o resto do relato. É também um nível de enunciação acentuado por planos panorâmicos de penhascos, de *travellings* verticais sobre um cupinzeiro. Uma vez que *Keita! L'héritage du griot* se constrói de acordo com a lógica do mito e da fábula, o filme permite que o espectador (no processo de leitura ou de análise) construa um sujeito enunciador irreal. É essa instância de discurso que faz com que o filme funcione como uma fábula cinematográfica e também como uma epopeia (inclusive se não reúne todos os ingredientes do gênero épico como foi consagrado no cinema de Hollywood). Esse enunciado é o *griot*. Assim como Djelibiba é o personagem principal, o *griot* é o que começa e outorga o ponto de partida da história. Sua voz em *off* se escuta desde os primeiros minutos do filme. Depois *Keita!* põe em cena um menino pequeno no papel de ajudante do *griot*. Mas o desejo do menino de escutar mais sobre a história do seu antepassado pode ser interpretado como uma metáfora do desejo de ficção e de fábula<sup>17</sup> por parte do espectador.

## O DESEJO DE FÁBULA E DE FICÇÃO

Ao seguir a voz do *griot*-narrador, o espectador e o menino adotam, cada um em seu respectivo espaço de recepção, um modo de leitura “fabulizante”, atitude que, segundo Roger Odin, consiste em ver um filme para extrair a moral do relato que propõe (2000, p. 59). A voz de Djelibiba mergulha o menino e o espectador nas profundidades de um passado imaginário. De fato, uma vez na cidade e diante de uma família, o *griot* decide contar a Mabo, o filho do casal, a história da sua genealogia e a origem do seu ilustre sobrenome. A partir deste momento se instala uma relação de amizade e de cumplicidade entre o menino e o *griot* (que faz o ofício de *griot* da família). Pela figura do destinatário, se pode dizer que a lenda de Soundiata no filme toma a forma de um conto para crianças. Como todo menino africano escolarizado na cidade, Mabo faz dos seus livros o seu passatempo favorito. Mas à medida em que começa a se deleitar com o relato do *griot*, Mabo pouco a pouco deixa de lado os romances em benefício desta outra forma de narrar. Djelibiba é o responsável por esta mudança de gostos, já que, além de ser o depositário de um “relato que pode durar toda a vida”, atua como um livro vivo.

17 Entendo aqui por fábula seu significado literal nos estudos literários: quer dizer, uma história imaginária, geralmente em verso, que tem como objetivo ilustrar uma moral. No âmbito do cinema, Jacques Rancière nos dá uma definição mais filosófica, mais complexa e densa da fábula cinematográfica, até o ponto de estender sua gama semântica e sua aplicação a quase todos os filmes (nos quais haveria uma espécie de “fábula discordante”) e a própria teoria cinematográfica. Para Rancière, o cinema é a arte da fábula por excelência, porque é uma arte mista, uma arte com a qual se pode fazer outra fábula.

Em uma cena do filme, vemos a mãe de Mabo se queixando e pedindo ao *griot* que pare o seu relato, ao que este lhe responde: “Minha filha, não é minha culpa. Esta história é como o vento, não se pode parar”. Como bom *griot* que é, Djeliba utiliza à perfeição todos os artifícios da narração de um conto. Um conto sem fim. Como dizia Camara Laye (em sua definição da função do *griot*), o *griot*-narrador, diferente do historiador, só tem um compromisso ou dever; o compromisso com a linguagem, o discurso: o de narrar bem e contar a lenda e os contos da tradição oral a quem lhe escuta. Ele é julgado mais pela sua capacidade de fabular que por seu dever de contar a realidade dos fatos. Para Camara Laye, o *mestre da palavra* é o criador de uma ordem discursiva no qual o valor estético do relato importa mais que a veracidade do conteúdo narrativo (1978, p. 21). O *griot* é, portanto, um grande fabulador, um fazedor de fábulas. Em *Keita!* é essa capacidade de fabular a que se destaca. O personagem do menino é copartícipe, de certa forma, na enunciação e na gestação da história de Soundiata (já que é frequentemente por sua insistência que o *griot* é levado a continuar o seu relato). Nós espectadores também não compartilhamos no fundo a ignorância de Mabo no filme *Keita! L'héritage du griot?* Não é por acaso o espectador tradicional o que é convocado e ao qual se dirige o filme, através do desejo de fábula de Mabo e do relato sem fim do *griot*? Quer dizer, um espectador ávido por histórias bem contadas e mil vezes repetidas e reiteradas. Em suma, um espectador de ficção.

Dito isso, é possível aplicar a *Keita!* o modo de leitura fabulante. Vários aspectos do filme permitem supor que tal leitura é plausível. Depois de tudo, o espectador experimenta uma fábula narrada na ficção. Assim, a primeira sequência do filme tem o valor de uma unidade discursiva e um operador narrativo que assinala o início da ficção (e não somente o início do filme). Pode-se até dividir essa sequência primeira da ficção em duas grandes partes: a primeira quando o apresentador-*griot* começa seu relato depois de receber a missão em sonho. A segunda se refere ao momento no qual o espectador o vê se preparar para a viagem; se despede da sua mulher para ir à cidade. É sobre a base dessas duas partes que o espectador diegetiza, no sentido em que vê se perfilar um mundo sobre as imagens figurativas. Este processo de diegetização em *Keita!* é acompanhada também de uma impressão de realidade por conta das imagens quase documentais da vida desse pequeno povoado de onde parte o *griot*. O filme convida assim o espectador a entrar em dois mundos africanos: o do campo e o da cidade; com todos os elementos descritivos visuais e sonoros necessários para a diegetização e a construção desses dois espaços africanos carregados das características da tradição e da modernidade.

O efeito ficção, por outro lado, procede do encadeamento das ações e da partida do personagem do *griot* de um lugar A para um lugar B, assim como do objetivo deste movimento. Intervém aqui uma mudança espaço-temporal. Como um herói ao qual se acaba de dar uma missão, o *griot* se lança a uma cidade com um objetivo (ou um objeto) a realizar: o de transmitir a história de Soundiata a um dos seus descendentes. Segundo essa lógica da construção narrativa de ficção clássica, até podemos avançar a hipótese de que nem o público ocidental, nem o público africano terão a impressão de ver um filme etnográfico ou um documentário sobre a tradição oral *mandé*, uma vez que é o efeito ficção o que prevalece no final.

No que se refere à construção do ponto de vista da história, estamos praticamente no regime de focalização interna, já que ao longo do filme o espectador compartilha o mesmo olhar, a mesma sensibilidade e o mesmo ponto de escuta que o personagem de Mabo. A identificação espectral com o discurso do *griot* e com a opinião de Mabo se obtém graças a utilização estratégica dos códigos do relato construído em caixas chinesas (uma história inserida em outra, uma história dentro da história) e graças a importância funcional e a recorrência da figura do *flashback*. Com todos esses métodos, o filme consegue que o espectador cole na configuração ficcional que está tomando forma.

No entanto, é necessário lembrar que o conhecimento que o espectador tem dos fatos e a responsabilidade do relato griótico (tal como acabo de descrevê-los) continuam estando sob o controle do meganarrador, ou seja, outra instância do discurso de onde é possível construir um enunciador real (alguns dirão as instâncias responsáveis da criação do filme, entre os quais se encontra naturalmente o autor-cineasta, o próprio filho do *griot*). O discurso de Djeliba forma um sub-relato dentro do complexo enunciativo global. De maneira parcimoniosa, o filme deixa o relato do *griot* se desenvolver em pequenas etapas, quase que em pequenos episódios, o que supõe que Mabo quer mais e volta a pedir. *Keita!* é assim uma experiência fílmica e narrativa na qual o discurso do *griot*, ainda mantendo um lugar de importância, funciona sobretudo como uma estratégia enunciativa, poética e até mesmo retórica que se dirige principalmente ao espectador. Por esta razão, a maioria das análises deste filme destaca este aspecto formal e narratológico. Valerie Thiers-Thiam (2004), por exemplo, que realizou um estudo denso sobre o lugar do mito do *griot*-narrador na literatura e na cinematografia africanas, vê no filme de Dani Kouyate uma tendência dos cineastas em se apropriar do mito do *griot*-narrador e em transformá-lo em ícone do cinema africano, já que graças a manipulação das vozes narrativas, as figuras e as missões do cineasta e o *griot* terminam por se confundir e se assimilar<sup>18</sup>. No fim das contas, o cineasta e o *griot* são ambos os recoletores, guardiões e testemunhas das tradições orais e ancestrais. Para Joseph Paré (2000), o filme *Keita!* participa de uma “estética da recuperação”, ou seja, de um processo de compromisso no qual o cineasta utiliza a estética africana ocidental tradicional (cuja matéria prima é a oralidade) para construir o relato fílmico.

### **O ESPECTADOR DIANTE DE DUAS HISTÓRIAS EM UM RELATO FÍLMICO: DJELI, CONTES D’AUJOURD’HUI**

As modalidades de utilização estratégicas e retóricas da figura do *griot*-narrador, assim como os seus efeitos pragmáticos na construção da espectralidade, podem ser observadas em outros filmes africanos e em outros níveis de tecido narrativo. Como em *Keita!*, *Djeli, contes d’aujourd’hui* é um filme que oferece ao espectador um conto griótico. Como tal, se constrói segundo a lógica da incorporação do relato do *griot* no relato fílmico, ou seja, no nível da narração verbal e oral que se desenvolve dentro do complexo audiovisual. O filme faz da atuação, da voz e do canto do *griot* o seu ponto de partida. Por isso a importância da abertura de *Djeli, contes d’aujourd’hui*, assim como o seu paratexto (os créditos finais) na instauração da estrutura enunciativa na construção do regime fictício e na compreensão global do filme (pelo espectador) merecem alguns comentários.

Os primeiros planos de abertura do filme apresentam ao espectador a residência de uma família onde se vê um *griot* sentado no chão. A cena acontece na sala de estar. Diante do *griot*, os membros da família estão instalados confortavelmente em um sofá e escutam o seu canto e a história que lhe conta. Em *Djeli, contes d’aujourd’hui*, o *griot* serve também como link entre o passado e o presente. Tem-se a impressão de que se trata de uma família de classe média que vive de maneira moderna e recorre ao *griot* para que lhes rememore uma parte da sua história familiar e pessoal (isso o espectador só saberá no final do filme). Neste início do filme,

---

18 “O *griot* é o que eu faço e o papel do cineasta na sociedade. É uma palavra *wolof* que significa mais do que apenas um contador de histórias: o *griot* é um mensageiro do seu tempo, um visionário e o criador do futuro”. Djibril Diop Mambety, cineasta senegalês, em uma entrevista com June Giavanni, em *African conversations*, British Films Institute/ScreenGriots, 1995; citado por Olivier Barlet, *Les cinémas d’Afrique noire: le regard en question* (1996, p. 180).

o espectador só vê o *griot* como um personagem que narra uma história para uma audiência limitada e em um ambiente privado (como no modo privado de recepção fílmica). Na verdade, os fatos narrados pelo *griot* constituem o conteúdo narrativo do filme, e o espectador não demora a perceber.

Depois desta breve sequência de abertura, o relato do *griot* e o filme conduzem o espectador a um passado remoto. Se passa rapidamente da cena da sala do casal a uma cena entre os arbustos da savana: o espectador vê dois homens que caminham exaustos e mortos de fome. Não falam. Sentam-se debaixo de uma árvore. Um dos personagens oferece sua carne ao outro, selando simbolicamente uma espécie de pacto de carne e sangue entre duas linhas familiares. Os descendentes destes dois personagens estão desde então marcados por uma espécie de pacto ou dívida simbólica. Esta cena cantada e relatada pelo *griot* também é posta em imagens. É quase um segmento isolado que se insere no início do filme, mas primordial para a posterior compreensão da história principal<sup>19</sup>. Constitui uma espécie de prelúdio para a trama principal do filme. O espectador recebe, portanto, esta primeira história, dentro da disposição geral do filme, como uma explicação suplementar no seu exercício de leitura do relato. Como se pode ver, essa informação é dada por meio do canto, do relato oral e da imagem. Assim, esse segmento-prelúdio funciona também como uma porta de entrada do espectador na ficção de *Djeli, contes d'aujourd'hui*.

### **A ENTRADA DO ESPECTADOR NA FICÇÃO DE DJELI POR MEIO DO RELATO DO GRIOT-NARRADOR**

A trama principal se refere à história de amor entre dois jovens que lutam contra o peso das tradições e das proibições que lhes impedem de casar, já que pertencem a famílias e a castas diferentes. Mas pelo mecanismo do relato, o espectador não fará uma relação entre o desenlace dessa história e o conto do *griot* até o fim do filme, que exige que o espectador se lembre da pequena história do pacto de sangue e carne para completar o desfecho que parece aberto. Pela mesma sutileza enunciativa, o filme só permite que o espectador faça essa conexão no final. De fato, o filme volta a se fechar sobre a mesma sequência de abertura (é um segmento que se repete duas vezes) na qual se vê o casal e o *griot* na sala. Mas desta vez o espectador vê e ouve o *griot*, que conclui a sua história com uma lição de moral. Por um rápido movimento de câmera, o filme revela a presença de um menino que está com o casal, dando a entender que os dois personagens enfrentaram as proibições da tradição e puderam viver o seu amor. Na verdade, o *griot* lhes está contando uma parte da sua própria história. Nos créditos do final, como que para fazer uma referência clara ao substrato oral e griótico da estrutura enunciativa, o realizador faz uma homenagem ao *griot* moderno cujos canto e música serviram de trilha sonora original do filme, com essas palavras: “A música [*douga*] de Kouyate Sori Kandia foi escolhida para prestar homenagem ao artista pela sua obra de reabilitação da música e da cultura africanas”. Através desta informação lacônica, o filme constrói uma dedicatória ao *griot*, que se pode ler também como uma mensagem ao seu espectador. Como bem dizia Gérard Genette, toda dedicatória que parte das margens do texto, do espaço do paratexto, se refere

---

19 Lembremos que *Djeli, contes d'aujourd'hui* conta a história de amor e casamento impossível de dois jovens estudantes marfinenses, Fanta e Karamoko. A primeira pertence a uma família que, segundo as proibições de casta dos mandinga, não pode se casar com Karamoko porque ele é filho de *griot*. Para pontuar bem seu tema sobre o conflito entre tradição e modernidade, o cineasta Kramo-Lanciné Fadika desenvolve a trama narrativa em dois espaços diferentes, passando da cidade ao campo.

tanto à obra em si como ao destinatário da dedicatória e, claro, ao espectador que a lê e a experimenta. O efeito da dedicatória de *Djeli* faz uma autorreferência metadiscursiva ao filme e define assim os contornos da sua dimensão pragmática, ao mesmo tempo em que outorga uma informação ao espectador, a todos os espectadores.

O tipo de espectador que posso inferir de *Keita!* e de *Djeli* passa por uma descrição do personagem do *griot*-narrador (em posição intradiegética e extradiegética), guardião vivo dos mitos, das lendas e da tradição oral. Desde o início dos filmes, o espectador percebe que é o *griot* que desempenha o papel de narrador explícito. Contudo, diferente de *Keita!*, o narrador-*griot* de *Djeli* se limita a começar a história e é deixado imediatamente de lado, só reaparecendo na cena final. O auditório do *griot* nos dois filmes transcende os limites dos personagens que estão em cena para escutar a sua história. *Keita!* e *Djeli* se oferecem a um público cinematográfico universal, ao mesmo tempo em que apresentam a este público a lenda que os *griots* africanos tem que transmitir. Este público não é obrigatoriamente africano, tampouco uma entidade que se deve medir pelo número de ingressos vendidos e receitas de bilheteria. Os dois filmes colocam o relato do *griot* em imagem e som. Portanto o conservam e o dirigem a espectadores virtuais (sujeitos do discurso que os próprios filmes constroem) e que podem dispor deste relato oral durante uma passagem pela sala de cinema, em uma aula, em um cineclube, entre outros espaços. A transposição da arte de narrar do *griot* para o cinema se fundamenta, portanto, em uma poética, no sentido aristotélico do termo. Independente dos aspectos idiossincráticos das fábulas ou das lendas dos *griots* colocadas em cena em um filme africano, eles se dirigem a um público amplo, seu objetivo é, antes de tudo, o grande público, para além do público africano.

## A CONSTRUÇÃO DO ESPECTADOR NO CINEMA AFRICANO DE AUTOR

Como nos filmes grióticos, outros filmes africanos de autor apresentam em sua estrutura enunciativa métodos de construção espectral. Dando continuidade ao estudo dos efeitos dos gestos enunciativos e das estratégias de interpelação, podemos dizer que todo filme africano se dirige a e prevê antes de tudo um sujeito enunciatário, ou seja, um espectador textual e abstrato ao qual se atribui um lugar e uma trajetória<sup>20</sup>. Lembremos, contudo, que a hipótese de um *espectador africano* (construído pela cinematografia africana) orientou outros estudos espectraliais incluindo uma perspectiva narratológica.

Por exemplo, é a partir do dispositivo cenográfico, do jogo de identificações, da construção textual e enunciativa, que André Gardies postula a figura do “espectador africano”<sup>21</sup> (em oposição

20 Segundo a lógica da semiopragmática, Roger Odin (2000) nos lembra que é o analista que deve construir por inferência os modos de leitura previstos no filme (e que podem eventualmente corresponder ou não aos modos de leitura realmente executados pelo espectador no espaço da recepção).

21 A própria noção de espectador africano (dirigida e construída pelo cinema africano) também está presente no estudo narratológico que Manthia Diawara propõe para os filmes africanos populares, especialmente as produções em vídeo de Nollywood (em oposição a um suposto espectador cinéfilo ocidental objetivo dos filmes africanos de autor que só são vistos em festivais): “Só o cinema popular leva os espectadores africanos a sério e, portanto, representa o futuro da linguagem cinematográfica na África. Paradoxalmente, apesar de esses filmes ainda não desfrutarem dos espectadores que merecem, constituem o verdadeiro começo do cinema africano para os africanos. Os diretores que podemos incluir nesta categoria, longe de considerar que o cinema só é uma atividade intelectual que alcança a sua perfeição e legitimidade através da sua inclusão em festivais europeus, acreditam que o cinema deve ser sobretudo apreciado pelos seus próprios espectadores; e o cinema africano, também, pelos espectadores africanos. Os espectadores africanos que viram filmes durante os últimos cem anos, agora precisam ver a si mesmos nas telas.” (DIAWARA, 2010, p. 145).

ao espectador ocidental). Segundo Gardies, o que caracteriza a implicação espectral em um grande número de filmes do cinema negro-africano (CNA) é o gancho do mundo da ficção dentro do espaço cultural do espectador. Ao brincar constantemente com a similaridade entre o mundo da ficção (a diegese) e o mundo pró-filmico, Gardies observa que alguns cineastas do CNA exploram em seus filmes a função especular e estabelecem uma disposição textual e uma economia narrativa nas quais se cria um “espaço-espelho”. Entre os filmes africanos dos anos 1970 e 1980 e seus espectadores, cria-se portanto uma relação singular que faz do destinatário o sócio privilegiado:

Ao favorecer o processo de identificação, ao brincar com as modalidades de enunciação e de focalização, [o cinema negro africano] inscreve o espectador num espaço de comunicação responsável por fazer aquele sujeito já não “omni perceptor”, mas um sujeito que tudo vê e onisciente (GARDIES, 1989, p. 16).

Este sujeito enunciatário assim construído pelo filme africano supõe também um “espectador que se definiria por um conhecimento cultural específico [...]” (GARDIES, 1989, p. 161). Portanto, o cinema negro africano, assim como seu narrador-enunciador, “localiza” o seu espectador modelo africano em uma espécie de “espaço-espelho”, designando-lhe, ao mesmo tempo, um lugar, convidando-o a entrar em um mundo fictício dotado de um saber implícito. Para Gardies, poderíamos imaginar e reconstituir (por inferência), na perspectiva de uma semiótica da recepção, a figura do enunciatário (espectador) dos filmes africanos através da análise do discurso explícito e implícito que dizem respeito aos códigos culturais de referência.

Nos filmes africanos mais contemporâneos, assistimos a outras experiências de construção discursiva do espectador que merecem alguns comentários. São filmes que se constroem segundo a lógica do cinema de autor, ou seja, apresentando um rigor do ponto de vista da encenação, mas cuja dimensão discursiva e pragmática é visível nos rastros da enunciação, nas marcas do metafilme<sup>22</sup> (que interpelam e se dirigem ao sujeito enunciatário). Já não se trata apenas de postular “o espectador africano” a partir do exame das configurações metafilmicas, autorreflexivas e de paratextos desses filmes, mas de ver a figura de um espectador modelo e implícito (um espectador construído e previsto pelo texto fílmico). O filme *Les saignantes* (Jean-Pierre Bekolo, 2005) nos oferece um exemplo perfeito da implicação espectral pelo comentário verbal escrito. À primeira vista, a montagem complexa e o tratamento narrativo pouco ortodoxo deste filme fazem com que seja pouco acessível ao grande público. No entanto, *Les saignantes* constrói sua dimensão comunicativa por meio do paratexto que aparece na estrutura do filme em forma de intertítulos. Frequentemente o comentário de algumas destas menções escritas (que enquadram as partes principais do relato) transbordam o conteúdo referencial das cenas para se referir ao próprio filme: “Como fazer um filme de amor onde o amor é impossível?”, “Como fazer um filme policial em um país onde não se pode fazer investigação?”. Ou este outro intertítulo que pode ser lido como um chamamento direto dirigido ao sujeito enunciatário receptor: “Como ver um filme como esse e não fazer nada depois?”. Essas pequenas cartelas

---

22 Utilizo “metafilme” segundo o significado deste termo na teoria da enunciação cinematográfica. Ver também a definição de metafilme nos trabalhos de poética cinematográfica de Marc Cerisuelo (2000).



tem uma função metadiscursiva<sup>23</sup> na medida em que produzem um segundo discurso em *Les saignantes*. Por outro lado, ainda que assumindo o rótulo de gênero para falar de alguns dos seus filmes (*Les saignantes* é um filme híbrido que pode ser definido como um filme de terror, um filme de amor ou um filme policial), Jean-Pierre Bekolo define também uma ideia de cinema pessoal<sup>24</sup> e independente (portanto um cinema de autor). Consequentemente, não hesita em alterar os códigos e as normas narrativas que regulam os gêneros fílmicos e o cinema clássico. No entanto, *Les saignantes* leva em conta o seu espectador, construindo-o ao mesmo tempo como receptor de um discurso no qual o verbal contribui para reforçar a dimensão pragmática. Em *Bamako* (2006) de Abderrahmane Sissako, por exemplo, encontramos o mesmo princípio metadiscursivo no recurso à figura do metafilme: através de um segmento separado da ordem sintagmática do relato, o filme desafia abertamente o seu espectador.

### A SEQUÊNCIA WESTERN DE BAMAKO: UMA MENSAGEM IMPLÍCITA AO ESPECTADOR

Já sabemos que *Bamako* não é um filme para o grande público. É um filme exigente na sua forma, e como tal aposta no rompimento com a transparência da narrativa clássica. Brinca com a paciência do espectador<sup>25</sup>, a começar pela forma com a qual constrói o espaço discursivo. A articulação das mudanças de voz (e portanto dos níveis de enunciação) no tribunal improvisado em um pátio comunitário (tribunal penal) lembra o modelo de acusação ou de conversa debaixo da árvore da palavra<sup>26</sup> em algumas tradições africanas. Este modelo discursivo transposto a um filme (filmes de julgamento) dificulta a construção de um enunciador ou de um ponto de vista único (como nos filmes que se adequam a uma narrativa clássica). Este método faz com que a leitura fílmica seja difícil para o espectador comum. Ao tomar essa decisão, o filme constrói e convoca outro tipo de espectador, um espectador cúmplice que poderíamos entender como espectador modelo (ECO, 1985).

Mas como não pretendo inferir o espectador de *Bamako* a partir da análise global do filme, contentarei-me aqui com a descrição de um segmento autônomo<sup>27</sup> (correspondente a uma cena completa, com uma unidade de sentido) que não deixa nenhum espectador indiferente ao ver o filme. Aparece, como se fosse do nada, na metade do filme, e parece que a narrativa fica suspensa. Nesta cena, que dura uns seis bons minutos, vemos personagens vestidos de *cowboys*

23 Para Christian Metz, o espectador é o objetivo primeiro de todo intertítulo e comentário inserido no filme.

24 “Os filmes clássicos podem te ensinar como contar uma história com começo, meio e fim, e como desenvolver uma trama contínua, com um ponto de inflexão e algumas peripécias. Isso foi o que aprendemos na escola de cinema e através dos nossos anos de formação. Pessoalmente, tenho minhas reservas acerca da aceitação dessas estruturas e sempre as coloco em dúvida para ver se, no final, em seu núcleo central, me disseram alguma coisa.” (DIAWARA, 2010, p. 206).

25 Tive a oportunidade de assistir à estreia de *Bamako* em uma grande sala de espetáculos na ocasião do Festival Internacional de Cinema em Salvador, Bahia, Brasil. Um quarto dos espectadores tinham saído da sala trinta minutos após o início do filme.

26 Se os espectadores tiverem boa memória, lembrarão das cenas de conversas entre os agricultores de um povoado senegalês sentados debaixo do *baobab* no documentário *Kaddu Beykat/Lettre Paysanne* (1975), de Safi Faye. Um dos temas da conversa versava sobre os efeitos da monocultura, da política agrícola do governo.

27 O segmento autônomo (na formalização teórica da grande sintagmática) se define como “uma parte do filme e não uma parte de uma parte do filme.” (METZ, 1975, p. 125).

com revólveres. Se respeitam todos os códigos de vestimenta, cromáticos, de iluminação e topográficos próprios ao gênero *western*. No entanto, o espaço (a diegese) deste filme curto é um povoado da África subsaariana no Mali, onde os habitantes são derrubados friamente pelos *cowboys* como em um jogo de arco e flecha.

É um segmento que incomoda o espectador, mas que não está desprovido de sentido. Mantém uma relação estranha com o resto do filme. Apesar da sua autonomia<sup>28</sup> na economia narrativa de *Bamako*, este segmento não é completamente independente do filme como um todo. Ao ser perguntado sobre qual era o vínculo entre a cena de *spaghetti western* e o resto do filme, Sissako respondeu, em uma entrevista, que o sentido era alegórico. Mas para além da conotação desta sequência separada do resto da história, o que me interessa aqui é o seu funcionamento como fragmento fílmico inserido na estrutura enunciativa global do filme. Em outras palavras, que modo de leitura e que tipo de espectador este segmento isolado de *Bamako* convoca?

Desta transposição de uma cena do filme de *cowboys* a uma ambientação africana, surge um efeito de reflexividade em forma de alusão ao cinema de gênero. Se trata efetivamente de um filme dentro do filme dirigido a um público intradieético. Esse fragmento de *Bamako* forma uma unidade discursiva plena, com um início, uma parte central e um final. É quase um curta-metragem<sup>29</sup> que tem seus próprios títulos de crédito de abertura: “Presents... Danny Glover; Elia Suleiman; Zeka Laplaine...” e seus títulos de crédito no final onde o espectador pode ler o título em inglês “*Death in Timbuktu*”. Os nomes estão escritos em letras e caracteres tipográficos que lembram o estilo caligráfico dos *westerns*. A sequência se apresenta ao espectador do filme depois de um pequeno problema técnico durante um telejornal (se vê um grupo de pessoas amontoadas diante de um pequeno televisor). Os jovens telespectadores parecem adorar o filme, o espectador os vê rir. É criado um efeito de espelho entre os personagens telespectadores da sequência e o espectador de *Bamako*. Há portanto um sinal para o espectador, que se reconhece, assim, como destinatário desta sequência fílmica.

Os *cowboys* maus são também personagens conhecidos no mundo do cinema (atores e cineastas). Todo cinéfilo conhece seus nomes e rostos. O próprio Abderrahmane Sissako aparece como personagem na cena. Vale lembrar que a aparição de cineastas em seus próprios filmes se converteu em uma espécie de marca autoral em sua obra, até o ponto de dar vazão a numerosas análises referentes a autorrepresentação ou autobiografia nos seus filmes. De minha parte, prefiro considerar essa presença como uma figura de metalepse de autor (irrupção do cineasta na representação fílmica) segundo a definição de Genette (2004), causada, em particular, pelos efeitos produzidos no plano da recepção. Por acaso não se reflete a imagem do próprio autor na sua obra e no espectador que a assiste, a reconhece e a interpreta como tal? A leitura autobiográfica se deriva tanto do protocolo de produção como dos conhecimentos que se mobilizam no âmbito da recepção e da leitura. É, sobretudo, o espectador que conhece e reconhece Sissako nesta breve sequência o que a lerá a partir de uma perspectiva autobiográfica.

---

28 À propósito das relações dos segmentos autônomos com o resto do filme, Metz falava precisamente que a autonomia não é independente na medida em que cada um dos segmentos só adquire seu significado definitivo em função do filme em seu conjunto (o filme é considerado como “sintagma máximo” do cinema). (METZ, 1975, p. 125).

29 Outros cineastas como Woody Allen ou Pedro Almodóvar nos acostumaram a esse jogo de referências metafílmico. Ver também a pesquisa de Marc Cerisuelo (2000) sobre os casos de metafilmes no cinema de Hollywood, a partir da perspectiva do que se chama de poética histórica.

É, portanto, através deste sinal que *Bamako* solicita e designa um lugar para o seu espectador. A metalepse do autor, assim como o segmento isolado, tem aqui valor com fortes sinais da enunciação: rasgam a tela da transparência do discurso fílmico e deixam surgir um excedente de informação que vai mais além do conteúdo narrativo. Esse excedente de informação se refere ao filme como um texto com suas instâncias de discurso. Estes dois fortes signos de enunciação conferem, por outro lado, uma dimensão pragmática ao discurso do filme *Bamako*, e fazem com que se abra sobre o seu exterior, sobre o seu contexto, funcionando ao mesmo tempo como uma forma de interpelação direta e de sinal para o espectador. Com seu segmento isolado (no meio da estrutura do filme), *Bamako* solicita ao mesmo tempo uma participação emocional e ativa por parte do seu espectador. Esta tensão toma, inclusive, a forma de uma solicitação de adesão a uma cumplicidade entre cinéfilos que se entendem entre si. Aqui é o enunciador principal do filme (o cineasta) que faz referência a sua própria cinefilia<sup>30</sup>, transmitindo sua paixão pelos *westerns* a um espectador implícito capaz de entendê-lo neste sentido.

### **IMAGENS DA SALA DE CINEMA, OS ESPECTADORES E O CINECLUBE: ABOUNA (2002) E MOI ET MON BLANC (2003)**

Devemos lembrar que existem mais filmes de autor africanos que estão marcados por rastros de enunciação metafílmica e de interpelações ao espectador. É o caso, por exemplo, de *Abouna* (Mahamat-Saleh Haroun, 2002), quando a tela do cinema se converte em um lugar de encontro entre dois meninos e o pai, a quem procuraram desesperadamente por toda a cidade de Djamena. Sonho, delírio ou realidade? Uma coisa é certa: nesta cena, já antológica da cinematografia africana, o espectador de *Abouna* se confronta com um jogo de espelhos ao ver esses dois meninos como espectadores de outro filme (o filme dentro do filme<sup>31</sup>). Através da manipulação pela enunciação, a *mise en abyme* recebe todo o seu sentido. Aqui há provavelmente um sentido quase psicanalítico da imagem sonhada do pai que se confunde com o desejo de ficção que, em um primeiro momento, levou os filhos à sala de cinema, antes que um deles descubra de repente a figura do pai. Mas esta sequência fílmica também pode ser lida como uma referência metalinguística direta ao cinema, a sala de cinema como lugar institucional de recepção fílmica por excelência (salas que tendem, infelizmente, a desaparecer para sempre da paisagem urbana africana). Em *Bye bye Africa* (1999), um filme anterior de Mahamat-Saleh Haroun, esta referência direta ao cinema se torna tema principal e uma verdadeira reflexão sobre o próprio sentido de “fazer cinema” em um país em guerra e desprovido de qualquer infraestrutura de produção. *Bye bye Africa* oferece, portanto, um ensaio sobre o cinema para o seu espectador.

Encontramos o mesmo processo para reconduzir ao espectador a imagem de outros espectadores em *Moi et mon Blanc* (Pierre Yameogo, 2003). Diferente de *Abouna*, *Moi et mon blanc* confronta o seu espectador com um grupo de jovens espectadores que não estão na sala de cinema, mas no exterior. Um deles desempenha o papel de narrador ao explicar o filme aos que lhe escutam. Como um narrador-*griot*, suas palavras se transformam em imagens. A

30 Como acontece frequentemente com o cineasta Quentin Tarantino, por exemplo. Além de revisitar de forma lúdica o *western* ou a *blaxploitation*, Tarantino afirma assim o seu gosto por esses gêneros um pouco em desuso.

31 Para Christian Metz, a figura do filme dentro do filme (que pode se apresentar sob diferentes formas) revela mais claramente a complexidade do trabalho de enunciação em certos filmes (METZ, 1991, p. 94).

cena é irreal e cômica, uma vez que acontece perto de uma sala de cinema, e podemos nos perguntar por que os espectadores-ouvintes não entram para ver o filme com os seus próprios olhos. A sinopse de *Moi et mon blanc* apresenta o filme como uma comédia dramática e um filme de aventura. Ainda que as questões de alteridade cultural e os olhares invertidos entre França e África sejam a base temática do filme, o tom é leve. Trata-se, portanto, de um filme popular, de gênero e dirigido ao grande público, um filme que se destina ao espectador comum que quer se divertir. *Moi et mon blanc* parece, por vezes, um filme de cinéfilo, sobretudo por causa da atuação dos seus protagonistas, que tem tudo para desagradar um espectador cinéfilo adepto ao rigor no trabalho de roteiro e de encenação. No entanto, o filme de Pierre Yameogo demonstra uma maneira sutil de construir suas figuras de enunciação metafílmica: por mais que não vejamos os espectadores na sala de cinema (e sim fora dela com o charlatão), o diretor elogia através do seu filme o que podemos chamar de lugar alternativo de recepção de filmes na África: o cineclube. Na última cena de *Moi et mon blanc* o espectador vê um grupo de crianças e adolescentes agrupados ao redor de um televisor e um gravador de vídeo. Assistem, entre risos e aplausos, a um filme de cowboy. A última cena do filme nos deixa ver e ouvir um divertido debate entre duas crianças deste cineclube, que provoca sorrisos ou risadas em todos os espectadores.

### **A INTERPELAÇÃO DIRETA AO ESPECTADOR ATRAVÉS DO PARATEXTO<sup>32</sup> DOS TÍTULOS DE CRÉDITO**

Como acabamos de ver, as referências ao espectador são numerosas na cinematografia africana. Na ficção, as imagens de espectadores se convertem em estratégias para a construção do esquema narrativo e enunciativo. Mas outros filmes africanos preferem se dirigir diretamente ao espectador por métodos de interpelação no paratexto fílmico, ou seja, a partir dos títulos de crédito do início ou do final do filme. Em *Djeli*, por exemplo, a palavra *Habana* (na língua *malinké*) substitui as tradicionais letras de *FIM*, como se o enunciador ou o autor supusessem que o filme foi visto por um público africano que compreende o sentido desta palavra. Mas é também uma maneira de reforçar a abordagem cultural e linguística do filme. O pequeno texto explicativo que aparece no prólogo nos títulos iniciais de crédito de *Sarraouina* (Med Hondo, 1986) é também uma espécie de mensagem dirigida a um espectador africano e não africano, situando-o no contexto histórico e colonial da história de *Sarraouina* (o filme é uma adaptação de uma obra literária). Prepara o espectador, assim, para que adentre esse drama épico e bélico, no qual se mesclam a vontade de reconstituição histórica e a vingança sobre a história. A palavra final nos títulos de crédito de *Teza* (Haile Gerima, 2008) tem, ao contrário, um formato de dedicatória: “A minha mãe Mulu Basiliouis e a minha irmã Elsa Gerima. A todas as pessoas de raça negra que foram golpeadas e assassinadas só por serem negras; e a um sem número de jovens etíopes que foram assassinados por se atrever a trazer uma verdadeira mudança para a Etiópia”. Com essas poucas palavras, *Teza* se dirige a um público específico: os espectadores etíopes, africanos, negros americanos e os espectadores das diásporas que se reconhecem respectivamente na dedicatória no final do filme. Como vemos, os títulos de crédito de todos esses filmes africanos (e muitos outros) formam fragmentos de um metadiscurso (falam do

---

32 Entendo paratexto aqui tal como foi definido por Gérard Genette em seus dois livros: *Seuils* (2002) e *Palimpsestes* (1992), e mais tarde aplicado ao campo do cinema.

filme), mas através desses fragmentos o enunciador cineasta se dirige diretamente e sem artifícios retóricos a um espectador que é ao mesmo tempo implícito e hipotético.

## CONCLUSÃO

Se os estudos narratológicos do cinema falam em universalidade dos relatos é porque partem da hipótese de que todo espectador está dotado de uma habilidade ou de uma intuição particular que lhe permite decifrar qualquer texto narrativo. O relato, como bem definiu Barthes (2008), começa pela história da humanidade (ao menos tal e qual cada povo a concebe, a constrói e a conta aos seus membros). Assim, todos os grupos humanos têm seus próprios relatos, mas com frequência eles se constroem, se compartilham e se apreciam com outros seres humanos pertencentes a culturas diferentes. Os filmes africanos compartilham, à sua maneira, essa característica. No que se refere aos enfoques pragmáticos do cinema, partem da ideia de que todo filme “é feito para ser visto”, apontando assim, de uma forma ou de outra, a presença do sujeito ao qual se dirige (CASSETTI, 1990, p. 12). A dimensão espectral se revela, entre outras coisas, por uma série de rastros de enunciação. É, portanto, na confluência desses dois enfoques sobre a “comunicação cinematográfica” (que toma forma sob o relato na ficção) onde me situei para examinar os métodos de inscrição das figuras do espectador implícito na estrutura enunciativa de alguns filmes africanos. Em linhas gerais, o que propus neste artigo foi deslocar a pergunta sobre os públicos da cinematografia africana para o terreno teórico da recepção cinematográfica. Como vimos, tal abordagem teórica exige inevitavelmente a construção da instância espectral dentro dos próprios filmes.

Por um lado, ao seguir a estética da recuperação e da apropriação do discurso do *griot* por cineastas africanos, tentei problematizar o tipo de implicação espectral que se observa na categoria fílmica do que chamei de *filme griótico* (no seio de um certo tipo de cinema de autor africano). Essa utilização do *griot* convoca, portanto, entre os públicos africanos e não africanos, posturas e modos de leitura fílmicos particulares que só podemos delimitar e examinar através do texto cinematográfico, a partir de uma perspectiva textual e semiopragmática. Diante de um filme griótico, poderíamos inclusive inferir outros modos de leitura para além da ficcionalização e da fabulação. Penso, por exemplo, no modo estético que deliberadamente omiti aqui. O espectador pode intervir no modo estético, na medida em que pode observar um filme griótico do ponto de vista da combinação da imagem fílmica com o canto e a atuação musical do *griot*, por exemplo. Alguns espectadores cinéfilos ou um teórico dos cinemas africanos poderão praticar esse modo de leitura. Penso, por exemplo, no curta-metragem de Ousmane Sembène, *Niaye* (1964), no qual um *griot* conta as consequências da gravidez de uma jovem em uma comunidade do Senegal. O que chama a atenção do espectador é que os comentários do *griot* intervêm com o recurso de voz *off*, e esta voz é completada por uma voz de mulher. As duas vozes (masculina e feminina) se revelam no relato desta história. Alguns espectadores perceberão esse jogo de entrecruzamento de vozes neste pequeno filme griótico e terão um modo de leitura estética dele. Ainda que a minha análise tenha se centrado nos filmes grióticos, vimos que existem outros filmes africanos, no registro da ficção, que constituem casos interessantes que também merecem ser estudados.

Por outro lado, no que diz respeito a flexibilidade que observamos no discurso de filmes como *Les saignantes* e *Bamako*, podemos supor que aludem a traços do cinema moderno. De fato, se existe uma tendência no cinema moderno no âmbito da cinematografia africana, ela pode ser vista nos filmes de autor, na negação dos códigos normais da construção narrativa. Em definitivo, essa dimensão metadiscursiva acaba por significar uma forma de implicação

espectatorial sutil, já que o espectador vê nesse redobramento do discurso um sinal. Nesse caso, as configurações metafílmicas que pontuam o tecido enunciativo (assim como as interpelações diretas nos títulos de crédito e no paratexto) valem como interpelações diretas e indiretas ao sujeito enunciatário-espectador.

Em resumo, os regimes espectatoriais nos filmes africanos que analisei aqui tem em comum o desejo de se dirigir a um espectador hipotético (se consideramos a questão a partir do ponto de vista do espaço da recepção, este espectador pode ser africano ou ocidental, cinéfilo, da diáspora, etc.) por meio de pequenas estratégias de interpelação e alusão. Seguindo essa lógica de leitura, é possível concluir que existe uma preocupação com o público na cinematografia africana; pode-se inferir tal preocupação tendo em conta o processo de transformação do público em sujeito espectador do texto fílmico. É a análise textual e contextual que nos permite medir todo o alcance pragmático e simbólico desse postulado.

### FILMOGRAFIA

*Abouna*. Direção: Mahamat-Saleh Haroun. Chade, 2002. 84 min.

*Bamako*. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali, 2002. 118 min.

*Djeli, Contes d'Aujourd'hui*. Direção: Kramoko Kouyate. Costa do Marfim, 1981. 90 min.

*Keita! L'héritage du Griot*. Direção: Dani Kouyaté. Burkina Faso, 1995. 94 min.

*Les Saignantes*. Direção: Jean Pierre Bekolo. Camarões, 2005. 97 min.

*Moi et mon Blanc*. Direção: S. Pierre Yameogo. Burkina Faso, 2003. 97 min.

### REFERÊNCIAS

BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.

BARTHES, Roland (org.) *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 1996.

CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires, 1990.

CERISUELO, Marc. *Hollywood à l'écran: essai de poétique historique des films: l'exemple des métafilms américains*. Paris: Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 2000.

DIAWARA, Manthia. *African Film: new forms of aesthetic and politics*. Munich/Berlin: Prestel Verlag, 2010.

DIOP, Cheikh Anta. *Nations nègres et culture*. Paris: Présence Africaine, 1954.

ECO, Umberto. *Lector in fábula: le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985.

GARDIES, André. *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace miroir*. Paris: L'Harmattan, 1989.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1992.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 2002.

GENETTE, Gérard. *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris: Seuil (Colléction Poétique), 2004.

LAYE, Camara. *Le maître de la parole: Kouma Lafôlo Kouma*. Paris: Plon, 1978.

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. Paris: Klincksieck, 1975.

METZ, Christian. *.L´énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

ODIN, Roger. La question du public: approche sémio-pragmatique. *In: Réseaux*, vol. 18, n. 99, 2000.

PARÉ, Joseph. Keïta! L´héritage du griot: l´esthétique de la parole au service de l´image. *In: Cinémas*, vol.11, n. 1, automne 2000. p. 45-59.

SERCEAU, Michel. Le cinéma d´Afrique francophone face au modèle occidental: la rançon du refus. *In: IRIS, Revue de théorie de l´image et du son*, n. 18, dossier: Nouveaux discours du cinéma africain, 1995. p. 39-45.

THIERS-THIAM, Valérie. *À chacun son griot: le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma de l´Afrique de l´Ouest*. Paris: L´Harmattan, 2004.



Nascido em 23 de dezembro de 1966 na Costa do Marfim, viveu por mais de vinte anos no Brasil, terra que escolheu como sua e onde desenvolveu suas pesquisas na área do cinema e do audiovisual, com foco nos cinemas africanos e da diáspora. Entre 2009 e 2015 foi professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, período em que orientou diversas pesquisas e fez parte da coordenação do Grupo de Pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem (GRIM) e do Laboratório de Análise Fílmica (LAF). Mahomed Bamba faleceu aos 48 anos, no dia 16 de novembro de 2015, no Brasil, na cidade do Salvador/BA, vítima de uma infecção generalizada. Sua morte comoveu a todos que o admiravam como pessoa e como professor. Ele partiu, mas deixou um legado de pesquisas que hoje são utilizadas como referência para os trabalhos publicados no Brasil e no mundo sobre recepção cinematográfica e cinemas da África e da diáspora. Sua obra está acessível no memorial: [www.mahomedbamba.com](http://www.mahomedbamba.com).





## A CRIOLIZAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DE FILMES CONTEMPORÂNEOS DE ANGOLA, CABO VERDE E GUINÉ-BISSAU

---

JUSCIELE C. A. DE OLIVEIRA

Inicialmente, “em que língua escrever?”, depois, “em que língua falar?”. Estas questões constituem uma reflexão nuclear para produtores culturais, escritores, críticos e cineastas, visto que a escolha de um idioma para um filme é de fundamental importância e nunca é aleatória. Durante muito tempo, nos cinemas africanos imperou o uso de idiomas europeus, a título de prática dominante, hegemônica e canônica – o que pode estar diretamente ligado às condições de produção, coprodução e financiamento. Este foi um processo encabeçado pela França<sup>1</sup>, que, através de produções e coproduções, instituiu a língua francesa como idioma oficial dos seus investimentos cinematográficos, continuando assim a promover as identidades linguísticas dos antigos colonizadores:

Os antigos países colonizadores têm a sua carta a jogar, sobretudo através da língua, que tem um impacto econômico, político e geoestratégico. A língua é um veículo poderoso e um apoio estrutural importante nas negociações, no comércio e nos tratados com caráter econômico (KI-ZERBO, 2009, p. 47).

Tal quadro perdura até 1968, quando o cineasta Ousmane Sembène quebra a regra de utilização das línguas europeias e realiza o primeiro longa-metragem da África Ocidental em uma língua nativa africana, a língua uolofe/wolof<sup>2</sup>, no filme *Mandabi*. Segundo Diawara, o cineasta senegalês “usou assim *Mandabi* para mostrar não só os limites da francofonia em África, como também da noção de que apenas as línguas europeias são universais e capazes de ter uma história além das fronteiras e dos limites étnicos e culturais” (2011, p. 35). As línguas de matriz europeia, uma vez impostas em outros continentes, foram recriadas, transfiguradas, apropriadas, transculturadas e crioulizadas pelos sujeitos dos territórios antes colonizados, ainda que parcialmente. Sujeitos esses que hoje são formalmente assumidos em seus direitos de legitimidade intelectual linguística, em termos oficiais e culturais. No continente africano, as línguas oficiais tornaram-se, por fato, direito e, acima de tudo, luta, línguas nacionais africanas

---

1 “Independentemente da língua utilizada, qualquer filme que recebe financiamento francês é considerado «francófono» e contribuiu, desse modo, para o *status* da França como protagonista da cena cinematográfica internacional” (ARMES, 2014:, p. 29).

2 Antes de Sembène, Paulin Soumanou Vieyra realizou o curta-metragem *Sindiély* (1964) inteiramente falado em wolof; Moustapha Alassane dirigiu o média-metragem *Le retour de l'aventurier* (1966), falado em francês e hauçá (VIEYRA, 1975).



contemporâneas, ao lado das línguas locais e tradicionais. “Uma língua africana de pleno direito” (MBEMBE, 2014, p.87).

Diante desse trânsito entre as línguas nacionais, tradicionais e crioulas, e as línguas europeias, ou de matriz europeia, que comungam com as ideias de Mia Couto (2011); isto é, as de homens e mulheres e de línguas múltiplas, reforçando-se assim, e promovendo, a descolonização das telas por exibir a diversidade linguística africana, europeia, portuguesa, angolana, cabo verdiana e bissau-guineense mediante a articulação entre a fala, a música e as imagens fílmicas; selecionei três sessões de filmes discutidos no âmbito do Cine África<sup>3</sup> com a presença de jovens realizadores africanos: (1) a equipe da produtora Kriolscope: Nuno Miranda (roteirista, diretor e editor), Pedro Soulé (produtor) e António Tavares (bailarino, coreógrafo e ator), responsáveis pelo filme *Kmêdeus* (Cabo Verde, 2020)<sup>4</sup>; (2) Fradique (roteirista e cineasta) e Jorge Cohen (produtor) da produtora Geração 80, realizadores do filme *Ar Condicionado* (Angola, 2020)<sup>5</sup>; (3) e o multiartista (performer, ator, diretor, roteirista) guineense-português Welket Bungué<sup>6</sup> – para pensar a questão da língua no cinema e a criouliização da língua portuguesa em filmes africanos contemporâneos de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau.

O filme *Kmêdeus*, falado em crioulo e português cabo-verdiano, é narrado em três atos: (I) *Kmêdeus e outros Lunáticos*, (II) *Cinema, Carnaval e Música* e (III) *Memórias*; e propõe inicialmente contar a história do misterioso sem-abrigo *Kmêdeus* (“Comer Deus”), que morava na ilha de São Vicente/Cabo Verde. Possuía essa alcunha porque professava que havia comido Deus com arroz. No entanto, o documentário, nos seus 52 minutos, apresenta vários protagonistas de Cabo Verde (Ilha de São Vicente, Tchinda, Germano Almeida, Djibla, Antonio Tavares, Alex da Silva, Baika, entre outros) e sua relação memorialística com o sujeito central do filme, que quase não aparece – somente veremos imagens do protagonista no final. Para o ator, bailarino e idealizador da peça *Kmêdeus*, Antonio Tavares, e de acordo com outros depoimentos no filme, a insanidade e o mistério de *Kmêdeus* representam as múltiplas dimensões de Cabo Verde e as suas diversas identidades culturais. Não só ao que concerne ao espírito de cidade, mas também como laboratório da humanidade, já que os cabo-verdianos são “camaleônicos”, desde a língua até as suas personalidades. *Kmêdeus* é uma figura ambígua, assim como o filme, oscila entre realidade e ficção, lunático e pensador, filósofo e artista, cabeça de peixe e corpo de homem. O filme, através dos depoimentos, danças, música e identidades, transformou uma figura comum, do povo, da rua numa representatividade de uma certa loucura local, apresentando ao espectador a loucura como tema e expressão artística do espírito da ilha.

---

3 O Cine África é um cineclubes que tem como principal objetivo difundir a produção audiovisual realizada no continente africano. O projeto surgiu em 2019 dentro da programação do Circuito Saladearte em Salvador (Bahia), vinculado à Mostra de Cinemas Africanos. O Cine África | Em Casa aconteceu entre os meses de maio e julho de 2020, com encontros virtuais para conversar sobre filmes africanos com convidados de todo o Brasil. Na sua primeira etapa, o projeto foi coordenado por Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama, três pesquisadoras dos cinemas africanos e residentes em Salvador/BA, que se revezaram na curadoria, produção e mediação das conversas.

4 Conversa/entrevista realizada ao vivo, no dia 06 de junho de 2020, pelo canal no Youtube do Cine África. Disponível em: <https://youtu.be/UTTYiBhZ7YM>.

5 Conversa/entrevista realizada ao vivo, no dia 10 de junho de 2020, pelo canal no Youtube do Cine África. Disponível em: <https://youtu.be/UBeiAX2iQMo>.

6 Conversa/entrevista realizada ao vivo, ao vivo no dia 04 de julho de 2020, pelo canal no Youtube do Cine África. Disponível em: [https://youtu.be/\\_T\\_WRhdKqL4](https://youtu.be/_T_WRhdKqL4). Publicada em texto na Revista Rebeca (cf. ESTEVES; OLIVEIRA; LIMA, 2020).

*Ar Condicionado* inicia com a definição do verbete (ar + condicionado; ar-condicionado) segundo o dicionário da língua portuguesa, mas escutamos no filme um português angolano, com sotaque e entonação diferentes, por vezes quase incompreensível; e ao mesmo tempo iguais com as vogais abertas que tanto caracterizam o português afro-brasileiro (PESSOA DE CASTRO, 2011). A narrativa contextualiza o espectador na trama através do noticiário no rádio, que inclusive conjectura se não será uma “conspiração para inserir as ventoinhas (ventiladores) no mercado”, propondo soluções políticas de demissão e mudança de governo, ou que os cabo-verdianos saberiam de alguma coisa. O espectador vai juntando as informações e percebendo o enigma dos ares-condicionados: estão caindo dos apartamentos em Luanda, talvez, o suicídio dos ACs. Assim, acompanhamos a saga da empregada doméstica Zezinha (Filomena Manuel) e o faz tudo Matacedo (José Kiteculo) para consertar o ar-condicionado do chefe. Através da música de Aline Frazão e do movimento da câmera, somos apresentados a Luanda e seus trânsitos. Chegamos a loja de eletroeletrônico do Kota Mino (David Caracol), que está construindo uma máquina do futuro a partir de um jipe da época da guerra, o único que pode consertar o ar-condicionado e decifrar o mistério dos aparelhos. Segundo consta no site da Produtora Geração 80, o filme também se propõe a discutir questões sociais e coletivas: “Ar Condicionado é uma jornada de mistério e realidade, uma crítica sobre classes sociais e como nós vivemos em conjunto nas esperanças verticais, no coração de uma cidade que é passado-presente-futuro” - apresentando-nos memórias do presente, às vezes, confusas e ambíguas.

O encontro com o cineasta do mundo “periférico” Welket Bungué – já que nasceu em Xitole (Guiné-Bissau), morou e se formou em Lisboa (Portugal), pós-graduou-se no Rio de Janeiro (Brasil) e já atuou e filmou em diversos lugares do mundo (Cabo Verde, França, Alemanha, entre outros) – foi intenso. Por um lado pela quantidade de filmes realizados, no seu canal no YouTube<sup>7</sup>, há uma grande quantidade de filmes, em português de Portugal, Brasil e Guiné-Bissau, crioulo e inglês, dos quais assistimos 15 para realização de um encontro online ao vivo, como também pela conversa sobre estética, crítica e teoria do cinema, inclusive com a proposta conceitual e epistemológica sobre a ideia de “periférico” e “autorrepresentação”. “Assim, Welket propõe um deslocamento do conceito de “periférico”, para o sujeito que se desloca da periferia para o centro, que transita, que conhece além do seu espaço de moradia e acima de tudo “uma convenção e uma atitude perante o mundo” (ESTEVES; OLIVEIRA; LIMA, 2020, p. 302), apontando a autorrepresentação como uma atitude cívica e artística e como proposta de (des) construção de histórias, (pré)conceitos e estéticas, buscando promover múltiplas possibilidades de (re)interpretações artísticas, políticas, conceituais e culturais” (ESTEVES; OLIVEIRA; LIMA, 2020, p. 295). Os filmes de Welket tratam de temáticas e questões políticas (disparidades sociais e urbanísticas, (anti)racismo, diásporas, violências físicas e culturais) contemporâneas dos diversos países por onde passa, acima de tudo propondo mostrar perspectivas diversas e uma multiplicidade de interpretações, a partir de uma mesma história, como nos filmes *Ex Explorador Expropriador* (2020), *Kau Berdi* (Cabo Verde, 2019) e *Metalheart* (2019/2020).

## A LÍNGUA NOS CINEMAS AFRICANOS

Para Ngugi wa Thiong’o (2007), escrever ou contar nos idiomas europeus e dos ex-colonizadores é uma forma de neocolonialismo e exaltação das culturas europeias. Entretanto,

---

7 Todos disponíveis gratuitamente (cf. <https://www.youtube.com/c/welketbungue/playlists>).

o escritor angolano Manuel Rui Monteiro (1985) opõe-se a Thiong’o, já que, mesmo sendo em uma situação de oral (línguas nativas) e escrito (línguas europeias), torna-se diversa e de luta, pois, para Monteiro, deve-se se apropriar da arma do outro (a escrita) e adaptá-la à situação angolana e africana, incluindo na escrita elementos constitutivos das identidades culturais das comunidades ou países africanos. Este processo acaba por transformar a escrita e, por consequência, o idioma, como percebemos nos filmes *Kmêdeus*, *Ar Condicionado*, e nas películas *É bom te conhecer* (2019), *Kau Berdi* (2019) e *Buôn* (2015) de Welket Bungué. Neste último, segundo o próprio cineasta, há a proposta de expor:

(...) o conflito filosófico que muitas vezes invade os afrodescendentes, ou pelo menos os cidadãos que vivem na diáspora, justamente essa nostalgia ou saudosismo daquilo que é o território de origem, hábitos e práticas ligados à tradição de suas origens. O crioulo surge dessa maneira, e uma vez que era um filme autoral, achei que era o espaço propício para que eu atestasse a herança cultural, o crioulo de Guiné-Bissau (ESTEVES, OLIVEIRA, LIMA, 2020, p. 298).

Já o escritor nigeriano Chinua Achebe, no texto “Política e políticos da língua na literatura” – uma resposta explícita a Ngugi Wa Thiong’o, que acusa Achebe de ser cúmplice do imperialismo mediante a predileção do idioma em que escreve, o inglês –, afirma que não existe a necessidade de escolha de uma língua (europeia) em detrimento de outra (nativa), podendo-se utilizar as duas: “a diferença entre mim e Ngugi na questão do uso de uma língua nativa ou europeia por escritores africanos é que, enquanto Ngugi acredita que se trata de escolher entre *uma ou outra*, eu sempre considerei *as duas*” (ACHEBE, 2012, p. 101, grifos do original) – o que pode ser diretamente relacionado com as identidades múltiplas e diaspóricas (HALL, 2006) e interculturais (MOURA, 2010). Uma opção visivelmente identificada no filme *Kmêdeus*, quando o português e o crioulo são utilizados em diversos espaços e situações nos testemunhos dos entrevistados; bem como nos filmes *Buôn*, *Mensagem* (2016) e *É bom te conhecer* de Bungué, nos quais cita excertos dos poemas do pai, Paulo Tambá Bungué, em português, que tratam da cultura oral bissau-guineense.

Assim, Achebe considera que a escolha do idioma dos ex-colonizadores guarda relação direta com a pluralidade e com o multiculturalismo linguístico que existe na Nigéria e em muitos outros países africanos que escolheram o inglês, o francês ou o português como idioma oficial, ou ainda que a escolha do idioma mantém associação com a constituição da nação, que deve possuir um idioma oficial que contemple, ou agregue por abstração, as diversidades nacionais. Pensamento que coaduna com o de Achille Mbembe, ao ressaltar “que o francês é hoje uma *língua no plural*; que ao propagar-se além-fronteiras francesas, enriqueceu-se, inflectiu-se e ganhou terreno em relação às suas origens”. (2014, p. 87).

Na visão de Thiong’o, a escolha dos idiomas nacionais africanos é relevante e associada à necessária descolonização na qualidade de “uma das mais positivas contribuições do cinema africano aos nossos esforços pela descolonização: a relação entre cinema e as línguas africanas” (2007, p. 31). A afirmação ganha desdobramento no sentido em que o filme apresenta uma situação imaginária, mas “Uma vez que é produzido num ambiente de língua local, o filme cria um efeito de naturalidade e verossimilhança; vemos as personagens agir, a pensar e a falar na sua língua materna” (DIAWARA, 2011, p. 35), promovendo um ambiente de possibilidade de “verdade” e/ou “realidade” para o público, espectador estrangeiro.

Diante da polêmica entre Ngugi Thiong’o e Chinua Achebe, devem-se considerar ainda as ponderações de Nwachukwu Ukadike (1994), quando este propõe a africanização dos

meios, especificamente do idioma, como resolução para o impasse, acentuando que se deve evitar a rejeição sumária como forma de superar a questão. A africanização dos meios adquire continuidade como sugestão quando considerados também outros aparatos técnicos cinematográficos, tais como a iluminação<sup>8</sup>, que durante muito tempo privilegiou a cor branca nas telas do cinema. Proposta utilizada por Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué, quando evitam apresentar a realidade africana e os (as) africanos (as) como fixos, imutáveis, estereotipados e exóticos.

Retornando para a discussão em torno do uso das línguas nas produções africanas, o escritor moçambicano Mia Couto defende a ideia de ser um homem múltiplo e a diversidade de línguas, e afirma ainda que isso o fez sobreviver e continuar existindo. Contudo, na contemporaneidade a língua literária é escolhida em função da indústria cultural que não se preocupa com a diversidade, mas com a padronização de tudo, inclusive do idioma. Como parte da globalização, a língua inglesa tornou-se a língua de acesso: “Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio” (COUTO, 2011, p. 13). A língua inglesa revela seu poder global não somente por dominar o espaço da literatura, da academia e do turismo, mas também por predominar sobre o mercado e a indústria cultural, instituindo-se como o idioma oficial de muitos filmes. Diante dessas múltiplas possibilidades linguísticas, não se pode deixar ainda de ressaltar que há uma tentativa de atingir o público mais amplo com a escolha do inglês como idioma do filme, evitando assim os custos, os incômodos e as dificuldades de legenda e dublagem que não contemplam os aspectos culturais da língua oficial do filme.

Nessa perspectiva, Fabiana Carelli destaca que nos cinemas africanos de língua portuguesa a seleção do idioma é “uma clara questão de escolha política e cultural” (2014, p. 206), posto que o idioma português já não é considerado “*língua portuguesa de Portugal*, diante dos falares regionais e nacionais (português falado em Angola ou em Moçambique)” (2014, p. 206, grifos do original) – tal como observa-se na Guiné-Bissau e Cabo Verde, onde a língua crioula é o idioma materno de mais de 90% da população. Nesse sentido, cabe refletir que mesmo que esses idiomas tenham relação com os antigos colonizadores, já não são mais as mesmas línguas, pois neles constam caracteres e elementos locais e globais que fazem com que não sejam somente dos “outros”, antigos senhores, mas também desses novos senhores antigos, “nossos”, em sentido largo. Consequentemente, “As línguas são propriedade de todos aqueles que as usam, sem privilégios de autoridade baseados em conceitos raciais ou de autenticidade” (LEAL-RIESCO, 2014, p. 176, tradução da autora)<sup>9</sup>.

As formas de resistência quanto às apropriações africanas dessas línguas contemporâneas levam a questionar, quando se assiste a um filme argelino ou senegalês, por exemplo, se a língua falada é de fato o francês (idealizado nas escolas de idiomas), bem como se é “inglês britânico mesmo”, quando se visiona a um filme da África do Sul, da Nigéria; ou ainda a utilização de legendas por brasileiros, quando assistem aos filmes dos cineastas portugueses Manoel de Oliveira ou Pedro Costa, cujo português já não é mais tão compreensível para nós. Isso em decorrência de esses idiomas crioulos africanos e/ou europeus carregarem, em suas

---

8 Temática aprofundada no quarto capítulo da tese: “*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes (OLIVEIRA, 2018).

9 “Las lenguas son propiedad de todos los que las emplean, sin privilegios de autoridad basados en conceptos raciales o de autenticidad” (LEAL-RIESCO, 2014, p. 176).

constituições, prosódias, léxicos, elementos linguísticos e neologismos dos cineastas e atores, dos contextos que os transformaram e em que se “Crioulizaram” e “transculturaram”, com valor de interferência e intervenção desestabilizadoras sobre o horizonte de referências familiares ou dominantes.

## **A CRIOLIZAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA NOS CINEMAS AFRICANOS: DOS PRIMÓRDIOS AOS CONTEMPORÂNEOS**

Os textos que tratam da questão da África de Língua Oficial Portuguesa (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa - PALOP), para alguns eurocêntricos a “África Lusófona”, majoritariamente destacam as produções de Moçambique e Angola. Moçambique em razão da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), uma das primeiras ações culturais do governo moçambicano, após a independência, em 1975, pelo presidente Samora Machel. O instituto possuía também unidades de Cinema Móvel, que levavam por todo o país a produção do jornal cinematográfico Kuxa Kanema. Angola por causa da realização do longa-metragem de importância internacional *Sambizanga* (1972), realizado por Sarah Maldoror, baseado no romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), do autor angolano José Luandino Vieira. O filme foi produzido em colaboração com o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e com o governo do Congo-Brazzaville, rodado no Congo, com subsídio francês. Sarah Maldoror desempenhou um papel de liderança no cinema da África de Língua Oficial Portuguesa e no cinema revolucionário da época, e recebeu seu treinamento em Moscou, tornando-se uma defensora da luta pela independência. Há poucas informações com relação a Cabo Verde, entretanto destaca-se a idealização de um cineclube. São Tomé e Príncipe, muitas vezes, nem ao menos é citado antes das independências. A Guiné-Bissau adquire prestígio cinematográfico depois das independências, notadamente pela produção dos cineastas Flora Gomes e Sana Na N’Hada.

É importante ressaltar que mesmo os cinemas africanos de língua oficial portuguesa, apesar de serem apresentados como fazendo parte de um mesmo movimento: “cinema lusófono”, “cinema da África lusófona”, pela relação com o passado colonial, “Todos os três grupos [Angola, Guiné-Bissau e Moçambique] diferem na sua abordagem e execução da narrativa, métodos de representação e definição de documentário”<sup>10</sup> (UKADIKE, 1994, p. 05-06). Estes países, aos quais se acrescentam ainda São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, fazem parte “de um processo em constante mutação. De um processo em revolução permanente, em busca de um discurso que, apesar de ser aparentemente o mesmo, é distinto” (TAVARES, 2013, p. 469). Ademais, o termo “lusofonia” é vago e ignora os contextos, as diferenças raciais, étnicas e coloniais que possui no seu radical “luso”, referência exclusiva a Portugal, o que, diferentemente da expressão “língua oficial portuguesa”, faz relação com a amplitude das discussões e dos países que compõem a comunidade do idioma. Compete ainda destacar que a palavra “lusofonia” transmite a ideia de que existe harmonia e plenitude nas relações, o que não procede.

Nos países que viveram sob o jugo colonial português, a realização e a produção de filmes de longa-metragem ocorreram após 1975, como é o caso de Angola, com Mena Abrantes, Antônimo Ole e Ruy Duarte de Carvalho; enquanto a Guiné-Bissau só inicia sua produção cinematográfica

---

<sup>10</sup> “All three groups [Angola, Guiné-Bissau e Moçambique] differ in their approach to and execution of narrative, methods of representation, and definition of documentary” (UKADIKE, 1994, p. 05-06).

ficcional com o cineasta Flora Gomes, em 1988, com o filme *Mortu nega*. Moçambique de então utilizou o cinema como forma de propaganda da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO, para educação e desenvolvimento econômico e social, notadamente na campanha de Samora Machel pelo país recém libertado (VIEYRA, 1975; UKADIKE, 1994; DIAKHATÉ, 2011). Leão Lopes realizou o primeiro longa-metragem de Cabo Verde, *Ihéu de contenda* (1994). Com relação a São Tomé e Príncipe, no texto recente “Panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe” (FALCONI; KRAKOWSKA, 2017), encontrou-se a informação de que o cineasta Januário Afonso realizou o primeiro longa-metragem, em 2002, intitulado *Imprudência, o Fogo do Apagar da Vida*.

Esta conjuntura de produção de ficção tardia pode ser entendida pelo fato de os cinemas nacionais dos PALOPs partilharem com os outros cinemas subsaarianos as mesmas limitações técnicas e financeiras, como também das dificuldades na distribuição e exibição. Ao contrário dos colonizadores britânicos, franceses ou belgas, os portugueses não criaram uma infraestrutura adequada, restringindo-se apenas à produção de documentários no período colonial, dificultando assim as produções cinematográficas nacionais após as independências. Os portugueses não estavam interessados em criar uma estrutura física ou profissional técnico-cinematográfica na África, diferentemente dos britânicos e belgas. Por isso, limitaram sua produção a noticiários mensais (de cunho propagandístico) e filmes pornográficos produzidos nas colônias, por Portugal e pela África do Sul; a pós-produção era realizada em Madrid ou Johannesburgo (DIAWARA, 1992). Assim, os cinemas africanos dos PALOPs nascem da luta: pela independência, pelos financiamentos, pela libertação total – “[...] o cinema reflete a luta e a luta motiva um cinema de ‘libertação’”<sup>11</sup>. (BARLET, 2000, p. 18). As restrições técnicas e financeiras dos cinemas africanos de língua oficial portuguesa parecem estar relacionadas com os altos custos que envolvem a concepção de um filme e o medo dos europeus de que os africanos pudessem revelar ao mundo os excessos do colonialismo. Pelos longos períodos de lutas de libertação, os cinemas nacionais desses países “tiveram que ser construídos a partir do nada, como parte integrante das lutas de libertação nas décadas de 1960 e 1970, a maioria das vezes envolvendo iniciativas e esforços de colaboração com diretores e produtores de cinema estrangeiros”. (ARENAS, 2019, p. 248).

Diante desse cenário inaugural, os cineastas africanos precisam negociar desde a ideia inicial dos seus filmes até a chegada destes aos públicos especializados ou não. Por isso, a crítica ocidental insiste na busca por sentidos a partir do olhar eurocêntrico preconcebido, prezando sempre pelo autenticamente africano, muitas vezes deixando de lado o caráter ficcional da obra e rastreando valores europeus nos filmes africanos, como a língua. Esse procedimento equivale ao não reconhecimento de que os cineastas africanos são “capazes de construir narrativas e discursos que comportassem uma parcela da «magia e do sagrado» e que seus filmes podiam ser portadores de uma forma de «pensamento» e de concepção estética particular do cinema” (BAMBA, 2014, p. 77-78), negociando e pluralizando as temáticas e as estéticas dos filmes, produzindo novas estratégias de *mise en scène* e sugerindo diferentes narrativas. Idealizam-se estéticas que se formam como distintas ao promoverem uma simbiose entre a tecnologia europeia ou americana e os elementos do patrimônio imaginário, da linguagem espiritual, da música, da dança, das metáforas, dos provérbios, da língua, que constroem um legado particular: “O significado de seus serviços ao povo africano é persistente em destacar imagens

---

11 “le cinéma reflète la lutte et la lutte motive un cinéma ‘de libération’” (BARLET, 2000, p. 18).

da experiência histórica, da identidade cultural e da consciência nacional nas lutas do passado e do presente”. (UKADIKE, 1994, p.202-203)<sup>12</sup>. Preocupações ressaltadas nos filmes de Fradique, Miranda e Bungué quando apresentam seus filmes como uma forma possível de pluralizar e expor nas telas novas realidades, promovendo a diversidade visual e cultural de seus países.

A diversidade linguística em Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau constitui grande riqueza cultural e sua preservação merece mais apoio e incentivo, já que, como destaca Edouard Glissant (2005), é a diversidade das culturas que promove a reflexão da arte diante da padronização, bem como é por meio dela que se questionam os modelos impostos pela cultura hegemônica ocidental. Assim, as artes têm a função de impulsionar o imaginário de suas coletividades, criando suas modernidades. Como por exemplo, o crioulo, língua utilizada inicialmente como contato ou comunicação entre Cabo Verde, Guiné e Portugal e entre os estrangeiros e nativos, tornando-se uma língua comum/franca entre os próprios nativos em virtude do multilinguismo. Na luta pela independência, o idioma converteu-se em uma arma de guerra, para fortalecer a identidade guineense; e, atualmente, é o idioma materno de quase toda a população bissau-guineense e cabo-verdiana. A língua crioula que se fala nas ruas, nos espaços de poder, nas rádios, nos filmes de Nuno Miranda e Welket Bungué. Escrevem-se mensagens, poesias e reportagens com ela. Ensina-se a língua portuguesa em crioulo em todo território da Guiné-Bissau e Cabo Verde, mas que ainda não é o idioma oficial dessas nações.

O conceito de criouliização – pensado a partir do termo crioulo (a) e da realidade das línguas crioulas<sup>13</sup> – defendido por Glissant inicia-se na América, todavia o antropólogo, filósofo, poeta e romancista martiniquense defende a tese de que “o mundo se criouliiza” (2005, p. 18), uma vez que “as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança (...)” (2005, p.19). Em certo sentido utópico, a criouliização é um processo imprevisível que requer que “não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura” (2005, p. 22), criando línguas ou formas de artes inéditas.

Não deixa de se perceber uma relação da criouliização com a “transculturação”. O conceito de transculturação, inicialmente tratado como neologismo, foi elaborado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (2002), nos anos de 1940, no qual destaca os movimentos e trocas econômicas, culturais e de pessoas, primeiramente, entre os nativos de Cuba ou da América. Posteriormente, com a chegada dos europeus, e depois com os africanos escravizados, um processo local torna-se continental e transcontinental. Ortiz procurou com o conceito de transculturação substituir várias outras

12 “The significance of its services to the African people is that it is persistent in highlighting images of historical experience, cultural identity, and national consciousness in past and present struggles” (UKADIKE, 1994, p.202-203).

13 Glissant define uma língua crioula como: “uma língua compósita, nascida do contato entre elementos linguísticos absolutamente heterogêneos uns aos outros. (...) As línguas crioulas provêm do choque, da consumpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível. Uma língua crioula não é portanto nem o resultado dessa extraordinária operação que os poetas jamaicanos praticam voluntariamente e de maneira decidida na língua inglesa, nem um pidgin, nem um dialeto. É algo novo, de que tomamos consciência, mas algo que não podemos dizer tratar-se de uma operação original, porque quando estudamos as origens de toda e qualquer língua, inclusive da língua francesa, percebemos que quase toda língua nas suas origens é uma língua crioula” (2005, p.24-26).

expressões que possuíam uma carga etnocêntrica e valorativa (“aculturação”, “desculturação” e “neoculturação”), como também descrever o processo pelo qual duas culturas em situação de encontro ou confronto modificam-se e originam novas culturas, que, ao mesmo tempo, têm na sua construção as duas culturas, podendo ser uma nova forma cultural.

No fenômeno fulminante do processo de criouliização contemporânea acontece a consciência do artista, que “não é monoglota, mesmo se conhece apenas uma língua, porque escreve em presença de todas as línguas do mundo” (GLISSANT, 2005, p.33). Consciência que se percebe nos jovens cineastas Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué; produtores Pedro Soulé e Jorge Cohen; e ator António Tavares, como também nos seus filmes, especialmente, no *Kmêdeus*, quando o dançarino António Tavares defende a ideia da criouliização presente no filme e no espírito das identidades cabo verdianas; bem como na conversa com o cineasta Welket Bungué, ao discutir e conceber a transculturação e criouliização dos verbetes “periférico” e “autorrepresentação”.

Cabe ressaltar que a preocupação com a autorrepresentação nos cinemas africanos sempre foi uma responsabilidade para os cineastas, visto que quando apresentam os seus costumes, a sua cultura, a sua língua, a sua história, estes não podem ser distantes e ao mesmo tempo não devem ser estereotipados. Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué, nos seus filmes, destacam as identidades culturais angolanas, cabo-verdianas e bissau-guineenses, o que é de grande importância na contemporaneidade. O povo dos seus países e do seu continente sente-se representado ao perceber nos filmes personagens e culturas tradicionais de um espaço identificado pela construção da nação, pela territorialidade, pela cultura e pela *guineidade*, *angolanidade* e *cabo-verdianidade*, atributos que os identificam: fala, língua, forma de sentir o mundo, de enterrar seus mortos, os hábitos alimentares, a música, seus ritmos... Como ressalta Bungué ao propor o conceito de autorrepresentação presente no vídeo manifesto *Eu não sou pilatos* (2019): “Ele [o cineasta] tem que se propor a se autorrepresentar, e essa autorrepresentação “foge do lugar-comum” porque não tem a ver só com a questão de representatividade, mas com uma atitude cívica e artística perante o mundo”. (ESTEVES, OLIVEIRA, LIMA, 2020, p. 304).

Essa atitude exige a desconstrução de preconceitos, sem hierarquias e dicotomias limitadoras. Assim, apegos a nacionalidades e nacionalismos cedem espaço a relações transcontinentais, visto que a categoria “cinema nacional” não necessariamente pode ser simplesmente relacionada com a quantidade de filmes produzidos por ano em um determinado país, como pensado pela indústria, mas com o compromisso do cineasta no processo de construção da consciência nacional, almejando a “projeção nacional” (FRODON, 1998) e a identificação com a autorrepresentação local e continental. Preocupação latente nos primeiros filmes africanos, mas que se intensifica especialmente com as declarações das independências, “quando muitos novos estados africanos veem no cinema uma forma de expressão artística e política de sua soberania no plano simbólico” (BAMBA, 2007) e cultural.

As relações transnacionais ganham desdobramento em África, haja vista a intervenção, salvaguarda e compromisso dos cinemas nacionais africanos também como continentais, não só pela defesa de identidades nacional e local, mas também pela construção de identidades continental, diaspórica, migrante, coletiva e pan-africana, que ultrapassam as fronteiras artificiais, imaginárias e fictícias herdadas da colonização. Sem deixar de pensar os filmes ainda como arte e entretenimento, como evidencia mais uma vez Welket Bungué ao relacionar o conceito de periférico e o seu vídeo arte documental *Mensagem*. Questões e preocupações também presentes nos filmes *Kmêdeus* e *Ar Condicionado*:



Como “periférico” você produz seus filmes sem recursos financeiros, faz com que não sejam, determinantemente, investidos a garantir os aspectos técnicos de uma produção típica ou comercial de cinema. Você também é “periférico” quando cria filmes que não têm como intenção encantar ou comunicar essencialmente dentro da realidade ocidental. Você é “periférico” quando se envolve com uma realidade que é, para muitos, tipificada como uma realidade somente brasileira, mas se sabe que não. (ESTEVES, OLIVEIRA, LIMA, 2020, p. 303).

Desse modo, os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois revelam-se intérpretes críticos de suas culturas – conforme percebemos na interação com o público brasileiro nos encontros ao vivo, quando realizam perguntas sobre detalhes das representações culturais nos filmes –, discutindo diferentes preocupações, que envolvem também os espectadores, já que estes esperam “dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2014). É nesse sentido que Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué exibem em seus filmes detalhes das suas culturas, inclusive utilizando o português angolano, o crioulo guineense e cabo-verdiano como idiomas oficiais de seus filmes. Da mesma maneira, apresentam em seus filmes pessoas comuns, “autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história” (LAGNY, 2009, p. 107), expressando traços dos cinemas contemporâneos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cineastas africanos contemporâneos estão preocupados com o fazer cinema. Eles questionam e subvertem o modelo paradigmático tradicional em busca de novas e revolucionárias estéticas para poder estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica, como Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué, ao afirmar que se inspiram nas culturas dos seus países. Esses realizadores marcam posição ao demonstrar preocupação com o público africano, com sua cultura, com sua língua, ao construir personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade, a loucura e o amor; personagens que questionam a tradição, quando esta limita a liberdade individual. Ao mesmo tempo, aproximam-se dos cineastas antecessores quando enaltecem o pan-africanismo, um aspecto político e cultural crucial para a construção e compreensão do que são os cinemas africanos, mesmo que, por algumas vezes, sua concepção tenha sido corrompida ou mal interpretada pela busca do autenticamente africano. Compreende-se esse processo como uma reviravolta necessária em virtude da transformação pela qual muitos territórios africanos viveram (e vivem), propondo novos contextos e temáticas. Ou ainda como autorrepresentação, conforme explica Bungué:

A autorrepresentação, enquanto conceito e atitude, é uma forma de desconstruir preconceitos, de empoderar vozes vulnerabilizadas e de entender o mundo sob uma perspectiva mais livre, onde nossa participação, onde quer que seja, é feita a partir de um olhar com propriedade sobre as coisas nas quais nós intervimos, sobre as temáticas, sobre a nossa agenda política comunitária e que também afeta esta comunidade global da qual fazemos parte. (ESTEVES, OLIVEIRA, LIMA, 2020, p. 310).

Em função da abertura desses novos cenários na contemporaneidade, que permitiram e permitem discussões, debates e reflexões que incluem temas, contextos locais, globais e transculturais (em certa medida virtuais); línguas europeias (português, francês e inglês) e nativas (crioulo guineense e crioulo cabo-verdiano), conforme encenado nos filmes citados, também permitiram que pesquisadoras brasileiras tivessem acesso, mesmo com algumas dificuldades, aos filmes desses cineastas para realizar uma investigação sobre filmes gravados e financiados pela África e pela Europa. Assim, os cineastas parecem apontar para um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem, consomem e crioulizam culturas, multiculturalismos e interculturalidades, em diversos contextos, em diferentes lugares de culturas e memórias, e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais e/ou neocoloniais, reunindo as várias possibilidades para se descartar a escolha de um em detrimento de outro, disseminada na e pela cultura ocidental eurocêntrica e pelo padrão hollywoodiano.

Assim, por meio da transculturação, criouliização e autorrepresentação - não só como conceitos teóricos, mas acima de tudo como práticas proliferantes, multifacetadas e não hierarquizantes, que correspondam a diversidade cultural, estética e artística de Angola, Cabo Verde e Guiné-Bissau e também do continente africano - Fradique, Nuno Miranda e Welket Bungué contribuem para que seus espectadores tomem consciência dos passados ocultos nos filmes, inclusive com desdobramentos reflexivos do público em seus próprios espaços locais; como também ousam inventar e construir memórias do presente que encobrem a história dos povos, contribuindo para alargar os conhecimentos e as possibilidades de futuro em torno das ficções africanas contemporâneas.

### REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*: ensaios. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

*Ar Condicionado*. Direção: Fradique. Produção: Jorge Cohen. Angola: Geração 80, 2020, 72 min.

ARENAS, Fernando. *África lusófona: além da independência*. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2019.

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.19-35.

BAMBA, Mahomed (2007). Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho pan-africanista. In: *3ª Mostra Malembe Malembe: Cinema africano em debate*. Florianópolis/SC: Udesc/UFSC, Outubro 2007.

BAMBA, Mahomed. A 'irrupção do Outro' no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício dos Santos; CARRASCOSA, Denise (orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA, 2014, p.77-97.

BARLET, Olivier. Cinémas lusophones: le gâchis et l'espoir. In: *Africultures: "Afriques lusophones"*. Paris: Edtions L'Harmattan, n.26, mars 2000, p.18-23.

CARELLI, Fabiana. Diversidade categorial no Cinema Africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. In: BENJAMIN JUNIOR, Abdala. *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2014, p.191-218.

- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DIAKHATÉ, Lydie. O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (orgs.). *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011, p. 83-125.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- DIAWARA, Manthia. FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou. In: DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (orgs.). *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011, p. 19-52.
- ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele C. A.; LIMA, Morgana Gama. De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação: entrevista com Welket Bungué. In: *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 9, n.1, jan-jun 2020, p.293-310.
- FALCONI, Jessica; KRAKOWSKA, Kamila. Panorama do cinema e do audiovisual em São Tomé e Príncipe. In: *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, p. 177-193, jul/dez 2017.
- FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale: cinema et nation*. Paris: Odile Jacob, 1998. [E-book].
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. (Coleção Cultura, v.1).
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. 1.ed.rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?: entrevista com René Holenstein*. trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- Kmêdeus*. Direção: Nuno Miranda. Produção: Pedro Soulé. Kriolscope: Cabo Verde, 2020, 52 min.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009, p. 99-131.
- LEAL-RIESCO, Beatriz. Historia y ansiedades de la crítica de los cines africanos a través de la persona y la obra de Med Hondo. In: *El Futuro del pasado*, v.5, 2014, p. 163-187. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.008>>. Acessado em: 15 mai 18.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Angola; Portugal: Edições Mulemba; Edições Pedagogo, 2014.
- MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o Outro - o Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Comunicação apresentada no *Encontro Perfil da Literatura Negra*. São Paulo, Maio, 1985. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com.br/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acessado em: 12 jan. 2013.
- MOURA, Hudson. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó/SC: Argos, 2010. p.43-66.
- OLIVEIRA, Jusciele. *"Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes*. (TESE). Faro/PT: Centro de Investigação em Artes e Cultura, da Universidade do Algarve – CIAC-UALG, 2018.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. Marcas de Africa no Português Brasileiro. In: *Africanias.com*, n.01, p.1-7, 2011.

TAVARES, Mirian. Cinema africano: um possível, e necessário, olhar. In: *Revista Contemporânea/ POSCOM*. v.11, n. 03, set-dez, p. 464-470, 2013.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p.27-32.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Los Angeles/USA: University of California Press, 1994.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Editions Présence Africaine, 1975.



---

Jusciele Oliveira possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2006). Especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2013), com a dissertação sob o título “Tempos de Paz e Guerra: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha fala de Flora Gomes*”. Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, em Portugal (2018), com bolsa da CAPES Doutorado Pleno no Exterior, com a tese; “*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso *Flora Gomes*. Tem textos publicados nacional e internacionalmente sobre literatura, cinema e culturas africanas, notadamente sobre a Guiné-Bissau e *Flora Gomes*. Atualmente, é investigadora colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC/Ualg- Portugal) e pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica, da Universidade Federal da Bahia (Facom/Ufba).





## A CENA CONTEMPORÂNEA DO CINEMA NIGERIANO<sup>1</sup>

---

JONATHAN HAYNES

Quando Nollywood apareceu pela primeira vez há trinta anos, foi um desenvolvimento revolucionário como a primeira grande indústria cinematográfica do mundo baseada inteiramente em tecnologias de vídeo analógico, desde a filmagem até a pós-produção e a distribuição em fitas de vídeo. Foi igualmente revolucionário como uma forma prolífica de cultura popular africana no cinema, um instrumento prodigioso por meio do qual as histórias nigerianas eram contadas, aproveitando ou libertando as energias narrativas de uma vibrante cultura nacional<sup>2</sup>.

Mas se Nollywood rapidamente se tornou enorme - em seu auge, a indústria nigeriana de filmes de vídeo estava produzindo cerca de 2.500 longas-metragens por ano - a Nigéria é ainda maior. As condições que Nollywood impôs aos cineastas eram árduas e estreitas, e sempre obviamente inadequadas às capacidades produtivas do país. Na ausência de regulamentação governamental ou apoio e aplicação de direitos de propriedade intelectual, a indústria continuou como havia começado, como parte da economia informal e seguindo as práticas dos mercados da África Ocidental. Todos os filmes lucrativos foram rapidamente pirateados e isso, junto ao excesso de filmes no mercado, fez com que as produções recuperassem seus investimentos em algumas semanas. Isso mantinha os orçamentos em cerca de \$ 20.000 (vinte mil dólares)<sup>3</sup>, com tudo o que esse valor insignificante implicava. Os distribuidores e produtores conhecidos na Nigéria como “comerciantes” (porque operavam fora dos mercados informais) controlavam a indústria com mãos pesadas. Impressionantemente perspicazes em seus negócios, eles geralmente não tinham formação e eram acusados de ter apenas uma compreensão rudimentar da arte do cinema e do potencial da indústria.

Muitos cineastas e potenciais cineastas recusaram-se a trabalhar nessas condições. É surpreendente que nenhum dos principais diretores nigerianos da era do celulóide tenha mantido seus papéis de liderança no novo regime. Vários dos cineastas mais talentosos e profissionais que surgiram na era do vídeo fizeram filmes ocasionais, mas preferiram ganhar a vida na televisão (como Femi Odugbemi) ou fazendo documentários (como Mahmoud Ali-Balogun). Anúncios de televisão elegantes foram feitos de acordo com os padrões internacionais nos estúdios de Lagos por nigerianos para corporações nacionais e transnacionais nigerianas;

---

1 Traduzido do inglês por Ana Camila de Souza Esteves.

2 Para uma descrição geral e histórica, ver Haynes (2016). Recentemente, falei mais livremente em Haynes (2018).

3 [NT] Durante o texto, o autor usará sempre a referência do dólar americano quando se refere a valores.

mais tarde, videocliques foram gravados nesses estúdios para músicos nigerianos que exigiam um trabalho no nível de seus modelos estadunidenses. Os produtores de Nollywood não podiam pagar pelo caro talento profissional ou equipamento desse setor; acostumados a filmar em locações, os diretores de Nollywood muitas vezes não sabiam como trabalhar com eficiência nesses estúdios.

Quando, por volta dos anos 2000, o equipamento digital substituiu o analógico e as fitas de vídeo deram lugar aos discos compactos de vídeo (uma alternativa mais barata aos DVDs), nada mudou, exceto que o novo equipamento fácil de usar tornou os comerciantes mais independentes da tutela das equipes de televisão e daqueles com formação universitária, que foram elementos cruciais no estabelecimento da indústria. Isso correspondeu a uma mudança do centro de gravidade de Nollywood, que saiu do comerciante de Lagos e foi para as cidades Igbo do sudeste da Nigéria, de onde era a maioria dos comerciantes. Cineastas ambiciosos, irritados com as restrições do sistema de Nollywood, tentaram incansavelmente contorná-lo, mas sem muito sucesso. Em 2007, o governo nigeriano tentou formalizar a indústria cinematográfica, para que pudesse atrair investimentos sérios de capital, mas os comerciantes, felizes com o sistema deliberadamente opaco que haviam construído e controlado, lutaram contra essa iniciativa até o fim.

A mudança veio com a transformação global do modo de distribuir filmes em mídias físicas, como DVDs, para mídias imateriais, como transmissão a cabo e via satélite, *streaming* digital e projeção digital em cinemas (JEDLOWSKI, 2017). As salas de cinema chegaram primeiro. Antes da década de 1990, havia 5.000 cinemas na Nigéria, exibindo filmes americanos, indianos e chineses - mas não nigerianos. O desastroso programa de ajuste estrutural das décadas de 1980 e 1990, imposto por credores internacionais, acabou com essas salas.

Mas em meados dos anos 2000, a narrativa da “ascensão da África” substituiu o “afropessimismo” como a estrutura reinante por meio da qual o capitalismo transnacional via a África, que agora tinha algumas das economias de crescimento mais rápido do mundo. Uma classe média consumidora ressurgiu e sua manifestação mais visível foi os novos shoppings de luxo com ar-condicionado que surgiram em bairros exclusivos da Nigéria e de outras cidades africanas. Os shoppings abrigavam cinemas multiplex (RYAN, 2015). O capitalismo transnacional, impressionado com o sucesso espetacular das empresas de telecomunicações na Nigéria e em outros lugares, também estava ciente de que a África era o lugar menos protegido do mundo, a última fronteira de ambientes de mídia subdesenvolvidos prontos para exploração (OGUNYEMI, 2018).

Os novos multiplexes eram propriedade de empresas nigerianas, às vezes com apoio da África do Sul ou dos Estados Unidos. Eles atendiam à clientela dos shoppings: muito mais abastada do que a população em geral e desproporcionalmente jovem, formada e internacionalizada em seus gostos. No início, os multiplexes exibiam filmes de Hollywood e, ocasionalmente, indianos, mas em 2010 alguns filmes nigerianos lutaram para chegar às telonas, e o termo “Nova Nollywood (New Nollywood)” começou a ser usado para descrever esses filmes, feitos com orçamentos maiores e nos padrões técnicos que os cinemas exigiam. Alguns também tinham sérias aspirações artísticas (ADEJUNMOBI, 2014; HAYNES, 2014).

O diretor Kunle Afolayan foi o indiscutível porta-estandarte da “Nova Nollywood”; o título de um perfil dele na revista New York Times o capturou perfeitamente: “Um Scorsese em Lagos” (RICE, 2012). Afolayan quer fazer filmes grandes e de sucesso comercial que possam viajar para festivais de cinema internacionais e tenham credibilidade como arte. Ele é uma celebridade por mérito próprio, filho de Adeyemi “Ade Love” Afolayan, uma das maiores estrelas e diretores

da era do cinema de celuloide da tradição do teatro itinerante iorubá, e protegido de Tunde Kelani, o mais respeitado dos primeiros diretores da era do vídeo. É um ator carismático, protagonista em seu filme de sucesso *Sete anos de sorte (The Figurine, 2009)*, que mistura elementos provenientes das crenças espirituais iorubás com outros do *thriller* psicológico e dos gêneros de terror, e se passa em uma cena sofisticada de Lagos contemporânea que inclui negócios, academia, artes plásticas e moda. Seu outro filme importante é *1 de outubro (October 1, 2014)*, um suspense ambientado no momento da independência da Nigéria da Grã-Bretanha em 1960. Filmes de Nollywood com cenários históricos eram quase inexistentes por causa do custo e do trabalho para montá-los, além dos automóveis e outros elementos que as empresas de produção nigerianas não podiam pagar. A exceção era o gênero de “épicos culturais” e seu equivalente iorubá, que se passava em aldeias “tradicionais” com telhados de palha que poderiam ser construídas de maneira barata. A produtora de Afolayan, Golden Effects, aluga equipamentos para outros cineastas; seus outros empreendimentos empresariais incluem uma série de eventos celebrando a cultura iorubá com apresentações e comida, uma linha de roupas de sucesso que ele desenhou e um complexo de artes e instalações para formação.

Os problemas com essa “Nova Nollywood” autoral é que ainda existem apenas 150 telas, neste país de 200 milhões de habitantes, e metade delas é dedicada a Hollywood. Há uma competição intensa pelas poucas vagas disponíveis para os filmes nigerianos e - com exceção de alguns sucessos de bilheteria - poucos filmes nigerianos ganham muito dinheiro nos cinemas. Ainda assim, qualquer projeto de filme com um orçamento mais do que muito modesto precisa convencer os investidores de que chegará à tela grande, o que significa lidar com a cautela dos proprietários das salas de cinema sobre o que sua clientela vai pagar para ver.

Enquanto isso, a distribuição por satélite e *streaming* começou a transformar o ambiente da mídia. O player mais importante é o conglomerado multinacional sul-africano Naspers, cujo canal Africa Magic, programado por sua divisão MultiChoice e alocado em sua plataforma de satélite DStv, rapidamente se estendeu a quase todos os países da África e se expandiu para oito canais. Este enorme aparelho é totalmente dependente da imensa produção de Nollywood. Mas o efeito em Nollywood foi, pelo menos no início, prejudicial. A MultiChoice pagou aos produtores nigerianos uma mixaria por filmes que já haviam entrado no mercado de discos físicos. Os produtores ficaram satisfeitos com o dinheiro extra, mas isso não compensou a depressão do mercado de mídias física resultado da nova concorrência. O mesmo acontecia com o principal serviço de *streaming* da Internet, iROKOTv, que a princípio pagava apenas algumas centenas de dólares por título, comprando filmes dos produtores aos poucos.

Em 2013, a MultiChoice/Africa Magic e a iROKOTv começaram a encomendar grandes quantidades de conteúdo original. A maioria era de seriados de televisão, que são mais baratos de pagar por hora do que filmes. Além do projeto de prestígio ocasional, este conteúdo é basicamente um tapa buraco: os orçamentos dos filmes de longa-metragem costumam ser de \$ 10.000 ou menos. As corporações insistem em padrões técnicos mínimos e muitas vezes exigem atores e cenários de aparência glamorosa, mas por outro lado... você recebe pelo que pagou. O Africa Magic e a iROKOTv têm muitos concorrentes, e a conversão (dolorosamente lenta) da transmissão de televisão terrestre analógica para digital também aumentou muito o número de canais, mas nenhum deles tem um bom financiamento. O resultado de tudo isso é que há muito trabalho para os cineastas, mas quase todo mal pago e efêmero. A formalização e os investimentos maciços de capital recriaram as condições do Nollywood original.

Deve-se dizer também que os cineastas nigerianos têm sido muito ruins em negociar com a nova ordem mundial: acostumados com a ausência de contratos executáveis na economia

informal, eles preferiram a venda direta de direitos por dinheiro imediato em vez de negociar os direitos residuais. A iROKOtv e até mesmo a principal empresa de distribuição de cinema nigeriana, FilmOne, obtêm grande parte de seus lucros com a venda de filmes de Nollywood para redes de televisão internacionais e companhias aéreas, mas geralmente os cineastas nem mesmo estão cientes desses acordos e não ganham nada com eles.

Os engenheiros da iROKO ainda estão lutando para lidar com a baixa velocidade da Internet na Nigéria e os caros pacotes de dados, que tornam os filmes via *streaming* na Nigéria uma proposta marginal, na melhor das hipóteses. Originalmente, por este motivo, o público da iROKO era inteiramente na diáspora nigeriana e africana, principalmente nos Estados Unidos e no Reino Unido.

A diáspora nigeriana é um fator relevante no ambiente atual e não apenas como público para filmes via *streaming*. A longa crise econômica, política e social dos anos 1980 e 1990 incentivou a migração de uma grande quantidade dos nigerianos mais instruídos e dinâmicos para o exterior. Os americanos-nigerianos são declaradamente o grupo étnico mais rico e instruído dos Estados Unidos. Os leitores atentos dos créditos dos filmes notarão os muitos nomes nigerianos nos filmes de Hollywood e nas produções de televisão americanas. Quando a economia nigeriana se recuperou por volta de 2005, muitos diaspóricos voltaram a morar, visitar ou fazer investimentos, ou incentivaram seus filhos a fazê-lo, na Nigéria. Foi uma decisão de negócios razoável e uma maneira de se reconectar com o lar.

A televisão nigeriana está cheia de locutores e apresentadores com sotaque britânico ou estadunidense. O fundador e diretor da iROKOtv, Jason Njoku, é um londrino de ascendência nigeriana; depois da universidade, quando estava procurando uma perspectiva de negócio, se atentou para os filmes de Nollywood que sua mãe o mandou comprar. Ele nunca teve nenhum interesse neles antes. Mo Abudu, a mais proeminente magnata da mídia nigeriana, que produziu mais de cinco mil horas de programação para a televisão, nasceu e foi criada no Reino Unido, com um período na Nigéria; ela voltou para a Nigéria enquanto trabalhava como gerente de recursos humanos para grandes corporações e para a empresa de contabilidade transnacional Arthur Anderson. Na Nigéria, ela se tornou apresentadora de *talk show*, depois fundadora e diretora do canal de satélite EbonyLifeTV, transmitido pela DSTv, e mais tarde também na rede chinesa StarTimes. Logo se tornaria a produtora de maior sucesso de filmes pensados para multiplexes. Ao lançar o EbonyLife, ela comprou uma franquia para o *reality show* americano *Real Housewives of Atlanta*, que exigia conformidade com seus padrões, os quais ela adotou como modelo para a outra programação de seu canal.

Os dois mais importantes de seus sucessos de bilheteria até agora são *Cinquentonas* (*Fifty*, Biyi Bandele, 2015) e *Casamento às Avestas* (*The Wedding Party I*, Kemi Adetiba, 2016). *Cinquentonas* conta a história de quatro mulheres profissionais sofisticadas e ricas de Lagos que se encontram à beira da meia-idade. Há uma semelhança óbvia com a série de televisão americana *Sexo e a Cidade* (*Sex and the City*, 1998) em seu tratamento franco da sexualidade das mulheres adultas e sua devoção à moda. O glamour da Lagos contemporânea se vê na tela: o filme tem início em um leilão de arte e conta com apresentações ao vivo de vários músicos renomados em vários estilos. Abudu contratou Biyi Bandele para dirigir, um nigeriano que viveu na Grã-Bretanha por décadas. Com uma carreira de sucesso no teatro, ele dirigiu um filme internacional (principalmente estrangeiro) do romance *Meio Sol Amarelo* (*Half of a Yellow Sun*, 2013) de Chimamanda Adichie.

*Casamento às Avestas* é uma produção igualmente brilhante em uma escala ainda maior: uma comédia romântica e de costumes ambientada em um luxuoso casamento da alta sociedade,



que teve um elenco e equipe de 300 pessoas no set. Os elementos da comédia funcionam com perfeição, criando um entretenimento leve que se assemelha aos modelos ocidentais em termos de gênero, mas é repleto de vida nigeriana. *Casamento às Avessas* foi o primeiro longa-metragem dirigido por Kemi Adetiba, que começou sua carreira fazendo videoclipes e produziu um curta como estudante na New York Film Academy. Sua mãe é PhD em Engenharia pela Columbia University e a família tem um apartamento em Nova York, mas seus pais fizeram carreira profissional de grande sucesso na Nigéria. A família falava inglês em casa e - como é ou era típico de famílias dessa classe e nível cultural - não assistia a filmes de Nollywood.

Após o grande sucesso de *Casamento às Avessas*, Adetiba poderia ter feito o que quisesse, mas escolheu duas coisas incomuns. Uma delas foi *King Women* (2017), uma série de entrevistas, longas e de grande profundidade, com mulheres de sucesso (sendo sua mãe uma delas); a outra foi fazer um ambicioso filme policial com uma protagonista feminina, *King of Boys* (Kemi Adetiba, 2018), com três horas de duração, que explora a integração do submundo do crime com os alcances mais altos da política nigeriana. Ela cita (comunicação pessoal, 2019) como inspirações o *Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972) de Coppola (por sua escala e profundidade psicológica) e a *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles (por sua estética tropical e visão crua da pobreza do Terceiro Mundo).

Nollywood fez muitos filmes sobre o crime ou, mais frequentemente, sobre o pecado, mas seus enredos de crime diferiam em aspectos importantes das normas internacionais do gênero: as resoluções tendiam a vir por meio de intervenções sobrenaturais ou melodrama familiar, em vez de investigações de policiais ou detetives particulares e perseguições de carros ou outras formas de violência espetacular que estavam fora dos orçamentos de Nollywood (HAYNES, 2016). *King of Boys* foi um de uma série de filmes que assumiram modelos estrangeiros. *Slow Country* (Eric Aghimien, 2017) trabalha para dominar a arte americana do tiroteio, importando armas caras. *Ojukokoro: Greed* (Dare Olaitan, 2016) é uma história tarantinesca sobre uma trama de sequestro que deu errado, assim como *Gbomo Gbomo Express* (Walter Taylaur, 2015) tem um humor mais antiquado e mistura a comédia romântica com seus outros elementos. *Os Sedutores de Abuja* (*Merry Men: The Real Yoruba Demons*, Toka McBaror, 2018) é um *mashup* genérico estonteante: o personagem central é um bilionário parecido com Tony Stark (*Homem de Ferro*) que luta contra o crime com dispositivos de alta tecnologia e um grupo de amigos quase tão sexy quanto ele. Este filme não tem nada em mente além de uma necessidade implacável de entretenimento, mas os outros títulos levam a sério o uso do filme de gênero (crime, policial), para dar uma visão panorâmica de uma sociedade organizada pela corrupção e pela violência.

Os dois gêneros que dominaram os cinemas multiplex e, portanto, foram mais proeminentes na recente cultura cinematográfica nigeriana são as comédias românticas e as comédias. Argumentei em outro artigo (Capítulo 4, HAYNES, 2016,) que havia razões culturais pelas quais as comédias românticas eram sub-representadas na produção inicial de Nollywood: ao contrário da ênfase da tradição europeia no momento da escolha romântica na vida de um jovem e na fetichização americana da juventude, as culturas africanas respeitam a idade e a sabedoria, a riqueza e o poder que vêm com ela, e vinculam a idade adulta plena à paternidade. As novelas, parte tão importante do DNA de Nollywood, ofereceram um modelo formal que encoraja seguir as consequências do desejo erótico além da união inicial para todos os melodramas da vida familiar. Mas o público dos multiplexes é jovem e mergulhado em Hollywood, e as comédias românticas nigerianas agora enchem as telas grandes.

Muitos dos filmes de maior sucesso de bilheteria são comédias e tendem a ser uma espécie de constrangimento para os críticos de cinema nigerianos, que querem defender a premissa da

“Nova Nollywood”: as grandes telas devem ser o privilégio dos filmes que têm um certo nível estético e padrão técnico de sofisticação cultural. Mas o humor áspero e tosco e as bobagens da comédia que remete aos tempos antes de Nollywood, a tradição do teatro, ainda vende melhor do que quase qualquer outra coisa (e é barato de produzir): estrelas veneráveis como Jide Kosoko continuam carreiras vigorosas, e novas estrelas —Funke Akindele, AY Makun, Toyin Abraham - seguem os mesmos passos.

Enquanto isso, uma cultura cinematográfica mais nova e ainda nascente surgiu, não baseada nem no mercado de cassetes ou discos do “Old Nollywood” nem nos cinemas do “New Nollywood”. *Confusion Na Wa* (Kenneth Gyang, 2013) anunciou este novo momento. Foi produzido pelo Cinema Kpatakpata, um coletivo composto pelo diretor Kenneth Gyang, Yinka Edward (que estava se estabelecendo rapidamente como o principal diretor de fotografia de sua geração) e Tom Rowland-Rees, um britânico igualmente jovem que cresceu parcialmente na Nigéria. A partir do roteiro, Rowland-Rees e Gyang receberam uma bolsa de 20.000 euros do Fundo Hubert Bals do Festival Internacional de Cinema de Roterdã. Candidatar-se a bolsas europeias tem sido uma base indispensável para grande parte do cinema africano, mas a Nigéria sempre esteve quase inteiramente fora desses circuitos, que pelo menos até recentemente eram principalmente francófonos. O filme foi feito com esses E20.000. Edward usou uma câmera Canon SLR - o primeiro cinematógrafo nigeriano a fazer isso, acredito - produzindo imagens excepcionalmente móveis e de alta qualidade usando luz natural. Os custos foram reduzidos ainda mais ao fazer com que grandes estrelas trabalhassem por cachês muito baixos: Ramsey Nouah, o maior galã de Nollywood, apaixonou-se pelo roteiro, e Ali Nuhu, grande estrela da indústria cinematográfica de língua hausa do norte da Nigéria, era amigo dos cineastas.

Geográfica e culturalmente, como de outras maneiras, o filme não se encaixa nas categorias convencionais da Nigéria. Gyang e Edward são ambos de Jos, no “Cinturão Médio” da Nigéria, a banda étnica e religiosamente misturada entre o norte, fortemente muçulmano e dominado pelo grupo étnico Hausa-Fulani, com sua própria indústria cinematográfica em língua Hausa centrada em Kano, conhecida como “Kannywood”; e o sul, predominantemente, embora não inteiramente, cristão, onde os iorubás e os igbo são as principais etnias e muitos outros grupos étnicos desempenham um papel vital em Nollywood. Jos tem sua própria tradição de produção cinematográfica modesta e é o lar da paraestatal Nigerian Film Corporation e sua escola de cinema, o National Film Institute, onde Gyang e Edward foram colegas de classe. *Confusion Na Wa* foi rodado em Abuja e Kaduna, outras cidades do Cinturão Médio. É comum que filmes e seriados de televisão nigerianos tenham elencos multiétnicos: é um gesto nacionalista e uma estratégia de marketing. Mas *Confusion Na Wa* é incomum em sua forte centralização no meio do país, ao norte de onde em geral acontecem as coisas.

O filme é fresco e irreverente, na linha da juventude de seus protagonistas. Os dois são jovens desempregados - provavelmente adolescentes - envolvidos em pequenos crimes para pagar por sua cerveja e maconha. Um deles pega o telefone de um empresário distraído e, por meio dele, descobre que o homem está tendo um caso. Eles o chantageiam. Em outra trama, um adolescente, filho de um editor de jornal moralista, está tentando descobrir se é gay. O filme é muito engraçado, embora vejamos vidas cheias de dor, frustração e, às vezes, profunda pobreza e degradação. A história não termina bem. O filme começa e termina com piadas sobre a existência de Deus e negações de que “as coisas acontecem por um motivo”: merdas acontecem - esta é a lição. Isso contradiz diretamente a religiosidade e o moralismo sobre os quais Nollywood foi construída, a garantia inflexível de que não importa quanto sofrimento a vida possa trazer, Deus está lá e as coisas acontecem por uma razão - premissa do melodrama. O código do Conselho de Censores insiste, de fato, que o pecado e o crime devem ser punidos.

Nollywood e o *establishment* da crítica nigeriana foram surpreendentemente receptivos ao filme, dada essa contradição ideológica e seu status de *outsider* - ele ganhou vários prêmios na Nigéria. Mas os distribuidores nigerianos pensavam diferente. Os cinemas tinham medo de se arriscar, e os cineastas e aqueles que controlavam o mercado de discos não tinham como se entender. Portanto, o filme praticamente não rendeu dinheiro na Nigéria, o que não foi uma catástrofe, já que os cineastas não deviam nada a ninguém e o filme se saiu muito bem em festivais internacionais, de onde surgiram várias outras oportunidades. *Confusion Na Wa* foi licenciado pela Netflix, entre outros serviços de *streaming*, e Gyang ganharia a vida por algum tempo dirigindo a série de Mo Abudu, *Filhos do Califado* (*Sons of the Caliphate* - duas temporadas, 2016 e 2018).

Pouco tempo depois, um filme de vanguarda nigeriano foi formalmente estabelecido a partir do Surreal 16, coletivo composto por C. J. Obasi, Abba Makama e Michael Omonua. Eles divulgaram um manifesto e lançaram um filme coletivo, *Visions* (2017), contendo um curta-metragem de cada um deles. Além do interesse mútuo pelo surreal, suas carreiras assumiram formas muito diferentes. Obasi se tornou a figura principal no desenvolvimento dos gêneros de ficção científica e terror na Nigéria e chegou aos circuitos internacionais no momento em que esses gêneros se cruzaram com a consciência negra em séries como *Watchmen* (2019) e *Lovecraft Country* (2020) da HBO. Ele agora é representado pela Creative Artists Agency de Hollywood, a agência de talentos criativos mais poderosa do mundo.

Abba Makama, que foi para a universidade e depois para a escola de cinema nos Estados Unidos, nunca dependeu de Nollywood para viver ou financiar seus filmes. Ele é um artista plástico de sucesso, vende suas pinturas nas galerias de Lagos e tem uma empresa de sucesso, que produz anúncios e filmes corporativos. Seus filmes são peculiares e idiossincráticos. *Green White Green* (2016), seu primeiro longa, segue um quarteto de amigos adolescentes de várias origens que acabaram de se formar no ensino médio e estão tentando decidir o que fazer a seguir. Nesse ínterim, eles decidem fazer um filme, enquanto um excêntrico mentor acadêmico oferece comentários inusitados sobre os absurdos da vida nigeriana. Seu último filme, *O Okoroshi Perdido* (*The Lost Okoroshi*, 2019), é sobre um habitante comum de Lagos, um segurança que, possuído por um espírito ancestral, se transforma em um homem mascarado que passa por várias aventuras pitorescas na cidade. Assim como *Green White Green*, o novo filme foi selecionado para o Festival Internacional de Cinema de Toronto (Toronto International Film Festival - TIFF) e neste momento está sendo transmitido pela Netflix.

O terceiro membro do Surreal 16, Michael Omonua, foi criado e estudou cinema na Inglaterra, e mudou-se recentemente para Lagos para trabalhar no negócio de sua família e se estabelecer como cineasta. Uma coleção de seus curtas pode ser vista no YouTube e Vimeo, filmes experimentais de grande inteligência e de um radicalismo formal sem precedentes no cinema nigeriano. Alguns são exercícios de brincar com o espaço e o tempo, mas também podem ser emocionalmente intensos. *The Yahoo Boy* (2016) apresenta, de forma breve, a vida de um golpista online “419”<sup>4</sup> com um naturalismo e simpatia que deve algo aos irmãos Dardenne (comunicação pessoal 2019).

---

4 [NT] “Yahoo boy” é uma expressão que faz referência ao servidor de emails frequentemente usado na Nigéria para dar golpes via internet. O “golpista 419” é o “Yahoo boy” acusado pelo código criminal da Nigéria, cujo número 419 se refere ao crime de fraude.

A história do cinema nigeriano contemporâneo foi pontuada - com um ponto de exclamação! - em 2016 com a seleção pelo Festival Internacional de Cinema de Toronto de oito filmes em sua mostra "City to City". Não estavam em competição como filmes individuais, mas ilustravam as energias criativas de Lagos, que se consolidava como uma capital cultural internacional e um centro "descolado", com os seus próprios numerosos e proliferantes festivais com produção profissional: ArtX, Lagos Fashion Week, o Lagos International Poetry Festival, o Felabration, o African International Film Festival (AFRIFF), o iREP International Documentary Film Festival, entre muitos outros. Para além da vitalidade de Lagos, seu terreno comum, os oito filmes mostram a variedade do cinema contemporâneo. Já falei sobre *Green White Green*, com sua estética caseira deliberadamente decrépita, e a megaprodução elegante *Casamento às Avessas*. Já '76, do respeitado diretor veterano de Nollywood Izu Ojukwu, é sobre um golpe militar em 1976.

*93 Dias (93 Days, 2016)*, selecionado pelo TIFF, também tem um tema histórico, mas de uma história muito recente: a contenção bem-sucedida do surto de Ebola em Lagos por 93 dias em 2014. É um hino às classes profissionais nigerianas, lindamente filmado por Yinka Edward (de *Confusion Na Wa*), dirigido por Steve Gukas, outro respeitado veterano de Nollywood, e produzido por Bolanle Austen-Peters. A participação de Austen-Peters é significativa porque ela é um tipo de pessoa nunca antes vista no cinema nigeriano: filha de um eminente advogado e comprometida com a realeza, ela desistiu de sua carreira de advogada nas Nações Unidas para criar um importante complexo cultural em Lagos, Terra Kulture, com uma livraria, galeria de arte, restaurante e, posteriormente, um grande teatro equipado profissionalmente, que desempenhou um papel importante na revitalização do teatro ao vivo na Nigéria. Ela produziu e às vezes dirigiu grandes shows lá, vários deles musicais que viajaram para o Reino Unido e África do Sul. *93 Dias* foi sua primeira incursão na produção de filmes; mais tarde, ela dirigiu *A Festa de Mopelola (The Bling Lagosians, 2019)*, um olhar satírico sobre seu próprio círculo social elevado.

*The Arbitration (2016)*, dirigido por Niyi Akinmolayan, dono de uma importante produtora audiovisual, enfoca o lado comercial da elite de Lagos: a história é sobre a agressão sexual pelo diretor de uma empresa de tecnologia a uma de suas funcionárias e a subsequente investigação do incidente, que segue os procedimentos e normas da vida corporativa americana. Ao contrário de outros filmes que se concentram na elite, mas permitem vislumbres da vida fora dela, este filme nunca sai do ambiente de design de interiores corporativo limpo (grande parte dele é filmado nos escritórios de Andela, uma queridinha dos investidores estrangeiros no setor de tecnologia nigeriano) e profissionais motivados trabalhando até tarde com uma garrafa de bom vinho branco ao lado de seus laptops.

*Okafor's Law (A Lei de Okafor, 2016)*, estrelado e escrito, dirigido e produzido por Omoni Oboli, estuda os costumes sexuais da mesma classe de pessoas, mas com um senso de comédia e emoção muito mais livre. Oboli também tem o dom de fazer *networking*: um de seus filmes anteriores foi exibido em sessão privada no palácio presidencial em Abuja, com um público seleto de ministros de gabinete, seguida de um jantar. O então presidente Goodluck Jonathan (2010-15) teve um interesse ativo em Nollywood e foi o primeiro líder nigeriano a oferecer níveis substanciais de apoio ao setor.

Espero que o leitor tenha notado quantas mulheres poderosas figuraram neste capítulo. Esta não é novidade em Nollywood. Amaka Igwe, que começou como roteirista e produtora de televisão, foi uma importante e inovadora figura em Nollywood, atuando como diretora e empresária. Até sua morte prematura em 2014, havia criado uma estação de rádio, uma escola de cinema e estava trabalhando para lançar um canal de televisão. Peace Aniyam Osigwe criou

e dirige o African Movie Academy Awards, a mais importante cerimônia de premiação anual do país; Chioma Ude é a fundadora do Festival Internacional Africano de Cinema (African International Film Festival – AFRIFF), o festival de cinema mais importante da Nigéria, e Ugoma Adegoke criou outro festival, Lights, Camera, Africa!, no seu centro cultural e restaurante em Lagos, The Light House. Tope Oshin é uma liderança na produção e direção no cenário independente, e Funke Akindele e Toyin Abraham estão entre as atrizes (elas também produzem) mais influentes na Nigéria. Mary Remmy Njoku dirige o ROK Studios, o braço de produção e financiamento da iROKotv, tornando-a a única produtora nigeriana capaz de rivalizar com Mo Abudu da EbonyLife. As mulheres nigerianas são superadas em número pelos homens nas funções de direção e produção, mas não possuem menos armas. A sociedade nigeriana é muito mais sexista e patriarcal do que a estadunidense, mas Nollywood é indiscutivelmente um lugar melhor para uma mulher fazer carreira do que Hollywood.

Os dois outros filmes que foram para o TIFF em 2016 estão situados bem mais abaixo na escala social. *Just Not Married* (2016) - produzido e dirigido por outras duas mulheres, Judith Audu e Uduak-Obong Patrick - é tanto um estudo angustiante das terríveis perspectivas que os jovens enfrentam em Lagos como um filme policial (os protagonistas roubam carros). *Taxista: Oko Ashewo* (*Taxi Driver: Oko Ashewo*. Daniel Oriahi, 2015) é sobre um jovem ingênuo cujo pai distante morreu em Lagos, deixando para ele um velho táxi e uma teia emaranhada de conexões com o submundo do crime da parte mais antiga e densa da Ilha de Lagos. O jovem se apaixona por uma prostituta (“oko ashewo” significa “marido de uma prostituta”, termo que identifica taxistas que trabalham em parceria com prostitutas), papel representado de forma incandescente por Ijeoma Grace Agu, esposa do diretor e sua sócia em uma produtora. O filme é em iorubá com pedacinhos de pidgin nigeriano, de acordo com seu ambiente social.

A FilmOne, a mais importante distribuidora de filmes nigeriana e gêmea corporativa da cadeia de cinemas FilmHouse, produziu o filme - com algum receio, já que filmes policiais não eram um gênero com garantia de aprovação, e eles nunca haviam oferecido ao público um filme em iorubá e com estrelas da indústria cinematográfica iorubá. Mas foi um sucesso nos cinemas, retornando um bom investimento em seu pequeno orçamento, indo para uma série de festivais internacionais além de Toronto e sendo adquirido pela Netflix.

Em meio à publicidade e celebração do atual cinema nigeriano ocasionada pelo TIFF 2016, o termo “Novo Cinema Nigeriano” estava no ar, em substituição a “Nova Nollywood”. Essa tentativa de renomear não funcionou muito bem - “Nollywood” foi um sucesso inexpugnável como marca. A tentativa parece ser motivada por um desejo de se distanciar ainda mais desse setor da herança de Nollywood, de entretenimento popular de baixo orçamento, e um reflexo do fato de que muitos desses cineastas não cresceram conectados à cultura cinematográfica de Nollywood. Já mencionei os gostos das classes altas que impediam as famílias de Kemi Adetiba (ou de Bolanle Austen-Peters) de assistir a filmes de Nollywood. A mãe de Daniel Oriahi era professora universitária e o pai engenheiro; ele cresceu no complexo da empresa de engenharia alemã, para a qual seu pai trabalhava. O complexo, Oriahi me contou, era sutilmente racista; sua família é igbo, mas eles viviam no estado de Edo, fora das regiões Igbo, então, como Adetiba, Oriahi não adquiriu fluência nativa em nenhuma língua nigeriana. Ele passava muitas horas assistindo televisão e as fitas que seu pai trazia de suas viagens - estava especialmente interessado nas fitas russas. Decidiu se tornar cineasta enquanto assistia a um especial de televisão sobre Steven Spielberg. Nollywood não apareceu em seu horizonte até que ele fez um curso no National Film Institute. Seu filme *Taxista: Oko Ashewo* é claramente uma homenagem a Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), e *Night on Earth* (1991) de Jim Jarmusch também é uma influência, assim como Quentin Tarantino.

Em 2019, organizei um painel na Lagos Studies Association Conference que chamei de “The Nigerian Avant-Garde (A Vanguarda Nigeriana)”, com Oriahi, Abba Makama e Ema Edosio Deelen (falo sobre ela mais abaixo). Fiquei impressionado com as semelhanças nas histórias de como cresceram: todos foram criados na Nigéria, em uma espécie de exílio interno: Makama cresceu em uma família de profissionais Igbo no norte da Nigéria, Edosio Deelen em uma família de profissionais em um bairro violento de Lagos, então seus pais a mantiveram dentro de casa, onde havia pouco a fazer além de assistir televisão por satélite. Claro que não quero dizer que sejam intelectuais alienados ou de alguma forma culturalmente inautênticos: são todos inteiramente nigerianos e produziram alguns dos filmes mais convincentes sobre a vida nigeriana que já vi. Mas a cultura nigeriana é vasta e variada, e a contribuição desses diretores sobre ela não incluía Nollywood como um elemento importante.

Oriahi é um homem de muita inteligência e, após se graduar, continuou sua formação em cinema internacional e também investigou cuidadosamente Nollywood e as opções de carreira que ela lhe ofereceria. Decidiu que os orçamentos baixos, o ritmo acelerado e o forte controle dos comerciantes não lhe permitiriam fazer os filmes que queria fazer, voltando-se para a “Nova Nollywood” dos multiplexes. Depois do sucesso de *Taxista: Oko Ashewo*, ele fez *Sylvia* (2018), uma história de fantasmas e romance ambientado na cultura típica do público multiplex: jovens profissionais de sucesso em Lagos. Agora está sendo transmitido pela Netflix, mas não se saiu muito bem nos cinemas nigerianos. Para ganhar a vida (assim como Kenneth Gyang trabalha para Mo Abudu), Oriahi e Ijeoma Grace Agu têm feito filmes de baixo orçamento para os estúdios ROK, cuja chefe Mary Remmy Njoku é amiga de Ijeoma desde os dias em que os dois eram aspirantes a atores. Os orçamentos são de \$ 10.000, com tudo o que isso implica, mas esses filmes costumam ter muita vida, às vezes com um ar livre e improvisado, patrocinado pela velocidade da produção<sup>5</sup>. Visto de uma distância confortável, há algo de bom nesse trabalho: ele aprimora as habilidades e mantém os cineastas em contato com um amplo público popular. Mas os cineastas, compreensivelmente, temem que seus talentos estejam sendo desperdiçados e, por isso, procuram alternativas. Oriahi e Agu passaram grande parte de 2019 na Holanda e na Alemanha porque o último - um dos melhores atores nigerianos, e certamente o mais ousado - foi escalado para *10 Songs for Charity* (2020), um filme experimental de Karin Junger, que mistura números musicais com um realismo corajoso sobre prostitutas africanas na Europa.

Ema Edosio Deelen é uma cineasta ainda mais jovem, que tem tido problemas similares para encontrar uma base econômica na Nigéria para desenvolver seus esplêndidos talentos. Ela fez uma estreia espetacular no cinema com *Kasala!* (2018), que conta a história de quatro adolescentes metidos em problemas durante um dia em seu bairro de Lagos. Não é por acaso que estou descrevendo tantos filmes com jovens protagonistas: a idade média na Nigéria é 18 anos, a metade do que é na Europa e nos EUA, e o futuro era sombrio para esta geração antes mesmo da pandemia de Covid-19: todo o sistema educacional está em colapso e os números do emprego e da pobreza são terríveis. Nollywood não se interessou muito em contar as histórias dessa geração, e um filme como *Kasala!* mostra, por outro lado, como a sensibilidade de Nollywood tende a ser distante da cultura que os jovens criam para si mesmos em seus *smartphones*. Edosio Deelen chegou ao cinema fazendo videoclipes.

---

<sup>5</sup> Ver, por exemplo, *Love in the Time of Kekes* (2018) ou *Wo.Men are Scum* (2018), ambos dirigidos por Belinda Yanga para Oriahi e a produtora Agu's House 5.

*Kasala!* é divertido, além de sombrio, vívido, colorido e cheio de jovens talentos. Imediatamente foi escolhido por cerca de 30 festivais de cinema estrangeiros e ganhou vários prêmios, mas, ao mesmo tempo, os poucos multiplexes nigerianos que concordaram em exibi-lo, assolados por seu usual excesso de cautela, cancelaram ou abreviaram sua exibição. Esse golpe deixou Edosio Deelen em um estado de confusão e com um pouco de desespero. Seu novo projeto era uma colaboração com Qudus Onikeku, uma dançarina moderna brilhante de Lagos, que obviamente não foi calculada para atrair os distribuidores nigerianos. Ela passou a se perguntar se não deveria tentar se integrar ao sistema europeu de financiamento de filmes de arte africanos. Em 2020, *The Governor*, uma série que ela fez em 2016 para a EbonyLife de Mo Abudu, foi lançada na Netflix em meio a rumores de uma segunda temporada.

O sistema europeu de financiamento do cinema africano não é o que costumava ser: até o governo francês, que era o esteio do que muitos cineastas africanos se queixavam de ser um gueto não comercial que eles nunca poderiam controlar, teve que reconhecer que o tipo de filme que durante décadas constituiu o que o mundo exterior conhecia como “cinema africano” tinha decididamente perdido a competição por público africano para a tão desprezada Nollywood. O governo francês continua preocupado em preservar a “francofonia” na África, e as empresas de mídia francesas querem ganhar dinheiro; entre eles, agora patrocinam a dublagem de filmes nigerianos para o francês em grande escala e sua transmissão por meio de uma variedade de plataformas. As empresas francesas também estão investindo para se tornar grandes agentes no estabelecimento de cinemas na África, incluindo a Nigéria. O conglomerado francês Vivendi comprou uma participação na iROKO e declarou seu interesse em adquirir a totalidade da empresa; em 2019, o Canal +, uma das filiais da Vivendi, comprou o braço de produção da iROKO, ROK Studios, deixando sua fundadora, Mary Remmy Njoku, no comando, uma vez que ela claramente tem talento para o sucesso no mercado africano.

Então, quando o presidente francês Emmanuel Macron visitou a Nigéria em 2018, ele se reuniu com uma grande assembleia de cineastas e representantes de outras artes. Na ocasião, Mo Abudu perguntou-lhe como um filme nigeriano poderia chegar ao Festival de Cannes. A ingenuidade da pergunta fez com que revirassem os olhos, mas Nollywood estava criando expectativas. Quase ao mesmo tempo, o Oscar formou um comitê nigeriano para indicar filmes, e a cineasta e produtora de televisão Femi Odugbemi foi a primeira nigeriana a se tornar membro votante para a competição do Oscar. Abudu não se intimidou - esta é uma história sobre o quão surpreendente é o cenário nigeriano. Ela conhecia Kenneth Gyang de *Confusion Na Wa* por seu trabalho na série *Filhos do Califado* e o contratou para fazer um filme de arte, lutando com sucesso contra sua própria tendência de microgerenciamento imperioso para que ele pudesse fazer o filme que queria fazer. Ainda não sabemos de Cannes e do Oscar, mas quando o filme resultante desta parceria, *Por uma Vida Melhor (Òlòtùré, Kenneth Gyang, 2019)*, estreou na Netflix (com quem Abudu tem um acordo de parceria) em outubro de 2020, ele ficou entre os dez lançamentos da Netflix mais vistos em todo o mundo - um verdadeiro sucesso, notável para um filme nigeriano.

Em junho de 2020, um acordo entre a EbonyLife de Abudu e a Netflix foi anunciado para a produção de duas séries originais e uma série de filmes, incluindo dois projetos de prestígio baseados em clássicos da literatura nigeriana: uma série inspirada no romance de Lola Shoneyin *The Secret Lives of Baba Segi's Wives* (2011), e um filme do maior espetáculo do prêmio Nobel Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman* (2002). Ele próprio apareceu para elogiar Abudu, que também tem parcerias de produção com a Sony Pictures Television e AMC Networks. Quando do lançamento de *Por uma Vida Melhor (Òlòtùré, 2020)*, a Netflix anunciou dois outros grandes

filmes nigerianos originais da plataforma – *A Lição de Moremi* (Citation, 2020), dirigido por Kunle Afolayan, e a sequência de Kemi Adetiba para seu *King of Boys* (a ser lançado em 2021) - bem como uma série dramática original, ainda sem título, para jovens adultos criada por Chinaza Onuzo e Dami Elebe e envolvendo grandes cineastas como Tope Oshin, Niyi Akinmolayan e Funke Akindele (SZALI, 2020).

A Netflix de fato contratou os maiores talentos do cinema nigeriano e está investindo para se estabelecer como uma grande força na distribuição de filmes na Nigéria - o que não tem dado certo até agora, porque seus pacotes têm preços acima do que a maioria dos nigerianos pode pagar e o *streaming* de filmes via internet lenta e pacotes de dados caros é muito difícil. A nova iniciativa da Netflix está centrada em oferecer planos muito mais baratos apenas para telefones celulares, a escolha esmagadora na África para como se conectar à internet (KAZEEM, 2020).

Quando o iROKOTV foi lançada, a mídia imediatamente a rotulou de “a Netflix da África” - e é um problema para a iROKO que a própria Netflix agora queira ser a Netflix da África. Mas a iROKO sempre foi ágil como *startup* de tecnologia, abrindo e fechando escritórios em todo o mundo e evoluindo rapidamente de um canal do YouTube para um aplicativo de *streaming* de vídeo sob demanda para, em seguida, lançar alguns canais de televisão na SkyTV na Europa. Pouco antes de esses canais de televisão lineares se tornarem seu centro de lucro mais profícuo, a empresa vendia filmes de Nollywood para cadeias de televisão, companhias aéreas e outras plataformas em todo o mundo. Originalmente orientado para o lançamento de conteúdo massivo na internet, obtido da forma mais barata possível, esse conteúdo subiu de nível em resposta ao fato de seu público ser quase inteiramente de diaspóricos africanos (devido aos problemas acima mencionados com a velocidade e o custo dos dados no continente), e estes tendem a ser um grupo relativamente sofisticado. Mas à medida que as ambições globais da Netflix - e especificamente africanas - se tornaram claras, a iROKO voltou a se concentrar no mercado nigeriano, vendo a profundidade do conteúdo de Nollywood e o relacionamento próximo com o público nigeriano como seu meio necessário de sobrevivência. Os engenheiros da iROKO sempre mantiveram uma liderança decisiva no trabalho em torno das condições da Internet na Nigéria, e a empresa reconheceu que “o futuro está no Android”, como disse o seu diretor Jason Njoku. O padrão cultural foi rebaixado, tendo agora o público de massa nigeriano como referência. Os “serviços auxiliares” de licenciamento e revenda para plataformas globais foram cedidos à distribuidora de filmes em Lagos, FilmOne, que costumava mirar no afluyente público multiplex. Esses serviços se tornaram a maior fonte de lucros da FilmOne em 2019.

Enquanto isso, o conglomerado multinacional sul-africano MultiChoice/Africa Magic paira sobre tudo. Naspers, a empresa-mãe, é uma gigante global com bolsos muito fundos; seu sistema de satélite DStv domina o continente africano. Aqueles fora do continente provavelmente não conhecem seu poder, que está centrado na televisão e não em filmes, mas a combinação de talento criativo nigeriano e capital sul-africano, além de infraestrutura pesada tende a continuar moldando a mídia africana. A cerimônia de entrega do Africa Magic Viewers Choice Awards, um evento online em que o público vota através de mensagens de texto, tem uma dimensão utópica: o continente africano, durante tanto tempo incapaz de se representar através dos meios audiovisuais, torna-se ele visível e participante de um ritual coletivo. Como John McCall disse uma vez (2007) sobre Nollywood, este é “o pan-africanismo que temos”, embora certamente não na forma imaginada por Kwame Nkrumah (1909-1972, Gana) ou Jomo Kenyatta (1891-1978, Quênia) - um capitalismo pós-moderno tardio, controlado por uma corporação que estabeleceu seu poder sob o Apartheid.



A MultiChoice pensa a longo prazo, como convém a uma grande corporação. Tem executado programas para profissionalizar a produção de mídia nigeriana e promover talentos desde o início dos anos 1990. *Tinsel*, sua novela diária feita em Lagos desde 2008, serviu como incubadora do talento nigeriano por algumas gerações, com um grupo particularmente especial de ex-alunos roteiristas. Femi Odugbemi, uma das criadoras originais de *Tinsel*, agora dirige a academia de Lagos da MultiChoice Talent Factory (há outras no Quênia e na Zâmbia). Vinte alunos sortudos recebem bolsas de estudo integrais, em cada centro, por um ano de treinamento prático e teórico intensivo em todos os aspectos da produção cinematográfica, com a oportunidade de apresentar um projeto à MultiChoice, após a formatura. É difícil duvidar do futuro da mídia africana quando em torno desses jovens entusiasmados e talentosos. Mais ameaçador para seus concorrentes, a MultiChoice tem acumulado os direitos de todos os muitos filmes e produções seriadas nas quais investiu ao longo dos anos, claramente com a intenção de colocar tudo online em algum momento.

Esta pesquisa da cena nigeriana contemporânea foi deliberadamente simplificada demais, em uma tentativa de contar uma história administrável. Há muito mais de tudo: cineastas talentosos, empresas de produção competentes, canais de satélite, redes e assim por diante. Devo também confessar os limites do meu próprio conhecimento. À medida que a mídia nigeriana se expandiu e cresceu em mais dimensões, tornou-se muito difícil acompanhar tudo isso. Desde o início, a Nigéria teve três indústrias de filmes de vídeo, as filiais hauçá e iorubá, bem como a “Nollywood” de língua inglesa. Eu entrevistava pessoas que falavam com autoridade sobre todos os três ramos, e o National Film and Video Censors Board (NFVCB) costumava produzir informações bastante confiáveis sobre todos eles. Isso não é mais verdade. Os fatos e números do governo são agora lamentavelmente inadequados e ninguém mais se interessa em fazer esse trabalho. Todos os anos, acadêmicos nigerianos publicam um grande número de artigos e livros sobre filmes nigerianos, mas, sobrecarregados, mal pagos e subfinanciados para pesquisas como estão, ninguém assume o trabalho contínuo e pouco romântico de coletar dados básicos. Iorubá, hauçá e Nollywood sempre tiveram suas próprias organizações profissionais separadas, que não se comunicam, e a associação de comerciantes de Nollywood não controla mais o mercado de discos com o rigor de antes. As novas corporações coletam todos os tipos de dados exatos por meios de alta tecnologia - decodificadores, registros de comportamentos de *streaming* - mas essas são informações proprietárias e geralmente bem guardadas. Em qualquer caso, os empresários não se preocupam em coletar informações sobre partes do setor nas quais não têm interesse prático. Os fatos básicos, começando com o número de filmes sendo feitos, são certamente cognoscíveis, mas não são conhecidos. Todos estão felizes em repetir a conclusão de um relatório da UNESCO de 2009 manifestamente defeituoso que afirmava que a Nigéria tinha a segunda maior indústria cinematográfica do mundo em número de títulos (UNESCO Bureau of Statistics 2009 - para críticas a esta afirmação, ver BUD, 2014; ANYIAM-OSIGWE e OGUNYEMI, 2015; e HAYNES, 2019).

O cenário mais impressionante - pelo menos para mim - é o quão distante a Nollywood original está das novas formações que operam hoje. Elas estão todas centradas em Lagos, mas a indústria do disco mudou-se em grande parte para Onitsha e Asaba no sudeste, a parte Igbo da Nigéria, onde continua a produzir filmes com margens de lucro muito estreitas. Existem dois importantes mercados atacadistas de discos em Lagos, mas fora deles é difícil encontrar discos. Às vezes, os vendedores ambulantes os vendem em engarrafamentos, e algumas livrarias ou outras lojas têm uma pequena seleção, mas as principais lojas de varejo de vídeo desapareceram. Quando fui procurar discos em um bairro popular onde costumavam ser onipresentes, não encontrei nada, exceto filmes coreanos sendo vendidos em uma mesa colocada sobre um

suporte qualquer e algumas lojas em ruínas vendendo uma pequena variedade deprimente de filmes iorubá e indianos. As pessoas ainda assistem a filmes, mas o fazem em suas televisões, telefones ou laptops. (Quase a mesma coisa aconteceu na cidade de Nova York, no bairro do Brooklyn onde trabalho e que tinha inúmeras lojas que vendiam filmes nigerianos, agora todas fechadas.)

A divisão entre essas formações não é total: alguns dos muitos canais do AfricaMagic são amplamente dedicados aos filmes produzidos em Onitsha, e Asaba, um local barato e administrável para filmagem, é o favorito de todos os tipos de cineastas. Muitos atores vão e voltam entre as produções de Asaba e Lagos. A divisão é mais com relação à classe social do que às culturas étnicas ou à geografia. Apesar do que eu disse sobre o relativo distanciamento de alguns cineastas nigerianos mais jovens da cultura cinematográfica de Nollywood, ela infunde a maior parte da produção da mídia nigeriana, como uma herança compartilhada. Nollywood sempre cresceu por acréscimo, adicionando novas dimensões, mas raramente deixando algo desaparecer; os serviços de *streaming* na internet e as empresas de satélite lucram agregando públicos diversos, não impondo um único tipo de produto; mesmo os cinemas exclusivos raramente retornam dinheiro suficiente para pagar os custos de um filme, então a lucratividade também depende da exibição do filme em várias plataformas. Para ser um grande sucesso, um filme tem que cruzar as divisões que busquei esboçar aqui. Tudo isso fornece à cultura cinematográfica de Nollywood amplitude, elasticidade e resiliência duradouras, o que a ajudará a se manter mesmo em um mundo estruturado por capitalismo tardio transnacional e inundado por influências culturais estrangeiras.

## FILMOGRAFIA

*1º de Outubro (October 1)*. Direção: Kunle Afolayan. Nigéria: Golden Effects, 2014. 145 min.

*10 Songs for Charity*. Direção: Karin Junger. Nigéria: De Productie, 2020 (em pós-produção).

*76*. Direção: Izu Ojukwu. Nigéria: Adonis Production, Digital Jungle Studios, Princewill's Trust, 2016. 118 min.

*93 Dias (93 Days)*. Direção: Steve Gukas. Bolanle Austen-Peters Productions, Michelangelo Productions, Native FilmWorks, 2016. 125 min.

*A Festa de Mopelola (The Bling Lagosians)*. Direção: Bolanle Austen Peters. Nigéria: Bolanle Austen-Peters Productions, 2019. 97 min.

*A Lição de Moremi (Citation)*. Direção: Kunle Afolayan. Nigéria: Golden Effects Pictures, 2020. 150 min.

*As Viúvas (Widows)*. Direção: Steve McQueen. Estados Unidos/Inglaterra: Regency, 2018. 129 min.

*Casamento às Avessas 1 (The Wedding Party 1)*. 2016. Direção: Kemi Adetiba. Nigéria: ELFIKE Film Collective, 2016. 110 minutos.

*Confusion Na Wa*. Direção: Kenneth Gyang. Nigéria: Cinema Kpatakpata, 2013. 105 min.

*Cinquentonas (Fifty)*. Direção: Biyi Bandele. Nigéria: EbonyLife Films, 2015. 101 min.

*Gbomo Gbomo Express*. Direção: Walter Taylaur. Nigéria: Waltbanger 101 Productions e Bangersoupfilms, 2015. 98 min.

*Green White Green*. Direção: Abba Makama. Nigéria: Project ACT e Osiris, 2016. 102 min.

- Just Not Married*. Direção: Uduak-Obong Patrick. Nigéria: Judith Audu Productions, 2016. 102 min.
- Kasala!*. Direção: Ema Edosio Deelen. Nigéria: Cinema Bliss, 2018. 84 min.
- King of Boys*. Direção: Kemi Adetiba. Nigéria: Kemi Adetiba Visuals, Trequity Capital, How Media, 2018. 169 min.
- King of Boys II*. Direção: Kemi Adetiba. Nigéria: Kemi Adetiba Visuals and Netflix, 2021. (pós-produção)
- King Women*. Direção: Kemi Adetiba. AccelerateTV. Season 1, 13 episodes. 2017. <https://acceleratetv.com/category/videos/king-women/>
- Love in a Time of Kekes*. Direção: Belinda Yanga. Nigéria: House 5 and Rok Studios, 2018. 88 min.
- Meio Sol Amarelo (Half of a Yellow Sun)*. Direção: Biyi Bandele. Nigéria: Slate Films and British Film Institute, 2013. 113 min.
- Merry Men: The Real Yoruba Demons*. Direção: Toka Mcbaror. Nigéria: Film One and Gush Media, 2018. 106 min.
- O Okoroshi Perdido (The Lost Okoroshi)*. Direção: Abba T. Makama. Nigéria: Osiris, 2019. 94 min.
- Ojukokoro (Greed)*. Direção: Dare Olaitan. Nigéria: Singularity Media 2016. 110 min.
- Por Uma Vida Melhor (Òlòtùré)*. Direção: Kenneth Gyang. Nigéria: Ebony Life Films e Netflix. 2019. 106 min.
- Sete Anos de Sorte (The Figurine/Araromire)*. Direção: Kunle Afolayan. Nigéria: Golden Effects, 2010. 122 min.
- Slow Country*. Direção: Eric Aghimien. Nigéria: Hills Pictures e PTV Productions, 2017. 115 min.
- Sons of the Caliphate*. 2 temporadas. Direção: Kenneth Gyang. Criada e produzida por Dimbo Atiya. Nigéria: EbonyLifeTV, 2016-18.
- Sylvia*. Direção: Daniel Oriahi. Nigéria: Trino Motion Pictures, 2018. 104 min.
- Taxi Driver: Oko Ashewo*. Direção: Daniel Emeke Oriahi. Nigéria: Filmone, House5, Orbit Imagery, 2015. 110 min.
- The Yahoo Boy*. Direção: Michael Omonua. Nigéria, 2016. 6 min.
- Visions*. Direção: Abba Makama, C. J. Obasi, and Michael Omonua. Nigéria: Surreal 16, 2017. 19 min.
- Wo.Men are Scum*. Direção: Belinda Yanga Agedah. Nigéria: House 5 and ROK Studios, 2018.

## REFERÊNCIAS

- ADEJUNMOBI, Moradewun. "Evolving Nollywood Templates for Minor Transnational Film". *Black Camera*, v.5, n.2, p. 74-94, 2014.
- ANYIAM-OSIGWE, Peace; OGUNYEMI, Dayo. Nollywood and the Creative Industries: A Tale of Two Possibilities. *TNS*, June 7, 2015. Disponível em: <http://tns.ng/nollywood-and-the-creative-industries-a-tale-of-two-possibilities>. Acesso em: 15 out 2020.

- BUD, Alexander. "Hooray for Nollywood? Nigeria Isn't the World's Second-Biggest Film Industry after All." *The Conversation*, April 11, 2014. Disponível em: <http://theconversation.com/hooray-for-nollywood-nigeria-isnt-the-worlds-second-biggest-film-industry-after-all-25527>. Acesso em: 15 out 2020
- HAYNES, Jonathan. "New Nollywood": Kunle Afolayan. *Black Camera*, v.5, n.2, p.53-73, 2014.
- HAYNES, Jonathan. *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- HAYNES, Jonathan. "Keeping Up: The Corporatization of Nollywood's Economy and Paradigms for Studying African Screen Media". *Africa Today*, v.64, n.4, p. 3-29, 2018.
- HAYNES, Jonathan. "Between the Informal Sector and Transnational Capitalism: Transformations of Nollywood." In: HARROW, Kenneth W; GARRITANO, Carmela. *A Companion to African Cinema*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2019, p. 244-268,.
- JEDLOWSKI, Alessandro. 2017. "African Media and the Corporate Takeover: Video Film Circulation in the Age of Neoliberal Transformations." *African Affairs* 116(465): 671-91.
- KAZEEM, Yomi. 2020. "Netflix Is Betting on Boosting Growth in Africa with Mobile-Only Subscriptions." *Quartz Africa*. 6 October. <https://qz.com/africa/1913770/netflix-is-testing-mobile-only-plans-in-africa/>
- MCCALL, John C. 2007. "The Pan-Africanism We Have: Nollywood's Invention of Africa." *Film International* 5 (4): 92-97.
- OGUNYEMI, Dayo. 2018. *Framing the Shot: Key Trends in African Film*. NP: 234 Media and Goethe Institut. <https://germanyinafrica.diplo.de/zadz-en/-/2145812>
- RICE, Andrew. 2012. "A Scorsese in Lagos." *New York Times Magazine*, February 26:26-31.
- RYAN, Connor. 2015. New Nollywood: A Sketch of Nollywood's Metropolitan New Style. *African Studies Review* 58(3):55-76.
- SZALAI, George. 2020. "Netflix Unveils Nigerian Original Series, Three Films." *Hollywood Reporter*. 21 September. <https://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-unveils-nigerian-original-series-three-films>
- UNESCO Institute of Statistics. 2009. *Analysis of the UIS International Survey on Feature Film Statistics*. [http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/Infosheet\\_No1\\_cinema\\_EN.pdf](http://www.uis.unesco.org/FactSheets/Documents/Infosheet_No1_cinema_EN.pdf).



Jonathan Haynes é especialista em Nollywood. Recém aposentado como professor de inglês na Long Island University no Brooklyn, foi Guggenheim Fellow e Fulbright Senior Scholar. Escreveu os livros *Cinema and Social Change in West Africa* (1995) com Onookome Okome e editou o livro *Nigerian Video Films* (1997, 2000), além de uma edição especial do *Journal of African Cinemas* (2012). Seu último livro é o *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*, da University of Chicago Press (2016).





## **HABITAR O MUNDO, HABITAR AS FRONTEIRAS - CONTEXTOS DE MIGRAÇÕES/MOBILIDADES NOS CINEMAS AFRICANOS CONTEMPORÂNEOS**

---

ANA CAMILA ESTEVES

Se é impossível desvincular a pesquisa e o pensamento sobre os cinemas africanos, desde suas origens no pós-1960, dos contextos de migrações/mobilidades, esta questão fundamental se encontra, mais do que nunca, no cerne da produção de filmes africanos na contemporaneidade. Este artigo busca contextualizar o universo das migrações no âmbito dos filmes realizados por cineastas africanos na África e na diáspora, bem como aqueles dirigidos por não africanos, mas que lançam um olhar sobre as diferentes narrativas em torno dos processos migratórios. Considerando a complexidade e a multiplicidade de camadas em torno das experiências de migração tanto dos realizadores africanos como dos sujeitos afrodiáspóricos em cena, buscaremos refletir sobre a dimensão que esse universo toma quando falamos de “cinemas africanos”. Questões sobre quem filma, de onde filma, que histórias conta e como as conta, sob que condições e contextos de produção e a partir de que reivindicações identitárias são algumas das reflexões que mobilizam este artigo.

Propomos uma cartografia que apresente os diversos cenários estéticos, temáticos, estilísticos e de produção que configuram um panorama prévio e uma forma possível de olhar para e pensar sobre os cinemas africanos contemporâneos contextualmente. Esta cartografia se constrói a partir da observação de que muitos realizadores africanos atuantes na contemporaneidade são eles mesmos sujeitos em trânsito, com identidades fluidas e em constante dilema sobre seus lugares de existência no mundo. Muitas vezes, como veremos, esses dilemas são levados para as narrativas dos seus filmes, por um lado, e igualmente condicionam seus modos de produção e suas possibilidades de difusão na indústria internacional de cinema, por outro. Considerando a complexidade destes contextos e cenários que se atravessam o tempo inteiro, buscamos apresentar aqui, de modo preliminar, um panorama de realizadores africanos contemporâneos que mobilizam as questões migratórias, buscando entender como essas experiências de mobilidade, deslocamentos, exílios, diásporas, regressos e movimentos se desdobram no seu fazer fílmico - tanto no nível temático como estilístico.

Um primeiro movimento neste sentido é pensar que basicamente qualquer abordagem possível sobre os cinemas africanos deve levar em conta os contextos migratórios. As experiências traumáticas vividas pelo continente - notadamente a escravidão, o colonialismo e o apartheid (MBEMBE, 2001), entre outras como os processo de lutas por independência e as guerras civis no pós-independência - cujas consequências afetam até hoje as formas de vida no continente e fora dele, vêm sendo pautadas nas narrativas dos filmes africanos desde o seu início, que se convencionou marcar nos anos de 1960. É neste contexto de pós-independências de diversos países da África que os africanos por fim se apropriam não só das técnicas do cinema, mas da linguagem em si ao contar suas histórias a partir dos seus próprios olhares. Os filmes que marcaram esse primeiro período, em geral, construíram uma crítica incisiva em torno especialmente das consequências do colonialismo sobre a vida dos africanos, bem como

o fracasso das independências, que acabaram por reproduzir as formas de poder herdadas dos colonizadores<sup>1</sup>. As experiências de exílio “em busca de uma vida melhor”, o projeto coletivo de um “sonho da metrópole”, todos esses imaginários passaram a ser questionados a partir de um cinema combativo, de resistência e profundamente anticolonial.

Muitos pesquisadores dos cinemas africanos costumam citar três títulos entre os pioneiros quando tratam do tema de migrações. Estamos aqui falando dos notáveis *África no Sena* (*Afrique sur Seine*, 1955), produção francesa de Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr, *A Negra de...* (*La Noire de...*, 1966), do senegalês Ousmane Sembène, e *Soleil O* (1967), do mauritano Med Hondo<sup>2</sup>. Com diferentes abordagens, esses três filmes constroem narrativas impactantes em torno do imaginário além-mar deixado como legado dos antigos colonizadores. Esta primeira geração de realizadores, em geral nomeada como “cineastas da independência” (BAMBA, 2008) estava preocupada com o que Mahomed Bamba chamou de “reabilitação da imagem do homem negro e a memória africana” (2008, p. 222). Enquanto *África no Sena* é em si mesmo a evidência de uma experiência migratória necessária para a própria realização do curta<sup>3</sup>, *A Negra de...* não economiza no retrato do destino cruel de uma jovem senegalesa perdida e iludida na França, ao tempo em que *Soleil O* é até hoje uma das narrativas mais contundentes sobre os legados da escravidão no continente africano<sup>4</sup>.

Ainda na perspectiva de Mahomed Bamba (2008), os filmes do realizador senegalês Djibril Diop Mambéty já fariam parte de uma segunda geração de cineastas que criou narrativas e desenvolveu estilos em torno do desencanto com o pós-independência. O que estava em jogo neste momento era o questionamento do projeto mal gerido da independência, a ausência de uma negociação entre o que herdaram da colonização e o que podiam recuperar da ideia de uma África pré-colonial. Filmes como *A Viagem da Hiena* (*Touki Bouki*, 1973) representariam uma radicalização na linguagem do cinema africano, apostando em um estilo mais autoral que atacava sem pudor o imaginário de um projeto de futuro próspero na Europa, especialmente na França, a “terra da esperança”. A complexa saga do casal Anta e Mory revela a cruzeza de um mundo onde a esperança de triunfar e ser feliz e respeitado pelos outros está sempre fora da África, como uma espécie de delírio. Bamba sugere ainda uma terceira geração, os “cineastas da diáspora”, apontando para as obras de realizadores africanos que moram na Europa, mas que fazem filmes em seus países de origem. Para Bamba, esses cineastas “utilizam sem complexo sua dupla identidade (francesa e africana) e aspiram a uma universalidade em sua obra” (2008, p. 223). Ainda segundo o autor, um marcador deste momento seria a reivindicação do status de

---

1 Uma análise crítica importante e contextualizada deste processo se encontra em Mbembe (2018), e suas posições e visões acerca do fracasso das independências africanas são certamente compartilhadas por realizadores críticos destes marcos históricos, como os senegaleses Ousmane Sembène (em *Xala*, 1975), Djibril Diop Mambéty (*A Viagem da Hiena*, 1973) e Moussa Senè Absa (*Tableau Ferraille*, 1997), entre muitos outros.

2 Para uma análise mais detalhada de como estes três filmes convocam as questões migratórias no contexto pós-colonial (cf. THACKWAY, 2003; BAMBA, 2011).

3 Impedido pela França de ser rodado no Senegal, o filme foi realizado na França e, como aponta Melissa Thackway, “foi o primeiro filme a oferecer um panorama da comunidade africana na França” (2003, p. 121), abordagem que iria se repetir infinitamente em filmes posteriores até os dias de hoje.

4 Outro filme que poderia ser citado aqui é o *E não havia mais neve* (*Et la neige n'était plus*, 1966), do senegalês Ababacar Samb-Makharam, curta que narra a história de um estudante africano que volta a sua terra natal depois de uma temporada em Paris, tensionando questões identitárias e de pertencimento em uma narrativa que em muitos aspectos ressoa a de *África no Sena*.

*cinesta* mais que de *africano* dos diretores, que buscam ser reconhecidos internacionalmente em espaços de consagração como os grandes festivais.

Dois nomes importantes deste momento/marco são o chadiano Mahamat-Saleh Haroun e o mauritano Abderrahmane Sissako – não só para a abordagem classificatória proposta por Bamba, mas por serem as duas principais figuras que acabam por instituir uma ideia de “filme de regresso” (CÉSAR, 2011, p. 189), ou seja, aqueles filmes cuja “encenação dessas trajetórias de um país a outro pode dar lugar tanto a novas operações de subjetivação, quanto a um cinema singular, que se cria nos interstícios das identidades” (*idem*, p. 189). O documentário híbrido *Bye Bye Africa* (1999) de Haroun é um interessante exemplo desse tipo de narrativa: o diretor encena a si mesmo voltando da França para o Chade e tentando fazer cinema no seu país, porém encontrando toda sorte de dificuldades.<sup>5</sup> A ideia de mesclar a narrativa entre um documentário da sua própria trajetória pessoal e a encenação fictícia de diversas cenas marca um estilo que viria a ser muito explorado nas décadas seguintes, especialmente no chamado “cinema com sotaque” (NAFICY, 2001). No caso do Sissako, seu filme *A Vida na Terra* (1995) marcaria também o surgimento de uma obra que se constrói no trânsito entre países e identidades, um cinema de um sujeito africano que se move, um africano no mundo<sup>6</sup>. Em comum, ambos os filmes têm seus diretores como personagens (seja no nível da ficção ou do documental) que voltam da Europa para a África e apostam, tanto no âmbito da narrativa como do estilo, em um cinema que olha para os sujeitos africanos entre fronteiras. Naficy diria que são filmes com sotaque, nos quais os seus diretores-autores performam as suas identidades híbridas, fluidas e plurais. Nestes contextos, outros temas vão se construindo, basicamente com relação ao retorno, ao regresso, à experiência do exílio voluntário e das diversas diásporas. A partir daí, e até hoje, os contextos migratórios africanos no cinema se tornaram múltiplos, multifacetados, criando um verdadeiro mosaico de experiências, culturas e identidades. Os anos de 1990, portanto, historicamente marcam essa nova incursão dos filmes africanos em narrativas migratórias que partem das experiências dos próprios realizadores, ao mesmo tempo em que experimentam estilos mais autorais e até mesmo experimentais.

Este artigo se centra, portanto, nesses mosaicos a partir de uma geração alternativa (ainda não nomeada) de realizadores que em geral nasceram bem depois das independências, tanto nos países africanos como fora deles, e que produzem obras nesses diferentes espaços a partir de diferentes reivindicações identitárias - ou mesmo com o objetivo central de entender que identidades possíveis são essas. Se suas existências são, de algum modo, descentradas, o fato é que tampouco cessam de procurar raízes – o que resulta em um mosaico também de experiências cinematográficas, narrativas e estilos diversos. Se os primeiros filmes citados aqui se ocupavam de narrativas que questionavam as condições do exílio, do sonho da Europa, da discriminação racial, especialmente a francesa, dos sentimentos de exclusão e solidão, dos delírios dos imaginários além-mar, os filmes contemporâneos se abrem para experiências frutos

---

5 Para uma análise de *Bye Bye Africa* a partir das questões migratórias nos cinemas africanos, consulte Correa (2017).

6 Outro filme do Sissako que poderia ser incluído nesta lista é o *Esperando a Felicidade* (*Heremakono*, 2002), cujo protagonista enfrenta os dilemas do regresso no âmbito das línguas, das culturas, dos afetos e do deslocamento em si. Antes de todos estes, o curta-metragem *Outubro* (*Octobre*, 1992) é um retrato poético da história de amor entre uma mulher russa e um homem africano, interrompida pelo fato de este ter de voltar ao continente. Ambientado na Rússia, onde Sissako teve sua formação cinematográfica, é ao mesmo tempo exercício de tema e de estilo para o então jovem diretor.

de movimentos ou deslocamentos em sua maioria voluntários, em contextos que fragmentam completamente as suas noções ou referências identitárias e históricas. No nível das narrativas, o que vemos hoje são filmes muito mais preocupados com as minúcias das experiências cotidianas, as narrativas de si, um processo muito aberto para a subjetivação dos sujeitos – esta que continuou a lhes ser negada, especialmente nas diásporas, sejam os realizadores nascidos na África, Europa ou América. Em certa medida, como veremos, os dilemas identitários de descendentes de africanos que nascem na Europa giram em torno do racismo, da marginalização e de muitas versões de violências com resquícios da colonização - temas que aparecem em seus filmes quando realizados na Europa. No caso dos realizadores africanos nascidos na Europa que fazem filmes na África, em geral existe o desejo de reconexão, de autorreconhecimento e de reenraizamento com suas referências africanas ancestrais.

Ao passo que os realizadores passam a ser sujeitos de suas próprias narrativas, usam a linguagem do cinema de forma inventiva e pouco convencional, como Jean-Marie Téno (Camarões), Zeka Laplaine (República Democrática do Congo), John Akomfrah (Gana/Inglaterra), por exemplo - esses especialmente no documentário, onde as narrativas de si encontram terreno propício para uma experimentação de linguagem. O que se observa, especialmente a partir dos anos 2000, é um distanciamento do filme “sobre” migrações, uma vez que, na condição de imigrantes, emigrantes e sujeitos que circulam pelo mundo, os realizadores e os personagens passam a falar simplesmente da sua vida cotidiana, o que equivale a falar sobre si ou sobre relações afetivas e lugares de memória, ao mesmo tempo em que experimentam em gêneros e formatos, como o já citado documentário em primeira pessoa, além de filmes experimentais e mesmo filmes de gênero. A ideia de que “não sou nem muito de lá, nem muito de cá”, a ambivalência que surge do fato de cultivar imaginários de suas origens africanas ao mesmo tempo em que se sentem profundamente cidadãos dos países onde nasceram e/ou moram, tudo isso surge nas narrativas - sensações de estranhamento, o entrelugar, as negociações possíveis, as dores, a solidão, o dilema entre ser “cosmopolita” e ser “autóctone” (MBEMBE, 2001) ao mesmo tempo.

Mahomed Bamba (2008) já havia chamado a atenção para a experiência dos realizadores *beurs*, os cineastas magrebinos que nasceram e vivem na Europa, mas que reivindicam suas identidades norte-africanas. Especialmente na França, esses diretores com raízes na Tunísia, na Argélia e no Marrocos defendem um cinema que não seria nem magrebino nem francês, mas “um cinema de entre-dois-mundos, marcado por um denominador comum: a tematização da busca por uma identidade” (BAMBA, 2008, p. 224). Recentemente, em 2019, na ocasião da 17ª edição do Festival des Cinémas d’Afrique du Pays d’Apt (França), houve uma mesa redonda<sup>7</sup> mediada pelo crítico de cinema e pesquisador Olivier Barlet com os cineastas magrebinos Ivan Boccara (Marrocos), Hassan Legzouli (Marrocos) e Jilani Saadi (Tunísia), na qual discutiram longamente sobre suas experiências como realizadores que enfrentam toda sorte de dilemas por viverem na França. A própria noção de africanidade, tema polêmico quando se trata de África do Norte, é colocada em perspectiva pelos membros da mesa, convocando experiências traumáticas que compartilham com a África subsaariana, como a colonização, por exemplo. Ao mesmo tempo, todos reivindicam seus lugares como cineastas, e não cineastas “africanos” ou “magrebinos”, uma vez que, segundo eles, essas caixas definidoras sempre vêm acompanhadas

7 Transcrição da mesa redonda disponível em: <http://africultures.com/quels-enjeux-et-quelle-africanite-pour-les-cinemas-du-maghreb-aujourd'hui-14977/>.



de expectativas com relação a abordagens temáticas específicas – tanto da Europa como da África.

A perspectiva de “cinemas nacionais”, neste contexto, cai por terra completamente, e não só os cinemas africanos como todos aqueles de novas gerações que experimentam o exílio de diferentes formas começam a realizar seus filmes a partir desses entrelugares, com referências diversas. No âmbito das teorias do cinema, como é possível dar conta agora de uma teoria que considere essas abordagens transnacionais e transcontinentais? Como pensar uma análise fílmica que considere essas narrativas e contextos de produção tão fragmentados?

A ideia de “cinema com sotaque”, cunhada por Hamid Naficy, basicamente tenta repensar as narrativas e práticas do cinema a partir das experiências migratórias, buscando organizar cenários de deslocamento que podem ser de exílio e de diásporas, por exemplo. A própria ideia de sotaque aplicada ao cinema é uma contribuição importante para pensar os modos através dos quais esses cineastas dos entrelugares contam suas histórias, desafiando aqueles sotaques hegemônicos tanto no falar como na própria linguagem do cinema. O sotaque “padrão, neutro, isento de valor, representa o cinema dominante produzido pelo modo de produção predominante na sociedade”, sendo, portanto, “uma das marcas mais pessoais e poderosas de identidade de grupo e de solidariedade, assim como de diferença individual e de personalidade” (NAFICY, 2010, p. 155). O que o autor defende é que este sotaque é o que determina ou mesmo condiciona uma linguagem e um estilo que, para além dos temas abordados no filme, constrói uma ideia de um cinema feito por esses sujeitos em trânsito. Como veremos mais adiante, os cinemas africanos têm múltiplos sotaques, são multilíngues e, em última instância, se desenvolvem em contextos profundos de desterritorialidade, de dissenso e de experiências identitárias múltiplas. O que Naficy defende, perspectiva que acolhemos aqui, é que existe um estilo do cinema com sotaque e que em geral apresenta como características o ser “fragmentado, multilíngue, epistolar, autorreflexivo e com uma estrutura narrativa justaposta criticamente; com personagens perdidos, atravessados, ambíguos; temas que envolvem jornadas, historicidades, identidades e deslocamentos” (2001, p. 04).

Se antes era mais fácil falar de cinema alemão, francês, russo etc., no caso dos cinemas da África esse marcador da nação não dá (e nunca deu) conta de uma produção cinematográfica tão complexa, considerando, inclusive, a sua falta de autonomia na produção de filmes. Importante mencionar que a própria categorização de filmes africanos a partir de seus estados-nação é problemática em si, uma vez que sabemos que a divisão da África em países como conhecemos hoje é fruto de uma violência europeia. Ao mesmo tempo, considerando que os realizadores africanos se espalham no mundo e que essas experiências atravessam o seu fazer cinematográfico, a “política do hífen” (NAFICY, 2001) problematiza ainda mais a ideia de lugar e de pertencimento destes realizadores. Como veremos, muitos cineastas nascidos na Europa se identificam (ou são identificados) como “franco-senegaleses”, “franco-magrebinos”, “afro-americanos”, o que pode, em última instância, “sugerir uma mente dividida, uma identidade irrevogavelmente partida ou um tipo de paralisia entre duas culturas ou nações” (NAFICY, 2011, p. 148), dilemas que se refletem no fazer cinematográfico e nas próprias narrativas. De qualquer modo, convocar a ideia de nação não parece ser uma solução possível no caso dos cinemas e cineastas africanos, uma vez que estes desestabilizam totalmente a ideia de cinema nacional.

Várias outras formas de se pensar os cinemas africanos surgiram a partir de categorias da teoria do cinema como: terceiro cinema, cinema pós-colonial, periférico, transnacional etc. O problema já começa com a própria discussão em torno do que seria o pós-colonial, especialmente as demandas sobre engajamentos políticos dentro deste universo, e muitíssimos

autores colaboraram e ainda colaboram para analisar as disputas discursivas em torno dessa noção<sup>8</sup>. No caso dos cinemas africanos contemporâneos, a experiência pós-colonial ainda é um marcador, mas pensada e articulada em outras camadas possíveis dentro das experiências afrodiaspóricas – considerando, por exemplo, que muitos jovens realizadores nascidos no pós-independência criam outras relações com o seu fazer fílmico que já não os obriga a pensar a África a partir do marcador colonial do mesmo modo que fizeram seus antecessores. Como veremos logo mais, as narrativas de si e dos cotidianos ampliam a discussão para outros universos e referências para além do anticolonialismo como um tema, apesar de sabermos ser uma das muitas experiências que atravessam o cotidiano na contemporaneidade. Defendemos aqui, no entanto, que colocar sobre os cinemas africanos o marcador do “pós-colonial” é uma prisão e um vício da teoria aplicada aos primeiros filmes realizados por cineastas do continente, e que nem de longe dá conta do mosaico de estéticas, estilos e narrativas que encontramos na produção cinematográfica de hoje.

A ideia de um “cinema periférico” é igualmente problemática, especialmente pelo fato de reforçar um cinema “do centro”, o hegemônico, neutro, padrão, em vez de questionar a própria noção de centro. Os chamados “cinemas periféricos”, mesmo sendo independentes, almejam audiências massivas e globais, bem como o reconhecimento de instâncias de consagração do cinema internacional. Mais interessante é a abordagem do realizador luso-guineense, residente na Alemanha, Welket Bungué, que entende o periférico como um sujeito que se movimenta em outros centros, desestabilizando tanto o que se entende como centro como por periferia (ESTEVES; OLIVEIRA; LIMA, 2020). No caso dos cinemas transnacionais e transcontinentais, desconfiamos ser praticamente impossível hoje pensar em qualquer contexto de produção sem levar em conta esses trânsitos entre países e continentes – e no caso dos cinemas africanos, essas relações são acentuadas pela dependência econômica de países não africanos no que tange à produção audiovisual. Filmes são produzidos em diferentes territórios, a partir de noções diversas de “origem”, tensionando identidades possíveis em um eterno movimento de desenraizamento e de reenraizamento, contexto no qual a Europa deixa de ser o lugar para onde se vai, passando a ser o lugar de onde se vem.

A pesquisadora cabo-verdiana Iolanda Évora, na ocasião de sua participação no podcast Por Dentro da África<sup>9</sup>, propõe uma ideia de pensar “mobilidades” africanas em vez de “migrações”. Segundo ela, o próprio termo “migrações” foi construído a partir de uma ideia de falta, comumente vinculada ao continente africano, deixando de lado uma abordagem que considere que os africanos se movem e sempre se moveram no mundo, mesmo antes da colonização - perspectiva defendida com veemência por Achille Mbembe em boa parte de sua obra (MBEMBE, 2001, 2018, 2019). A autora aponta que as narrativas de deslocamentos africanos nunca são lidas como “relatos de viagem”, “epopeias”, “aventuras gloriosas”, movidas pela curiosidade e vontade de experimentar o mundo - como no caso de tantos deslocamentos europeus e de outros continentes que são tidos como tais. Évora destaca que a subjetivação da experiência

8 Cf. MBEMBE, 2018, 2019; MIGNOLO, 2020; BHABHA, 2019; APPIAH, 2014; HALL, 2018.

9 O programa tem veiculação semanal, com episódios inéditos toda segunda-feira e duração média de 45 minutos. O podcast é composto por quatro apresentadores e um entrevistado convidado para apresentar uma pesquisa ou debater um tema de interesse no campo dos Estudos Africanos. O episódio com Évora foi ao ar no dia 22 de dezembro de 2020, sendo o programa de número 20. Todos os episódios estão disponíveis em: <http://www.pordentrodafrica.com/podcast>.

e do ponto de vista dos africanos que se movem é ignorada nas diversas narrativas: culturais, acadêmicas, midiáticas, etc., e que “apresentar a migração africana como um problema impede de apresentá-la como um *movimento* que permite descrever o lugar do continente africano na transformação do mundo contemporâneo” (ÉVORA, 2020, grifo nosso).

Évora aponta também, remetendo-se ao pensamento filosófico de Felwine Sarr (2017) e apontamentos de Léonora Miano (2012), que é importante prestar atenção sobre que aspectos das mobilidades africanas no mundo são considerados relevantes para as pesquisas ocidentais sobre o tema. As migrações, no discurso colonial e neocolonial, foram construídas para projetar um olhar sobre a África que permite que a Europa mantenha seu poder sobre ela, e as pesquisas que ainda partem do pressuposto de que migrações (movimentos, mobilidades) acontecem sempre motivadas pela falta projetam sobre o continente essas visões preconcebidas moldadas pelos discursos colonialistas. Para a autora, é fundamental que nos perguntemos o que interessa aos africanos nessas construções de discursos e narrativas. Évora nos ajuda a nos perguntar: o que interessa aos realizadores africanos nesse universo de suas próprias experiências como sujeitos em deslocamento pelo mundo? O que nos dizem sobre isso as narrativas de filmes sobre movimentos migratórios ou construídas a partir das experiências de deslocamento dos realizadores africanos?

Nossa hipótese é de que existe uma aposta dos cineastas africanos no universo íntimo, nas relações afetivas, em histórias que de algum modo ressoam as trajetórias de deslocamento dos próprios realizadores em suas vidas cotidianas. O cinema aqui é político pela estética do cotidiano, é de resistência a partir das poéticas do dia a dia. Da mesma forma que pensar as teorias do cinema mundial nesses contextos se torna mais complicado, a própria noção de “cinemas africanos” também se complexifica: quando pensamos em como os contextos migratórios são complexos e multifacetados, fica óbvio já de antemão que falar de “cinemas africanos” não significa falar só de filmes realizados no continente e tampouco por diretores nascidos na África apenas. Os sujeitos africanos espalhados pelo mundo estão não só fazendo filmes em territórios diversos, mas a partir das experiências que surgem desses deslocamentos, e isso tem a ver com a gramática da sua linguagem fílmica como as línguas que escolhem falar e as estratégias de produção e difusão que escolhem adotar. Essa complexa paisagem de narrativas sem dúvida nos oferece um panorama do que tem interessado aos cineastas africanos pautar em seus filmes no contexto da contemporaneidade.

O que nos leva a uma observação importante: as experiências de mobilidade e os modos como constroem universos discursivos possíveis nas cinematografias africanas têm a ver também com cenários de formação, produção, difusão e recepção. Chamamos atenção para isso porque, mesmo os primeiros cineastas africanos<sup>10</sup> tiveram suas formações em cinema em outros países, especialmente europeus. À época não havia escolas de cinema no continente africano, hoje há, e ainda assim esse movimento de sair de países africanos para formar-se em escolas na Europa e nos Estados Unidos é comum à maioria dos jovens realizadores contemporâneos. Isso significa, no entanto, que as condições de produção se abrem, as coproduções com países europeus passam a ser o horizonte dos realizadores africanos - e sabemos que esses apoios vêm com vários vínculos neocoloniais envolvidos. Ainda hoje é na Europa que estão os maiores centros de apoio à produção audiovisual africana (especialmente França, Bélgica e Alemanha), e agora

---

10 Caso de nomes importantes como Ousmane Sèmbene, Safi Faye, Med Hondo e, nos anos de 1990, Abderrahmane Sissako, entre muitos outros.

os Estados Unidos, com a entrada da Netflix, também começa a fazer parte deste contexto, junto a países como o Catar (através principalmente do Doha Film Institute) e o Canadá. Obter apoios internacionais significa que a difusão desses filmes passa também por instâncias de consagração não africanas, que aumenta as chances de serem exibidos em grandes festivais internacionais e que são construídos dilemas em torno da “nacionalidade” do filme. Na indústria do cinema, o filme “pertence” ao país que paga pela sua produção, então isso significa que muitos filmes africanos são, na verdade, filmes europeus, dentro dessa lógica. Um exemplo famoso é o *Timbuktu* (Abderrahmane Sissako, França, 2015), indicado ao Oscar de melhor filme de língua estrangeira representando, a França, seu país de produção, a despeito de ser um filme todo ambientado no Mali, país onde por anos viveu o diretor, natural da Mauritânia.

A cartografia apresentada a partir de agora é um movimento inicial de mapear esses cenários que se constroem nos cinemas africanos contemporâneos em contextos de mobilidade, considerando os locais de nascimento dos realizadores, os seus países de residência e aqueles que servem de locação para os seus filmes. Do mesmo modo, olhamos também para as narrativas que surgem nesses cenários contemporâneos, considerando os movimentos e deslocamentos os mais diversos que atravessam a África, como, por exemplo, realizadores de outros continentes que se instalam em países africanos e passam a fazer parte do cenário de produção cinematográfica local, bem como realizadores não africanos que fazem filmes sobre sujeitos africanos em diáspora em processos colaborativos de criação. No movimento de montar esse mapeamento, ficou bastante visível que esses cenários não são estanques e se atravessam entre si, nos instigando a pensar sobre eles no sentido de construir com mais detalhes essa conjuntura tão cheia de dilemas e complexidades.

## **HABITAR AS FRONTEIRAS: AS MOBILIDADES AFRICANAS COMO UNIVERSOS TEMÁTICOS**

Longe de ser algo que se encerrou nos anos 1990 com Mahamat-Saleh Haroun e Abderrahmane Sissako, as trajetórias dos realizadores e as realizadoras que nascem em países africanos, vão morar em países de outros continentes e constroem suas trajetórias no cinema filmando em seus países de origem são uma realidade nos cinemas africanos contemporâneos. Do mesmo modo, cineastas que já nascem fora da África, filhos de pais que saíram do continente para se estabelecer em territórios estrangeiros pelas mais diversas razões, dividem-se entre a ânsia de estabelecer uma conexão com suas ancestralidades e o enfrentamento de dilemas sobre relações de pertencimento e construção de identidades nos seus países de nascimento. Esses contextos de estranhamentos e conflitos tornaram-se temas de diversos filmes dos cinemas africanos contemporâneos - especialmente a partir dos anos de 2010.

A realizadora franco-senegalesa Mati Diop é um dos nomes mais relevantes deste período e contexto. Ela ficou mais conhecida internacionalmente depois que seu primeiro longa, *Atlantique*<sup>11</sup>, estreou na competição oficial do Festival de Cannes em 2019, ganhou o prêmio especial do júri e foi imediatamente adquirido pela Netflix para distribuição global, com exceção da França, onde estreou nos cinemas comerciais. Nascida na França, Diop é sobrinha do Djibril Diop Mambéty, cujo maior filme (*A Viagem da Hiena*) serviu de material e inspiração para o seu média-metragem *Mille Soleils* (2013), um filme que vai em busca dos atores que interpretaram

---

11 Disponível na Netflix.

os protagonistas da obra prima do seu tio. Antes, em 2009, a diretora já ensaiava em um curta-metragem de 15 minutos o tema que exploraria em seu primeiro longa: o drama e os dilemas da imigração de jovens trabalhadores senegaleses. Em *Atlantique*, Diop coloca o romance entre dois jovens no centro de uma trama que aborda esses dilemas em um filme com eventos sobrenaturais e algo de mistério. Mesmo sendo uma produção franco-senegalesa, quase todo o filme é falado em wolof, um dos idiomas mais falados no Senegal. Da mesma forma, o franco-senegalês Alain Gomis é outro exemplo de cineasta que, nascido na França, realizou todos os seus filmes no continente africano. Seus longas *L'Afrance* (2001), *Andalucía* (2007) e *Tey* (2012) têm um projeto estético e estilístico muito particular que, como define a pesquisadora Estrella Sendra (2018), constrói sujeitos/personagens deslocados em uma constante busca por suas identidades e um lugar de pertencimento. A mobilidade humana, algo que o diretor vive em sua experiência pessoal, é o que move as narrativas dos seus filmes, o que Sendra considera uma herança de um tema que ressoa em muitos dos filmes de outros realizadores senegaleses como Sembène e Mambéty.

Gomis, no entanto, não se ateuve ao tema de contextos migratórios em todos os seus filmes, como podemos perceber em *Félicité*<sup>12</sup>, seu último longa, lançado em 2017 e gravado na cidade de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo. A história da personagem-título e sua luta incansável para conseguir dinheiro para o tratamento médico do filho acidentado constrói uma narrativa em torno, especialmente, da solidão desta mãe solteira independente, que encontra na música ganha-pão e sua liberdade. Gomis, com este longa, aproxima-se de uma estética autoral, “filme de personagem” que busca universalizar um tema e uma circunstância que ressoa nos mais diversos contextos. É o caso, talvez, de Lemohang Jeremiah Mosese. Natural do Lesoto e residente na Alemanha, conquistou notoriedade internacional em 2020 com o longa *Isso não é um enterro, é uma ressurreição (This is not a burial, it's a resurrection, 2020)*<sup>13</sup>, que estreou no festival de Sundance e percorreu diversos festivais internacionais durante o ano. O filme, entre tantas outras coisas, questiona a violência da modernidade europeia que invade o cotidiano de uma comunidade no Lesoto a partir do drama de uma senhora que tem como único desejo preservar a terra onde viveu e onde deseja morrer, enterrada ao lado da sua família. Em 2019, Mosese já havia impressionado alguns críticos e festivais com seu documentário experimental *Mother, I'm Suffocating, This is my Last Film About You*<sup>14</sup>, onde aborda, de forma bastante metafórica, simbólica e sofisticada, sua própria experiência de sair do Lesoto para viver na Europa. Seu longa de 2020 lhe rendeu reconhecimento como um dos mais proeminentes realizadores africanos contemporâneos, notadamente por conta do seu estilo autoral e experimental, além de ser praticamente o único realizador do Lesoto conhecido dos grandes festivais. Apesar de ser um cineasta cuja obra ainda não está consolidada, Mosese aponta para uma experiência autoral e experimental, no nível estilístico, em torno de sua trajetória de movimentos entre mundos e a forma que vê o mundo a partir destes deslocamentos.

A cineasta Ekwa Msangi é outro nome que alcançou algum reconhecimento em 2020 ao abordar questões em torno dos conflitos e dos afetos mobilizados por contextos de migrações

---

12 O filme foi exibido no Brasil em 2018 na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

13 O filme foi exibido no Brasil em 2020 na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

14 O filme foi exibido no Brasil em 2019 no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.

dos sujeitos africanos na contemporaneidade. Natural da Tanzânia, Msangi morou por muitos anos no Quênia, onde realizou seus primeiros filmes em curta-metragem, como *Taharuki* (2011), *O Rei do Mercado (Soko Sonko)*, (2014) e *Adeus, Meu Amor (Farewell, Meu Amor)*, (2017)<sup>15</sup>. Mesmo depois de se mudar para os Estados Unidos, continuou a realizar seus filmes no Quênia, e em 2020 lançou seu primeiro longa-metragem, *Farewell, Amor*<sup>16</sup>, um desdobramento do seu curta quase homônimo. Tanto em um como em outro, o foco da narrativa é a história de um casal de africanos separado por uma experiência de imigração. A ação dos dois filmes acontece nos Estados Unidos, quando o homem precisa se desligar da rotina e das relações que manteve no país ao longo de 17 anos, por ocasião da tão esperada chegada da sua esposa e filhos que vivem em Angola. As situações de estranhamento tanto do homem como da mulher e dos filhos é o que move estes filmes, tensionando a fragilidade das relações que mal sobrevivem aos deslocamentos entre continentes. A escolha de tratar do tema sob a lente de um amor que morre aos poucos é de uma delicadeza especial, e abre uma perspectiva de dissenso com relação ao que se poderia esperar, moralmente falando, de uma família constituída em um país africano. Além disso, o gancho da “adaptação” gira um pouco a chave do lugar comum, uma vez que a questão aqui não é exatamente se adaptar ao país de acolhimento, mas se readaptar a uma vida deixada no passado. A obra de Ekwa Msangi tensiona também um lugar de realizadora transnacional e transcultural, cujos temas podem versar tanto sobre a sua experiência morando em mais de um país africano como sua atual residência nos Estados Unidos, país que permitiu a produção do seu primeiro longa no qual coloca a questão da migração em primeiro plano. Em diversas entrevistas, Msangi revelou que a trama de *Farewell, Amor* é inspirada em uma história da sua própria família.

Na esteira desses filmes que tomam os dilemas e conflitos dos deslocamentos das mobilidades humanas dos africanos no mundo, existem títulos marcantes como *O Barco da Esperança (La Pirogue)*. Dir. Moussa Touré. Senegal, 2012), *Rosas Venenosas (Poisonous Roses)*. Ahmed-Saleh Fawzi. Egito, 2019)<sup>17</sup> e *Eyimofe* (Arie Esiri, Chuko Esiri. Nigéria, Estados Unidos, 2020)<sup>18</sup>, que, com abordagens bastante diferentes entre si, jogam luz, respectivamente, sobre a difícil jornada de imigrantes que se arriscam a atravessar o mar Mediterrâneo sem qualquer segurança, sobre homens trabalhadores que, cansados de suas más condições de trabalho, decidem partir para a Europa (também ilegalmente), e sobre uma jovem e um senhor na Nigéria contemporânea que sonham com o passaporte que os levará a mudar de vida no exterior. *Eyimofe* se destaca por uma recusa do “sonho europeu” ao tempo que coloca seus personagens em dilemas que os levam a reconsiderar conquistar seus objetivos e ter uma vida melhor no seu próprio país. No âmbito da ficção, estes três filmes nos fazem acompanhar as trajetórias de desespero, esperança, relações afetivas e motivações de personagens os mais diversos, de regiões as mais diversas.

---

15 Os três curtas foram exibidos no Brasil na Mostra de Cinemas Africanos em 2018.

16 O filme foi exibido no Brasil em 2020 na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, e recentemente entrou no catálogo da plataforma MUBI com distribuição global.

17 O filme foi exibido pela primeira vez no Brasil em 2018 na Mostra Internacional de Cinemas de São Paulo.

18 O filme foi exibido no Brasil em 2020 na Mostra Internacional de Cinemas de São Paulo.

**DESLOCAR-SE PARA PERTENCER: AS PERSPECTIVAS DAS INFÂNCIAS E JUVENTUDES**

O espaço da infância sempre teve lugar privilegiado nas narrativas dos cinemas africanos. Mesmo que nem sempre como protagonistas, as crianças fazem parte de praticamente todos os ambientes construídos no cinema desde o seu nascimento e ao longo de todas essas décadas, e os exemplos são inúmeros. Da mesma forma, a juventude ocupa o lugar muitas vezes de panorama sociológico ou um estudo do que o futuro da África pode esperar. Quando falamos de migração, os cinemas africanos contemporâneos têm investido também na infância e juventude para pensar os estranhamentos, conflitos e negociações possíveis entre gerações que têm uma relação complexa com seus países de origem, uma vez que já nascem fora da África.

O trabalho da franco-senegalesa Maïmouna Doucouré é um destaque neste contexto. Em 2015, dirigiu o curta *Mamãe(s) (Maman(s))*<sup>19</sup>. França, 2015), exibido em centenas de festivais pelo mundo e premiado nos mais importantes. O filme conta a história de Aida, uma garota de oito anos que vive com sua família senegalesa em Paris, e um dia é surpreendida com a chegada do seu pai, que volta do Senegal com uma segunda esposa e um bebê. Aida toma as dores da mãe, angustiada por ter de aceitar a presença de uma mulher mais jovem em sua casa. Por sua própria conta, a garota decide resolver a situação. O que mais chamou atenção no filme à época do seu lançamento foi justamente o olhar infantil de Aida que conduz toda a narrativa. É através dela que se constrói o incômodo, a angústia, a tristeza e o estranhamento que invade a casa daquela família senegalesa que vive os costumes do seu país mesmo estando na França. O curta coloca em perspectiva o olhar de uma criança que, nascida na França, aos poucos estranha o que supostamente lhe deveria ser familiar. Além disso, o filme tensiona a ideia de que as mulheres africanas se sentem confortáveis com o polimatrimônio – assunto que cada vez mais vem sendo explorado nos cinemas africanos, mobilizando muitos aspectos e opiniões que por muito tempo não foram trazidos para a superfície.

*Lindinhas (Mignonnes)*. França, 2020)<sup>20</sup>, o primeiro longa-metragem de Doucouré, tem a mesma premissa: a partir do olhar de uma criança – dessa vez Amy, apelido de Aminata, 11 anos – a diretora coloca em perspectiva as angústias da infância e pré-adolescência a partir do conflito que Amy enfrenta dentro de casa com a sua família senegalesa com a qual ela constantemente perde a identificação. Entre outras coisas, Maïmouna questiona tanto a hiperssexualização de crianças como a rigidez da cultura muçulmana, a imposição de religião e costumes que, naquele contexto, parecem deslocados, especialmente no que tange às mulheres e como elas “devem” ser, falar, se vestir e se comportar. A figura do pai, que, ao contrário de *Maman(s)*, aqui nunca aparece em cena, mas é onipresente em todas as situações, reforça o processo emancipador de Amy e acaba por representar a força maior que lhe oprime naquele contexto. Para a diretora, o caminho de emancipação não parece ser nunca o julgamento, mas talvez uma negociação entre todos esses cenários – e o esforço de Amy em encontrar um equilíbrio na angústia atravessa todo o filme.

Outro curta-metragem destaque é *O Azul Branco Vermelho do meu Cabelo (Le Bleu Blanc Rouge De Mes Cheveux)*, de Josza Anjembe. França, 2016)<sup>21</sup>, que conta o drama da jovem Seyna,

---

19 Exibido no Brasil em 2018 na Mostra de Cinemas Africanos.

20 Filme disponível na Netflix. Para ler uma crítica sobre o longa escrita por mim à época do seu lançamento na plataforma, cf. <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/lindinhas-e-o-retrato-da-solidao-da-infancia>.

21 O filme foi exibido no Brasil em 2018 na Mostra de Cinemas Africanos.

de 17 anos, que vive na França e acaba de passar com notas altas no vestibular. Inteligente e apaixonada por ciências políticas, a garota se anima com a possibilidade de finalmente conseguir a sua cidadania francesa, direito conquistado após a bem-sucedida trajetória escolar. Ao tempo em que seu pai, camaronês, dificulta o procedimento da cidadania da filha o quanto pode, acompanhamos a decepção de Senya ao entender que, literalmente, não se enquadra nos padrões do que é ser francês. Impossibilitada de tirar a foto do documento de seu passaporte francês porque seu cabelo, um *afro hair* muito querido e cuidado pela garota, não se enquadra no recorte da câmera, Senya decide raspar o cabelo para alcançar seu objetivo. Na estreia do filme em 2018 no New York African Film Festival, a diretora Josza Anjembe contou que sua maior motivação a contar essa história, que em vários aspectos ressoa à sua experiência pessoal sendo franco-marroquina e nascida na França, era discutir até quando se exigirá que as pessoas africanas nascidas na Europa tenham que escolher uma nacionalidade ou tenham que parecer francesas em vez de desestabilizar o que é ser francês. Na ocasião, a diretora afirmou que é francesa e que precisou de muito tempo para se sentir no direito de ser francesa, e queria que seu filme fizesse as pessoas questionarem essa lógica como ela o fez.

Em 2017, o diretor sueco-burkinabé Berni Goldblat lançou o longa-metragem *Wallay* (França, Burkina Faso, Catar)<sup>22</sup>, que conta a história de Ady, um garoto de 16 anos nascido e criado na França, filho de pai burkinabé. Típico adolescente rebelde, é enviado pelo pai para Burkina Faso na intenção de que receba uma educação como a que o pai teve. Acreditando que vai passar férias em seu país de origem africana<sup>23</sup>, que sempre quis conhecer, Ady tem de enfrentar um tio velho e bastante conservador, além dos próprios costumes com os quais não tem a menor intimidade. *Wallay* constrói Ady como um adolescente cheio de imaginários e expectativas sobre a África, que logo são destroçadas por uma realidade onde há racionamento de luz e água, por exemplo, impedindo que o garoto carregue seu celular com a frequência desejada. O conflito entre ele e o seu tio é o que conduz a narrativa, um conflito mais complexo que um “tradição versus modernidade”, uma vez que a proposta do longa parece ser pensar formas de negociação entre o que é viver sob costumes ancestrais e acolher um africano nascido e criado na Europa em um ambiente onde de imediato não se sente confortável. A descoberta, tanto de Ady como do tio, das possibilidades de conviver em harmonia são construídas no filme com muita leveza, desafiando estereótipos tanto dos que buscam uma África essencialista como os que não acreditam que possa haver um diálogo possível entre gerações e entre pessoas africanas que circulam pelo mundo.

As perspectivas da infância e da juventude são especiais neste sentido por vincular uma discussão e um questionamento sobre como as novas gerações de africanos nascidos pelo mundo se relacionam com a própria ideia de africanidade. Essas crianças e jovens, que muitas vezes não conhecem seus países de origem africana, mobilizam olhares sobre si e sobre o continente que tem inspirado muitos diretores africanos contemporâneos. O realizador franco-burkinabé Cédric Ido, nascido e residente na França, realizou em 2013 um curta-metragem que homenageia, a partir do olhar de uma criança burkinabe viciada em histórias em quadrinhos estadunidenses, o líder revolucionário de Burkina Faso, Thomas Sankara. Em uma narrativa

22 O filme foi exibido algumas vezes no Brasil, e em 2018 na Mostra de Cinemas Africanos.

23 Usamos aqui a ideia de “país de origem africana” quando nos referimos não só ao país de nascimento dos realizadores ou personagens, mas aquele de onde vêm a sua família e seus ancestrais imediatos.



alegórica, Ido apresenta em *Invincível (Twaaga)*<sup>24</sup> um olhar de profundo respeito não só a Sankara, mas às crianças que viveram a revolução no país. Um olhar de fora, no entanto, mas que busca se conectar com seu país de origem africana através do cinema e de suas referências de gêneros e formatos.

Em 2017, Cédric Ido lançou seu primeiro longa-metragem, uma produção totalmente francesa e gravada na França. *Château-Paris (La vie de Château, 2017)*<sup>25</sup> conta a história de Charles e sua rotina no bairro parisiense de Château-d'Eau, onde vivem milhares de jovens imigrantes africanos e asiáticos. Talvez da mesma forma que Ekwa Mwangi, quando se há de fazer filmes no país de nascimento/residência fora da África, é mais provável que tenhamos filmes que apresentem a migração (e suas relações) como tema e desdobramento das próprias vivências dos diretores. Não seria correto dizer que *Château-Paris* é um filme sobre migrações, mas existe ali uma Paris outra: uma Paris de bairros periféricos povoados majoritariamente pelos mesmos africanos que vivem às margens da sociedade parisiense, especialmente jovens, que vemos em tantos outros filmes de ficção e documentários - como, por exemplo, na obra da realizadora franco-senegalesa Alice Diop.

Diop realizou um documentário em 2016 que foca justamente na experiência das masculinidades dos homens de origens africanas que vivem nas periferias de Paris. *Pela Ternura (Ver la Tendresse)*<sup>26</sup> é um filme concebido a partir de uma ideia de *mise en scène* da voz off, como definido pela própria diretora em diversas entrevistas sobre o filme, que oferece uma escuta respeitosa e interessada do que pensam esses homens sobre o amor. O gancho do amor e das relações amorosas revela estilos de vida que buscam o tempo inteiro uma negociação entre as referências familiares africanas e uma vida “moderna” de um país como a França. No mesmo ano, Alice Diop lançou o documentário *O Plantão (La Permanence)*<sup>27</sup>, onde acompanha os dramas de imigrantes de todo o mundo que vão parar na sala de atendimento de um médico cirurgião no subúrbio de Paris. Seu interesse pelo universo da imigração na França encontra, nesses dois filmes, exercícios de estilo que marcam essa nova geração de cineastas da diáspora, sendo ela própria uma francesa de origem senegalesa que vive na França.

### CONFLITOS NARRADOS EM PRIMEIRA PESSOA: AS NARRATIVAS DE SI

Alice Diop fez parte também do elenco do documentário *Mariannes Noires*, de Mame-Fatou Niang, Kaytie Nielsen (França, 2017), no qual cinco mulheres francesas de origem africana compartilham suas visões em torno das experiências de serem mulheres negras na Europa. Documentários desta linha são produzidos aos montes por mulheres negras, especialmente francesas, notadamente os longas *Solte a voz (Ouvrir la voix, França, 2016)*<sup>28</sup> de Amandine Gay e *Trop Noire pour être Française?* (França, 2015), de Isabelle Boni-Claverie. No primeiro, em duas horas de filme, 24 mulheres intercalam depoimentos sobre suas vidas na Europa, a descoberta do

---

24 O filme foi exibido diversas vezes no Brasil, e em 2018 na Mostra de Cinemas Africanos.

25 O filme teve distribuição comercial nos cinemas do Brasil.

26 Exibido no Brasil na Mostra de Cinemas Africanos em 2019.

27 O filme já fez parte do catálogo da plataforma MUBI no Brasil.

28 Exibido pela primeira vez no Brasil no FestiFrance Brasil em 2018 e exibido na Mostra de Cinemas Africanos no mesmo ano.

racismo na infância e o seu enfrentamento na vida adulta, perpassando temas os mais variados como família, relacionamentos amorosos, estudos, vida profissional, autoestima, entre outros, além de suas reivindicações identitárias que atravessam o continente africano e o europeu. No segundo, a diretora escolhe a narrativa em primeira pessoa para tratar do racismo na França a partir da sua própria experiência como descendente de uma família da Costa do Marfim, fruto de um casamento interracial na Europa, sendo ela mesma nascida e criada na França. Muitíssimas cineastas de origem africana têm, ao longo da última década, realizado filmes em torno de seus conflitos com a vida fora da África - sendo mulheres negras na Europa ou brancas no continente africano. Esse dilema é apresentado de forma sutil e poética no curta *Mundele* (Gabão, 2019), da franco-gabonesa Matamba Kombila, que coloca em perspectiva a cor da sua pele quando está no Gabão ou na França, a partir de uma visita sua a um salão de beleza para trançar seus cabelos no país africano. A pesquisadora Beti Ellerson, uma das mais importantes estudiosas das mulheres africanas no cinema, aponta, em entrevista a Kombila, que atualmente existe uma enxurrada de filmes realizados por mulheres mestiças, especialmente de origem africano-europeia, que pautam as questões de cor, identidade e pertencimento (2020), citando mais uma lista de exemplos que se relacionam com o curta de Kombila.

A narrativa em primeira pessoa é, sem dúvida, um recurso estilístico que tem sido bastante explorado nos cinemas africanos contemporâneos, especialmente por mulheres em situação de intensa e constante mobilidade entre países e continentes. É o caso da realizadora queniana Eva Njoki Munyiri e seu filme *Waithira*, lançado em 2017. O documentário é uma poética investigação da diretora em direção ao seu passado a partir da figura de sua avó paterna, trajetória que a leva à Alemanha e ao País de Gales. *Waithira* foi gravado a partir do Quênia, país que Munyiri deixou aos 14 anos, e já morou na África do Sul, na França e no México (onde reside atualmente). Esse tipo de investigação do passado, em busca muitas vezes de contexto para lidar com dilemas vividos no cotidiano, mobilizou também filmes como *In Search...* (Alemanha, 2018)<sup>29</sup>, da germano-queniana Beryl Magoko, e *Finding Sally* (Canadá, 2020), da canadense-etíope Tamara Dawit. No primeiro, Magoko decide, diante da possibilidade de fazer uma cirurgia de reconstituição do clitóris, mutilado por conta dos costumes de seu país quando criança, compartilhar suas dúvidas e medos com outras mulheres africanas que passaram pela mesma situação. Neste processo, a diretora, hoje residente na Alemanha, volta ao Quênia para confrontar sua mãe sobre a violência da prática que ela permitiu ser realizada na filha. No segundo, Dawit é instigada pela descoberta da figura de Sally, uma tia distante sobre a qual nunca tinha ouvido falar. Ao pressionar sua família pela memória de Sally, a diretora descobre que a tia morreu na Etiópia nos anos de 1970, quando em uma viagem que era somente uma visita, envolveu-se com os protestos e lutas pela democracia no país. O documentário usa o gancho do resgate da história de Sally para pautar também as relações da própria realizadora com o seu país de origem e a busca por reconexões com o passado.

No que tange às experimentações de formatos, estilos e linguagens, a ganense-americana Adoma Akosua Owusu vem se destacando com um trabalho formal consistente, criando filmes tanto narrativos como experimentais, tanto ficcionais como documentais, tanto em Gana como nos Estados Unidos, tanto sobre sua experiência de ser uma mulher negra nos Estados Unidos como a de ser uma americana em busca de suas raízes ganenses. Se em *Mahogany Too* (2018),

29 Exibido no Brasil em 2019 no Panorama Internacional Coisa de Cinema.

*White Afro* (2019) e *Ma Broni Ba* (2009)<sup>30</sup> Adoma discute o racismo a partir dos cabelos afro em narrativas ensaísticas e experimentais, em *Reluctantly Queer* (2016) constrói uma narrativa intimista sobre a experiência de um homem gay de origem africana nos Estados Unidos. Adoma abusa de vozes *off*, colagens e montagens com efeitos semióticos sofisticados, investindo na construção muitas vezes alegórica da memória de um corpo pós-colonial nascido na diáspora. Seu último filme, *Pelourinho, They Don't Really Care About Us* (2019), foi realizado em Salvador, capital da Bahia, durante sua visita em um programa de residência artística do Goethe-Institut, e, a partir de depoimentos, colagens, voz *off* e material de arquivo, apresenta a sua leitura do episódio da gravação do clipe da música "They don't really care about us", de Michael Jackson, gravado no Pelourinho em 1996. Os diálogos possíveis entre as diversas afro-diásporas no mundo ressoam na obra de Adoma, que percorre tanto seleções de festivais internacionais como de museus em todo o mundo.

Como ela, a cineasta germano-queniana Philippa Ndisi-Herrmann destacou-se em 2018 pela realização do longa documentário *Lua Nova (New Moon, Quênia, 2018)*<sup>31</sup>, uma viagem intimista por dentro de sua trajetória pessoal como uma mulher "moderna" e "ocidental" que decide se converter ao Islamismo. Usando recursos como diários filmados e narração *off* como poemas declamados, Philippa traz para a superfície o dilema de fazer um filme pelo qual não se interessa, enquanto observa a si mesma no processo, compartilhando a experiência com o espectador. Filha de pai alemão e mãe queniana, a diretora não se furta de enfrentar os paradoxos do seu recente amor por Alá e um estilo de vida que não se sente preparada para adotar totalmente, como o uso de lenços no cabelo e o plurimatrimônio. Como suas colegas cineastas já citadas aqui, Philippa também vive o dilema da sua cor de pele, por ser mestiça, ao mesmo tempo em que, mesmo vivendo entre África e Europa (ela já morou na Alemanha e atualmente mudou-se para a Inglaterra, mas viveu por muitos anos no Quênia), tem realizado seus filmes no seu país africano de origem.

### **ESPELHOS PARTIDOS? - O DOCUMENTÁRIO COMO APROPRIAÇÃO DOS DISCURSOS SOBRE SI**

Como se pôde ver até aqui, o documentário tem sido uma ferramenta fundamental para a construção de discursos sobre as experiências de mobilidade dos sujeitos africanos no mundo, sejam as migrações um tema direto dos filmes ou que apareça atravessado nas narrativas. Porém é importante mencionar que muitos realizadores africanos têm seus olhares atentos para os discursos sobre a mobilidade africana no mundo, especialmente por reconhecerem a importância de tratar deste universo com respeito e cuidado, além de uma forma crítica e contundente, sem condescendência. É o caso, por exemplo, do longa-metragem *Após a Travessia (Traverser, França, Bélgica, Burkina Faso, 2020)*<sup>32</sup>, dirigido pelo marfinense Joël Akafou, que acompanha a atrapalhada tentativa de Inza Junior Touré (que também atende pelo apelido de Bourgeois) de migrar para a Europa depois que seu tio morre na Costa do Marfim. Akafou já

---

30 Os filmes foram exibidos no Brasil nas cidades de Salvador, Cachoeira e Belo Horizonte, na ocasião da vinda de Adoma para o Brasil em 2018 como parte do programa de residência artística Vila-Sul, promovido pelo Goethe-Institut Salvador-Bahia.

31 Exibido no Brasil na Mostra de Cinemas Africanos em 2019.

32 Exibido no Brasil no Olhar de Cinema - Festival Internacional de Cinema de Curitiba em 2020.

havia tido Bourgeois como personagem do seu documentário anterior, *Vivre Riche* (2017), que tratava dos jovens africanos que, na Costa do Marfim, aplicam golpes em mulheres europeias via internet. Em *Após a Travessia* vemos Bourgeois contando com algumas dessas mulheres (uma na Itália e outra na Europa) para conseguir cruzar o Mediterrâneo e começar uma vida na Europa. A honestidade da abordagem de Akafou em ambos os filmes é notável, especialmente porque evita qualquer tipo de moralismo ou condescendência, deixando florescerem diante da câmera as vulnerabilidades e problemas de caráter do seu personagem. Akafou e Bourgeois são amigos há anos, o que explica a intimidade que conduz a narrativa do filme, além de um genuíno interesse do diretor em entender as motivações do seu personagem, ao mesmo tempo em que se vale dos meandros da sua trajetória para mandar um recado para os europeus - público estratégico dos filmes, já que é principalmente nos festivais da Europa que os filmes são exibidos<sup>33</sup>.

Outra tentativa de entender as motivações dos africanos em sair de seus países para tentar a vida na Europa é o documentário *Migrants Migrer: Le Retour Impossible* (Senegal, 2018). Dirigido pelo senegalês Abdou Lahat Fall, o longa parte da figura de Cheky, que viveu por vinte anos na França e, ao voltar para o Senegal, teve problemas com a imigração francesa. Impressionado e instigado pela sua trajetória, Lahat planejou contá-la no documentário, mas Cheky faleceu logo depois - dessa forma, *Migrants Migrer* acabou se tornando um documentário em torno da memória de Cheky, motivado pela pergunta: por que os africanos, quando não conseguem triunfar na Europa, não voltam para a África? O filme reúne depoimentos de imigrantes que atualmente vivem na França, com ou sem documentos, e outros que foram expulsos do país e retornaram para a África contra a sua vontade, construindo um mosaico de experiências as mais diversas - há aqueles que se dão conta de que não tem nada na Europa que valha a pena, há outros que, diante da pobreza que vivenciam em seus países, não hesitariam em voltar para a Europa, e há ainda aqueles que acreditam que, com o tempo e com paciência, as coisas hão de melhorar. O mais interessante do filme é justamente mostrar que as experiências de migração são motivadas por diversas razões e que nem sempre a miséria que encontram na Europa é suficiente para desmontar o imaginário da "terra prometida". Além disso, há ainda uma preocupação em jogar luz sobre a vergonha que ameaça aqueles que voltam para a África sem qualquer êxito, razão pela qual a maioria dos jovens insiste em ficar na Europa, mesmo sem conseguir trabalho, vivendo na miséria e até mesmo dormindo na rua. Esta narrativa também encontramos em *Após a Travessia*, quando acompanhamos as comoventes ligações de vídeo entre Bourgeois e sua mãe, momento em que ela esconde dela todas as dificuldades pelas quais está passando. Em *Vivre Riche* há uma sequência emblemática de Bourgeois levando um sermão da prima sobre o modo escuso através do qual decidiu ganhar a vida (dando golpes). Na ocasião, Bourgeois tem o apoio do primo que argumenta não achar necessariamente incorreto dar golpes na Europa, uma vez que ela é responsável pela miséria na qual eles vivem no continente africano.

A crítica ao colonialismo aparece em diversas camadas desses documentários que tem os movimentos migratórios como tema, como o longa *Nada de Errado (No Apologies)*, Suíça, 2019<sup>34</sup>, produção assinada por um coletivo de homens africanos que vivem em Lausanne

---

33 O longa teve estreia mundial em 2020 no Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale). No Brasil, foi exibido no mesmo ano no Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba.

34 Exibido no Brasil em 2020 na programação do Cine África, projeto de cineclube vinculado à Mostra de Cinemas Africanos.

(Suíça), com ou sem documentos. Na linha dos filmes citados anteriormente, o foco está sobre os seus relatos de experiência como imigrantes, neste aqui motivado pela morte de um deles em uma abordagem policial. O racismo, a brutalidade da polícia e a burocracia das fronteiras e para aquisição de documentação são alguns dos temas que surgem neste filme, onde alguns destes homens aparecem com máscaras para preservar suas identidades em um território tão hostil à sua presença. O especial de *Nada de Errado* está na mudança de lugar sobre quem constrói os discursos desta narrativa, os próprios africanos em trânsito, sem amarras (inclusive financeiras), usando o cinema como ferramenta política da forma mais crua possível. O filme estreou no Festival Cinémas d’Afrique de Lausanne e circulou apenas em espaços como escolas e universidades do entorno até lançar em 2020 sua versão em DVD. Em entrevista<sup>35</sup> a um dos diretores, Ebuka Anokwa, surgiu a pergunta: para quem é feito um filme como *Nada de Errado*? O realizador trouxe para a mesa uma pontuação importante: filmes como este são feitos para europeus e devem ser assistidos por eles, especialmente porque os africanos que ainda sonham com a Europa não vão entender os argumentos construídos pelos africanos que já se depararam com a realidade da imigração. Na estreia de *Após a Travessia* na Berlinale em 2020, o diretor Joël Akafou afirmou algo na mesma sintonia, destacando que o filme precisava circular pela Europa, para que os europeus pudessem se aproximar de um pensamento (e dos sentimentos) dos próprios africanos sobre os contextos que os levam a sair do continente nas piores circunstâncias.

É também na Suíça que a cineasta suíço-ruandesa Kantarama Gahigiri tem construído um interesse pelas mobilidades africanas e como elas acontecem no contexto do seu país de nascimento. A realizadora se destaca desde 2014 com o longa que codirigiu com o suíço Fred Baillif, *Tapis Rouge* (Suíça, 2014)<sup>36</sup>, uma narrativa algo sofisticada que, numa experimentação de linguagem híbrida, joga luz sobre homens africanos que vivem às margens da cidade de Lausanne. Com pouco interesse em tratar a imigração dos seus personagens como tema fundamental do filme, *Tapis Rouge* é um *road movie* carregado de sentidos em torno do cotidiano de africanos na Europa, suas esperanças e seus sonhos. A viagem em questão, que mobiliza todo o filme, é em direção ao Festival de Cannes, onde o grupo tentará vender a ideia de um filme sobre as suas vidas. Para além da ingenuidade que os define, a força do longa está em destacar as subjetividades de jovens homens africanos que tentam viver normalmente em um país onde se sentem em pleno direito de morar. Kantarama voltará ao mesmo universo no curta-metragem *Ethereality* (Suíça, Ruanda, 2019)<sup>37</sup>, mais um vez um híbrido entre ficção e documentário, no qual a diretora se aproxima de homens e mulheres africanos que vivem no município de Winterthur e ouve suas histórias de saudades de casa, a vida na Europa e seus sentimentos de pertencimento nos dois continentes. Kantarama se veste ela mesma de astronauta e brinca com essa imagem-metáfora do estranho, do *outsider* que volta ao planeta Terra depois de muitos anos perdido no

---

35 Cf. <https://youtu.be/aCeY44coTtw>.

36 Exibido no Brasil em 2017 na mostra Panorama do Cinema Suíço Contemporâneo em São Paulo.

37 O curta foi exibido pela primeira vez no Brasil no Festival Rastro do Documentário, onde ganhou o prêmio de melhor filme. *Ethereality* é parte do projeto 5 x 5 x 5, da produtora suíça Langfilm, que a cada ano convida 5 diretores africanos para a cidade de Winterthur para que produzam um filme cada no período de 5 semanas, com o objetivo de que construam visões diversas sobre a cidade e sobre a Suíça. No ano de 2019, além de Kantarama os outros diretores convidados foram: Simplicie Ganou (Burkina Faso), Yanis Kheloufi (Argélia), hajooj kuka (Sudão) e Nomanzi Palesa Shongwe (África do Sul).

espaço, para refletir, junto com seus personagens, sobre o estranhamento que surge do ir, do voltar, do ficar. Importante destacar que *Ethreality* é um dos poucos filmes mencionados aqui que colocam a perspectiva das mulheres imigrantes em foco<sup>38</sup>.

## OLHARES PARA OS ESTRANGEIROS E PROCESSOS DE COLABORAÇÃO

No que tange a relação com países de fora do continente, destacam-se quatro documentários africanos que se debruçam em diversos aspectos das relações que a China vem estabelecendo com o continente. Sabe-se que hoje o país asiático é um dos que mais investe na economia em diversos países africanos, mas esses filmes mostram que as relações não são apenas econômicas. Em *O Africano que Queria Voar* (Gabão, 2016)<sup>39</sup>, a cineasta gabonesa Samantha Biffot conta a história do seu conterrâneo Luc Benza, que se mudou para a China aos 14 anos obcecado pelos filmes de kung fu que cresceu assistindo. Luc se torna um “negro chinês”, aprende o idioma, apropria-se da cultura chinesa e começa a ensinar as crianças do país a arte wushu, o que lhe rende uma atitude de desprezo tanto na China como no Gabão. Já em *Do Outro Lado do Mundo* (Angola, 2016), o diretor angolano Sérgio Afonso registra duas histórias de amor de duas mulheres: uma chinesa que vive em Angola e é casada com um homem angolano, e uma angolana que teve um filho com um chinês que a abandonou em Angola. As relações afetivas e amorosas encontram neste filme um lugar de destaque para se pensar outras camadas dos deslocamentos para a África, que no âmbito do cinema encontra muitos nomes que têm se deslocado para o continente para morar e fazer filmes<sup>40</sup>. Dois outros filmes que tematizam a relação África/China são *Buddha in Africa* (de Nicole Schafer. África do Sul, Suécia, 2019) e *Days of Cannibalism* (de Teboho Edkins. África do Sul, França, 2020). O primeiro acompanha a vida de Enock Alu, um garoto órfão acolhido por um centro budista instalado no Malauí. O filme provoca o espectador a pensar nos modos como a China ocupa culturalmente os países africanos e qual o impacto desta intervenção na vida de centenas de jovens acolhidos “com a melhor das intenções”. As rotinas de obrigações matinais, a imposição religiosa, espiritual e linguística, tudo leva o jovem Enock a uma situação limite que ocasiona momentos de forte impacto no filme. O segundo é um exercício muito interessante de linguagem, um documentário bastante crítico às lógicas econômicas que regem a entrada e intervenção da China na África, usando de recursos como depoimentos dos habitantes do local (uma pequena cidade no Lesoto) via rádio comunitária, imagens de câmera de segurança e uma aproximação bem íntima tanto

---

38 Em geral, quando se trata de experiências femininas em contextos de migração, o tema convocado é o da exploração e tráfico humano, como em três exemplos recentes: *O Destino de Amina* (*Azali*, de Kwabena Gyansah. Gana, 2018), *Por uma Vida Melhor* (*Òlòtùré*, de Kenneth Gyang. Nigéria, 2020) e *Joy* (de Sudabeh Mortezaei. Áustria, 2018) - este último uma produção europeia com elenco totalmente nigeriano. Fazem parte do elenco mulheres e suas histórias reais no tráfico de nigerianas que, desesperadas para ganhar dinheiro rápido e fácil, investem para ir trabalhar na Europa, mas são levadas por agentes de prostituição, em geral mulheres africanas mais velhas que se tornam “madames” após terem passado pela mesma trajetória. Os três filmes estão disponíveis na Netflix.

39 Exibido no Brasil em 2019 na Mostra de Cinemas Africanos.

40 Alguns nomes podemos destacar aqui, como Licínio Azevedo (natural do Brasil e residente em Moçambique), Jenna Bass (natural da Inglaterra e residente na África do Sul), Berni Goldblat (natural da Suécia e residente em Burkina Faso), Teboho Edkins (natural dos Estados Unidos, crescido e atuante profissionalmente no Lesoto, atualmente residente na Alemanha) e Sara CF Gouveia (natural de Portugal e residente na África do Sul).

dos chineses como dos africanos. Estes quatro filmes apontam para um fenômeno que não é exatamente novo no continente africano, mas que vem mobilizando os realizadores a construir os seus discursos sobre ele. O cineasta Abderrahmane Sissako anunciou há alguns anos que seu próximo filme seria gravado na China, e a produtora angolana Geração 80 também está na produção de um novo documentário que desdobra mais uma vez estas relações África/China.

Ainda no âmbito do documentário, destaco aqui três títulos realizados por cineastas europeus sobre mulheres africanas em situação de desterro, de exílio ou de movimento transcontinental. O interessante aqui é observar o esforço destes cineastas da Europa em construir um espaço narrativo que abranja as subjetividades destas mulheres acolhidas em seus países, oferecendo um olhar e uma escuta interessados e respeitosos, fugindo de estereótipos em torno de África e de mulheres africanas, além dos que mencionamos anteriormente sobre mulheres em situação de tráfico de humanos. Notável também o interesse por personagens sociais femininas, dando aos filmes os nomes próprios dessas mulheres e indicando uma relação de colaboração e não apenas de diretor x sujeito filmado. Isso se percebe claramente em *Nora*<sup>41</sup>, média-metragem lançado em 2008, filme-dança dirigido pela cineasta russa Alla Kovgan e o realizador estadunidense David Hinton com a performance da dançarina Nora Chipaumire. Natural do Zimbábue e hoje residente nos Estados Unidos, Nora literalmente *dança* a sua trajetória neste filme que foi roteirizado por ela. A narrativa é construída sem diálogos, apenas com cartelas de texto em primeira pessoa indicando falas da própria Nora, que conta através de uma série de coreografias a sua vida no Zimbábue e o que a fez decidir se mudar para os Estados Unidos. O filme é todo ambientado no Zimbábue (apesar de ter sido gravado em Moçambique) e apresenta, de maneira muito poética, as razões e contextos que levaram Nora a deixar seu país, incluindo conflitos com relação ao modo de vida defendido por sua família. Em outra ocasião, analisamos como a dança é construída neste filme como um lugar de memória, articulando “vivências da dançarina e da diretora, tensionando possíveis territorialidades que não necessariamente partem da noção de espaço físico.” (ESTEVES, OLIVEIRA, 2019, p. 31). Em entrevista citada neste artigo, Alla Kovgan afirmou que o que mais a orgulha no filme foi poder de alguma forma contar aquela história de deslocamentos e pertencimentos, experiências que ela acredita ter em comum Nora, e que as duas compartilham entre si com muito respeito: “Eu cresci na União Soviética e ela no Zimbábue; nós duas saímos de nossa terra natal, viramos nômades, seres multiculturais, adotamos outras terras como nossas e, ainda assim, continuamos no processo de uma constante busca”. (p. 31). Em *Nora*, é evidente a importância do corpo em tela atravessado pela experiência de traumas diversos, que marca “a violência que sofreu enquanto mulher africana em uma sociedade não-acolhedora” (p. 32), seu próprio país. Hoje Nora Chipaumire é uma bailarina de grande relevância no cenário de dança dos Estados Unidos.

Já na Suécia foi produzido o filme *Martha & Niki* (Tora Mårtens, Suécia, 2016), que acompanha a trajetória de duas garotas africanas que fazem uma bem sucedida dupla de b.girls (dançarinas de *break dance*) no país. Tanto Martha como Niki foram viver na Suécia muito novas, sendo que uma é muito apegada a suas raízes de Uganda e a outra nunca soube nada de seu país de origem, a Etiópia. A família de Martha migrou para a Suécia quando ela ainda era criança, enquanto que Niki foi adotada ainda bebê por uma família sueca, com quem mantém uma relação de muito amor. Ao acompanhar suas trajetórias de competição em competição por vários países diferentes, a diretora acaba se aproximando das subjetividades de cada uma e das

---

41 Exibido diversas vezes no Brasil, e em 2019 na Mostra de Cinemas Africanos.

suas complexas relações com sua africanidade. Se por um lado o filme não convoca nenhum suposto conflito de duas mulheres africanas criadas na Europa - como muitos outros filmes gostam de discutir -; por outro parte da própria relação das duas garotas (abaladas em certo ponto do filme) para entender a importância da África nas suas vidas. A sequência final, quando Martha e Niki oferecem um *workshop* de dança na África do Sul, é de uma beleza e delicadeza comoventes.

Um último título recente entre esses documentários europeus que colocam suas personagens africanas diaspóricas em primeiro plano é *Amina* (Kivilcim Akay, Turquia, 2019). A personagem título é uma mulher senegalesa de 29 anos que há sete se mudou para a Turquia, onde trabalha como modelo. O longa usa a mesma estratégia de aproximação do cotidiano de Amina, que vive em meio aos conflitos de ter deixado a filha no Senegal e de estar sempre preocupada em fazer dinheiro para mandar para o seu país. Os dilemas de identidade, a vontade de voltar que se choca com a necessidade de permanecer, e a impossibilidade de sonhar diante de realidades cheias de obstáculos é o que move a narrativa deste filme, que, por sua vez, acerta em tratar Amina como uma pessoa que se desloca no mundo, mais do que uma mulher africana fugindo da pobreza. A Amina que vemos em tela tem suas subjetividades não só respeitadas mas realçadas a partir de um registro honesto do seu entorno e do seu cotidiano.

## HABITAR O MUNDO: POR UM CINEMA TRANSNACIONAL E TRANSCONTINENTAL

Se uma das disputas em torno da ideia de “cinema africano” gira em torno de uma reivindicação do “ser cineasta” mais que ser “africano”, alguns realizadores e realizadoras do continente têm investido em pensar seus filmes dentro do continente para públicos globais. Essas estratégias passam pela conquista de espaços em festivais internacionais de cinema (e não somente aqueles dedicados aos filmes africanos), bem como espaços de difusão massivos como a televisão e a Netflix (e outras plataformas). O que esses cineastas defendem é um cinema africano para o mundo - ou, melhor, um cinema internacional, transnacional e transcontinental. Com sotaque, sim, mas que possa ser lido, compreendido e que possa se relacionar de algum modo com todos os públicos. A ideia de “África para a África”, defendida pelos cineastas africanos pioneiros, não parece mais fazer sentido para a geração contemporânea, que não parece separar o público local do global. Assim como o diretor Lemohang Jeremiah Mosese citado aqui anteriormente, um nome importante neste sentido é o Mamadou Dia. Natural do Senegal, o cineasta reside atualmente nos Estados Unidos, mas realiza todos os seus filmes em sua terra natal. Seu primeiro longa-metragem, *O Pai de Nafi (Baamum Nafi)*<sup>42</sup> estreou em 2019 no Festival Internacional de Locarno e oferece um olhar cuidadoso sobre o fundamentalismo islâmico em uma pequena cidade do Senegal. A partir da relação de um pai com sua filha adolescente, o filme tensiona a crescente onda de intolerância que assola inclusive a juventude do país. Da mesma forma, a realizadora tunisiana Meryam Joobeur, residente no Canadá, dirigiu o curta *Irmandade (Ikhwène)*, 2019<sup>43</sup> no qual também questiona as consequências dos conflitos religiosos em seu país de origem. Tanto Dia como Joobeur apontam para um novo desdobramento em estilo e narrativas de cineastas africanos que buscam uma ideia de cinema “global” com referências

42 Exibido no Brasil em 2020 no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.

43 Exibido no Brasil em 2019 na Mostra de Cinemas Africanos.



aos seus países de nascimento, mas com estratégias de produção e difusão que dialogam com o cinema internacional e abordando questões que mobilizam diversos públicos, de alguma forma superando o tema da migração em suas narrativas, mas tensionando suas experiências pessoais de deslocamento em outras camadas do fazer fílmico. Ambos os realizadores trabalham com produções locais tanto em seus países de origem como nos de residência, ampliando o alcance de financiamentos, públicos e oportunidades de difusão.

Outro nome interessante de citar aqui é a nigeriana Chika Anadu. Residente na Inglaterra, lançou seu fabuloso primeiro longa-metragem em 2013, todo realizado na Nigéria, percorrendo dezenas de festivais em todo o mundo. *M de Menino (B for Boy)*<sup>44</sup> conta a história de uma mulher que entra em desespero após perder o filho que estava esperando, amedrontada pela pressão da família do seu marido. Se este é um filme profundamente nigeriano, no sentido de ser ambientado em um contexto cultural marcado por obrigações conjugais e familiares bastante específicas, por outro lado Anadu conduz a direção de forma bastante autoral, com um estilo marcado por câmera na mão, closes e silêncios, algo dificilmente encontrado nos filmes da Nigéria. Em 2020, assinou a coautoria do roteiro do longa-metragem brasileiro *Cidade Pássaro (2020)*<sup>45</sup>, que tem como protagonista um homem nigeriano que vai para São Paulo em busca de seu irmão desaparecido. O filme, que estreou na Berlinale, tem equipe brasileira e nigeriana, revelando relações entre os dois países que se desdobram no próprio enredo do longa<sup>46</sup>. Chika Anadu aparece, aqui, como essa figura transnacional e transcontinental, uma mulher africana em trânsitos múltiplos que, em alguma medida, se refletem na sua atividade criativa como diretora e roteirista. Atualmente ela se dedica ao roteiro de seu próximo longa, que deve ser gravado na cidade baiana de Cachoeira, que a diretora visitou em 2018.

### PAISAGENS TRANSCULTURAIS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PARA O FUTURO

Livrar-se da ideia de nação quando se pensa o cinema - e não apenas os cinemas africanos - é estimulante e desafiador. As cinematografias da África entram nessa discussão como um espaço possível para se pensar os limites de uma teoria do cinema que por muitas décadas teve como base as linguagens e estilos da Europa e dos Estados Unidos, os quais raramente poderíamos pensar em contextos transculturais. A ideia de “paisagem transcultural” defendida por Denilson Lopes (2012) é assertiva quando persegue um pensamento sobre filmes que leve em conta o ordinário, o comum, o cotidiano, considerando que esse comum não pertence a um só lugar, mas é feito de trânsitos, de entrelugares - convocando aqui um conceito de Silviano Santiago (1978). Pensar o cinema, portanto, fora dessa lógica de mobilidades e deslocamentos não parece mais dar conta da quantidade de experiências mobilizadas por realizadores de todo o mundo. A cartografia apresentada neste artigo é evidência de que a ideia de nação não ajuda a compreender a multiplicidade de narrativas, estéticas e estilos que hoje são produzidos por

---

44 Exibido no Brasil em 2018 na Mostra de Cinemas Africanos e no Panorama Internacional Coisa de Cinema.

45 Disponível na Netflix.

46 A colaboração entre Brasil e África é um desejo expressado por diversos realizadores africanos. Recentemente, o ganense-americano Blitz The Ambassador e o nigeriano C.J. Obasi têm investido em parcerias com cineastas brasileiros, e o jovem diretor nigeriano Damilola Orimogonje revelou que está em seus planos fazer um filme em colaboração com realizadores do Brasil (depoimento em conversa pessoal com a autora).

realizadores africanos na África e no mundo. O que tentei mobilizar aqui foi uma introdução de todos (ou quase todos) os cenários possíveis nos quais a pesquisa em cinemas africanos pode se debruçar em contextos contemporâneos - por um lado se livrando do vício de abordagens pós-coloniais que caracteriza ainda hoje no Brasil os estudos sobre o cinema na África, e por outro abrindo possibilidades de investigação que relacionem as heranças coloniais com as negociações propostas em diferentes temporalidades mobilizadas nas narrativas contemporâneas. Como vimos aqui, as tensões geracionais e as mobilidades pelo mundo tensionam noções de fronteira e de identidades, estimulando-nos a pensar nessas paisagens transculturais como o espaço por excelência das narrativas africanas no cinema contemporâneo.

Ao longo do texto, convoquei também as noções de “habitar o mundo”, de Felwine Sarr (2017), e “habitar a fronteira”, de Léonora Miano (2012), inspirada nas reflexões de Daniele Kowalewski, Flávia Schilling, Giovanna Modé Magalhães e Iolanda Évora (2019) sobre uma mudança de paradigma na análise das mobilidades africanas no mundo. Os autores retomam a ideia de uma *política da relação*, na qual habitar o mundo significa partir sempre de uma perspectiva plural e ampla, de modo que habitar não é apenas se instalar, mas se reconhecer como parte das sociedades do mundo, esteja onde estiver. Em perspectiva, a pensadora e escritora Léonora Miano fala das identidades de fronteira e a possibilidade de os trânsitos e relações em deslocamento serem o próprio espaço de existência. Parece-me frutífera a sugestão de Kowalewski *et al* de pensar não em migrações, mas em mobilidades, ao mesmo tempo em que nos convidam a:

elucidar novas possibilidades de leitura para o fenômeno das mobilidades contemporâneas, ao tratar dos deslocamentos como modo de vida, da legítima reivindicação de uma multipertença, de identidades híbridas e da conformação de espaços de acolhimento permanentes - em contraposição aos movimentos de ruptura tão comumente descritos na literatura contemporânea. (KOWALESKI et al, 2019, s.p.).

O mapeamento de narrativas, estilos e estéticas apresentado aqui é também um convite a ampliar os olhares e reflexões sobre os discursos em torno da mobilidade internacional, intercontinental e transcultural de pessoas africanas, entendendo o cinema como um espaço de construção de possibilidades para um futuro onde habitar o mundo e as fronteiras seja um direito reconhecido. Ao mesmo tempo, através da análise interessada e minuciosa desses filmes, cenários, realizadores, estéticas e formatos, podemos compreender melhor como os universos de deslocamentos, trânsitos e movimentos afetam os sujeitos africanos no mundo, quais são suas próprias narrativas, angústias, inquietudes e subjetividades, uma vez que, como vimos e sabemos, os discursos não africanos sobre a África já não têm mais lugar.

## FILMOGRAFIA

*A Negra de... (La Noire de...)*. Direção: Ousmane Sèmbene. Senegal, França: Filmi Domirev, Les Actualités Françaises, 1966. 65 min.

*A Viagem da Hiena (Touki Bouki)*. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal: Cinegrit Studio Kankourama, 1973. 85 min.

*A Vida na Terra (La Vie Sur Terre)*. Direção: Abderrahmane Sissako. Mali, Mauritânia, França: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, 1998. 61 min.

*Adeus, meu Amor (Farewell, Meu Amor)*. Direção: Ekwa Msangi. Estados Unidos: E.pic Film Productions, 2016. 10 min.

*África no Sena (Afrique sur Seine)*. Direção: Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr. França: Groupe Africain, 1955. 22 min.

*Amina*. Direção: Kivilcim Akay. Turquia: Akay Film, 2019. 70 min.

*Andalucía*. Direção: Alain Gomis. França: MLK Producciones, Mallerich Films, Mille et Une Productions, 2007. 90 min.

*Após a Travessia (Traverser)*. Direção: Joël Akafou. França, Bélgica, Burkina Faso: VraiVrai Films, 2020. 77 min.

*Atlantique*. Direção: Mati Diop. França, Senegal, Bélgica: Les Films du Bal, Frakas Productions, Ad Vitam Production, 2019. 104 min.

*Buddha in Africa*. Direção: Nicole Schafer. África do Sul, Suécia: Momento Film, 2019. 90 min.

*Bye Bye Africa*. Direção: Mahamat-Saleh Haroun. Images Plus, La Lanterne, Tele-Chad, 1999. 86 min.

*Château-Paris (La vie de Château)*. Direção: Cédric Ido e Modi Barry. França: SRAB Films, One World Films, M 141, Les Films du Worso, 2017. 81 min.

*Cidade Pássaro*. Direção: Matias Mariani. Brasil, França: Primo Filmes, Tabuleiro Filmes, 2020. 102 min.

*Days of Cannibalism*. Direção: Teboho Edkins. África do Sul, França, Países Baixos: KinoElektron, Day Zero Film and Video, Keplerfilm, 2020. 78 min.

*Do Outro Lado do Mundo*. Direção: Sergio Afonso. Angola: Geração 80, 2016. 52 min.

*E não havia mais neve (Et la neige n'était plus)*. Direção: Ababacar Samb-Makharam. Senegal: Baobab Films, 1966. 22 min.

*Esperando a Felicidade (Heremakono)*. Direção: Abderrahmane Sissako. França, Maurítânia: Arte France Cinéma, Duo Films, 2002. 96 min.

*Ethereality*. Direção: Kantarama Gahigiri. Suíça, Ruanda: Langfilm, 2019. 14 min.

*Eyimofe - Este é o meu desejo (Eyimofe - This is my desire)*. Direção: Arie Esiri, Chuko Esiri. Nigéria, Estados Unidos: GDN Studios, Kimera Media, 2020. 116 min.

*Farewell Amor*. Direção: Ekwa Msangi. Estados Unidos: Park Pictures, 2020. 95 min.

*Félicité*. Direção: Alain Gomis. França, Bélgica, Senegal, Alemanha, Líbano, República Democrática do Congo: Andolfi, Granit Films, Cinekap, Need Productions, Fixer Congo, Katuh Studio, 2017. 129 min.

*Finding Sally*. Direção: Tamara Dawit. Canadá: CatBird Films, Cinema Politica, Documentary Channel, 2020. 78 min.

*In Search...* Direção: Beryl Magoko. Alemanha, Bélgica, Quênia: Kunsthochschule für Medien Köln, 2018. 90 min.

*Invencível (Twaaga)*. Direção: Cédric Ido. França, Burkina Faso: Bizibi, ARTE, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, 2013. 30 min.

*Irmandade (Ikhwène)*. Direção: Meryan Joobeur. Tunísia, Canadá, Catar, Suécia: Cinéféfilms, Midi la Nuit, 2018. 25 min.

*Isso não é um Enterro, é uma Ressurreição (This is not a burial, it's a resurrection)*. Direção: Lehomang Jeremiah Mosese. Lesoto, África do Sul, Itália: Urucu Media, 2020. 120 min.

*Joy*. Direção: Sudabeh Mortezaei. Áustria: FreibeuterFilm, 2018. 99 min.

*L'afrance*. Direção: Alain Gomis. França, Senegal: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Mille et Une Productions, 2001. 90 min.

*Lindinhas (Mignonnes)*. Direção: Maïmouna Doucouré. França: Bien Ou Bien Productions, 2020. 96 min.

*Lua Nova (New Moon)*. Direção: Philippa Ndisi-Herrmann. Quênia: Thirsty Fish, 2018. 71 min.

*M de Menino (B for Boy)*. Direção: Chika Anadu. Nigéria: No Blondes Productions, 2013. 118 min.

*Ma Broni Ba*. Direção: Adoma Akosua Owusu. Estados Unidos: Obibini Pictures, LLC, 2009. 22 min.

*Mahogany Too*. Direção: Adoma Akosua Owusu. Estados Unidos: Obibini Pictures, LLC, 2018. 3 min.

*Mamãe(s) (Maman(s))*. Direção: Maïmouna Doucouré. França: Bien Ou Bien Productions, 2015. 21 min.

*Mariannes Noires*. Direção: Mame-Fatou Niang, Kaytie Nielsen. França, Estados Unidos: Round Room Image, 2017. 77 min.

*Martha & Niki*. Direção: Tora Mårtens. Suécia: Neo Publishing AB, 2016. 90 min.

*Migrants Migrer: le Retour Impossible*. Direção: Abdou Lahat Fall. Senegal, 2018. 52 min.

*Mille Soleils*. Direção: Mati Diop. França: Anna Sanders Films, 2013. 45 min.

*Mother, I'm Suffocating, This is my Last Film about You*. Direção: Lemohang Jeremiah Mosese. Lesoto, Catar: Doha Film Institute, 2019. 76 min.

*Mundele*. Direção: Matamba Kombila. Congo, Gabão: Dougantsi Films, 2019. 10 min.

*Nada de Errado (No Apologies)*. Direção: Aladin Dampha, Ebuka Anokwa, Lionel Rupp. Suíça: Zooscope, Collectif Kibiko, 2019. 49 min.

*Nora*. Direção: Alla Kovgan, David Hinton. Estados Unidos, Inglaterra: Movement Revolution Productions (MRP), 2008. 35 min.

*O Africano que Queria Voar (L'Africain qui Voulait Voler)*. Direção: Samantha Biffot. Bélgica, França, Gabão, China: Neon Rouge Production, Princesse M Productions, Tact Productions, 2016. 70 min.

*O Azul Branco Vermelho do meu Cabelo (Le Bleu Blanc Rouge De Mes Cheveux)*. Direção: Josza Anjembe. França: Yukunkun Productions, 2016. 21 min.

*O Barco da Esperança (La Pirogue)*. Direção: Moussa Touré. Senegal, França, Alemanha: Les Chauves-Souris, 2012. 87 min.

*O Destino de Amina (Azali)*. Direção: Kwabena Gyansah. Gana: Ananse Entertainment, 2018. 92 min.

*O Pai de Nafi (Baamum Nafi)*. Direção: Mamadou Dia. Senegal, Estados Unidos: Joyedidi, 2019. 107 min.

*O Plantão (La Permanence)*. Direção: Alice Diop. França: Athénaïse, ARTE, 2016. 96 min.

*O Rei do Mercado (Soko Sonko)*. Direção: Ekwa Msangi. Quênia, Estados Unidos: E.pic Film Production, 2014. 23 min.

*Outubro (Oktyabr)*. Direção: Abderrahmane Sissako. França, Mauritânia, Rússia, 1993, 36 min.

*Pela Ternura (Ver la Tendresse)*. Direção: Alice Diop. França: Les Films du Worso, 2016. 38 min.

*Pelourinho, They don't really care about us*. Direção: Adoma Akosua Owusu. Brasil: Obibini Pictures, LLC, 2019. 10 min.

*Por uma Vida Melhor (Òlòtūrè)*. Direção: Kenneth Gyang. Nigéria: EbonyLife Films, 2020. 106 min.

*Reluctantly Queer*. Direção: Adoma Akosua Owusu. Estados Unidos: Obibini Pictures, LLC, 2016. 8 min.

*Rosas Venenosas (Poisonous Roses)*. Direção: Ahmed-Saleh Fawzi. Egito: Haut les Mains Productions, Red Star for Film Production and Distribution, 2018. 70 min.

*Soleil O*. Direção: Med Hondo. França, Mauritânia: Grey Films, Shango Films, 1967. 98 min.

*Solte a Voz (Ouvrir la voix)*. Direção: Amandine Gay. França: Bras de Fer, 2016. 122 min.

*Tableau Ferraille*. Direção: Moussa Senè Absa. Senegal, França: ADR Productions, Canal Horizons, Kus Productions, La Sept Cinéma, MSA Productions, 1997. 92 min.

*Taharuki*. Direção: Ekwa Msangi. Estados Unidos: Elmhurst Entertainment, E.pic Film Productions, 2011. 11 min.

*Tapis Rouge*. Direção: Fred Baillif, Kantarama Gahigiri. Suíça, França: Fresh Production, 2014. 90 min.

*Tey*. Direção: Alain Gomis. França, Senegal: Granit Films, Maïa Cinéma, Cinekap, 2012. 86 min.

*Timbuktu*. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia, França, Catar: Les Films du Worso, Dune Vision, Arches Films, Arte France Cinéma, Orange Studio, Doha Film Institute, 2015. 96 min.

*Trop Noire pour être Française ?* Direção: Isabelle Boni-Claverie. França: Quark Productions, 2015. 52 min.

*Vivre Riche*. Direção: Joël Akafou. Bélgica, Burkina Faso, França, Costa do Marfim: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Conseil Général de Charente-Maritime, La Procirep-Angoa, Les Films de la Passerelle, Les Films du Djabadjah, Lyon Capitale TV, RTBF Documentaires, Région Nouvelle-Aquitaine, TVFIL 78, VraiVrai Films, Wallonie Image Production, 2017. 54 min.

*Waithira*. Direção: Eva Njoki Munyiri. África do Sul: Team Tarbaby, 2017. 72 min.

*Wallay*. Direção: Berni Goldblat. França, Burkina Faso, Catar: Bathysphere Productions, Doha Film Institute, 2017. 84 min.

*White Afro*. Direção: Adoma Akosua Owusu. Estados Unidos: Obibini Pictures, LLC, 2019. 6 min.

*Xala*. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, Société nationale de cinématographie, Filmi Domirev, 1975. 123 min.

## REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kwame Antony. *Na casa de meu pai. A África na filosofia e na história*. 4ª reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2014.
- BAMBA, Mahomed. Imagens e discursos dos filmes africanos sobre as experiências migratórias e o “desejo de alteridade”. In: *RUA: Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, v. 15, 2011.
- BAMBA, Mahomed. O (s) cinema (s) africano (s): no singular e no plural. In: *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 215-231.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. - 2. ed. - 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- CESAR, Amaranta. Filmes de regresso: cinema africano e o desafio das fronteiras. In: *Filmes da África e da Diáspora*, 2012, p. 189-207.
- CORREA, Marco Aurélio. Bye Bye Africa: reflexões sobre os processos migratórios no cinema africano. In: *Revista Livre de Cinema, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,...)*, v. 4, n. 3, p. 41-59, 2017.
- ELLERSON, Beti. Matamba Kombila: Mundele n: blanche, étrangère - white, foreigner. [S.l.]: 13 jul. 2013. Disponível em: <http://africanwomenincinema.blogspot.com/2020/07/matamba-kombila-mundele-n-blanche.html>. Acesso em: 12 dez 2020.
- ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele; LIMA, Morgana. De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação: entrevista com Welket Bungué. In: *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 9, n. 1, p. 293-310, 2020.
- ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. ‘Na arte precisa de dom. Tudo precisa de dom’. A música e a dança africanas no cinema como lugares de memória. In: ESTEVES, Ana Camila. LEAL-RIESCO, Beatriz (Orgs.). *Mostra de Cinemas Africanos* (catálogo). São Paulo: Sesc São Paulo, 2019. (p. 30-34). Disponível em: [http://bit.ly/MCA\\_catalogo](http://bit.ly/MCA_catalogo)
- ÉVORA, Iolanda. Narrativas sobre as mobilidades africanas contemporâneas. Entrevista concedida a Natália da Luz, Claudia Leal, Nayara Homem e Alexandre Costa Nascimento. *Por dentro da África Podcast*. [S.l.], Episódio #20. 22 dez. 2020. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/podcast/episodio-20-pdda-20-narrativas-sobre-as-mobilidades-africanas-contemporaneas-com-iolanda-evora>. Acesso em: 23 dez 2020.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. - 2. ed. - 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- KOWALEWSKI, Daniele; SCHILLING, Flávia; MAGALHÃES, Giovanna Modé; ÉVORA, Iolanda. Mobilidades Contemporâneas no Contexto Pós-colonial: Mbembe, Glissant e Mattelart. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 108, p. 137-156, 2019.
- LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. In: *Estudos afro-asiáticos*, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. São Paulo, Editora Vozes, 2019.
- MIANO, Léonora. *Habiter la frontière: conférences*. Paris: L’Arche, 2012.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. - 1. ed. rev. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

NAFICY, Hamid. Situando o cinema com sotaque. In: *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó/SC: Editora Argos, 2010. p. 137-161.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 9-26.

SARR, Felwine. *Habiter le monde: essai de politique relationnelle*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2017.

SENDRA, Estrella. Displacement and the quest for identity in Alain Gomis's cinema. In: *Black Camera*, v. 9, n. 2, p. 360-390, 2018.



---

Ana Camila Esteves é jornalista, produtora cultural e pesquisadora. Sócia diretora da Ana Camila Comunicação & Cultura. Graduada em Comunicação com Habilitação em Jornalismo na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (2009) e Mestre em Comunicação com ênfase em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA (2012). Atualmente desenvolve pesquisa no âmbito do doutorado sobre as narrativas da vida cotidiana nos cinemas africanos contemporâneos no mesmo programa. É co-fundadora e curadora da Mostra de Cinemas Africanos e do projeto de cineclube Cine África, curadora colaboradora do Africa in Motion Film Festival (Escócia) e colaboradora do site Por Dentro da África, onde escreve sobre cinemas africanos.





## ABDERRAHMANE SISSAKO E O AFRO-MODERNISMO CINEMATográfico<sup>1</sup>

---

BEATRIZ LEAL RIESCO

*As identidades se formam na interseção entre o político e o pessoal.  
Por isso são inacabadas, em processo de ser.  
A conversa inacabada se dá entre o interior e o exterior.  
Stuart Hall citado por John Akomfrah<sup>2</sup>*

*Eu acho muito prazeroso passar de uma atmosfera a outra ao cruzar fronteiras.  
Temos que colocar um fim à ideia de fronteira que defende e previne.  
Fronteiras devem ser permeáveis;  
não devem ser armas contra processos de migração e imigração.  
Édouard Glissant<sup>3</sup>*

Partindo do conceito de *afro-modernismo* proposto por Kobena Mercer (2016), este artigo pretende oferecer um exame da obra do diretor mauritano Abderrahmane Sissako sobre as conexões que estabelece com a história das artes plásticas e visuais negras do último século. Em conjunto e de maneira individual, seus filmes podem ser catalogados como parte do cinema de arte, definido em finais dos anos 1970 por David Bordwell em *The art cinema as a mode of film practice* como um modo de prática fílmica com “uma existência histórica definida, um conjunto de convenções formais e métodos implícitos de visualização”, caracterizada por ser o autor (e não os atores, o estúdio ou o gênero) “a inteligência predominante que organiza o filme para nossa compreensão” (BORDWELL, 2008, p.151 e 154). Bordwell matiza a categoria apontando como ela se converteu em uma instituição industrial global, com a escola de cinema e o circuito de festivais como instâncias legitimadoras, e inclui algumas táticas narrativas e formais dentro do conjunto de convenções do cinema de arte.

Sissako forma parte do cânone limitado de cineastas africanos sancionados em nível internacional e reconhecidos como autores, entre os quais se encontram os pioneiros,

---

1 Traduzido do espanhol por Ana Camila Esteves.

2 Extraído do vídeo da entrevista com John Akomfrah sobre a produção de *The unfinished conversation* (2013), videoinstalação sobre a vida e a obra de Stuart Hall, e produzido para coincidir com a instalação. Disponível em: <<https://vimeo.com/65409141>>. Acesso em: 02 set. 2017.

3 Extraído do filme *Édouard Glissant: one world in relation* (Manthia Diawara, 2009).



senegaleses já falecidos Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty, o malinês Souleymane Cissé, os burquinenses Idrissa Ouedraogo e Gaston Kaboré, e o etíope Haile Gerima, aos quais se unem os diretores contemporâneos Jean-Pierre Bekolo de Camarões, o chadiano Mahamat Saleh-Haroun, Raoul Peck do Haiti (com fortes conexões com a África) e o ganês-britânico John Akomfrah. Neste sentido, é fundamental a análise de Rachel Gabara sobre as peculiaridades de sua autoria no primeiro capítulo “Abderrahmane Sissako: on the politics of African auteurs” do livro *The global auteur* (2016), onde Abderrahmane Sissako é o único diretor africano da lista. Seu papel se situa em uma relação tangencial com o conceito clássico de autor cinematográfico da tradição da *Cahiers*, revisado a partir de análises posteriores que incluem como determinantes o contexto de formação, criação, produção, distribuição exibição e recepção, assim como a capacidade de negociação do diretor através de sua presença em festivais, as entrevistas oferecidas, seu trabalho como produtor, entre outros. Sua localização dentro da tendência do Segundo Cinema vem também conotada pelos objetivos dos cinemas africanos em seus primeiros momentos dentro do Terceiro Cinema. Neste sentido, a crítica e a teoria africanistas enfatizaram o papel desses filmes na sua luta para recuperar a representação roubada ou negada pelos ocidentais e oferecer imagens alternativas às dominantes<sup>4</sup>, em detrimento da valorização de filmes centrados no entretenimento e produzidos para um público africano.

Nascido em Kiffa (Mauritânia) em 1961, Abderrahmane Sissako se formou no Instituto Pansoviético de Cinematografia (VGIK) na antiga URSS, uma das escolas de cinema mais prestigiadas e onde o aspecto formal era preponderante<sup>5</sup>. Após a etapa de formação, muda-se para Paris, por décadas um dos principais centros de financiamento e subvenção para os artistas das suas ex-colônias, que fixaram lá a sua residência para receber suas ajudas, ferramenta da política integradora francesa até os anos 1990. A esta política se seguiria o sonho do multicultural, depósito de um paternalismo de raízes humanitárias, que marcou a forma e o conteúdo de muitos filmes adaptados aos orçamentos e expectativas franceses. Sissako sempre filmou fora das fronteiras da União Europeia – primeiro no Turcomenistão com *O Jogo (Le Jeu, 1989)*, na Rússia com *Outubro (Octobre, 1993)* e posteriormente na Mauritânia e no Mali – graças ao apoio de instituições europeias ligadas a um cinema de arte “de qualidade”, que ofereceram fundos de produção (é um dos diretores habituais do canal de televisão franco-suíço *La sept art*) e facilitaram sua distribuição em um circuito específico de festivais<sup>6</sup>. Neste sentido, é interessante destacar a fidelidade com o Festival do Cannes, onde todos os seus filmes foram estreados e/ou premiados em uma ou outra seção, para posteriormente circular por festivais, exposições e museus de arte contemporânea. Em 1993, Sissako ganharia o prêmio no *Un certain regard* pelo seu curta-metragem *Outubro*, e em 2002 o prêmio FIPRESCI<sup>7</sup> na mesma sessão por *Esperando a Felicidade (Heremakono, 2002)*. *A Vida na Terra (La vie sur terre, 1998)* foi parte da Quinzena dos Realizadores em 1998, e *Bamako* (2006) competiu na sessão oficial assim como *Timbuktu* (2014), filme que, uma vez que não ganhou a Palma de Ouro, se contentou com prêmios menores: o

---

4 Neste sentido, encontramos Oliver Barlet, Frank Ukadike, Manthia Diawara e Melissa Thackway, em oposição ao camaronês Alexie Tcheuyap, que mantém a postura de revalorizar um cinema de gênero e entretenimento.

5 Uma das instituições legitimadoras do cinema de arte de David Bordwell (2008).

6 A segunda instituição apontada por Bordwell (2008).

7 Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique - FIPRESCI).

Prêmio do Júri Ecumênico e o Prêmio François Chalais de sensibilização jornalística. No entanto, por sua incorreção política, *Bamako* sofreria a incompreensão da crítica e do público europeus depois da sua estreia, como já havia acontecido com outras obras clássicas africanas que ousaram se opor de maneira direta ao discurso canônico sobre o papel do ocidente na África<sup>8</sup>. O fato de a mensagem de denúncia deste filme formalmente experimental ter sido interpretado como convencional e, portanto, de qualidade artística menor, fala mais das ansiedades da crítica e dos programadores ocidentais que da obra em si.

Apesar de seu interesse analítico, até o momento seus filmes foram estudados pela crítica africanista seguindo as tendências teórico-metodológicas preponderantes ligadas ao pós-colonialismo e à pós-modernidade, evitando realizar análises formais e transculturais sistemáticas. Com exceção do artigo de Hélène Tissières (2010) centrado na intertextualidade poética e pictórica de *Esperando a Felicidade*, e apesar de ser uma das obras do diretor mais disponíveis, surpreende a falta de análises mais detalhadas sobre ela, talvez por sua complexidade formal e o enigmático de algumas cenas. Os filmes *Bamako* e *A Vida na Terra* se situam no topo do interesse da reflexão acadêmica (BALSEIRO, 2007). Destacam-se dois trabalhos de Jacqueline Maingard a partir de *Bamako*: um sobre o uso da cor (MAINGARD, 2010) e outro sobre uma nova epistemologia (MAINGARD, 2013), considerando como o acesso ao financiamento, aos modos de produção e a distribuição determinam o caráter de um filme. Também é produtivo o raciocínio que Akin Adesokan (2010) faz, a partir de *Rostov-Luanda* (1998) e *A Vida na Terra*, sobre os conceitos de expatriação, intelectualidade e gênero. Por último, na análise de Yifen Beus (2010) sobre a autorreferencialidade em um conjunto de filmes africanos está incluída *A Vida na Terra* ao lado de *Bye bye Africa* (Mahamat-Saleh Haroun, 1999) e *Un certain matin* (Fanta Régina Nacro, 1992). *Outubro* e outros curtas-metragens de mensagens humanistas que compõem sua filmografia foram vistos como obras menores na busca de índices prematuros de estilo ou como exemplos de continuidade do mesmo. Quanto à sua última realização, o multipremiado *Timbuktu*, estamos aguardando a resposta acadêmica.

Por sua filmografia enquadrada como cinema de arte, suas referências intermediáticas, sua qualidade de autor e sua localização em um contexto de produção, circulação e exibição ligado à arte contemporânea que excede a crítica cinematográfica, considero enriquecedor o estudo da filmografia de Sissako a partir do conceito de *afro-modernismo* cunhado pelo britânico Kobena Mercer, professor de história da arte e estudos afroamericanos em Yale. Partindo da proposta de Houston Baker em relação ao Renascimento de Harlem, que define o modernismo negro como “um conjunto de táticas artísticas que decreta a ‘deformação do domínio’ enquanto afirmam o ‘domínio da forma’” (MERCER, 2016, p. 313)<sup>9</sup>, Mercer entende o *afro-modernismo* como:

[...] um campo imaginativo de investigação conduzido por regras impessoais de um código que faz uso de diferenças significativas lançadas no espaço de encontros interculturais como uma matriz generativa para decisões, escolhas e procedimentos artísticos. Nesse sentido, o que diferencia as práticas afro-

---

8 Entre elas: *Ceddo* (1976) e *Campo de Thiaroye (Le Camp de Thiaroye)*, de Ousmane Sembène; ou *Soleil Ô* (1969) e *Sarraounia* (1986), de Med Hondo, pela crítica à ocupação francesa da África na época colonial.

9 Tradução nossa para: “a set of artistic tactics that enact the “deformation of mastery” while asserting the “mastery of form”.”

modernas como culturalmente “negras” não é apenas a origem biográfica do artista ou as condições sociais de raça e etnia em que o trabalho é produzido, mas sim a relação criticamente dialógica que tais práticas afro-modernas engendram em relação aos discursos predominantes do modernismo em seus arredores periféricos. (MERCER, 2016, p. 318)<sup>10</sup>

O determinante deste campo de investigação chamado *afro-modernismo* é, portanto, a qualidade dialógica e relacional, crítica e histórica dessas práticas afro-modernas em conexão com discursos institucionalizados do modernismo. Situando-o dentro da história da arte como disciplina com sua metodologia e seus ciclos, referentes e códigos, Mercer se serve deste conceito para fazer uma leitura da obra do pintor afro-americano Kerry James Marshall (MERCER, 2016, p. 310-20) e propor diversos elementos como característicos das práticas *afro-modernas*: a colagem como episteme de seleção, mescla e combinação diante da pureza da abstração greenbergiana e, nesse sentido, o uso do intermediário (textos, alusões musicais, retratos de personagens célebres, referências a obras de arte e criadores do cânone ocidental); o interesse pelo plano e pela não distinção entre figura e fundo (qualidade que permite mesclar elementos diversos e converter a janela pictórica num espaço de diálogo transcultural, modificando a compreensão sobre a diferença e identidade em um sentido amplo); assim como o uso de uma gama cromática e mais fria de cores pretas para a pele de suas figuras, com o objetivo de refletir formalmente sobre a construção histórica e abstrata das identidades, criticando como consequência a concepção de alteridade ao converter em signos abstratos seres humanos concretos. Finalmente, é essencial a preocupação de Marshall pela beleza, cuja qualidade multívoca como significante impede de fixá-la. Fugindo do naturalismo ou realismo nos quais em geral são incluídas as representações do corpo negro, ligado ao sentimental e ao expressivo, sua obra “testemunha histórias violentas da afro-modernidade, mesmo que sua figuração metamorfoseadora faça alusão à beleza do que a negritude pode ainda se tornar”<sup>11</sup> (MERCER, 2016, p. 320).

Esta perspectiva estabelece ecos diretos com a obra de Sissako, abrindo novas possibilidades de análise para além do seu estudo em congressos e departamentos africanistas. Especialmente fértil como espaço de reflexão é o aspecto transcultural e intertextual que encontramos, desde o princípio, em seus filmes, assim como essa ideia de identidade em processo, na interseção entre o pessoal e a narrativa histórica de Stuart Hall com a que John Akomfrah abre com a instalação de três telas que é *The unfinished conversation* (2013), atualmente no fundo do Museum of Modern Art (MoMA): “identidades são formadas no ponto instável onde vidas pessoais encontram a narrativa da história. A identidade é uma conversa para sempre inacabada”<sup>12</sup>.

---

10 Tradução nossa para: “[...] an imaginative field of investigation driven by the impersonal rules of a code that makes use of signifying differences thrown up in the space of cross-cultural encounters as a generative matrix for artistic decisions, choices, and procedures. In this sense, what differentiates Afro-modern practices as culturally “black” is not just the biographical origin of the artist or the social conditions of race and ethnicity under which work is produced, but rather the critically dialogical relationship that such Afro-modern practices engender in relation to the prevailing discourses of modernism in their outlying surroundings.”

11 Tradução nossa para: “bears witness to the violent histories of Afro-modernity, even as their shape-shifting figurality hints at the beauty of what blackness may yet become.”

12 Tradução nossa para: “identities are formed at the unstable point where personal lives meet the narrative of history. Identity is an ever-unfinished conversation.”

Desde o seu curta-metragem de graduação na VGIK moscovita *Le jeu* e, em especial, desde os seus dois primeiros longas-metragens – *Rostov-Luanda* e *A Vida Na Terra*<sup>13</sup> – os filmes de Sissako estão compostos por cenas como quadros pictóricos centrados na figura humana. Esses planos, fixos em sua maior parte, tem o efeito de diluir a distância entre figura e fundo, estabelecendo relações com o contexto que complicam o sentido da imagem e que nos devolvem homens e mulheres complexos e inapreensíveis. A atenção que presta aos seus protagonistas, centrando-se na beleza de seus rostos e corpos em movimento, se relaciona com a corrente de representação e revalorização do corpo negro durante o século passado e o presente<sup>14</sup>. Pelo modo como se centra na figura humana, por se basear em e incluir textos, referências musicais e até músicos e cantores concretos, e por sua montagem-colagem, seus filmes se enlaçam com artistas afro-americanos clássicos da afro-modernidade.

O uso privilegiado do figurativo se relaciona, nas palavras de Thelma Golden, “com uma tendência de busca de ‘realismo’ ou de um desejo de transmitir autenticidade, uma obsessão na cultural popular negra” (1994, p. 92), e que se transmite de maneira flagrante nas letras de rap, na maneira de vestir e se representar dos homens negros. Sobre a exposição *Black male: representations of masculinity in contemporary american art*<sup>15</sup> (1994-95), organizada por Thelma Golden (atualmente diretora e comissária principal do Studio Museum of Harlem<sup>16</sup>) para o museu Whitney de Nova Iorque, a comissária apontava em seu artigo *My brother*, incluído no catálogo:

Existe uma reavaliação sem fim do que constitui o real na vida negra. É neste diálogo que as pinturas de Barkley L. Hendricks podem ser avaliadas. Partindo de um desejo de representações autênticas, a obra de Hendrick são retratos de uma época que representa uma mistura entre a consciência cultural negra e a prática contemporânea. Com uma precisão quase foto-realista, Hendrick povoa suas pinturas com sujeitos reais retirados da sua comunidade. Sua obra ambiciosa oferece um espantoso arsenal de todas as visões possíveis da masculinidade negra (GOLDEN, 1994, p. 42)<sup>17</sup>.

Essa reavaliação constante do real aponta para uma representação aberta e sinuosa da masculinidade negra. Neste sentido, Sarah Hamblin, em sua análise de *A Vida Na Terra*,

---

13 *La vie sur terre* (1998), obra baseada em *Cahier d'un retour au pays natal* (*Diário de um retorno ao país natal*) de Aimée Césaire, é um ponto de inflexão da sua carreira nesse sentido. Desde então, os filmes de Sissako sofrem um giro Copérnico no exercício da intertextualidade.

14 Esta prática se situa em oposição à negação na representação ou manipulação dos corpos negros por artistas e diretores ocidentais até inícios do século XX, e na intenção de se aproximar da complexidade em devir das identidades negras.

15 Nesta exposição se investigam aspectos estéticos e políticos da representação de homens afro-americanos da era pós-direitos civis, aspectos que se aprofundaram na época do *Black lives matter* e pós-Obama.

16 Centro de arte de referência para artistas afro-americanos e africanos durante décadas.

17 Tradução nossa para: “There is a never-ending reevaluation of what constitutes the real in black life. It is within this dialogue that Barkley L. Hendricks’ paintings can be evaluated. Coming out of a desire for authentic depictions, Hendricks’ works are period pieces that represent a hybrid of black cultural consciousness and contemporary practice. With almost Photo-Realist precision, Hendricks’ populates his paintings with real subjects drawn from the community. His ambitious body of work provides an astounding arsenal of every vision of black masculinity possible.”

entende o filme como uma reescritura da história do cinema africano, em oposição à busca da autenticidade apontada por Kenneth Harrow (2007) como característica dos primeiros cinemas africanos:

A imagem cinematográfica, portanto, em vez de assinalar a recuperação de uma africanidade autêntica minada pela ideologia colonial, se torna um significante fundamentalmente instável capaz apenas do que eu chamo de referencialidade incompleta. No entanto, ao minar um senso de verdade cinematográfica, *A Vida na Terra* não desaparece em uma política de um jogo de superfície pura onde a natureza construída do filme impede que ele se refira a algo além de si mesmo. Em vez disso, a ambiguidade da imagem cinematográfica se torna um meio de expressar a natureza cambiante e heterogênea da identidade dentro dos sistemas do capitalismo global tardio (HAMBLIN, 2012, p. 10)<sup>18</sup>.

Na obra de Sissako se encontram ecos e conexões com vários artistas afro-americanos contemporâneos que trabalham sobre as ambiguidades da imagem como significante: o citado Kerry James Marshall (1955) e o recentemente falecido Barkley L. Hendricks (1945-2017) sobre o qual escreve Golden (1994). Na contracorrente das modas abstratas e pós-conceituais, Hendricks nos deixou um *corpus* de retratos de homens e de gente comum negra da sua cidade, Filadélfia, nos quais funde realismo e pós-modernismo através de composições de beleza cativante e comentário humorístico. No seu conjunto e de maneira individual, propõem uma revisão da identidade complexa e fluida frente a estereótipos da população negra. Da África, Sissako oferece um dos catálogos mais amplos de homens, mulheres e crianças no seu cotidiano, e longe de estereótipos repetidos à exaustão em filmes e na imprensa. Desde *Rostov-Luanda*, o inventário de pessoas africanas que Sissako propõe só é comparável aos pioneiros do retrato de estúdio africano, Seydou Keita e Malick Sidibé, os quais, em meados do século passado<sup>19</sup>, testemunharam e refletiram sobre a nova imagem da África pós-colonial em um momento de intensa transição social. Suas composições equilibradas, brincando com os desenhos da roupa, a forma e a expressão da figura diante de um fundo de telas africanas e com cenário composto de rádios, carros, motos e joias, nos devolvem a imagem de uma modernidade africana emergente. Suas contradições, características e conexões com a modernidade ocidental reluzem nos retratos fotográficos que Sissako inclui em *Rostov-Luanda*, *A Vida na Terra*, *Esperando a Felicidade* e *Bamako*, assim como nos planos compostos do diretor, atendendo ao equilíbrio entre forma, cor e simetria entre o fundo, os atores e os elementos circundantes.

---

18 Tradução nossa para: "The cinematic image, then, instead of marking the recovery of an echt-Africantiy undermined by colonial ideology, becomes a fundamentally unstable signifier capable only of what I refer to as an incomplete referentiality. However, in undermining a sense of cinematic truth, *La Vie* does not evaporate into a politics of pure surface play where the constructed nature of film prevents it from referring to anything but itself. Rather, the ambiguity of the cinematic image becomes a means of expressing the shifting and heterogeneous nature of identity within the systems of global late capitalism."

19 É essencial o diálogo que Sissako estabelece com a tradição da fotografia africana, uma vez que seus referentes estão em sintonia com sua aceitação em nível internacional. *In/sight: african photographers, 1940 to the present* (1996) no Guggenheim em Nova Iorque foi a primeira exposição que situou fotógrafos africanos no mapa da arte contemporânea. O próprio título é polissêmico e pode ser traduzido como "visão", "conhecimento" ou colocar algo à vista. Depois de *In/sight* veio uma explosão de mostras internacionais que permitiram conhecer de perto a riqueza, evolução e diversidade da fotografia africana.

Em relação ao exercício do autorretrato, comum para Marshall e Hendricks, Sissako investiga essa técnica em seus dois primeiros longas-metragens. Marcos essenciais são *Portrait of the artist as a shadow of its former self* (1980) de Marshall, e os autorretratos sarcásticos de Hendricks, *Brilliantly endowed (self portrait)* e *Slick*<sup>20</sup> (autorretrato), de 1977. Estes quadros compartilham o fato de ter sido realizados em um momento determinante na produção de ambos os pintores. No caso de Hendricks, com seus dois autorretratos isola a figura para convertê-la em objeto de observação intangível por sua fusão de humor, censura do olhar racista e aceitação da própria identidade; esse lugar onde se cruza “o pessoal com a história”, como dizia Stuart Hall. Para Marshall, é nesse primeiro autorretrato onde encontra sua marca de estilo ao se inclinar para o figurativo depois da leitura de *Invisible man*, de Ralph Ellison (1952). Desde então, dominará progressivamente uma paleta de pretos epidérmicos fundindo investigação sobre a materialidade do pigmento e o comentário social. Em suas próprias palavras:

Nesse momento foi quando decidi abandonar tanto as colagens quanto a pintura abstrata e fiz minha primeira pintura figurativa, intitulada *Portrait of the artist as a shadow of his former self* (Retrato do artista como uma sombra de seu eu anterior). Foi a primeira vez que usei a silhueta negra contra um fundo quase preto, a presença e a ausência simultâneas [...]. Não só aprendi finalmente a dialética da ausência e da presença, mas, o que era igualmente importante, aprendi realmente como pôr em prática todas as estratégias formais utilizadas pelos pintores clássicos. (ROELSTRAETE, 2014, p. 22)<sup>21</sup>

Algo similar acontece nas aparições diretas de Sissako em seus primeiros filmes, uma prática que abandonaria a partir de *Esperando a Felicidade*. É curioso que tanto Marshall como Hendricks tenham feito parte do programa *documenta X* (1997), onde Sissako apresentou *Rostov-Luanda*, uma obra comissionada pela diretora da exposição, Catherine David<sup>22</sup>. É possível também estabelecer conexões entre os filmes de Sissako com outros artistas da mostra: o congolês Chéri Samba (1956) com seus retratos e autorretratos povoados de sanduíches (como nos *comics*), onde inclui textos sobre a obra, sua persona e reflexões crítico-satíricas sobre as dinâmicas globais e a situação da África; e o sul-africano William Kentridge (1955) com sua série animada em carvão vegetal e pastel *Felix in exile* (1994)<sup>23</sup>, na qual seu distinto protagonista Felix Teitelbaum (alterego do artista) nos conduz em primeira pessoa aos efeitos da violência e do racismo endêmico na história recente sul-africana.

Em *Rostov-Luanda*, o diretor viaja da Maurîtânia para Angola em busca do seu amigo de juventude, Baribanga, entrevistando homens e mulheres do lugar até, com o auxílio de uma foto

20 *Slick* significa, na gíria da comunidade negra, alguém que tem estilo, cool, e que tem consciência disso.

21 Tradução nossa para: “En ese momento fue cuando decidí abandonar tanto los collages como la pintura abstracta e hice mi primera pintura figurativa, titulada *Portrait of the Artist as a Shadow of his Former Self* (Retrato del artista como una sombra de su antiguo yo). Fue la primera vez que usé la silueta negra contra un fondo casi negro, la simultánea presencia y ausencia [...] No sólo aprendí finalmente la dialéctica de la ausencia y la presencia, sino que, lo que era igual de importante, aprendí realmente cómo poner en práctica todas las estrategias formales usadas por los pintores clásicos.”

22 David foi a primeira mulher a dirigir esta exposição de arte internacional, se convertendo em uma edição lembrada por incluir uma quantidade notável de nomes não ocidentais, em consonância com o movimento global de ampliação do cânone de artistas contemporâneos.

23 A obra pertence à coleção da Tate londrina: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-felix-in-exile-t07479>.

antiga, encontrar seu companheiro de estudos na Alemanha. O resultado é um documentário único sobre os efeitos devastadores de décadas de guerra no país africano e um mosaico de relatos vividos sobre a memória como arquivo, para além da constatação do encontro com o outro como prática artística para o diretor em sucessivos filmes. Em *A Vida na Terra*, o diretor volta ao povoado do seu pai no Mali (Sokolo) perto de começar o ano 2000. No que pretendia ser uma homenagem ao progenitor, Sissako oferece um mostruário de pessoas do lugar e de ofícios habituais (vendedor, agricultor, barbeiro, alfaiate, locutor de rádio, entre outros) com a fotografia no centro. Só em outra ocasião encontramos o diretor em um dos seus filmes, ainda que essa ocasião fará parte do elenco de atores do *spaghetti-western* *Morte em Timbuktu* inserido em *Bamako*. Neste curta-metragem, projetado em uma televisão diante da qual se reúnem os vizinhos do pátio do filme, atuam diretores e atores conhecidos do público cinéfilo: Danny Glover, Elia Suleiman, Zeka Laplaine, Ferdinand Batsimba, Jean-Henri Roger e Dramane Bassaro (o diretor). O curta funciona como revisão do gênero na chave de tragicomédia, como comentário sobre a África como campo de batalha de interesses globais, e para examinar o efeito hipnótico e calmante das imagens de entretenimento. Visto dentro do conjunto de sua filmografia, *Morte em Timbuktu* se converteu em prelúdio involuntário do seu filme posterior, *Timbuktu*, onde a ocupação jihadista da “cidade dos 333 santos” e a notícia da morte por lapidação de um casal no norte do país impulsariam Sissako a compor um apelo a favor das artes, do amor, e da revolta do ser humano contra o fanatismo. Nos filmes onde aparece como diretor, Sissako filma retratos humorísticos sobre si mesmo (o flerte com Nana através do muro enquanto se barbeia e a careta na cena de abertura de *A Vida na Terra*); sobre sua qualidade de diretor (no deambular sem fim pelo platô que é Sokolo e em suas múltiplas reflexões epistolares); sobre suas paternidades literárias e ideológicas (na mesa cheia de livros e revistas na casa do pai, ou com citações a obras de Césaire), e sobre o processo de criação artística através do encontro com o outro via comentários sobre o funcionamento do dispositivo fotográfico que salpicam *Rostov-Luanda* e *A Vida na Terra*.

Os encontros de Sissako com seus atores, localizados em primeiro plano, organizam-se na montagem em forma de colagem em narrativas circulares. Com exceção de *Timbuktu*, Sissako trabalha principalmente com atores não profissionais que representam suas próprias experiências diante da câmera, de maneira improvisada e com breves indicações do diretor. Sua práxis é a seguinte: a partir de um breve roteiro indicativo se segue o trabalho de campo nas localizações escolhidas e com pessoas autóctones. É quando seleciona os seus atores, aos quais filmará dando diretrizes concisas. O filme toma forma e sentido no momento de pós-produção junto à sua fiel montadora desde *A Vida na Terra*: Nadia Ben Rachid. Esta forma de proceder estabelece uma relação direta e complexa com o real. Sobre narrativas aparentemente desconectadas se sobrepõem ou se intercalam interlúdios musicais e citações de textos literários empregados para dar coesão, oferecer novos parâmetros de leitura ou como base narrativa. Previamente, estudei em detalhe a intertextualidade nas primeiras obras do diretor até *A Vida na Terra*. *Diário de um retorno ao país natal* (1939), *Discurso sobre o colonialismo* (1950) e alguns poemas de Aimé Césaire, assim como *Pele negra, máscaras brancas* (1952) de Frantz Fanon, são fundamentais na construção do filme (PÉREZ BOWIE; GONZÁLEZ, 2017). No caso de *Esperando a Felicidade*, Sissako pega o título do romance da martinicana Maryse Condé para retornar a um episódio autobiográfico da sua juventude: os meses que passou na Maurîtânia enquanto esperava para ir à União Soviética, onde recebeu uma bolsa para estudar a língua russa e onde foi atrás do seu sonho de se formar em cinema. Em *Bamako*, além das referências constantes a Fanon e Césaire, na boca de vários testemunhos do julgamento improvisado pela sociedade civil contra os efeitos sobre a África das políticas do Banco Mundial e do Fundo Monetário

Internacional, os textos de *La violación del imaginario*, de Aminata Traoré (que atua no filme) são ponto de partida e inspiração para várias cenas domésticas que se desenvolvem ao redor do pátio-tribunal da casa do pai do diretor. A atividade constante das mulheres lavadeiras para manter suas famílias, a menina doente velada pelo seu pai, as lágrimas de Melé enquanto canta no final do filme...

Eram cinco horas em Bamako, a capital do Mali. Altina tinha adormecido, apenas o suficiente para recuperar a força. O dia tinha sido longo e cansativo. Quando se recuperou, a jovem dogon correu para a criança Sékou. A temperatura havia diminuído consideravelmente. O menino estava menos agitado; estava, de fato, sem vida. O sopro dos ancestrais havia se retirado enquanto Altina dormia. Arrependeu-se de ter cedido à necessidade de dormir, culpando tanto a si mesma quanto ao destino que a fez uma mulher “com as mãos vazias”. Começou a massagear o corpo já frio de seu filho. As lágrimas jorravam. Acabavam de lhe arrancar uma parte de sua carne. Era um braço? Um olho? Uma orelha? Não, foi pior. Esta dor não podia ser localizada. Era indizível. (TRAORÉ, 2004, p. 23)<sup>24</sup>.

Nestes procedimentos intertextuais encontramos marcas das práxis e da poética de autores clássicos e contemporâneos da modernidade afro-americana, africana e da diáspora. As referências e citações interculturais são determinantes para compreender a filmografia e a consagração de Sissako como autor internacional em um contexto de produção artística mais amplo que o puramente cinematográfico.

A história da pintura afro-americana e africana (negra) desde muito cedo inclui textos e escritos como uma das suas características principais. O retrato figurativo e a colagem são igualmente duas técnicas prediletas dos artistas negros. No caso da colagem, essa técnica teve uma posição de destaque entre artistas do Renascimento do Harlem nos anos vinte do século XX. O retrato realizado pelo alemão Winold Reiss do poeta Langston Hughes em 1925 é personificação da fusão de ambos os estilos, algo que encontraremos na obra de Sissako através da imagem-retrato e da música-espço. Entre os artistas plásticos pioneiros afro-americanos se destacam Romare Bearden (1911-1988), referente ao Renascimento do Harlem, e quem alcançou cotas realmente memoráveis na técnica da colagem colocando em primeiríssimo plano a figura negra em composições onde várias figuras interagem com o motivo musical como desculpa; Jacob Lawrence (1917-2000) e seus quadros da *Migration series* (1941) centrados na Grande Migração da população negra do sul ao norte dos Estados Unidos na primeira metade do século passado, ou Beaufort Delaney (1901-1979) e seus inesquecíveis autorretratos e retratos do seu pai espiritual, o pensador, ativista e escritor James Baldwin. As colchas narrativas de Faith Ringgold (1930), vinculada à cultura afro-americana que preservou artes de raízes africanas como costurar com retalhos (o conhecido *patchwork*) para transmitir a genealogia ou a autobiografia,

---

24 Tradução nossa para: “Eran las cinco en Bamako, la capital de Malí. Altina se había adormecido, lo justo para recuperar fuerzas. La jornada había sido larga y agotadora. Cuando volvió en sí, la joven dogón se precipitó hacia el niño Sékou. La temperatura había bajado considerablemente. El niño estaba menos agitado; estaba, de hecho, sin vida. El soplo de los ancestros se había retirado mientras Altina dormía. Se arrepintió de haber cedido a la necesidad de dormir, echándose la culpa tanto a sí misma, como al destino que había hecho de ella una mujer “con las manos vacías”. Se puso a masajear el cuerpo ya frío de su hijo. Las lágrimas manaban a borbotones. Acababan de arrancarle una parte de su carne. ¿Era un brazo? ¿un ojo? ¿una oreja? No, era peor. Este dolor no podía localizarse. Era indecible. (TRAORÉ, 2004, p. 23).”



nos remete ao tipo de montagem de Sissako. A série de Ringgold de 2004, *Jazz stories 2004: mama can sing, papa can blow*<sup>25</sup> ou *Tar Beach 2* (1990)<sup>26</sup> são especialmente pertinentes por sua inclusão da música e por sua capacidade de tratar a realidade negra popular. A colagem, este “processo de intercâmbio cultural transformador e apropriação entendido como formador de uma identidade especificamente afro-americana”<sup>27</sup>, segundo Rachel Farebrother (2009, p. ix), se converte, portanto, em essencial.

A inclusão de interlúdios e referências musicais diretas, assim como os próprios músicos e cantores negros em primeiro plano, podem ser rastreados de maneira precoce nas colagens de Romare Bearden, um dos primeiros criadores nas artes visuais universais a mostrar visualmente o diálogo de igualdade que se estabelece entre as artes, fugindo da hierarquia ocidental que situa o visual por cima do sonoro/auditivo e performativo (identificado como africano). Isso o leva a legitimar a criação negra com a música, a narração oral e a dança como expoentes máximos, até então em posição subalterna. Fugindo de binarismos, a recuperação e valorização da arte negra na América e suas relações evidentes com as culturas africanas demonstra a rica transculturalidade da *afro-modernidade* há um século<sup>28</sup>. A rica trama de sentidos que a música africana oferece é algo que não escapa a Sissako, estudante aplicado que já em *Outubro* incrusta na diegese do seu média-metragem um fragmento do filme *The Moor of Venice – Othello* (Vakhtang Chabukiani, 1960). O baile dionísíaco de Chabukiani vestido com roupas primitivas e maquiado como *blackface* alude a uma história do cinema e do teatro como entretenimento nas mãos da população negra, obrigada a manter tipos racistas durante décadas. O fato de que a retransmissão do filme em um aparelho de televisão aconteça nos escritórios de um museu (aparentemente de história natural), amplia o alcance deste comentário, criando alusões à situação do corpo e o ser humano negro na sociedade de entretenimento atual, diretamente herdeira do sistema colonial e escravista que baseou sua existência numa catalogação e classificação do mundo com fundamento alegadamente científico em raças superiores e inferiores a partir de traços externos. Seus efeitos se sentem hoje com força, especialmente em uma Europa que até recentemente não teve que lidar com a chegada de grandes grupos de populações subsaarianas.

Para além de contar com composições de músicos da competência de Salif Keïta, Oumou Sangaré e Fatoumata Diawara para suas trilhas sonoras, e dar seu primeiro papel de atores para os músicos tuaregues Toulou Kiki e Ibrahim Ahmed “Pino” como casal protagonista de *Timbuktu*, Sissako filma músicos africanos enquanto interpretam suas próprias obras desde *Esperando a Felicidade*. Neste filme inclui vários tipos de canto da *griotte* Nèma Mint Choueikh à pequena Mamma Mint Lekbeid. Depois de assistir a numerosos testemunhos orais de denúncia e ter religiosamente esperado sua vez, o *griot* Zeguê Bamba se lança em *Bamako* em uma poderosa queixa que provoca o silêncio da audiência diegética e do público espectador. Sissako optou por deixar sem legendas a declamação do ancião para ampliar o efeito comunicativo de um grito

25 <http://www.artnet.com/galleries/aca-galleries/faith-ringgold-jazz-stories-2004-mama>.

26 <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/86892.html>.

27 Tradução nossa para: “process of transformative cultural exchange and appropriation understood to be formative of a specifically African American identity.”

28 Poderíamos retroceder muitos anos antes, com a viagem de Cristóvão Colombo em 1492, momento inicial que conectaria o mundo de maneira imbatível.

que se converte em metonímia do canto e a impotência de todo um continente. Em *Timbuktu* é a popular cantora e atriz do Mali, residente na França, Fatoumata Diawara, que recebe quarenta chibatadas na mão dos jihadistas como castigo por cantar<sup>29</sup>, atividade proibida na cidade desde a ocupação das tropas islâmicas. O ato de rebelião da jovem e da sua banda ao cair a noite será sancionado na própria carne e produzirá o pranto de Diawara que, de joelhos no centro do plano e com o rosto virado para o céu, adota uma postura que remete a representações clássicas da Madalena. Por suas fortes conexões míticas e universais, este fotograma foi um dos três escolhidos como cartazes do filme. Os outros dois foram a foto da família tuaregue protagonista (mãe, pai e filha) sob sua tenda em uma atitude distendida e com ecos bíblicos e etnográficos evidentes e, mais sugestivo, com herança da poética de Abbas Kiarostami, um plano geral do deserto com uma árvore no centro, em cuja sombra se resguarda uma menina olhando, sozinha, para o horizonte.

Sissako dialoga também, ainda que de maneira pontual, com artistas britânicos de ascendência africana, entre os quais se destaca Chris Ofili (1968). A cena do pranto da protagonista de *Bamako* – Melé – interpretada pela atriz franco-senegalesa Aïssa Maïga, tem referentes em duas pinturas célebres de Chris Ofili: *Holy virgin Mary* (1996) e *No woman, no cry* (1996), que Sissako devia conhecer. *Holy virgin Mary* se tornou mundialmente famosa quando o prefeito de Nova Iorque, Rudolph Giuliani, a descreveu como “doente” na ocasião de sua exibição na cidade, parte da ilustre exposição *Sensation*, do grupo de YBA (Young British Artists) organizada pela galeria Charles Saatchi e apresentada em Londres, Berlim e na Big Apple entre 1997 e 2000. *No woman, no cry* é da mesma época. Realizadas ambas com técnica mista, a primeira representa uma mulher negra com o vestido azul característico da Virgem Maria, rodeada por *putti* que, se observados de perto, são recortes de genitais de revistas pornográficas. Um dos peitos desnudos da Virgem está feito com fezes de elefante, bem como os suportes do quadro (conhecida assinatura do autor até datas recentes). Em *No woman, no cry*, uma jovem chora de perfil com penteado e vestido similar ao de Aïsa Maïga. O título alude a conhecida canção de Bob Marley de 1974, e o retrato é o da mãe do jovem Stephen Lawrence, assassinado por motivos racistas em Londres em 1993, e cuja foto aparece colada no centro de cada uma das lágrimas derramadas por sua mãe. Para além das similaridades na postura, vestido, penteado e ação entre a pintura e a atriz de *Bamako*, o trabalho de Ofili em múltiplas técnicas e materiais empregados, referências religiosas e valores culturais encontra seu paralelo em como Sissako edita. Até chegar à cena do pranto de Melé, o espectador assistiu a declarações comoventes das testemunhas do julgamento, observou as duras condições de vida de Bamako e presenciou a ruptura da relação entre a jovem e seu marido, e seu suicídio posterior. Tudo isso amplia a polissemia do pranto da jovem ao voltar a interpretar a canção que escutamos no início<sup>30</sup>.

Os artistas plásticos citados pertencem a um conjunto de artistas afro-americanos, africanos e africanos em diáspora que desde meados do século passado vem estabelecendo um repertório visual de alegorias e símbolos, e de temas recorrentes. Entre eles se destacam o mar, a volta para casa, o pertencimento (*belonging*), a separação, a migração, a comunidade, a responsabilidade, a utopia, o componente universal da humanidade e a música negra como

---

29 A canção que interpreta em bambara é *Timbuktu Fassou*, de Fatoumata Diawara e Amine Bouhafa. A letra fala de *Tombuktu, seu país*, e se pergunta por que lá as crianças e os jovens choram, ainda que saibam que algum dia vencerão, porque o futuro está em suas mãos.

30 “Nâam”, de Christy Azuma e Uppers International.

transmissora e depositária de uma genealogia comum na diáspora nascida da revolta e da oposição. Estes elementos, surgidos em relação à modernidade clássica ocidental, criam um arquivo de referências artísticas com as quais os artistas atuais dialogam. No caso do cinema extremamente estilizado e poético de Abderrahmane Sissako, seu simbolismo aparentemente simples é especialmente produtivo. Pelas conexões férteis que seus filmes criam a partir de múltiplas referências transculturais, é relevante enquadrá-lo em um contexto artístico que se adentre nas qualidades artístico-formais do seu cinema. A seguir me centrarei em vários símbolos e temas recorrentes em seus filmes, assim como em cenas concretas, conectando-os com outras obras de arte, a fim de reforçar a pertinência de enquadrá-lo na afro-modernidade promulgada por Mercer (2016).

O mar é um símbolo habitual que funciona como metonímia do *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy (1994). O Atlântico Negro há de se entender como um espaço de construção cultural transnacional diaspórica que revisa tanto a modernidade como os nacionalismos culturais a favor de uma identidade comum negra baseada na experiência comum do deslocamento do tráfico de escravos. As conotações econômicas e coloniais de triangulação continental do *Middle Passage* escravista como base do capitalismo moderno se atualizam no cruzamento do Mediterrâneo em pequenas embarcações de madeira<sup>31</sup> para alcançar as costas europeias. Autores africanos como Haile Gerima em *Sankofa* (1993) ou John Akomfrah, em suas obras audiovisuais dos últimos dez anos, trabalharam de maneira sutil esse símbolo do mar como espaço de construção da identidade, de memória e ansiedade, de desejo e frustração. Sissako estabelece conexões com artistas plásticos e escritores em seu alto trabalho conceitual e simbólico sobre o mar em *Esperando a Felicidade*. Vemos um diálogo fecundo com obras experimentais e transculturais em diversos meios do afro-americano Radcliffe Bailey (1968). Suas pinturas, esculturas e instalações são concebidas como “remédio para a memória” do povo negro na diáspora estadunidense, e para isso se povoa de referências africanas, onde o oceano Atlântico é revisado a partir de muitos ângulos. Vimos que o título de *Esperando a Felicidade* coincide com o primeiro romance da escritora Maryse Condé, onde uma jovem caribenha viaja para a África em busca de suas raízes. As semelhanças terminam na alegoria da viagem e nos ecos autobiográficos de ambas as obras. Sissako recupera o momento em que, ainda jovem, se deslocou do Mali, onde vivia com o seu pai, para a cidade onde morava sua mãe na Mauritânia: Nuadibú. Esse tempo de espera e falta de comunicação por não conhecer o idioma local foi, segundo o autor, uma das razões pelas quais quis se dedicar ao cinema, convertendo-se em necessário observador das vidas alheias ao não poder participar delas ativamente. Estas lembranças se transformaram em estímulo para filmar as pessoas do lugar, voltando a esse espaço de memória do diretor que foi sua última etapa africana no seu caminho para a Europa. Depois de deixar a Mauritânia, Sissako nos mostra uma urbe atravessada pela história do espaço e das vidas dos seus povos, à espera de uma vida melhor. O porto da cidade foi durante décadas o maior cemitério de barcos do mundo, com mais de 300 esqueletos de ferro encalhados em seus areais até que começaram a rebocá-los em 2013. Sissako filma com planos longos e fixos a beleza evocadora dessas ruínas enviadas pelo ocidente para morrer na África como símbolos poéticos do capitalismo global, recordando como dessas costas saíam navios negreiros durante séculos, e situa várias cenas

---

31 Os exemplos mais recentes a destacar da Europa são os longas-metragens *Terraferma* (Emanuele Crialesi, 2011), *Mediterranea e A Ciambra* (Jonas Carpigniano, 2015 e 2017), assim como o documentário *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016). Estes autores italianos responderam cinematograficamente ao volume de entrada de imigrantes pela Itália.

na praia fazendo-nos meditar sobre as conexões históricas e as memórias íntimas ocultas sob as ondas do oceano Atlântico. A carga simbólica do mar, com conotações positivas e negativas e altamente evocadoras (lugar de nascimento, de regeneração, de transformação e morte; do transitório, do ambivalente e da dúvida) que povoam as obras dos poetas caribenhos Saint-John Perse (1987-1975), Aimée Césaire (1931-2008) e Édouard Glissant (1928-2011), são também invocados pelo diretor.

Ligado diretamente ao mar está a ideia do movimento e do transitório, um tema que Sissako trabalha em todos os seus filmes de maneira central nos aspectos formal e temático, e que alude ao drama humano dos fluxos migratórios do capitalismo tardio. Partindo de pessoas de carne e osso, com suas histórias interpretadas na tela, estabelece um jogo constante que nos leva do particular ao universal. Através da seleção e da montagem, constroem-se microcosmos que funcionam como testemunhas de um momento e de um espaço com uma forte carga histórica. Este trabalho sobre a emigração africana do final do século XX e início do século XXI aproxima Sissako a Jacob Lawrence e sua distinta *Migration series* (1941). Inicialmente intitulada *The migration of the negro*, essa série de pinturas em têmpera retrata a Grande Migração: a maior onda de pessoas afro-americanas que, desde 1915, se deslocaram do sul rural ao norte urbano dos Estados Unidos. Com apenas 23 anos, Lawrence realizou um trabalho magistral no qual reelaborou a pintura moderna da história deixando um testamento dramático e poliédrico da realidade afro-americana da era segregacionista de Jim Crow no seu êxodo ao norte industrial. O trabalho como pintor e a relação com o seu povo se resume melhor em uma pintura de 1942-3 intitulada *The Photographer*, parte da coleção do Metropolitan Museum of Art (MET) de Nova Iorque desde 2001. No centro desta pintura em têmpera, grafite e guache está o fotógrafo, coberto pela tela da sua câmera. Congelado enquanto fotografa uma família bem vestida, o artista aparece no meio de uma movimentada rua do Harlem, rodeado pela frenética e caótica atividade do bairro. Em *A Vida na Terra*, Sissako situa o centro da sua narração na praça de Sokolo (Mali). O diretor volta de Paris ao povoado paterno para assistir à passagem do milênio, se convertendo em um dos protagonistas do filme. É na praça onde acontecem diariamente as atividades do fotógrafo, do barbeiro, do alfaiate e do vendedor. Cada um, a partir do seu ponto de vista, vê passarem as pessoas montadas em animais e diversos meios de locomoção, entre os quais se destaca o próprio diretor, deambulando constantemente de bicicleta durante todo o filme. Seu movimento se torna uma espécie de fio de Ariadne que conecta as atividades e vidas dos habitantes de Sokolo. Jacob Lawrence e Abderrahmane Sissako, seja no Harlem dos anos 1940, seja numa pequena cidade do Mali no início do ano 2000, se lançam como observadores cuidadosos e analistas sociais das realidades dos seus concidadãos.

O trauma e as etapas físicas do deslocamento (ao norte americano desconhecido ou a inhospita e cruel Europa); as dramáticas condições materiais de vida (nos bairros superpopulosos dos Estados Unidos por décadas ou na África contemporânea açoitada pelos planos de ajuste estrutural, a seca ou uma epidemia de pássaros); a falta de comunicação, o desinteresse e a separação (com a população branca americana na época da segregação ou com uma Europa que deu as costas à África); o exercício da violência de uma sociedade contra a outra; a ausência de liberdade e a consciência de formar parte de uma cidadania de segunda classe; as motivações do deslocamento (econômicas, educativas, sonhadoras); os efeitos nos lares abandonados; as relações epistolares ou telefônicas com os parentes; o papel da mulher e da educação são alguns dos temas que conectam ambos os artistas. Tanto a coleção pictórica de Lawrence como o filme de Sissako, feito de pequenas cenas aparentemente desconectadas (que encontramos repetidas ou citadas em toda a sua filmografia), compõem um *puzzle-collage* histórico sobre a vida de duas comunidades “na terra”, suas penúrias e sua ânsia de comunicação (algumas

vezes fracassada, mas sempre complexa) com outras populações contemporâneas. Não por acaso, um dos primeiros *posters* do filme era uma combinação de retratos frontais e desiguais de homens e mulheres de Sokolo em formato 3x4: as pessoas que povoavam a terra no ano 2000.

Em seus filmes posteriores (*Esperando a Felicidade*, *Bamako* e *Timbuktu*), Sissako continua a tarefa de retratar a migração africana contemporânea, criando um repositório de imagens e narrações individuais ligadas ao deslocamento, a falta de comunicação e ao exílio. A história de *Esperando a Felicidade* do cadáver do imigrante devolvido pelas ondas à costa mauritana; a viagem fracassada para a França pelo amor de Nana e o romance com o vendedor ambulante chinês; ou a última cena do menino que perde o trem no seu sonho de migrar para outras terras, fazem-nos refletir sobre a interconexão atual entre continente e pessoas. Os relatos intercalados em *Bamako* à linha narrativa central do filme centrada nas alegações da sociedade civil no julgamento da África ao Banco Mundial e ao Fundo Monetário Internacional (FMI), aprofundam os dramas da emigração. De grande carga poética visual é a história de um grupo de migrantes subsaarianos em sua odisseia para atravessar o deserto e alcançar a costa mediterrânea. Em um determinado momento, o corpo caído e inerte de uma jovem ganense, que se disfarçou de homem para facilitar a viagem, dá lugar à imagem da água vermelha filtrando-se por um deságue. Esta imagem, que pertence ao processo de tecelagem que as mulheres realizam no pátio convertido em tribunal, é uma metáfora visual do sangue, da dor e da morte. A esta se segue outra cena com insetos na areia, em alusão aos escaravelhos tão populares na região, animais de referências míticas multiculturais e que localizam seus protagonistas no deserto do Saara (um lugar milenário de passagem). No momento da montagem, os filmes de Sissako se complicam e criam conexões que aludem, aparentemente com simplicidade, à relação de dependência entre Europa e África, que alcançou níveis dramáticos no sistema atual de capitalismo global, criando os maiores fluxos migratórios da história da humanidade. Como complemento e contraponto a imagens em notícias e reportagens de jornais e televisão que provocam uma resposta automática, sentimental e efêmera à tragédia, a arte é um espaço privilegiado onde os artistas africanos e da diáspora exploraram práticas e estratégias a partir das quais refletir de maneira mais demorada sobre as realidades complexas.

A perspectiva rizomática do tudo-mundo do poeta e filósofo martinicano Édouard Glissant é outro dos símbolos visuais de Sissako. No início de *A Vida na Terra* encontramos uma transposição visual nas ramas entrecruzadas de uma árvore e, no final, nas pegadas sobre a areia de rodas em distintas direções. Em um estudo prévio detalhado sobre esse filme e sua relação com o poema de Aimé Césaire *Diário de um retorno ao país natal*, indicava que a árvore se tratava “provavelmente de uma *faidherbia albida*. Essa árvore de grande carga mítica e histórica para os bambaras na zona de Ségou chamada *balanzan* simboliza o regresso”. A afirmação sobre o rizoma não nega o anterior, mas demonstra a rica trama transcultural das imagens e símbolos do poeta Sissako.

Outro aspecto que foi trabalhado por numerosos artistas de diversos meios é a representação e construção da masculinidade negra. Objeto de estudo e reflexão em crescimento exponencial desde os anos 1990, é importante assinalar que *Timbuktu* foi concebida como um filme sobre a paternidade, já que o diretor teve duas filhas desde a filmagem de *Bamako*. O impacto sobre o diretor da notícia do apedrejamento de um casal em Aguelhok, uma cidade ao norte do Mali, por ter tido filhos fora do casamento, e sua repercussão escassa nos meios jornalísticos provocou uma primeira mudança no projeto. Com o objetivo de mostrar essa realidade, Sissako propôs filmar um documentário, transformando-o posteriormente em ficção pela impossibilidade de obter declarações verídicas em um país silenciado pela ocupação jihadista. Muitos temas foram

se superpondo ao projeto inicial pela maneira de trabalhar de Sissako, mas me interessa a carga semântica do exercício da paternidade entre a população negra, por ser um dos aspectos da masculinidade mais complicados e estereotipados.

Uma cena de *Timbuktu* é especialmente dramática: o interrogatório de um jihadista ao protagonista, Kidane, por matar um pescador. Ainda que a maioria dos seus familiares e amigos tenha fugido por conta da ocupação, Kidane sobrevive em sua tenda nos arredores de Tombuctu com sua mulher Satima, sua filha Toya e Issan, um menino órfão adotado. O homicídio fortuito do pescador Amadou nas mãos de Kidane por ter matado uma vaca do seu rebanho que arreventou as redes do pescador provoca o drama da detenção e o castigo de pena capital. Durante o interrogatório, Kidane pergunta em *tamasheq* ao interrogador, através de um tradutor, se ele tem filhos e lhe explica que ele tem uma: “Toya, de doze anos”. Nada no mundo lhe importa mais que ela. Pela manhã leva água para ele, e à noite cuida do gado. “Enche-lhe a alma”. Diz estar em paz com a morte, mas que sente muito por não estar vivo para protegê-la e ir para o túmulo sem saber o que lhe acontecerá. Sabe que sua filha logo será órfã, ainda que, como último ato de amor e resistência, pede que não sejam traduzidas essas últimas palavras. As frases desta cena foram improvisadas pelo ator e músico tuaregue Ibrahim Ahmed “Pino”, que falou como o faria um pai da sua comunidade. Quando, no plano final do filme, sua filha Toya corre assustada e indefesa pelo deserto, as palavras do seu pai nos interpelam diretamente: não podemos protegê-la<sup>32</sup>, estabelecendo um paralelismo com a cena inicial do filme, na qual nada pudemos fazer para evitar a perseguição à jovem gazela. Deste modo, Sissako comenta sobre o amor incondicional de um pai por sua filha, e sobre a importância da figura paterna nas sociedades resultantes da guerra e da violência, onde pais, irmãos e maridos se convertem em soldados ou vítimas involuntárias. Para combater a ideia do pai ausente ou desinteressado na comunidade negra, o fotógrafo e educador canadense Zun Lee trabalhou durante anos no projeto *Father figure*. Lee “incorporou-se por vários anos em várias famílias afro-americanas para documentar momentos íntimos do cotidiano da vida em família. O trabalho interroga o tema da ausência do pai negro e o situa no contexto mais amplo da masculinidade negra patologizada”<sup>33</sup>. O diretor mauritano se opõe, desde os seus primeiros filmes, a essa patologização da masculinidade e da paternidade negra: em sua homenagem ao pai em *A Vida na Terra*, com a figura paterna do electricista em *Esperando a Felicidade*, ou quando vemos o protagonista de *Bamako* velar o leito da filha doente enquanto sua mãe vai trabalhar no bar.

A máscara e as estátuas africanas são objetos artísticos e espirituais africanos por antonomásia. Em filmes clássicos africanos como *A Negra de...* (*La noire de...*, 1966), de Ousmane Sèmbene, e *Soleil Ô* (1967), de Med Hondo, têm um valor simbólico e narrativo decisivo. No caso de Sèmbene, a máscara aparece em vários momentos determinantes da trama: quando a dona da casa em Antibes onde trabalha a jovem senegalesa Diouana quer ficar com a sua máscara, Diouana se rebela e luta por ela. Em Dakar, seu irmão se recusa a tirar a máscara quando um

---

32 A citação direta ao final de *A infância de Ivan* (1962), de Andrei Tarkovsky, um dos filmes preferidos de Sissako, se carrega de sentido em relação à emigração, o deslocamento de emigrantes e ao desinteresse de milhões de pessoas pelas vidas destes deserdados.

33 Tradução nossa para: “embedded himself for several years in various African American families to document intimate moments of everyday family life. The work interrogates the topic of Black father absence and situates it in a broader context of pathologized black masculinity. Disponível em: <http://www.zunlee.com/about>.”

escrevem pede que o faça. Ambas as ações remetem a atos de revolta: um contra o ocidente e outro frente aos intelectuais que não reconhecem os valores africanos. O tomar a máscara simboliza a reapropriação consciente da cultura autóctone. No caso de Med Hondo, seu primeiro filme *Soleil Ô* é uma atualização cinematográfica do livro *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, onde a máscara funciona como análise psicanalítica das ansiedades do africano na sua relação com o ocidente. Em nível formal, Hondo usa máscaras em várias cenas do filme com significados polissêmicos.

O uso das máscaras nos filmes de Sissako é mais sutil, enigmático e íntimo. Em *A Vida na Terra*, o próprio autor coloca a máscara da caricatura na primeira cena ao imitar a careta de uns patos de porcelana dispostos em uma estante de um supermercado francês. No resto do filme, Sissako se manterá inexpressivo e apenas atuará diante da câmera com o resto do elenco (salvo quando paquera Nana). Estas estratégias formam essa máscara de Sissako como diretor-*flâneur*-testemunha ao retornar a Sokolo. No mesmo filme, a jovem Nana encosta sua cabeça sobre um móvel à espera de poder falar ao telefone. Sua postura cita a fotografia da famosa série de Man Ray *Noire et blanche* (1926), onde uma jovem branca apoia a cabeça enquanto segura uma máscara africana com a mão. Quase um século depois da fotografia de Man Ray, um artista africano se permite dialogar com o mestre americano mudando a cor da pele da protagonista e a máscara africana por um telefone; símbolo da não comunicação entre sociedades e culturas. Com essa economia de meios visuais, Sissako estabelece essa “relação-dialógica-crítica” entre seu filme e outros discursos modernos de que falava Kobena Mercer (2016). Deste modo, sua prática fílmica afro-moderna se situa em pé de igualdade com a arte ocidental, dentro de uma rede de conexões transculturais.

É no início de *Timbuktu* quando Sissako se serve de máscaras e estátuas africanas como significantes múltiplos. Na cena de abertura do filme assistimos à perseguição em um jipe de uma jovem gazela<sup>34</sup>. Um dos jihadistas que estão no carro adverte ao outro: “não a mate, debilite-a”. Depois da entrada do título em cor ocre sobre fundo preto, os jihadistas disparam sobre um conjunto de estátuas de madeira e sobre um receptáculo com forma humana colocados sobre a areia do deserto. Despedaçam-nas e, ao final, vemos sair fumaça da boca do receptáculo. Mutiladas, só se mantêm de pé duas esculturas. Um monte de máscaras parece ter sido também abatido. Os jihadistas as usam para praticar pontaria, mas o comentário sobre erradicação de culturas locais pelo islamismo islâmico e sobre a morte de vítimas civis é evidente. As estátuas de madeira são dogon<sup>35</sup>, enquanto que as máscaras têm diversas procedências. Consideradas andrógenas por alguns especialistas, Sissako seleciona em sua maioria estátuas femininas, com exceção da estátua dupla com duas figuras que tocam o balafon e o receptáculo ritual-*nkisi*-, procedente com certeza do povo Mambila da bacia do rio Níger ou Camarões. A correspondência entre as estátuas e os protagonistas do filme se estabelecerá posteriormente, se o espectador estava atento ou se pode voltar a ver o longa. Quando a morte do pescador desencadeia a tragédia, podemos conectar o receptáculo com o forasteiro que vive do rio Níger. A bacia do Níger passa por Tombuctu, o que remete à circulação de pessoas através do canal

34 A gazela é um dos animais totêmicos do povo bamana ou dogon, e por esta razão fazem máscaras, estátuas e outros objetos rituais com a sua imagem.

35 No *Musee du quai Brainly* parisiense foram expostas em 2001 mais de 300 esculturas de madeira dogon da zona oriental do Mali. Provavelmente Sissako visitou a mostra porque as esculturas que aparecem em *Timbuktu* eram peças dela.

dos rios, à emigração constante e à permeabilidade das fronteiras nacionais. Escapar fumaça da sua boca sugere que está saindo o hálito do *nkisi* (termo que alude tanto ao espírito de um ancestral como ao objeto onde habita). Para funcionar, o *nkisi* precisa do *nganga*, um sacerdote curador tradicional que anima esse objeto, e da comunidade que lhe dá sua função social. Uma leitura possível seria enfatizar o papel de Sissako como *nganga*, já que ao animar o *nkisi* (é evidente que é uma imagem digital, o que atrai a atenção do espectador) o filme provoca que a comunidade de espectadores universais reaja a um momento traumático da história. Para complicar ainda mais a leitura da cena, Sissako dá uma dica ao público cinéfilo ao recordar o legendário *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953), de Chris Marker e Alain Resnais e as frases de abertura narradas por Jean Négroni: “Quando os homens estão mortos, eles entram para a história. Quando as estátuas morrem, elas entram para a arte. Esta botânica da morte é aquilo que denominamos por cultura”.<sup>36</sup>

No século XX, muitos homens e mulheres africanos continuam sem entrar na história e contra esta realidade se lançam os filmes de arte do autor. No mesmo tom das citações à arte dogon, a cena da morte do pescador em *Timbuktu* termina com a silhueta do cadáver meio fundida ao rio ao anoitecer, criando com o seu reflexo uma espécie de símbolo dogon. Na hora da morte, o simbolismo ancestral dogon oferece seus ensinamentos místicos e críticos àqueles negligentes e desrespeitosos com as tradições no século XXI.

O trabalho que Sissako realiza em *Timbuktu* de apresentação de tradições, objetos e práticas culturais diversas é colossal e pormenorizado. Da família tuaregue protagonista nos é mostrado o ritual do chá, suas vestimentas, joias, penteado, sua língua poética e sua música. Do rico legado artístico e religioso do islã pacífico e respeitoso de Tombuctu são exemplos o ímã e a mesquita, lugares de refúgio e conciliação frente à violência. A rica tradição musical do Mali toma corpo na voz de Fatoumata Diawara, e encontramos o futebol<sup>37</sup>, com suas conotações de celebração e sonho como veículo para fugir e triunfar na Europa, reatualizado na maravilhosa coreografia da partida sem bola

## CONCLUSÃO

Dentro do cinema de arte e cinema de autor, Sissako realiza um trabalho meditado e sustentado de reflexão sobre o processo de criação artística a distintos níveis (trabalho com atores, olhar e localização da câmera, papel da arte na África e do cinema em nível global), e se situa dentro do *afro-modernismo* de Kobena Mercer com seu cinema extremamente estilizado e poético, uma vez que cria conexões transculturais férteis que conectam seus filmes com obras e discursos culturais africanos e diaspóricos. Através desta “relação dialógica crítica”, o *afro-modernismo* emancipa as análises da filmografia de Sissako e de outros diretores e artistas africanos, estudados geralmente bem em relação dicotômica com a tradição ocidental com base em discursos de autenticidade ou cópia (as duas faces da mesma moeda), bem como contraponto libertador e independente, desconectando-os da história universal e esquecendo assim os pontos de contato que existiram há milênios entre culturas e povos. Sua atualização do retrato,

---

36 Tradução nossa para: “Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la culture.”

37 Uma das imagens mais publicadas da África é a de meninos descalços jogando futebol em campos improvisados.



da colagem, da intertextualidade, da música, o rico simbolismo da tradição negra, assim como a introdução de maneira sutil da iconografia universal e africana em seus filmes demonstram como a circulação da arte é global, com artistas de origens diversas compartilhando fontes e formação. Sua filmografia se lança como legado da importância de preservar o patrimônio artístico universal e refletir sobre isso a partir da arte. Com uma ampla formação artística que tem raiz nos seus anos na escola VGIK moscovita, fazer referência a obras e artistas africanos e sua conexão com outros movimentos internacionais ajuda a enquadrar sua produção em um contexto global de produção, circulação e exibição de obras culturais e artísticas. Situado em um lugar de honra nos circuitos de festivais internacionais de cinema, uma vez que seus filmes são engenhosamente construídos com referências ao gosto do espectador cinéfilo, é uma das razões do seu êxito. A alusão e reconhecimento da dívida intelectual aos escritores e pensadores africanos Aimé Césaire, Frantz Fanon ou Aminata Traoré; a músicos como Salif Keita, Fatoumata Diawara ou Oumou Sangaré; a fotógrafos como Malick Sidibé ou Seydou Keita; a diretores como Moustapha Alassane, Djibril Diop Mambéty ou Souleymane Cissé<sup>38</sup>, a pintores da competência de Jacob Lawrence, Chéri Samba, Romare Bearden, Chris Ofili ou Faith Ringgold, convertem seus filmes em um tratado sobre a evolução da arte, a cultura e o cinema contemporâneos africanos nos últimos cinquenta anos em relação a sua difusão, aceitação, recepção e valorização global.

## REFERÊNCIAS

ADESOKAN, Akin. Abderrahmane Sissako and the poetics of engaged expatriation. In: *Screen*, vol.51, n.2, p. 143-160, verão 2010.

*A Vida na Terra (La Vie sur Terre)*. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Haut et court (França), La Sept Arte (França/ Mali/Mauritânia), 1996. 61 min.

BALSEIRO, Isabel. Exile and longing in Abderrahmane Sissako's *La Vie sur Terre*. In: *Screen*, vol.48, n.4, p. 443-461, inverno 2007.

*Bamako*. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Archipel 33 (Mauritânia); Arte France Cinéma (França); Chinguitty Films (França); Louverture Films (Estados Unidos), 2002. 118 min.

BARLET, Oliver. *African Cinema: decolonizing the gaze*. Londres/ Nova York: Zed Books, 2000.

BEUS, Yifen. Authorship and criticism in self-reflexive African cinema. In: *Journal of African Cultural Studies*, vol.23, n.2, p. 133-152, dezembro 2010.

BORDWELL, David. Art cinema as a mode of film practice. In: *Poetics of Cinema*. Nova York/ Londres, Routledge, 2008, p. 151-169.

CÉSAIRE, Aimé. *Les Armes miraculeuses*. Paris: Gallimard, 1946.

CÉSAIRE, Aimé. *Discourse sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 1950.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1956.

CÉSAIRE, Aimé. *Moi, laminaire...* Paris: Seuil, 1982.

CÉSAIRE, Aimé. *Ferremets et autres poèmes*. Paris: Seuil, 1994.

---

<sup>38</sup> A estudar com detalhe no futuro.

- CONDÉ, Maryse. *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*. Paris: Robert Laffont Ed., 1997.
- DIAWARA, Manthia. *African Film: new forms of aesthetics and politics*. Munique; Londres; Nova York: Prestel, 2010.
- DICKERMAN, Leah; SMITHGALL, Elsa (Org.). *Jacob Lawrence: the migration series*. Nova York: Museum of Modern Art, 2015.
- Édouard Glissant: one world in relation*. Direção: Manthia Diawara. Produção: K'a Yéléma Productions (França). 2009, 50 min, legendas em inglês e francês.
- ELLISON, Ralph. *Invisible man*. Nova York: Vintage Books, 1995.
- Esperando a Felicidade (Heremakono)*. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Arizona Films (França); Arte France Cinéma (França); Chinguitty Films (Mauritânia); Duo Films (Estados Unidos), 2002. 95 min.
- FANON, Frantz. *Peau noir, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions François Maspero, 1961.
- FAREBROTHER, Rachel. *The collage aesthetic in the harlem renaissance*. Farnham: Ashgate, 2009.
- GABARA, Rachel. Abderrahmane Sissako: on the politics of African auteurs. In: JEONG, Seung-Hoon; SZANIAWSKI, Jeremi (eds.). *The global auteur: the politics of authorship in 21st century cinema*. Londres; Nova York: Bloomsbury, 2016, p. 43-60.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1994.
- GLISSANT, Édouard. *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre, 2006.
- GOLDEN, Thelma. *Black male: representations of masculinity in contemporary american art*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1994.
- HAMBLIN, Sarah. Toward a transnational african cinema: image and authenticity in *La vie sur terre*, In: *Black Camera*, vol. 3, n. 2, p. 8-30, primavera 2012.
- HARROW, Kenneth W. *Postcolonial african cinema: from political engagement to postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- John Akomfrah on the unfinished conversation*. Produzido para coincidir com "John Akomfrah, The Unfinished Conversation" em New Art Exchange. Maio-Junho, 2013. [nae.org.uk](http://nae.org.uk). Disponível em: <https://vimeo.com/65409141>.
- MAINGARD, Jacqueline. Screening Africa in colour: Abderrahmane Sissako's Bamako. In: *Screen*, vol. 51, n. 4, p. 397-403, inverno 2010.
- MAINGARD, Jacqueline. African cinema and Bamako (2006): notes on epistemology and film theory. In: *Critical African Studies*, vol. 5, n. 2, p. 103-113, 2013.
- MERCER, Kobena. *Travel & See: black diaspora art practices since the 1980s*. Durham e Londres: Duke UP, 2016.
- O jogo (Le Jeu)*. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Vsesoyuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinematografii – VGIK (Mauritânia; União Soviética), 1988/1991. 22 min.
- Outubro (Octobre)*. Direção: Abderrahmane Sissako. Produção: Chinguitty Films; La Sept Arte (Mauritânia; Rússia; França), 1993. 37 min.

PÉREZ BOWIE, José Antonio; GONZÁLEZ, Antonio Jesús Gil (Orgs.). *Ficciones nómadas* (Aproximaciones a los procesos de intermedialidad: literatura, cine, cómic, televisión y nuevas tecnologías). Madrid: Pigmalión, 2017.

ROELSTRAETE, Dieter; HAQ, Nav et al. *Kerry James Marshall: pintura y otras cosas*. Gante (Bélgica): Ludión, 2014.

*Rostov-Luanda*. Direção: Abderrahmane Sissako. Instituto Angolano de Cinema (Angola); Televisão Popular de Angola (Angola); Zweites Deutsches Fernsehen – ZDF (Alemanha); Agence de la Coopération Culturelle et Technique (França), Morgane Films; Radio Télévision Belge Francophone –RTBF (França; Mauritânia), 1997. 60 min.

TCHEUYAP, Alexie. *Postnationalist African Cinemas*. Manchester e Nova York: Manchester UP, 2011.

THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: alternative perspectives in Sub-Saharan Francophone African Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 2003.

TISSIÈRES, Héléne. Heremakono d'Abderrahmane Sissako: traversée poétique et rayonnement pictural, *In: Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, vol. 44, n. 2, p. 345-361, 2010.

TRAORÉ, Aminata. *La violación del imaginario*. trad. Gregoria Gutiérrez Oliva. Madrid: Sirius Comunicacion Corporativa, 2004.

UKADIKE, N. Frank. *Black African Cinema*. Berkeley: California UP, 1994.



Beatriz Leal Riesco (Espanha) é pesquisadora, professora, crítica e curadora especializada em arte e cinema contemporâneos africanos, europeus e do Oriente Médio. Escreve para jornais e publicações acadêmicas como El País, Cinema Journal, Secuencias, Caracteres, Ars Magazine, Asymptote, Hyperion, Rebelión, Okayafrica e Écrans. Desde 2011 é programadora do African Film Festival de Nova Iorque e do África Imprescindible (Espanha). Co-fundadora do Wallay! Barcelona African Film Festival, da Mostra de Cinemas Africanos, Brasil (2018) e das Jornadas de cine africano de Melilla (2016-), já foi júri em vários festivais internacionais de cinema. Como curadora independente, trabalhou com centros de arte contemporânea de renome internacional como Artium, Azkuna Zentroa, CCCB, Tabakalera, MACBA, MUSAC e La Virreina Centre de La Imatge, assim como para numerosas cinematecas como a Filmoteca de Navarra, Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de Valencia, Filmoteca de la Rioja, e outros centros de arte.





## O METACINEMA COMO ESTRATÉGIA DE REESCRITURA PÓS-COLONIAL: UMA LEITURA DE *O ENREDO DE ARISTÓTELES*<sup>1</sup>

---

MORGANA GAMA DE LIMA

Um dos grandes desafios para os cinemas situados no contexto de produção pós-colonial, atualmente colocado sob a perspectiva de cinemas do Sul Global, é encontrar estratégias para criar narrativas fílmicas que, para além da relevância social e temática de suas histórias, operem um movimento crítico aos efeitos do colonialismo por meio de uma subversão às próprias normas que regem a produção cinematográfica. Os cinemas africanos estão engajados nesse desafio.

Por vezes, esse movimento de subversão nos cinemas africanos tende a construir uma imagem e um discurso de si não a partir de uma negação deliberada de referenciais provenientes de culturas eurocentradas, mas antes pela sua reapropriação e ressignificação. Um movimento que, ao princípio, pode soar como contraditório, pois parece reconhecer e legitimar a influência cultural do outro – ex-colonizador – a quem se deveria resistir e negar. No entanto, é justamente nesse processo de imitação, réplica mal feita, que as limitações e deficiências do outro parecem se tornar visíveis. À semelhança de uma caricatura, cuja expressão gráfica flerta entre a homenagem e a ridicularização. Essa é uma possível chave de leitura para o filme *O enredo de Aristóteles* (*Le Complot d'Aristotle*, Jean Pierre Bekolo, Camarões, 1996), em que nenhuma construção alegórica é gratuita, antes um gesto potente de reapropriação das convenções e regras impostas pelo outro para melhor ressignificá-las.

Filme dirigido pelo cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo, *O enredo de Aristóteles* encontra sua estratégia de desconstrução ou reescrita narrativa através do que vamos denominar aqui de metacinema, ou seja, o uso do cinema e seus recursos narrativos como forma de discutir o próprio cinema, problematizar suas convenções, tendo como ponto de partida um cenário pouco explorado: a produção e a recepção dos filmes africanos no próprio continente africano. Nesse sentido, em nossa reflexão, buscamos destacar como as construções alegóricas apresentadas pelo filme permitem pensar de forma crítica esse aspecto, levando o público a pensar não apenas em questões de ordem temática, mas no próprio cinema como uma instituição cuja normas são construídas narrativamente e como os cinemas africanos se inserem nesse contexto.

Segundo longa-metragem de Bekolo, o filme faz parte da série Century of Cinema projeto financiado pelo Instituto Britânico de Cinema (British Film Institute – BFI), com o objetivo de contar a história de cem anos da criação do cinema (1898-1998), a partir de uma série de documentários realizados por cineastas de diferentes lugares do mundo. Na lista de convidados,

---

<sup>1</sup> Artigo baseado na tese *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos* (2020).

havia figuras renomadas como Martin Scorsese e Jean-Luc Godard, mas também cineastas em início de carreira como Jean-Pierre Bekolo, o único representante de um país do continente africano (Camarões). Não bastassem tais exceções, ele também foi um dos únicos realizadores a apresentar como resultado um ensaio ficcional ao invés de um documentário. Tal escolha, segundo o próprio cineasta em entrevista ao Cine África (2020), estava em conformidade com a liberdade de formato oferecida pelo projeto, mas também escondia outras motivações, entre elas, a impossibilidade de obter permissão para utilizar filmes de cineastas africanos como material de arquivo<sup>2</sup> e a própria vontade de usar a narrativa cinematográfica para abordar, de forma bem humorada, as idiossincrasias que a instituição cinema adquire no contexto africano, seja pelas condições adversas de quem o realiza (cineasta), seja pela necessidade em negociar com os princípios da narrativa, conforme os parâmetros aristotélicos.

Antes de receber o convite da BFI, Bekolo já havia estudado cinema em Paris, no Instituto Nacional Audiovisual (Institut National Audiovisuel - INA), sob a orientação do teórico e pesquisador Christian Metz, e trabalhado para a rádio e televisão camaronesa. Na década de 1980, realizou alguns curtas: *Boyo* (1988), *Un pauvre blanc* (1989), e *Mohawk people* (1990), mas só obteve projeção internacional ao realizar o seu primeiro longa-metragem: *Bairro Mozart* (*Quartier Mozart*, 1992). O filme, que parte de situações cômicas em uma vizinhança, foi lançado no Festival de Locarno (1992) e contemplado com o prêmio *Afrique en création* no Festival de Cannes (1992), chamando a atenção da crítica por misturar a estética do vídeo com uma experimentação radical no nível da narrativa.

A mistura de traços de gêneros fílmicos, com elementos da cultura popular de diferentes origens, fez com que a estética dos filmes de Bekolo fosse caracterizada como uma expressão inspirada na cultura juvenil da África urbana – em ascensão na década de 1990 – e também, de um ponto de vista mais autoral, com os filmes do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty (UKADIKE, 2002, p. 218; DE GROOF, 2012, p. 148). Essa última comparação motivada por semelhanças como o fato de haver começado a carreira com vinte e poucos anos e por, ambos os cineastas, apresentarem uma abordagem mais eclética do contexto cultural africano, combinando força, fantasia e sensualidade em suas narrativas, na contramão do cinema de realismo social, outrora predominante nos filmes de cineastas africanos antecessores.

Embora não goste de ser classificado como um “cineasta africano” (MURPHY; WILLIAMS, 2007, p. 189), Bekolo reconhece a importância e contribuição de outros realizadores do continente, porém defende a perspectiva de que o cinema deve ir além de uma abordagem “social-realista” que tenha o objetivo de conscientizar as “massas” – como parecia ser a proposta de Ousmane Sembène<sup>3</sup> – mas também ser parte de uma busca pela sua própria “gramática audiovisual”. Essa discussão foi, inclusive, ponto central do seu curta *A gramática da avó* (*La grammairie de grand mère*, 1996)<sup>4</sup> feito a partir de uma conversa informal com Mambéty. O título do curta, ao

---

2 Em outras entrevistas, Bekolo esclarece que Ousmane Sembène e Souleymane Cissé se recusaram a autorizar a utilização de trecho de seus filmes (UKADIKE, 2002, p. 224). Além disso, o próprio cineasta admite que não concordava com as sugestões feitas pela instituição britânica, pois também pensava em fazer referência ao trabalho de outros cineastas como Djibril Mambéty e Lionel Ngakane (BEKOLO, 2008, p. 10). Uma divergência de ideias que é solucionada de forma criativa na narrativa do filme.

3 Em entrevista a Ukadike, Bekolo comenta que apesar da relevância do trabalho de Ousmane Sembène, em termos de linguagem fílmica, seus filmes se baseiam em fórmulas e códigos narrativos ocidentais (2002, p. 220).

4 Disponível no canal de Jean-Pierre Bekolo no Vimeo: <https://vimeo.com/167252772>.

tempo em que é um trocadilho entre palavras homófonas no francês (*grammaire* – gramática e *grand mère* – avó), faz referência à necessidade de quem realiza filmes questionar as regras criadas pela “avó”, as regras cinematográficas convertidas em tradições, para então encontrar a sua própria “gramática” ou sua própria linguagem no cinema. Afinal, como diria Mambéty: “[...] a *grand mère*, por si mesma, nos permite trair *la grammaire*. Isso quer dizer que o ABC que nós aprendemos na escola de cinema pode ser totalmente transfigurado”<sup>5</sup>. Uma reflexão que Bekolo não só registrou, mas usou como inspiração para a música dos créditos iniciais do filme: *A-B-C Cinema*. Canção em que a identificação dos africanos com referências culturais estrangeiras (norte-americanas) é colocada de forma irônica (“Quem é ‘fuck’, cara? É sua prima? Sua irmã?) como uma ilustração lúdica da necessidade em se criar a própria gramática para não falar coisas sem sentido.

É por isso que, em linhas gerais, pode-se dizer que o filme *O enredo de Aristóteles*, apesar de ser uma produção encomendada por uma instituição europeia, ao se apresentar sob a forma de uma narrativa ficcional ensaística, discute a situação dos cinemas africanos, no curso da história centenária do cinema, mas sem perder de vista a necessidade em se levantar um questionamento maior e mais amplo sobre os próprios parâmetros desse cinema enquanto expressão artística. Uma discussão que vai além das fronteiras do continente e que, de certo modo, dá continuidade à reflexão registrada na entrevista com Mambéty. Pensar a gramática, por vezes, requer sua “traição”. Em termos narrativos, *O enredo de Aristóteles* opera tal questionamento ao colocar em xeque as fronteiras convencionais entre ficção e documentário e também ao lançar mão de construções alegóricas, ao longo de todo o filme. Uma espécie de recurso retórico que converte a narrativa fílmica em discurso para, através dela, discutir o próprio cinema enquanto instituição, problematizar suas convenções, sem deixar de ter em mente as peculiaridades próprias às condições de produção e recepção desse cinema quando inserido no contexto cultural africano.

## O ENREDO NÃO NARRADO DE ARISTÓTELES

O filme conta a história de um cineasta africano que, ao retornar para sua terra natal, encontra o cinema da cidade “Cinema África” sob o domínio de um grupo de *gangsters* fanáticos, viciados em filmes de ação norte-americanos. Entretanto, essas são informações fornecidas ao longo da narrativa, pois na sequência de abertura do filme – após os créditos iniciais – o que se vê é apenas um homem com uniforme policial caminhando, de um lado a outro, enquanto segura pela mão dois homens algemados. É diante dessa cena, sem diálogos, que a voz do narrador anuncia:

Tudo começou em uma mata africana, quando eu estava com meu avô mastigando ‘noz de cola’<sup>6</sup>. Ouvi tambores me dizendo que recebi uma ligação de Londres. A British Film Institut me convidou para fazer um filme em celebração aos 100 anos do cinema. 100 anos do cinema? Meu avô queria saber quem mais estava na lista: Martin Scorsese, Stephen Frears, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, George Miller. Hãh!

5 Depoimento de Mambéty no curta *A gramática da Avó*.

6 Fruta de cor avermelhada, com ação estimulante por conter cafeína, e considerada símbolo de hospitalidade e amizade, relação suposta entre o narrador e seu avô.

A narração ao invés de trazer esclarecimentos sobre os personagens em cena, acrescenta o que parece ser uma segunda história: a história de produção do filme contada em primeira pessoa, logo, em uma identificação direta com o realizador. Além disso, a utilização de referências como “mata africana” e “estava com meu avô mastigando noz de cola”, oferecem indícios sobre a suposta identidade africana do cineasta e, ao mesmo tempo, evidenciam, de forma irônica, como esses elementos identitários podem se apresentar sob a forma de estereótipos como na frase “ouvi tambores me dizendo que recebi uma ligação de Londres”.

Muito do caráter ensaístico atribuído ao filme se deve, portanto, a essa voz narrativa e ao jogo de interpretação que ela oferece à história contada ao confrontar as informações ouvidas com as imagens e encenações que se veem em tela. Assim, por um processo de sobreposição de histórias, a narrativa expõe de um lado o conflito entre dois homens, que querem controlar a sala de cinema de uma cidade; e de outro as confissões de um cineasta africano que, após ser convidado pela British Film Institut para fazer um filme, questiona-se sobre o próprio fazer cinematográfico, baseando suas reflexões na *Poética* de Aristóteles – obra canônica para os manuais de roteiro em cinema – e também em conversas com seu avô, personagem sempre evocado, o qual a imagem nunca aparece. Com isso, o filme é tecido por duas histórias em paralelo, mas cujo diálogo interno é fundamental para a interpretação dos elementos alegóricos inseridos na narrativa como um todo.

Voltemos para a cena inicial. Mas, afinal de contas quem são aqueles três homens e qual a razão de estarem juntos? Logo após a narração justificar a realização do filme indicando o convite, a narrativa retorna para as personagens em cena e o policial, que mantinha os dois homens algemados, posiciona-se entre eles e pede que cada um se identifique. Nesse momento, um deles se apresenta como “Cineasta” e o outro diz que seu nome é “Cinema”, “porque já viu mais de dez mil filmes”, quase nenhum deles africanos, já que, segundo ele, são ruins. O curioso é que, apesar de declarar abertamente sua rejeição por filmes africanos, ao apresentar seus documentos de identificação ao policial, neles percebem-se nomes de cineastas africanos: Djibril Diop Mambéty (Senegal), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Lionel Ngakane (África do Sul), Med Hondo (Mauritânia), Ousmane Sembene (Senegal), Haile Gerima (Etiópia), Kwah Ansah (Gana) e Souleymane Cissé (Mali). Cinema, apesar de declarar sua rejeição estética aos filmes africanos, vê-se diante da necessidade de admitir não só que eles existem, mas que também fazem parte de suas múltiplas “identidades”. Prova disso é que a despeito da diversidade de nomes de realizadores africanos que aparecem em cada um dos documentos, todos eles dispõem de uma mesma fotografia: a sua. Bem ou mal, apreciados ou não, todos eles são Cinema. Uma afirmação que vale para a personagem e também para a própria historiografia do cinema.

Como se pode perceber, mais uma vez, a narrativa do filme convida o espectador a ir além do que está diante dos seus olhos. A estratégia aqui já não é a narração, mas as palavras que as personagens adotam como seu nome próprio: Cineasta e Cinema. A atribuição de nomes, que são referências a “instituições”, faz com que o espectador entre em um regime alegórico com relação à narrativa, e passe a “ler” toda a performance e argumentação das personagens em função daquilo que os seus nomes representam: Cinema, como defensor do conjunto de filmes que compõe a maior parte da história do cinema (hollywoodiano) e a sua avaliação dos filmes na condição de espectador; e Cineasta, em defesa dos cinemas africanos que, ele mesmo, integra e avalia na condição de realizador. Por esse simples jogo de palavras, a narrativa coloca em pauta dois níveis de conflito: um conflito externo, entre os cineastas africanos e os parâmetros ditados pelo cinema hegemônico; e um conflito interno que se configura a partir das diferentes expectativas criadas em torno da produção cinematográfica africana – de um lado, cineastas africanos formados sob a influência estética de escolas estrangeiras de cinema e de outro,

espectadores acostumados com o formato dos filmes estrangeiros que predominam nas salas comerciais de cinema.

Além dos eventos associados a essas personagens, é pelo recurso à narração que uma segunda narrativa é lançada pela voz *over*. Construída como uma espécie de diário de filmagem a narração, propositadamente, interrompe o fluxo da história encenada pelas imagens de modo que elas não sejam interpretadas apenas como “um mundo” habitado pelas personagens, mas parte de um processo de pesquisa em que o próprio realizador se questiona e põe à prova as técnicas de construção de enredo baseadas no pensamento de Aristóteles, como a voz anuncia:

Eu comecei minha pesquisa pela raiz da narrativa europeia: a *Poética* de Aristóteles. Eu precisava de uma boa história. O cenário: África contemporânea. O protagonista: o cineasta que mais me inspirou: Essomba Tourneur, ET, como o chamamos. Quando E.T. se formou e voltou da França.

A *Poética* de Aristóteles se tornou tão largamente empregada como parâmetro na construção de histórias para o cinema que, segundo especialistas, quando um analista de Hollywood vai avaliar um roteiro, ele se baseia em itens<sup>7</sup> que nada mais são do que adaptações dos mesmos princípios utilizados por Aristóteles, para fundamentar o seu estudo sobre a estrutura da história dramática. Esses itens ou critérios também ficaram bem conhecidos através do “paradigma de três atos” difundido pelo roteirista norte-americano Syd Field (2001), segundo o qual o encadeamento das ações dramáticas de um roteiro precisa estar dividido em três atos (apresentação, confrontação e resolução).

Embora o filme não siga à risca esse paradigma aristotélico, apresentá-lo ao espectador é uma forma de provocar uma leitura sobre os próprios fundamentos da criação cinematográfica fazendo um movimento de metacinema, ou seja, uma crítica sobre o cinema a partir de recursos utilizados pelo próprio cinema. Um gesto que também é resultante de uma inquietação particular de Bekolo quanto às convenções narrativas empregadas no cinema, de modo geral, como ele mesmo confessa em uma entrevista:

Eu comprava livros manuais sobre como escrever roteiros. No começo desses livros, o autor citava Aristóteles que dizia que uma boa história deveria inspirar compaixão e medo. Eu tive um problema com aquilo [...] eu sou do Camarões e acho que humor e sátira são elementos básicos da cultura. Como eu estava lendo a *Poética*, percebi que algo estava faltando – comédia<sup>8</sup>. Esta é a razão porque eu me tornei paranoico, como o título *O enredo de Aristóteles* parece indicar. Então o ‘enredo’ não é apenas o enredo na narrativa, mas também um subenredo. (UKADIKE, 2002, p. 229).

---

7 Os itens mencionados pelo autor são: *logline, brief, plot summary, comments, idea, story, character, dialog, production values* (TIERNO, 2002, p. xvii).

8 O cineasta se refere à ausência de comédia como parte do cânone aristotélico. Em sua *Poética*, Aristóteles se refere à comédia de modo superficial por considerá-la “imitação de homens inferiores”, enquanto a epopeia e a tragédia seriam a imitação de homens superiores (ARISTÓTELES, 2008, p. 45-46). Estudiosos acreditam que a Comédia tenha sido abordada pelo antigo filósofo no segundo livro ou segundo capítulo da *Poética*, mas como o registro se perdeu restam apenas hipóteses criadas a partir da leitura de outros escritos (DESTRÉE, 2010, p. 69). No filme, Bekolo aproveita a narração para apresentar esse questionamento: “Minha história agora estava no caminho certo. Mas como eu sigo Aristóteles à risca, me perguntava por que faltava o capítulo 2 da *Poética*”.



Apesar de o narrador do filme citar as regras difundidas por Aristóteles para a construção de uma “boa história”, a constante referência às perguntas e aos conselhos de seu avô, fragiliza a total subserviência do narrador-cineasta ao cânone aristotélico e indica que suas reflexões, enquanto cineasta também são atravessadas por pensamentos vindos de uma figura ancestral: seu avô. Uma figura que, mesmo de nome desconhecido para o espectador, ao ser citado pelos seus ensinamentos pautados em elementos das culturas africanas, oferece novas perspectivas na forma de olhar e compreender o cinema. Ambas as referências – o avô e Aristóteles – embora ausentes da diegese – a história apresentada pelo filme – demarcam sua presença através do discurso atribuído a elas. Estratégia que também convoca o espectador a pensar além dos sujeitos mencionados (avô/ Aristóteles), mas sim, nas relações implicadas e evocadas através deles, como a disparidade entre os parâmetros de Hollywood e os parâmetros provenientes das culturas africanas.

Assim, o filme de Bekolo “questiona a clássica estrutura do roteiro ocidental fazendo uma paródia da narrativa hegemônica em uma alegoria do cinema” (DE GROOF, 2012, p. 158) ao mesmo tempo em que apresenta uma reflexão inspirada no capítulo perdido da obra canônica de Aristóteles – a comédia – para reinserir os africanos naquilo que seria o seu próprio capítulo (DOVEY, 2009, p. 211).

### ESTRATÉGIAS DE REESCRITA

Em uma breve descrição de uma das histórias apresentadas pelo filme, Cineasta acaba de retornar da França e se orgulha da sua profissão, no entanto, o narrador o apresenta pelo nome de Essomba Tourner, também apelidado de E.T., indicando que o seu sentimento de “gênio iluminado” o colocava em uma situação de deslocamento (E.T.), com a realidade local, principalmente, quanto à programação de *package action movies* exibidos no Cinema África: “Ele achava que era um anjo, mas era mais como um espírito, um espírito africano. Só assim para explicar o interesse que Deus teve nele”.

Durante sua saga, Cineasta – que funciona como o alter ego do próprio Bekolo – empenha-se em expulsar o grupo de *gangsters*-cinéfilos que domina a programação do Cinema África sob a liderança de Cinema. Tamanha é a influência dos filmes de ação sobre os membros da *gang*, que em lugar de seus nomes próprios eles adotam apelidos que são referências a atores de filmes de ação norte-americanos como: Van Damme, Schwarzenegger, Bruce Lee e também, de personagens que ganharam destaque nos anos 1980 e 1990 como Cobra, do filme *Cobra* (George P. Cosmatos, 1986), protagonizado por Sylvester Stallone, e *Nikita*, do filme homônimo de Luc Besson, lançado em 1991 e que dá nome à única mulher da *gang*.

Depois da apresentação das personagens, conforme as regras da *Poética*, uma segunda história (ou subenredo) é inserida na narrativa. O policial é chamado pelo seu chefe para realizar uma investigação inusitada: saber como é possível uma pessoa morrer em um filme e reaparecer viva em outro. Assim como os nomes dos personagens (Cinema e Cineasta), o tipo de investigação solicitada também foge do comum, pois sugere que o chefe da polícia não distingue ficção cinematográfica da realidade. Após o comando recebido, o policial busca obter informações com um garçom – interpretado pelo próprio Jean-Pierre Bekolo – que também é cineasta e trabalha no bar como forma de ganhar dinheiro, uma alusão irônica à dificuldade financeira de ser cineasta africano. Durante a conversa entre eles, a voz *over* retorna, usando o pretexto da investigação para apresentar uma crítica à falta de apoio local para o cinema: “Escolheram o policial mais ridículo para lidar com o caso de Essomba. Por que o governo nunca tentou ver os filmes dos nossos maiores diretores? Ao invés disso, decidiram acabar com eles,

no melhor estilo Hollywood”. Por fim, a resposta que o garçom/cineasta oferece ao mistério é de que se trata de uma técnica cinematográfica.

Apesar da investigação policial introduzir uma nova história à narrativa, tais histórias configuram subenredos (investigação policial, a disputa pela sala de cinema) conectados em torno de uma interrogação maior: o que o cinema, sua produção e recepção representam no contexto das culturas africanas?. Ao tempo em que tais subenredos se sobrepõem, também não são apresentados de forma linear ao longo da narrativa, por vezes, aparecendo de forma fragmentada e com eventuais repetições, fazendo eco a uma estratégia familiar à tradição oral, em que o retorno de uma cena pode ser empregada com o fim de aprofundar um sentido previamente construído. Um exemplo é a repetição da sequência inicial em que o policial caminha com o Cinema e o Cineasta no final do filme.

A natureza da crítica cultural operada pelo filme se alinha em muitos aspectos ao âmbito de discussões teóricas sobre o pós-colonial. Não exatamente pela remissão ao histórico de colonização, mas dentro da perspectiva apresentada por Stuart Hall (2003, p. 107), enquanto conceito que possibilita a “identificação do que são as novas relações e disposições de poder que emergem nessa nova conjuntura”. Assim, embora durante muitos anos os cinemas realizados por cineastas africanos se basearam na busca de uma linguagem própria em um discurso de oposição ao cinema hollywoodiano, filmes como esse revelam que tal oposição já não pauta a produção fílmica como antes. Ao invés disso, a apropriação e mistura de gêneros (ação, *western*, comédia, *noir*) demonstram que a utilização dos recursos cinematográficos nos cinemas produzidos às margens dos polos de produção hegemônicos caminha cada vez mais em direção a um processo de “transculturação, tradução cultural destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/lá” (HALL, 2003, p. 109).

Nessa mesma linha de pensamento, Homi Bhabha afirma que os discursos pós-coloniais – contexto no qual o filme se insere – precisam ser vistos, ao mesmo tempo, como discursos transnacionais e tradutórios: transnacionais, pois partem de histórias específicas de deslocamento cultural (um cineasta africano que retorna do estrangeiro) e tradutórios, pois ao indicar significados específicos daquela cultura (a exemplo das referências a noz de cola e outros) nos torna mais conscientes da própria ideia de cultura e a forma segundo a qual as tradições são forjadas nesse contexto (BHABHA, 1998, p. 241). Tratando particularmente dos filmes africanos realizados após os anos 1980, Frank Ukadike (1994) avalia esse processo de “transculturação” nos termos de uma espécie de uma “antropofagia cultural” em que “devorar o inimigo” ou, neste caso, apropriar-se de convenções cinematográficas hegemônicas pode ser visto como um ato de suprema vingança no sentido de operar uma reversão, e com ela uma ressignificação dos mecanismos de opressão, outrora utilizados pelo colonizador.

Falar do pós-colonial, através do cinema implica, portanto, em falar das “formas e efeitos de uma consciência colonial”, mas sempre buscando a sua reinterpretação e reescrita, vendo a cultura como prática de enunciação e, a partir dela, buscar uma nova “temporalidade discursiva” que permita a subversão dos “espaços ocidentais da linguagem”. Nesse sentido, o discurso cinematográfico pode ser visto como parte de um processo de reconstituição do “discurso da diferença”, ou seja, um cinema produzido às margens das convenções hegemônicas dos cinemas ocidentais e que oferecem a possibilidade de uma “revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas” (BHABHA, 1998, p. 240). Um possível exemplo de reinterpretação operada pelo filme ocorre quando o narrador ao comparar os elementos da linguagem cinematográfica com procedimentos comuns aos rituais de iniciação africanos, sugere a ideia de que o cinema não é algo tão novo no contexto das culturas africanas quanto se poderia imaginar:

As palavras do meu avô começaram a preencher minha mente. O que é uma cerimônia de iniciação? Crise, confronto, clímax e resolução. Som, histórias, imagens, narração, ritmo. Tem alguma coisa aí, no cinema, que não seja africano? [...] Fantasia, mito, nós temos. *Walt Disney*, nós temos. *O Rei Leão*, nós temos. Sexo, ação, violência, nós temos. Massacres, nós temos. Comédia, música, nós temos. Paul Simon, nós temos. Aristóteles, catarse e noz de cola, nós temos. O que não temos? Por que não temos uma Hollywood africana? Provavelmente porque não queremos produzir nosso cinema fora da vida. Porque quando está fora da vida, está morto. Como um parto de risco. Quem você escolheria? A mãe ou o filho? A vida ou o cinema? Porque quando o cinema se torna a sua vida, você está morto. O cinema está morto. Estamos todos mortos.

Comparações que remetem a um conjunto variado de referências que levam o espectador a voltar o seu olhar para a natureza das narrativas fílmicas oferecidas por Hollywood, os elementos que as constituem (e de como elas) em relação às culturas africanas já não parecem ser tão inovadoras. E por fim, diante da pergunta “Por que não temos uma Hollywood africana?”, a resposta se revela por meio de uma dura crítica ao ilusionismo gerado pelo modelo de narrativa hegemônica: “porque não queremos um cinema fora da vida. Porque quando está fora da vida, está morto”.

## REAPROPRIAR PARA RESSIGNIFICAR

Além de apresentar uma crítica às convenções cinematográficas, a referência a elementos provenientes de diferentes matrizes culturais acaba por demonstrar que a articulação entre elas, em uma conjuntura pós-colonial, não está pautada em uma lógica de oposição, regida por binarismos, mas em um “entre”. Entre a objetividade da norma e a subjetividade de uma relação parental (avô-neto), entre o cânone escrito e a oralidade. Intercâmbio de matrizes que provocam o questionamento da aparente universalidade de cada uma delas.

Por outro lado, a abordagem dialógica quanto às diferentes convenções que atravessam o fazer cinematográfico, não implica o desaparecimento de conflitos. Assim, enquanto Cinema e Cineasta disputam quem assume o controle da programação e a escolha dos filmes que devem ser exibidos no Cinema África, há uma outra espécie de conflito: a saga de Cineasta para obter financiamento na produção de seus filmes. Levando suas latas com filmes em película dentro de um carrinho de supermercado (teriam os filmes se tornado mercadoria?), E.T. passa no meio de um grupo de operários e chega a ter o auxílio de um deles para soldar uma das latas e, assim, proteger o seu conteúdo. No entanto, logo depois, o protagonista se depara com uma fileira de carros estacionados de onde saem homens brancos e de meia idade, que disputam entre si quem consegue pegar o carrinho. Tal construção cênica, vista à luz do contexto de produção cinematográfica no continente africano, é uma clara referência às condições precárias em que os cineastas africanos desenvolvem seus filmes, e a complexidade em lidar com o apelo e interesse de fontes de financiamento estrangeiras, sobretudo provenientes de países da Europa. Uma ação que no filme aparece como potencial ameaça à autonomia da produção cinematográfica de realizadores provenientes de países africanos. Razão pela qual Cineasta segue adiante com seu carrinho, recusando-se a aceitar os convites dos proprietários dos carros.

Diante disso, E.T. decide então buscar ajuda junto às instituições governamentais locais para pedir a expulsão da *gang* de Cinema do Cinema África e, assim, dar início a uma nova era baseada na exibição de filmes “autenticamente” africanos. O primeiro local a que ele se

dirige é o Ministério da Cultura, todavia o que encontra é uma sala mobiliada com uma pessoa fantasiada e imóvel ao fundo – uma possível crítica à concepção de cultura valorizada pelos órgãos governamentais. Enquanto E.T. aguarda por atendimento, os dias passam (passagem de tempo encenada pela mudança de roupa da personagem) e a figura fantasiada, outrora em pé, vai declinando até cair ao chão. Diante da “visível” ineficiência do Ministério em preservar até os patrimônios que estão sob sua “proteção”, só resta para E.T. a alternativa de redigir e assinar, ele mesmo, um decreto que autorizasse a intervenção das forças policiais no Cinema África. Durante essa sequência, a voz *over* intervém reforçando o sentido conotativo sugerido pelas imagens:

E.T. voltou para o seu país, mas não o entendia mais. A regra mudou. As histórias substituíram a realidade. E.T. era uma força poderosa. Era a estrada iluminada que o seu país precisava. Ele dependia das contradições do sistema para alcançar seus objetivos. Seu povo se identificava mais com *Clint Eastwood* do que com *Kocoumbo* em conflito com os espíritos. “Mate Sankara”, ele disse, “e vinte Sankaras vão surgir”. Ele entendia os espíritos. Também entendia as contradições.

O poder de influência que a cultura hegemônica exerce sobre as preferências de consumo das audiências africanas é aqui mencionado, pela identificação do povo “mais com as histórias de Clint Eastwood” – ator norte-americano famoso pela atuação em filmes de *western* – do que com “Kocoumbo e seu conflito com os espíritos” – em alusão ao protagonista do livro *Kocoumbo: l'étudiant noir* (1960) escrito pelo autor marfinense Aké Loba sobre a experiência de um estudante africano em Paris.

Pela narração, também é possível perceber que o personagem E.T. serve de alusão a uma referência mais ampla e genérica da situação do cineasta africano e a forma como tenta lidar com as “contradições” do sistema. Afinal, ele também “entendia os espíritos”, das ideias colocadas em jogo nessas contradições. Ideias, cuja permanência, estão além de instituições ou pessoas. A referência a “Mate Sankara e... vinte Sankaras vão surgir” é uma alusão a isso. Trecho de um famoso discurso<sup>9</sup> proferido pelo próprio Thomas Sankara<sup>10</sup>. A frase, no contexto original, era uma forma de dizer que mesmo se os revolucionários fossem assassinados, ninguém poderia exterminar suas ideias. Pensamento que, associado à situação encenada, induz à reflexão: ainda que os cineastas africanos não contassem com o apoio local de instituições governamentais, suas ideias resistem, porque “ideias não morrem”.

A segunda instituição a que E.T. recorre é a polícia. Ao chegar no posto policial apresenta o documento do Ministério da Cultura, com uma ordem de expulsão de Cinema e sua *gang* do Cinema África. Ao tentar explicar para o agente policial o motivo da ordem, um novo jogo de linguagem satírica se apresenta durante a conversa e com novas camadas de significação. O fato de o líder da *gang* se chamar Cinema, confunde o policial pois, de modo geral, trata-se do

---

9 Pronunciado em um encontro em memória aos 20 anos de assassinato de Ernesto Che Guevara na revolução cubana, a frase citada está inserida no seguinte contexto: “Juventude destemida, almejem sua dignidade; almejem coragem; almejem por ideias e pela vitalidade que ele simboliza na África...É verdade, você não pode matar ideias, ideias não morrem... Se você matar Sankara, amanhã haverá mais 20 Sankaras” (SANKARA, 1988, p. 243 *apud* KATONGOLE, 2011, p. 95).

10 Primeiro presidente de Burkina Faso, é considerado uma das grandes figuras políticas africanas do século XX, tal como, Patrice Lumumba (República Democrática do Congo) e Amílcar Cabral (Guiné-Bissau e Cabo Verde). Foi assassinado em 15 de outubro de 1987.

mesmo signo linguístico usado em referência ao lugar onde se costuma exibir filmes ou a um campo específico das artes, mas não em referência a uma pessoa. Tentando se fazer entender, o policial pergunta: “Então, se uma avenida se chama ‘Thomas Sankara’, você acha que Thomas Sankara chama a si mesmo de rua... ou a rua veio depois de Thomas Sankara?”. Ao fazer tal pergunta, o que está em questão não é necessariamente qual resposta correta, mas a alusão a um nome relevante no processo de descolonização do continente africano (Thomas Sankara) que, a despeito de sua institucionalização (virar nome de rua), ao ter a sua história desconhecida incide no risco de se tornar apenas um nome de rua, vazio de significado. Apesar desse risco iminente, Cineasta responde: “Acho que Thomas Sankara veio primeiro”. Por fim, a ambiguidade do jogo de palavras chega ao seu limite quando o policial, usando o mesmo modelo da pergunta anterior, pergunta novamente para Cineasta: “O que veio primeiro: cinema ou Cinema?”. Ao responder “Cinema”, já não sabemos a que “cinema” Cineasta se refere: pessoa, sala/espço ou instituição. A pluralidade de sentidos segue em aberto, dando a liberdade ao espectador de, alegoricamente, interpretar das três formas, sem comprometer a crítica operada da narrativa.

Com a expulsão dos *gangsters*, a sala muda o nome de Cinema África para *Heritage Cinema* (em uma tradução livre do francês, “Cinema de Herança”) e, em lugar dos filmes de ação, exibem-se filmes africanos. À semelhança das sessões anteriores, não é possível ver o que os espectadores assistem na sala, mas apenas o reflexo da projeção em cada rosto e uma parte do som emitido pelo filme. Com a mudança, em lugar do *jazz* que pontuava as cenas de ação e suspense dos filmes norte-americanos, agora se ouvem diálogos em línguas africanas e sobre a janela do projetor, é colocada como moldura, uma grande máscara africana que passa a servir de “filtro” para a luz projetada pelos filmes. E o que estas mudanças podem significar, se pensarmos o pensamento pós-colonial?

Em retaliação, os *gangsters* invadem o *Heritage Cinema*, roubam as latas com as películas de filme, matam o projetorista e também o único espectador: um homem negro que, ao ser identificado como estrangeiro, defende-se falando: “Você acha que é mais Africano do que eu? Eu me visto com *kente* (tecido africano), estudei *suáli* (língua da África Oriental)! [...] São nossas raízes, cara! Se você não sabe de onde você vem, como vai saber pra onde vai?”. Uma espécie de crítica às formas de apropriação do afrocentrismo<sup>11</sup>. Em uma morte encenada por uma espécie de “teatro de sombras”, o corpo do afro-americano aparece em seguida, abandonado sobre os trilhos de uma linha férrea e é encontrado pelo policial. Sua morte não era mera encenação. No entanto, enquanto o policial relata para o chefe que havia encontrado uma vítima assassinada por uma “arma cultural”, eis que o “cadáver” se levanta e sai cambaleando pelos trilhos. Com esse desfecho cômico – acompanhado com espanto pelo policial –, a questão já não se trata de saber se a personagem está morta ou viva, mas fazer o espectador reconhecer de que na encenação, matéria-prima do cinema, não há regras e convenções pré-estabelecidas para se contar uma história.

Já em uma zona afastada da cidade, o grupo ligado à Cinema resolve montar sua própria sala e durante a movimentação da *gang* para montar e equipar esse novo espaço, a voz do

---

11 Corrente filosófica dedicada ao estudo da história do continente africano baseada na ideia de que os afrodescendentes devem buscar suas raízes no antigo Egito. Entre os pensadores mais importantes estão Cheikh Anta Diop, cujas reflexões serviram de fundamento para o afrocentrismo e outros que a desenvolveram diretamente como: Molefi Kete Asante, autor dos livros *Afrocentricity* (1980) e *The Afrocentric idea* (1987) e Martin Bernal, autor da coletânea *Black Athena: the afroasiatic roots of classical civilization* (BUSSOTTI, NHAUELEQUE, 2018).

narrador retoma as referências à *Poética* de Aristóteles e aos conselhos de seu avô, em uma complexa digressão:

Um enredo tem um início, um meio e um fim. Mas eu ainda não sabia bem em qual capítulo estava. Eu suspeitava que a decisão de me convidar para celebrar o centenário do cinema poderia ser só um subenredo que tinha 2.300 anos de idade: o enredo de Aristóteles. Eu já estava preso na narrativa que meu avô me alertou para evitar. Hoje em dia, Aristóteles produz gangsters, ilusionistas, governos corruptos e artistas iniciantes. Mas não é tão ruim assim. Depois do azedo da noz de cola vem o doce. Eu tinha certeza que se nossas palavras inspiram compaixão e medo, não é por acaso. Como um alquimista, Aristóteles disse que misturar compaixão e medo produziria catarse. Isso nos salvaria a todos da violência. Procurei uma saída na Bíblia. Lá eu era condenado pelo pecado original. Não só isso, Deus amaldiçoou os homens negros. O engraçado é que o mesmo Deus que espalhou dor e sofrimento me ofereceu a salvação. Às vezes por último, em algum outro lugar, um final feliz. Às vezes penso bastante nisso, e passo a respeitar muito o cara que inventou o doce.

Ao fazer tal digressão, justamente no momento em que as personagens estão se deslocando para construir uma nova sala de cinema, de alguma forma, o narrador propõe pensar que nem toda mudança é marcada pela negação do anterior, antes, por uma complexa relação de apropriação e ressignificação a partir dele. Ao admitir que não sabia mais em que parte do capítulo do enredo encontrava-se – no início, meio ou fim – sua postura é a de não só questionar a validade de tais parâmetros para se contar uma história, como ironicamente lançar uma desconfiança acerca da originalidade de seu próprio enredo, já que seria apenas um “subenredo” diante da matriz aristotélica. Essa reflexão o lembra do conselho dado por seu “avô” de que era para evitar esse tipo de narrativa. Como já abordamos anteriormente, a referência ao avô está além do sujeito denotado pela palavra e aqui podemos considerar lembrança como uma referência aos antecessores, pioneiros das cinematografias africanas, que defendiam a produção de narrativas distintas dos padrões hegemônicos. No entanto, o narrador-cineasta confessa que, não só, já estava “preso” a esse tipo de narrativa, como conseguia ver coisas boas, além das ruins, assim como o azedo da noz de cola pode se tornar doce depois de mascada.

Depois em uma referência mais direta à Aristóteles, a narração segue explicando que os parâmetros adotados (compaixão e medo) têm uma justificativa: produzir catarse. No entanto, o que poderia ser um discurso em defesa da *Poética*, logo se converte na estratégia ideal para operar a crítica de um outro cânone da cultura ocidental: a narrativa cristã. Uma narrativa que demonstrou sua efetividade por supostamente seguir a fórmula aristotélica de inspirar compaixão e medo: “Deus amaldiçoou os homens negros<sup>12</sup> [...] o mesmo Deus que espalhou dor e sofrimento me ofereceu a salvação”. Tendo em vista os efeitos adversos que essa lógica

---

12 O narrador aqui está se referindo à “maldição de Cam”, narrativa baseada no texto bíblico, na qual Cam, filho de Noé, teria visto a nudez de seu pai e divulgado aos seus irmãos. Em punição ao ato considerado como desonra, Noé teria amaldiçoado o filho de Cam (Canaã): “servo dos servos será de seus irmãos” (Gênesis 9:25). Embora no texto bíblico não exista nenhuma referência aos traços característicos de Cam e sua descendência, a cor da pele foi usada como um sinal da maldição e a narrativa difundida para justificar a escravização de negros africanos.

narrativa implica – sobretudo para o contexto das culturas africanas – a digressão encerra elogiando quem inventou o doce, um possível atalho para a catarse, sem passar pelo azedo da compaixão e do medo.

Dessa mistura de referências nasce o *New Africa*, cinema com paredes feitas de restos de sucata, tecidos, pedaços de madeira e até fósseis de animais, a exemplo do crânio colocado como emblema junto ao nome sala<sup>13</sup>. Enquanto o nome em inglês do novo cinema promete a transição para um cinema renovado, logo se descobre que as latas roubadas não continham filmes de ação norte-americano, mas sim filmes africanos: “Eles pensavam que estavam voltando para Hollywood. Na verdade, estavam voltando para as suas raízes”.

Mesmo rejeitados pela *gang* de Cinema, surpreendentemente, os filmes africanos chamam a atenção do público da zona rural e as sessões ficam lotadas. Nesse ínterim, Cineasta volta para o Cinema África/*Heritage Cinema* e se dá conta da invasão, do roubo e dos assassinatos (o projetorista e o espectador). A máscara africana, que filtrava a luz da projeção, aparece sangrando e o herói é impulsionado pelo desejo de vingança, incorpora a figura do “exterminador”. Montado em uma motocicleta vermelha, sua roupa segue a caracterização muito semelhante ao protagonista do filme *O Exterminador do Futuro* (*The terminator*, James Cameron, 1984), interpretado por Arnold Schwarzenegger. Contudo, se de um lado, Cineasta havia se tornado o “vingador” dos filmes de ação, ele não assume plenamente esse estereótipo, e uma prova disso é que abastece a sua moto na *Baobab Station*<sup>14</sup>. Além disso, apesar de a gang de Cinema haver lhe roubado os filmes africanos, foi justamente fora do *Heritage Cinema* que as películas encontraram o seu público. Uma dupla inversão.

## VIVO OU MORTO?

Em diversos momentos da narrativa, a apropriação de referências do cinema hollywoodiano funciona como paródias, a exemplo do momento em que Cinema dirige uma van em círculos para mostrar o que é um verdadeiro filme de ação e na longa troca tiros entre Cineasta e os membros da *gang* que, por vezes, atiram ao ar sem um alvo definido e até em si mesmos, em uma sequência de cenas cômicas. Com isso, o diretor se apropria desse espaço narrativo de gênero, sem “habitar” em nenhum deles. No mesmo instante em que a encenação da morte das personagens parece dar uma resolução final à narrativa, nos moldes “aristotélicos”, o narrador se lembra: “Já dizia meu avô: a morte não mata ninguém. Foi aí que decidi abandonar os princípios de Aristóteles e ressuscitar os mortos. Tive que mudar as regras”. E ao fazer isso, subverte a própria lógica do que seria um desfecho final para a narrativa.

Por fim, a discussão entre os dois rivais não chega a uma resolução, assim como o relatório resultante da investigação aberta pelo policial sobre a morte no cinema tem por título uma pergunta: *Dead or alive?* Na rádio, ouve-se a notícia de que não se morre mais em Hollywood. Seria esse o desfecho da investigação? Cineasta se deita no asfalto para ser atropelado e Cinema, que estava passeando de carro, a princípio não entende a decisão, mas logo concorda

13 Possível homenagem a *Touki Bouki* (1973), filme de Djibril Diop Mambéty, em que o personagem Mory aparece montado em uma motocicleta estilizada com um crânio de animal à frente.

14 *Baobab*, Baobá em português, é o nome dado a uma árvore centenária muito comum no Senegal e em determinadas regiões da savana africana, cujas características naturais servem de mote para um vasto repertório de simbologias, incluindo força e resistência (WALDMAN, 2012).

em passar por cima do corpo. O policial, convencido de que a notícia era verdade, dá vários tiros em Cinema e é linchado por uma multidão. Então, todos morreram? E eis que ressurgem os três caminhando abraçados e ensanguentados. E.T. segura as vísceras com as próprias mãos e Cinema exhibe um corte profundo na cabeça. Terá sido mentira a notícia de Hollywood? Enquanto caminham, se deparam com uma câmera sob um tripé. “Para onde o *cameraman* vai?” Pergunta o narrador. “Talvez ele não tenha entendido que isso era cinema”.

O filme se encerra, todavia as perguntas sobre o cinema seguem em aberto. A presença de construções alegóricas ao longo do filme – motivada sobretudo pelo jogo de linguagem (os nomes das personagens, os nomes das salas de cinema) e pela sobreposição entre histórias (a história encenada e a história fornecida pela narração) – podem incomodar, a princípio, pela profusão de sentidos possíveis e a ausência de respostas definitivas. No entanto, ao apresentar tais construções, o filme de Bekolo revela que a narrativa fílmica, mais do que representar histórias baseadas na realidade, pode funcionar como uma espécie de pedagogia do mistério que, ao retardar a solução, incita ao questionamento e incentiva o aprendizado. É por meio dessa estrutura fragmentada do discurso, marcada por uma narrativa tecida pela “presença de ausências”, que o filme tende a nos colocar em uma postura analítica fazendo do metacinema uma manobra ideal, não para oferecer respostas, mas para provocar novas perguntas.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. trad. Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 45-46.

BEKOLO, Jean-Pierre. The challenges of aesthetic populism: an interview with Jean-Pierre Bekolo. [Entrevista cedida a] Akin Adesokan. In: *Postcolonial Text*, v. 4, n.1, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2022/9554>. Acesso em: 08 mar 2020.

ESTEVES, Ana Camila. *Cine África convida Jean-Pierre Bekolo (Camarões)*. Disponível em: <<https://youtu.be/ZS46VhvNQU4>>. Acesso em: 29 out 2020. Acesso em: 29 de set 2020.

BHABHA, Homi K. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 239-273.

BUSSOTTI, Luca; NHAUELEQUE, Laura António. A invenção de uma tradição: as fontes históricas no debate entre afrocentristas e seus críticos. In: *História* [online], v.37, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018005>. Acesso em: 29 set 2020.

DE GROOF, Matthias. *Deep Focus: Jean-Pierre Bekolo's films in the context of African cinema*. TESE. Departament of Communication Studies, Universiteit Antwerpen, Bélgica, 2012.

DESTREÉ, Pierre. A comédia na poética de Aristóteles. In: *Organon*, v. 24, n. 49, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/download/28993/17731>. Acesso em: 01 mai 2020.

DOVEY, Lindiwe. *African Film and Literature: adapting violence to the screen*. Nova York: Columbia University Press, 2009.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 13.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 101-128.



KATONGOLE, Emmanuel. *The sacrifice of Africa: a political theology for Africa*. EUA: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2011.

LIMA, Morgana Gama de. *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. TESE. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2020.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African cinema: ten directors*. EUA: Manchester University Press, 2007.

*O enredo de Aristóteles (Aristotle's Plot)*. Direção: Jean-Pierre Bekolo. Produção: JBA Production (França). Co-produção: BFI – British Film Institute (Reino Unido) e Framework International (Zimbábue), 1996, 68 min.

THACKWAY, Melissa. *Africa shoots back*. Bloomington/ Indiana: Indiana University Press, 2003.

TIERNO, Michael. *Aristotle's poetics for screenwriters: storytelling secrets from the greatest mind in Western civilization*. New York: Hyperion, 2012.

UKADIKE, Frank N. New developments in Black African Cinema. *In: Black African Cinema*. Berkeley/ Los Angeles, London: University of California Press, 1994, p. 246-303.

UKADIKE, Frank N. *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

WALDMAN, Maurício. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. *In: África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo, n. especial, p. 223-236, 2012*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/102638>. Acesso em: 06 out 2020.



Morgana Gama é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da Universidade Federal da Bahia (UFBA/Brasil) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (UBI/Portugal) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - CAPES. Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA (2014), com investigação sobre cinema brasileiro e religiosidade, possui graduação em Relações Públicas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2008) e Produção Cultural (UFBA, 2009), com experiência na elaboração de projetos culturais. Atualmente é membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Póscom/UFBA) onde pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e tradições orais em cinemas da África e suas diásporas.



SEÇÃO

02

Dossiê

Crítica de Cinema na África



## CONTEÚDO "LOCAL", RESPOSTA GLOBAL



**ADERNISOLA AJAO**  
- Nigéria -



Aderinsola Ajao é produtora cultural e gerente de mídia com sede em Lagos. Seus artigos foram publicados em Chimurenga, Awotele, Africiné, The Hollywood Reporter, Glänta, African Studies Review e La Furia Umana, entre outros. Entre 2013 e 2019, foi Diretora de Programação do Goethe-Institut Nigéria, e atualmente faz parte de uma equipe criada pelo Goethe-Institut para desenvolver um diretório de profissionais do audiovisual africano. Ela é co-editora do Awotele, revista de cinema pan-africana bilíngue, e organiza o Screen Out Loud - Lagos, série de exibição de filmes, em parceria com a Alliance Française Lagos.

Quando dizemos "crítico", não nos referimos apenas ao cinéfilo dedicado, respeitado jornalista de cinema / TV ou conhecedor do cinema, também nos referimos ao estudioso do cinema, principalmente ativo na academia e cujo trabalho (ao lado do crítico convencional) documenta a história do cinema e situa o cinema africano nos contextos de tempo, lugar e ação, permitindo uma melhor compreensão do filme e do meio pelo que ele é, o que aspira ser e o que pode ser.

Seja qual for o caso, a maioria dos críticos no continente africano aprecia seu papel como mediador (entre um filme e seu público) e atua como tal. Além de sermos cinéfilos, nos manifestamos de maneira muito importante como curadores e documentaristas, já que os críticos são vistos como um elo importante entre um filme e seu público atual e futuro, espera-se que nossa opinião seja profunda, criativa, fresca e atemporal – um complemento ao filme que aborda e uma apreciação da inteligência de quem encontra a crítica ou o filme –, porque às vezes só se experimenta um filme através da crítica.

Da mesma forma, os críticos de cinema são influenciadores de gosto e formadores de opinião. Portanto, é importante que tenhamos uma forte familiaridade não apenas com a arte, ciência ou tecnologia do cinema, mas também com histórias globais, tendências e estereótipos no cinema (e imagens em movimento relacionadas). Isso não é necessariamente para comparar ou contrastar, mas para termos conhecimento quando destacamos e analisamos filmes dentro e fora de seus contextos ou origens. Além disso, o quanto sabemos sobre nós mesmos e nossas culturas é igualmente importante antes de nos sentirmos confortáveis como "especialistas" da produção cultural cinematográfica.

Ser especialista é definitivamente bem-vindo e isso também significa que se espera que tenhamos

conhecimento – ou pelo menos uma curiosidade – para além do cinema: antropologia, política, negócios, cultura, psicologia, esportes, entre outras áreas. A *expertise* dos críticos também não se limita a filmes populares, mas se estende aos independentes ou menos conhecidos, aos filmes ensaio, experimentais e outros, enquanto também os promove. Em vez de esperar por atenção ou reconhecimento do exterior, para despertar nossa curiosidade sobre tendências ou desenvolvimentos locais relevantes, também é nosso dever como críticos identificar e destacar os melhores trabalhos do continente. Isso pode ser bastante difícil, considerando as tendências de exibição e distribuição na África - ambos tópicos que mereceriam seu próprio ensaio separado.

Na verdade, os tempos de valoração do “cinema africano” no contexto ou em comparação com o cinema ocidental já se foram há muito tempo. Velhos e novos cineastas africanos – no continente ou na diáspora – definiram consistentemente tropos visuais e verbais únicos por meio de seus trabalhos, portanto é importante que haja críticos africanos (em casa ou no exterior) para os quais esses tropos sejam facilmente reconhecíveis, identificáveis e compreensíveis no contexto da sua criação e na história dos seus criadores. Isso permite uma avaliação informada das intenções de um filme e se pode ver em uma crítica profissional. Os críticos não africanos também podem aspirar a esse nível de didática expandindo seu olhar, para além dos cânones há muito perpetuados.

Embora muito desse conhecimento - especialmente para o crítico nigeriano - seja autodidata, tem havido um corpo ativo de indivíduos e organizações apoiando e promovendo a crítica de cinema em todo o continente. Os aspirantes a críticos de cinema podem se beneficiar de *workshops* e seminários locais organizados por empresas como Africiné, a Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC); festivais como Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO), Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival - DIFF) e o Encontros de Curta-Metragem de Madagascar (Rencontres du Film Court Madagascar), para citar alguns.

Redes de críticos de cinema em países como Camarões, Burkina Faso, Madagascar e Senegal também oferecem treinamentos semelhantes e, fora da África, academias de críticos em Berlim, Locarno, Rotterdam e Sundance, por exemplo, convidam participantes internacionais. Essas plataformas são uma oportunidade de contribuir para mudanças radicais no pensamento e nas perspectivas sobre o cinema africano - para além de simplesmente fazer *networking*.

As indústrias cinematográficas são diferentes em todos os lugares. Portanto, se alguém pergunta se o estado da produção cinematográfica local impacta a crítica, não faz sentido, pois não deveria ser um inibidor para a prática da crítica cinematográfica. Embora também seja difícil acompanhar o número de filmes lançados localmente na Nigéria, por exemplo, isso não significa que os próprios críticos perseguem a quantidade em vez da qualidade. Sem dúvida, os críticos são artistas; escritores cujo trabalho deve resistir ao teste do tempo e desafiar normas desatualizadas tanto quanto o trabalho que abordam.

No entanto, é mais fácil falar que fazer, especialmente em situações em que apenas um número restrito de publicações pode ou está interessado em financiar a crítica de cinema. Para os veículos locais, a contratação de um crítico de cinema dedicado em sua folha de pagamento está, em grande parte, fora de questão. Por outro lado, complementares ao trabalho dos críticos de cinema que trabalham na mídia impressa ou online, estão numerosos acadêmicos africanos e não africanos que fizeram e continuam fazendo um trabalho incrível discutindo,

destacando, pesquisando e documentando o cinema africano em conferências, em periódicos e em plataformas relacionadas.

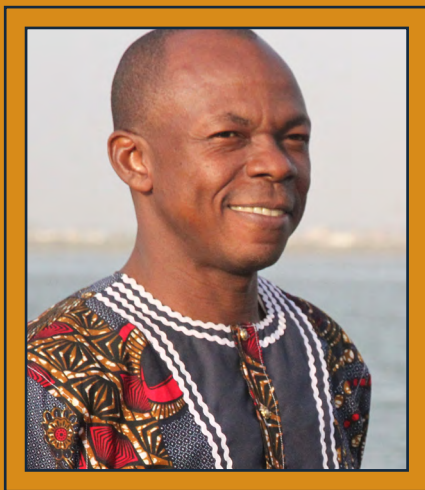
Como mencionado anteriormente, os críticos de cinema são cinéfilos com apetite pelo cinema global. Assim, na Nigéria, por exemplo, há críticos que fazem resenhas de filmes africanos, bem como de filmes estrangeiros – incluindo lançamentos de grande sucesso que aparecem frequentemente nos cinemas. Os festivais locais também possibilitaram o acesso a filmes independentes – como os que nunca são exibidos nos cinemas –, e talvez as pessoas possam não ter ouvido falar fora de contextos específicos.

Na mesma linha, festivais, retrospectivas, distribuidores e outros estão procurando diversas vozes para avaliar seus programas e/ou catálogos, especialmente onde os organizadores reconhecem a necessidade de perspectivas africanas mais diferenciadas e informadas em relação aos filmes africanos ou filmes sobre a África. Mais do que nunca, as publicações internacionais estão igualmente interessadas em artigos que transcendem suas zonas de conforto: a maioria das pessoas deseja uma saída do lugar comum.

Essa janela se expandiu ainda mais com a migração inesperada de muitos festivais para plataformas *online* este ano, ou com o acesso gratuito a filmes, pelos quais provavelmente temos o isolamento social a agradecer. A questão aqui é que o acesso a filmes que não são de Hollywood nem sempre foi fácil para o público ou amantes de cinema nigerianos médios. Muitos conhecem os clássicos do cinema africano – e internacional – por pesquisa ou boca a boca, nunca os tendo visto, mesmo passado alguns anos na escola de cinema.

Também tem havido preocupação de que a crítica de cinema africana sofra de uma divisão linguística originada talvez de um legado colonial, que deixou o continente fervendo em um caldeirão de inglês, francês e português (e talvez árabe). Podemos, no entanto, ir além disso, como é evidente com as redes de críticos nacionais acima mencionadas; organizações continentais como Africiné, FACC, festivais e publicações dirigidas por críticos como Awotele, que facilitam a participação de críticos em atividades dentro e fora do continente.

Em essência, ajuda quando nós – não apenas os críticos africanos – aprendemos mais sobre cinema africano e amplificamos vozes dos diversos mundos cinematográficos que encontramos, apreciamos e dos quais aprendemos tanto.



## CHARLES AYETAN

- Togo -



Charles Ayetan é togolês, jornalista e crítico de cinema. É editor do jornal *Présence Chrétienne* (Togo) e correspondente do *La Croix Africa*. Desde 2002 trabalha como jornalista, e como crítico de cinema desde 2005. É autor de inúmeros artigos sobre cinema, publicados em *Présence Chrétienne*, *Signis Media* e *Signis CineMag*, *Awotele*, *Fuorivista Cinema* e nos sites *Multimedia*, *La Croix Africa*, *Africiné* e *Signis*. Presidente da associação de jornalistas e críticos de cinema do Togo (AJCC-Togo); é também o coordenador de comunicação da federação africana de críticos de cinema. Graduado em Direito e Comunicação, é apaixonado por cinema, poesia, fotografia e instrutor em workshops de crítica cinematográfica. De 2009 a 2012, foi editor do "Camera Togo", um boletim mensal de cinema publicado pela Ajcc-Togo. Foi membro do Júri Ecumênico do Festival de Cinema de Cannes e Berlinale e do Júri Signis do FESPACO (Ouagadougou, Burkina Faso), Amiens e Besançon (França). É promotor do CineMedia Education, programa de Comunicação e Desenvolvimento Integral, organização da sociedade civil sediada no Togo. Instrutor em comunicação como membro do Centro de Pesquisa e Educação em Comunicação - CREC.

## A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA AFRICANA: PASSADO E FUTURO

*A crítica cinematográfica africana tem um papel importante na criação fílmica no continente e na diáspora há mais de sessenta anos. Um panorama histórico e o desenvolvimento desse elo na cadeia do cinema sugerem alguns desafios a ser enfrentados.*

A crítica cinematográfica africana nasceu nos anos de 1950. Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), primeiro realizador da África subsaariana graças ao seu primeiro curta-metragem *África no Sena* (*Afrique sur Seine*, 1955), figura entre os pioneiros, não somente do cinema na África, mas da crítica cinematográfica do continente. Foi quem publicou, há 45 anos em 1975, editado pela *Présence Africaine*, o primeiro livro sobre a história dos cinemas da África intitulado *Le Cinéma africain, des origines à 1973*.

### A CRÍTICA AFRICANA: OS JOVENS SEGUEM OS PASSOS DOS PIONEIROS

O objetivo dos pioneiros africanos na crítica de cinema é preencher o vazio da crítica produzida pelos próprios africanos. Na verdade, na época, não havia críticos de cinema africanos praticando esta disciplina nos países do continente, mas somente alguns raros críticos de outros continentes. Como as produções cinematográficas africanas quase não foram levadas em consideração pela crítica de outros continentes, por falta de interesse ou de referência, os cinéfilos e os profissionais do cinema sentiram a necessidade de praticar a crítica aos filmes do continente.

A crítica cinematográfica tem mais de sessenta anos, pois foi praticada antes das independências

dos países do continente. O tunisiano Tahar Cheriaa (1927-2010) deu os primeiros passos no cinema ao ingressar no Louis Lumière Ciné-club em Sfax, Tunísia, em 1952. Mas é a partir de 1956 que ele colabora com publicações tunisianas, aguçando assim o seu talento para a crítica. Quarenta e oito anos depois do surgimento das Jornadas Cinematográficas de Cartago (Journées Cinématographiques de Carthage - JCC), criada por Cheriaa, nasceu na Tunísia, em 2004, a Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC).

A FACC é uma organização não governamental que reúne associações africanas de críticos de cinema e membros individuais, presentes em 33 países do continente e na diáspora. Desde o início, o primeiro gabinete desta federação presidido pelo jornalista e crítico de cinema burkinabé Clément Tapsoba (1954-2020) dedicou-se ao apoio aos cinemas africanos e da sua diáspora. A promoção do cinema pela crítica ganhou então densidade através das atividades desta rede de críticos: formação, prêmio da crítica, produções e publicações de conteúdos, relativos ao cinema no seu site [africine.org](http://africine.org) e nas newsletters e revistas impressas, distribuídas gratuitamente. Hoje a jovem geração de críticos de cinema africanos segue os passos dos mais velhos, incluindo o tunisiano Férid Boughedir, o camaronês Jean-Marie Mollo Olinga, o senegalês Baba Diop e Ibrahima Dia, entre outros.

## OS CINEMAS DA ÁFRICA SEGUNDO OS SEUS CRÍTICOS

Na sua primeira década de atividade, a FACC instituiu um prêmio denominado: Prix de la Critique Africaine (Prêmio da Crítica Africana) "Paulin Soumanou Vieyra" em homenagem ao pioneiro da crítica africana no domínio da sétima arte. Esta distinção, também designada por "Prix de la FACC", é atribuída por um júri de críticos, homens e mulheres, membros desta federação que atuam como críticos no continente ou na diáspora. Realizado em vários festivais do continente, o Prêmio da Crítica Africana é concedido pela FACC ao filme em competição oficial que melhor corresponda aos critérios definidos.

Segundo a presidente da FACC, a senegalesa Fatou Kiné Sène, "o Prêmio da Crítica Africana foi instituído para encorajar o cinema de qualidade artística e para apoiar os jovens talentos africanos do setor de cinema". Concedido pela primeira vez no Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO), em 2013 ao nigeriano Newton Aduaka pelo seu filme *One man's show* (2013), o prêmio foi relançado em 2016 pela FACC.

Desde então, a premiação foi concedida em vários festivais como: Festival de Cinema Africano de Luxor (Luxor African Film Festival - LAFF, no Egito) em 2016; Jornadas Cinematográficas de Cartago (Journées Cinématographiques de Carthage - JCC, na Tunísia) em 2016, 2017 e 2018; Festival Internacional do Filme Transsaariano de Zagora (Festival International du Film Transsaharien de Zagora, no Marrocos) em 2016 e 2017; FESPACO em 2017 e 2019; Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival - DIFF, na África do Sul) em 2017; Festival Internacional de Cinema de Ismaília para Documentários e Curtas-Metragens (International Film Festival of Ismaïlia for Documentaries and Short Films, no Egito) em 2019.

Em 2016, o Prêmio da Crítica Africana foi concedido, no LAFF, ao marroquino Hicham Lasri pelo seu filme *Starve your Dog* (2015); na JCC ao egípcio Mohamed Diab Tunis por *Clash* (2016); no Festival Tansaariano ao marroquino Mourad Boucif por *Homens de Argila (Les hommes d'argile)*, (2015). Em 2017, o prêmio da FACC foi conquistado, no FESPACO, pelo marroquino Saïd Khallaf por seu filme *A mile in my shoes* (2016); no DIFF o júri concedeu à sul-africana Amanda Evans por *Serpent*; na JCC ao moçambicano Licínio Azevedo por *Comboio de Sal e Açúcar* (2016), no Festival

Tansaariano ao burkinabé Dani Kouyate por *Tant qu'on vit*. No ano seguinte, em 2018, a crítica africana premiou os filmes: *Mama Bobo* (2017), correalizado por Robin Andelfinger e Ibrahima Seydi (Senegal), dessa vez no 13º Encontros de Curta-Metragem de Madagascar (Rencontres du Film Court Madagascar - RFC); e *Sofia* (2018), realizado pela marroquina Meryem Benm'Barek-Aloïsi, no JCC. Em 2019 no FESPACO, o Prêmio foi concedido ao filme *Indigo* (2018) da marroquina Selma Bargach; Já no Festival de Ismaïlia, a premiação foi atribuída ao documentário *You come from faraway* (2018) da egípcia Amal Ramsis.

Depois do lançamento do Prêmio da Crítica Africana, a FACC investiu na formação em crítica cinematográfica, sobretudo voltada para jovens. A última formação aconteceu em fevereiro e março de 2019, na ocasião do FESPACO.

## DESAFIOS A ENFRENTAR

Na cadeia cinematográfica do continente de Ousmane Sembène (1923-2007) – um dos pioneiros do cinema da África –, o papel da crítica ainda é pouco reconhecido em alguns países. Nesse contexto, um dos grandes desafios da FACC é ampliar e fortalecer sua atual rede de críticos de cinema em todas as regiões do continente, especialmente nas áreas de língua inglesa e portuguesa. Nesta dinâmica, a Federação deve persistir no seu programa de formação com vista a reforçar as capacidades dos críticos, mas também a de despertar novos interesses neste setor entre os jovens jornalistas, acadêmicos ou profissionais do cinema. Existe também o desafio de reforçar a presença do Prêmio da Crítica Africana nos festivais, onde ele já está estabelecido, e de o implementar em outros festivais dedicados aos cinemas africanos.

O desenvolvimento e a profissionalização do cinema em África passarão necessariamente por certas etapas, nomeadamente o domínio das técnicas de produção cinematográfica, os aspectos comerciais (distribuição, distribuição, promoção) e o apoio das mídias, lugar por excelência para o exercício da crítica em jornais, emissoras de rádio e TV, sites e blogs dedicados ao cinema, em particular à crítica de cinema<sup>1</sup>.

Importante elo na cadeia do cinema, a crítica desempenha um papel fundamental no universo de criação cinematográfica, tendo efeitos positivos sobre os envolvidos na profissão. Os profissionais do cinema descobrem seus pontos fortes e fracos por meio das análises feitas pela crítica. Cada crítico africano tem o desafio individual de fortalecer as suas habilidades na cultura cinematográfica e na prática frequente de criticar as obras africanas e outras para construir a sua notoriedade. A qualidade das futuras obras cinematográficas depende do profissionalismo deste crítico africano. Em todo caso, cada crítico deve ter em mente que “a autoridade de um crítico depende de sua reconhecida competência, embora nem sempre se concorde com seu ponto de vista”<sup>2</sup>.

1 ETIENNE, Candide. Pour une critique pertinente du cinéma africain. Disponível em: <http://www.clapnoir.org/spip.php?article32>. Acessado em: 15 out 2020.

2 VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le Cinéma africain, des origines à 1973*. França: Editions Présence Africaine, 1975, p. 310.





**CLAIRE DIAO**  
- Burkina Faso -



Claire Diao é jornalista franco-burkinabé e crítica de cinema. Ela fundou em 2013 o programa de curtas itinerante *Quartiers Lointains*, co-fundou em 2015 a revista de crítica cinematográfica pan-africana *AWOTELE* e é a diretora da companhia de distribuição pan-africana *Sudu Connexion* desde 2016. Em 2018, recebeu a medalha *Beaumarchais* da *French Authors' Society SACD* pelo seu ensaio “*Double Vague, le nouveau souffle du cinéma français* (Au Diable Vauvert ed., 2017). Colunista de TV (France O, TV5 Monde, Canal Plus), Claire Diao colabora com o *Durban Talents*, o *Clermont-Ferrand International Short Film Festival* e é membro do comitê de seleção do *Cannes Director's Forntight*.

## NINGUÉM É PROFETA NO SEU PAÍS?

Consideremos que os filmes africanos se distinguem em duas categorias: os que têm uma carreira internacional e os que não ultrapassam as fronteiras do continente, ou mesmo do seu país de produção. Os primeiros se beneficiam em geral de parceiros e financiamentos internacionais (agências de vendas, distribuidores, coprodutores), enquanto que os segundos são geralmente fruto de uma produção local sem orçamento e *multi-task* (direção-realização-produção).

Consideremos que os críticos de cinema podem igualmente se distinguir em duas categorias: os que circulam internacionalmente e os que não têm oportunidade de viajar para fora do continente. Os primeiros em geral vivem fora do continente africano, razão pela qual - as passagens de avião sendo mais baratas - é mais fácil convidá-los de todas as partes do mundo. Os segundos passam por problemas de vistos, custos de transporte muito altos e uma falta de conexão com o cenário internacional que poderia potencialmente lhes convidar.

Para essas duas categorias que abordaremos aqui, os filmes e os críticos, um ponto de encontro central continua sendo os festivais de cinema. Mas o que dizer das carreiras dos realizadores e dos críticos em função do lugar onde vivem, de sua rede de contatos e de oportunidades que lhes são apresentadas?

### É NECESSÁRIO ENTRAR NO OCIDENTE PARA QUE O SEU FILME EXISTA?

Um filme que tem sua estreia mundial em grandes festivais internacionais como Cannes, Veneza ou Berlim terá uma exposição midiática sem precedentes, ainda mais se ganha um prêmio. Pensemos no recente *Atlantique* (2019), da franco-senegalesa Mati Diop, prêmio do júri em Cannes 2019, posteriormente adquirido pela Netflix. Sua

estreia africana não teve muita receita<sup>1</sup>, mas não importava: a relevância de um lançamento no Senegal, país coprodutor do filme, era de permitir que fosse elegível para o Oscar, da mesma forma que aconteceu anteriormente com *Félicité* (2017), de Alain Gomis<sup>2</sup>.

Por outro lado, um filme reconhecido na África como *Fatwa*, do tunisiano Mahmoud Ben Mahmoud, ganhador do Tanit de Ouro<sup>3</sup> nas Jornadas Cinematográficas de Cartago de 2018, não teve a chance de ser distribuído internacionalmente, exceto na Bélgica e em festivais. Ou ainda *Desrances* (2019), da burkinabé Apolline Traoré, lançado com muito frisson no Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO) de 2019, onde se esperava que ganhasse o Étalon de Yennenga de Ouro e que teve uma bela trajetória em festivais, mas sem lançamento em salas comerciais de cinema, exceto em seu país.

Como explicar essa dicotomia? Seria preciso primeiro levar em conta o fato de que o lançamento fora da África parece mais importante que no continente: pouco importa se *Atlantique* fez sucesso na África porque o Festival de Cannes já é uma consagração. Por outro lado, que impacto teria no Ocidente um filme que fez sucesso local, mesmo continental (*Fatwa* também ganhou o Étalon de Bronze no Fespaco 2019)? O interesse dos programadores de filmes africanos em todo o mundo e...? Nada mais. É uma pena. Isso se explica, em primeiro lugar, pelo sistema de produção desses filmes que não entram em certos circuitos no momento de seu financiamento (laboratórios e outros ateliês que permitem desenvolver um projeto), mas também pela completa falta de curiosidade dos distribuidores ou agências de vendas ocidentais e os curadores de grandes festivais internacionais, que muito raramente se deslocam para a África em busca de novos projetos.

Muitos cineastas aspiram a um dia exibir o Étalon de Yennenga de Ouro acima de suas cabeças. Mas os resultados comerciais desse festival criado em Burkina Faso em 1969 são mínimos. Com exceção dos canais francófonos habituais (Orange, Canal +, TV5 Monde, Organização Internacional da Francofonia [Organisation internationale de la Francophonie], entre outras), onde estão os profissionais que colocariam esses filmes no circuito? Por que eles não se interessam por esse conteúdo? E por que os diferentes Étalons de Ouro não são beneficiados com um circuito de distribuição sólido para além caixas de DVD não comerciais editadas por seus parceiros do Norte?

Obviamente existem exceções, como *Eles só Usam Black Tie* (*Necktie Youth*, 2015), do sul-africano Sibs Shongwe-La Mer, um completo desconhecido que apareceu em um ateliê de pós-produção em Veneza em 2013, depois desapareceu por três anos antes de reaparecer na Berlinale 2016 e fazer uma carreira deslumbrante (principalmente em festivais). Ainda assim, trata-se de um filme autoproduzido que surgiu no cenário internacional antes de circular na África. Por outro lado, *Resgate* (2019), do moçambicano Mickey Fonseca, foi recusado por todos os grandes festivais internacionais para os quais foi enviado antes de quebrar as bilheteiras locais e ser adquirido pela Netflix. Uma estreia para um filme de língua portuguesa e um imenso orgulho para um realizador e produtor que tinha perdido as esperanças.

---

1 Estamos falando de 800 ingressos na rede de 12 salas do Canal Olympia, rede francesa de salas de cinema implementadas em dez países africanos de língua francesa pelo empresário Vincent Bolloré.

2 Filmado na República Democrática do Congo com o apoio da França e do Senegal, *Félicité* ganhou o Urso de Prata em Berlim 2018 e o Étalon de Yennenga de Ouro no Fespaco 2019. Como Mati Diop, Alain Gomis mora na França.

3 Principal prêmio do festival.

## É PRECISO MORAR NO OCIDENTE PARA FALAR DE FILMES AFRICANOS?

Falemos agora dos críticos de cinema e de sua importância na esfera cinematográfica. Os programadores e distribuidores os amam e odeiam ao mesmo tempo, porque podem tanto enaltecer um filme como enterrá-lo para sempre.

No Ocidente, poucos críticos escrevem sobre os cinemas da África. Não por não gostarem deles, mas porque muitas vezes não os assistem, e o seu olhar sobre os filmes por vezes revelam uma certa condescendência, como quando um crítico de cinema espanhol me disse nos anos 2000: “O cinema na África ainda não começou”. Outros críticos vão desenvolver uma paixão pelos cinemas africanos, sem que se saiba o motivo: eles em geral são vistos com desconfiança quando se deslocam para o continente, já que a insistência em escrever só sobre esses filmes lhes deu, fora da África, um status de especialista criticado no continente. “Estávamos lá antes”, dirão alguns críticos do continente que jamais foram convidados para o estrangeiro. “Por que você não chama fulano de tal?”, dirão certos organizadores de festivais ou eventos em busca de palestrantes, não fazendo eles mesmos o esforço de buscar outros perfis e outras pessoas. É assim que, nas redes de língua francesa do Ocidente, você verá sempre as mesmas pessoas nos júris, nas comissões de seleção e nas mesas redondas porque tudo funciona por cooptação, é muito difícil entrar e construir o seu lugar. Quando você tenta empurrar outros palestrantes, outros nomes e outras pessoas, a implacável resposta “não conheço” ou “escolho essa pessoa porque já a conheço” fará desaparecer a sua proposta.

Mas como ser conhecido se não nos deixam fazer conhecer? Como diversificar os perfis nessas redes? Como se inserir no meio a longo prazo? Muitas vezes vi pessoas africanas serem descartadas de um comitê “porque não pensam como nós” ou “porque são complicadas”. Isso me fez questionar bastante por que tantas pessoas não-africanas viverem de sua especialidade em África, enquanto os próprios africanos não conseguem o mesmo. Como explicar isso? Racismo latente? Necessidade de existir e de se apropriar?

Muitas pessoas, tanto cineastas como críticos, fazem carreira por um tempo e depois passam para outra coisa. Não porque não amam, mas porque não conseguem viver disso, e às vezes a vida assume o controle. Devemos julgá-las? A gritante falta de curiosidade, de abertura ao outro e de diversidade de perfis - tanto do lado dos curadores de festivais como da imprensa - levanta questões. A internet parece que abriu bastante as portas à curiosidade, permitindo encontrar no estrangeiro recursos que não se encontram no próprio país. Mas também alimenta falsas crenças, como as vidas magníficas que se observam nas redes sociais, onde se fala mais sobre si que sobre o trabalho que se faz.

A renovação necessária dos comitês, júris e espaços de expressão foi encorajada nos últimos anos por diferentes ateliês, críticas para cinéfilos (em Durban, Berlim, Roterdã, Locarno, Sundance<sup>4</sup>) e laboratórios para cineastas (em Ouagadougou, Agadir, Cartago, Durban<sup>5</sup> e

---

4 Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival - DIFF, África do Sul); Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha); Festival Internacional de Cinema de Roterdã (International Film Festival Rotterdam - IFFR, Holanda); Festival Internacional de Cinema de Locarno (Locarno Film Festival, Suíça); Festival Sundance de Cinema (Sundance Film Festival, Estados Unidos).

5 [NT] A autora se refere às cidades que sediam festivais que promovem laboratórios de formação de realizadores: Festival Internacional de Documentários de Agadir (Festival international de film Documentaire à Agadir - FIDADOC, Marrocos); Jornadas Cinematográficas de Cartago (Journées Cinématographiques de Carthage - JCC, Tunísia) e DIFF. No caso de Ouagadougou, a autora se refere ao Ouaga Film Lab, programa de formação de realizadores que acontece em Burkina Faso, que em 2020 promoveu sua 5ª edição.

todos os grandes festivais de cinema do mundo). Espera-se que os profissionais da África se candidatem em massa, que conquistem seus espaços, que se insiram no meio a longo prazo e que participem da evolução mundial do cinema - até porque certamente essa evolução não se fará sem a visão do continente africano.



## CORNÉLIA GLELE

- Benin-



Cornélia é jornalista, cineasta e blogueira beninense. Fundou o blog Ecranbenin em 2017 dedicado ao cinema africano que publica resenhas, notícias e entrevistas com cineastas: [www.ecranbenin.net](http://www.ecranbenin.net). O site cobriu os prêmios Sotigui em Burkina Faso, o FESPACO, o Festival Cinema Migrations Agadir no Marrocos e a Berlinale na Alemanha. Em abril de 2019, fez parte do júri do festival de cinema Mooov, na Bélgica. É realizadora de três curtas documentários e tem mestrado em direção de cinema. Cornélia é feminista e, com outras cineastas feministas, fundou o Festival Internacional de Cinema Feminino de Cotonou (Cotonou International Women's Film Festival). A primeira edição foi realizada em setembro de 2019 no Benin. Cornélia é parte do Durban Talents.

## CRÍTICA DE CINEMA NA ÁFRICA:

### O ELO ESQUECIDO DA CADEIA CINEMATOGRAFICA?

Quando fazemos pesquisas na internet sobre o cinema no mundo, nos damos conta de que a Nigéria com a indústria de Nollywood ocupa um lugar de destaque. Esse lugar de destaque no trio dos cinemas mais importantes do mundo é infelizmente uma miragem. O cinema africano é, à imagem do continente, pouco estruturado, pouco desenvolvido, ainda que a nova onda de cineastas do continente brigue por existir e brilhar. Nesse contexto, as profissões estão lutando para eclodir, as pessoas estão lutando para se especializar e um dos filhos mais doentes da indústria africana se chama "crítico de cinema". Quando um filme africano estreia em salas comerciais ou nas plataformas *on demand*, nem sempre é fácil ter um ponto de vista de um especialista naquela obra. Vários fatores impedem esse setor da indústria de existir e de fato florescer.

#### A FORMAÇÃO

Como nos tornamos críticos? Quem forma os críticos? Onde são formados os críticos? Estas são grandes questões que existem, mas para as quais temos dificuldade em encontrar respostas. A Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC) faz grandes esforços nesse domínio, oferece formação em grandes festivais como o Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO), mas não é suficiente. A realizadora gabonesa Matamba Kombila diz sobre esse assunto: "Não há muita crítica de cinema africano e, sendo bem honesta, acho que a qualidade da escrita não é boa". Ela recomenda, ademais, que as pessoas que desejam ser críticos "busquem de fato uma formação em narrativa, estrutura e, além disso, não só em história da arte, mas no cinema".

## SALAS DE CINEMA INDISPONÍVEIS

No âmbito deste artigo, conversei com críticos africanos para compreender por que temos tão poucos textos. Para além da formação, certamente precisamos saber onde assistimos aos filmes africanos. Para que um crítico escreva, ele tem que já ter visto o filme e, na maior parte dos países africanos, as salas de cinema são inexistentes. No Benin, por exemplo, somente um sala de cinema domina a capital econômica do país, portanto os críticos têm dificuldade para ter acesso aos filmes e devem esperar que a obra seja selecionada em um festival, para que possa vê-la e escrever um artigo sobre ela. Aqui no Benin não existem cabines de imprensa.

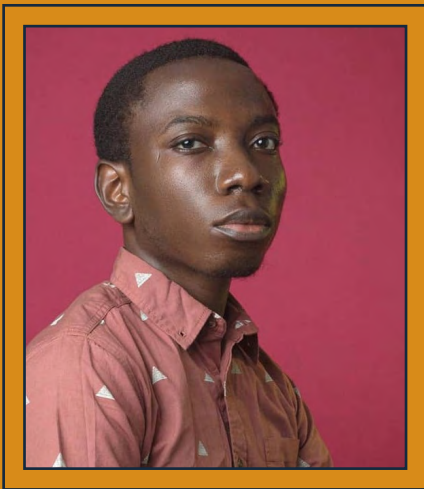
## UM FUTURO BRILHANTE PARA OS CRÍTICOS DE CINEMA NA ÁFRICA

Três anos depois de terminar a faculdade de cinema, decidi criar um *blog* com foco no cinema africano, quando ainda não havia salas de cinema no Benin. Naquela época, o realizador beninense Sylvestre Amoussou, com seu filme *L'Orage Africain: un continent sous influence* (2017), ganhou o Étalon de Yennenga de Ouro<sup>1</sup> no FESPACO, mas não teve muita cobertura da imprensa e pouquíssimos críticos escreveram sobre o filme. Em três anos de existência do *blog* já são centenas de milhares de leituras de todas as partes do mundo. Claire Diao, de Burkina Faso, lançou a Awotele, revista de cinema que sai três vezes por ano; Maimouna Bourzaka, do Camarões, lançou um blog de crítica sobre o cinema camaronês; o jornalista Eustache Agboton lançou durante o período da crise da Covid-19 um programa chamado Noo'cultures, que oferece formação para jovens críticos. Essas e outras iniciativas nascidas no continente provam que hoje existe uma nova dinâmica, que visa oferecer um futuro, mas sobretudo um lugar importante para a crítica de cinema africano. Em alguns festivais na África e fora do continente os críticos são convidados a fazer parte de júris. A profissão de crítico de cinema na África tem uma bela projeção de futuro se todas essas iniciativas continuarem e se outras a apoiarem.

---

1 Prêmio principal do FESPACO, condecora os três melhores filmes desde 1972: primeiro lugar Étalon de Yennenga de Ouro; segundo lugar Étalon de Yennenga de Prata e terceiro lugar Étalon de Yennenga de Bronze. Normalmente, traduzido para o português como "Garanhão de Yennenga".

## A CULTURA DO CINEMA É A REVOLUÇÃO QUE NOLLYWOOD PRECISA



**DIKA OFOMA**  
- Nigéria-



Dika Ofoma escreve sobre cinema e cultura. Tem muito interesse nos filmes africanos e na indústria de Nollywood e, de vez em quando, compartilha suas opiniões em artigos publicados em veículos como Africa is a Country, Culture Custodian e Bellanaija.

Nollywood começou como uma indústria voltada para filmes lançados diretamente em vídeo. Esses filmes, embora contassem histórias autênticas da vida contemporânea dos nigerianos, foram feitos com pouca consideração pelos aspectos técnicos e artísticos do cinema. Isso não é tão surpreendente quando você considera que o próprio filme que fez triunfar a indústria, *Living in Bondage* (1992), foi produzido por um empresário, Kenneth Nnebue, cujo empreendimento no cinema nasceu da necessidade de vender velhas pilhas de fitas VHS. Para os cineastas, fazer filmes era, em primeiro lugar, um negócio. Os próprios espectadores buscavam esses filmes apenas para entretenimento. Os filmes não eram vistos como uma arte ou meio de expressão capaz de cumprir outros objetivos que não a mera diversão. Apenas cineastas como Tunde Kelani, Tade Ogidan, Amaka Igwe e Izu Ojukwu entendiam o cinema como arte e faziam filmes que eram mais do que entretenimento ou meio de doutrinação moralista. Essa história inicial de Nollywood teria um efeito de longo prazo sobre a indústria e seus consumidores.

Antes de Nollywood, uma indústria de cinema local prosperou na Nigéria. O país teve cineastas como Hubert Ogunde, Ola Balogun e Eddie Ugbomah que faziam filmes para o cinema e circularam em festivais, estimulando uma relação possível com a crítica. A Nigéria testemunhou uma recessão econômica nos anos de 1980 sob uma ditadura militar repressiva que levou ao fechamento dos cinemas e, com isso, a cultura de ir ao cinema. Essa foi a condição que inspirou os *home videos*, já que a produção de filmes em película se tornou cara demais para o cineasta comum.

Em 2004, entretanto, os cinemas começaram a abrir no país, embora exibindo apenas filmes

de Hollywood; não que os filmes de Nollywood atendessem aos padrões exigidos para uma exibição de cinema. Mas a reintrodução das salas de cinema no país foi o que impulsionou o cineasta Kunle Afolayan – que não só prestava atenção à qualidade da narrativa, mas também aos aspectos técnicos e estéticos da produção cinematográfica – a fazer o *thriller* sobrenatural *Irapada* (2006), sendo o primeiro filme nigeriano a ser exibido no recém-inaugurado cinema Silverbird em Lagos. Mas foi *Sete Anos de Sorte* (*The Figurine*, 2009), o segundo longa-metragem de Afolayan, que revolucionou a indústria devido ao seu sucesso comercial e crítico, levando outros cineastas a fazer filmes melhores e que poderiam ser exibidos nos cinemas. Afolayan se tornou um dos precursores do Novo Cinema Nigeriano ao lado de cineastas como Mildred Okwo, Chineze Ayaene, Mahmood Balogun e Jeta Amata.

Nollywood está atualmente buscando atenção global e os olhos do mundo estão se voltando para Nollywood, para aproveitar o potencial da indústria em crescimento. A Netflix fez sua entrada oficial na indústria em fevereiro de 2020, e desde então tem licenciado filmes, e comissionado originais para a plataforma. Um dos primeiros holofotes internacionais que Nollywood teve foi no Festival Internacional de Cinema de Toronto de 2016, por meio de seu extinto Programa City to City. Durante a entrevista coletiva, a atriz e cineasta Genevieve Njaji observou que, embora Nollywood tenha se tornado popular, a indústria precisava prestar atenção à qualidade dos filmes e das narrativas que produz.

Embora a maior parte dos filmes de Nollywood produzidos hoje tenha empregado a melhor das tecnologias, artisticamente muito resta a desejar. Isso ocorre porque, assim como os primeiros cineastas de Nollywood, os realizadores de hoje estão mais focados na viabilidade comercial de seus filmes. Parece que a principal ambição do cineasta médio de Nollywood é ter ingressos esgotados nas salas de cinema. Dessa forma, tivemos uma série de esquetes cômicos menos cinematográficos do que os que vemos no Instagram enchendo as telas grandes. Quando os críticos tentam resenhar esses filmes ou satirizar a indústria sobre o tipo de filme que ela está fazendo, os cineastas fazem um discurso inflamado, defendendo seus filmes e citando dificuldades da indústria, como financiamento inadequado que os impede de fazer filmes melhores, dispensando os críticos e lhes pedindo que "façam seu próprio filme".

As redes sociais não ajudam, não apenas porque fornecem uma plataforma e um público para as idas e vindas muitas vezes infrutíferas entre os cineastas e os críticos, mas também porque criou todo tipo de crítica. Certamente, deve haver um lugar para críticas do público e pensamentos sobre filmes que frequentemente são diferentes dos críticos, e a arte sendo essencialmente subjetiva, as críticas e julgamentos dos críticos às vezes não coincidem. Mas o que a Nigéria tem é uma série de blogueiros e personalidades do Instagram e do YouTube que afirmam ter conhecimento sobre cinema, mas cujas opiniões são tão leigas quanto a de um espectador comum. Tomemos, por exemplo, em 2019, a popular conta de crítica de cinema do Instagram, Cinemapointer, que criticou *O Fantasma e a Casa da Verdade* (*The Ghost and the House of Truth*, 2019), do diretor aclamado pela crítica Akin Omotoso, desaconselhando sua exibição para seus seguidores. Em última análise, nos círculos cinematográficos e intelectuais, as opiniões dos verdadeiros críticos certamente teriam mais influência, mas esses comentadores de redes sociais têm seguidores aos milhares e, portanto, maior influência sobre o público e sobre os filmes que são feitos.

Qualificar alguns críticos como "verdadeiros" não é uma tentativa de arrogância epistêmica; é, antes, reconhecer seu conhecimento evidente sobre cinema a partir de suas críticas. Enquanto o Cinemapointer fez uma analogia ridícula de *O Fantasma e a Casa da Verdade* comparando a experiência de vê-lo ao ato de comer arroz sem molho, o crítico de cultura e cinema Wilfred



Okiche reconheceu em sua crítica que o filme é lento, mas o descreveu como “um perfil sobre empatia e um estudo sobre crime, reconciliação e o lado negro da humanidade”.

Qualquer um pode ser crítico de cinema. O que requer é competência para assistir a um filme e analisar seu conteúdo: tema, história, cinematografia e aspectos técnicos. Para fazer isso, é preciso aprender sobre cinema. Nollywood e seu público carecem de educação cinematográfica.

A escassez de escolas de cinema confiáveis na Nigéria é evidente na qualidade dos filmes feitos no país. Em um país africano vizinho como o Quênia, a educação cinematográfica começa na escola primária. O Lola Kenya Children’s Screen é um festival de cinema anual de filmes feitos por crianças e oferece um caminho, para que analisem os filmes que fizeram e aprendam sobre produção cinematográfica, roteiro, cinematografia e outros aspectos técnicos do cinema.

A Nigéria deveria imitar o Quênia. Para filmes melhores e um público melhor, a Nigéria precisa de uma cultura de cinema, não apenas de crítica. O público jovem da Nigéria deve ser direcionado. As crianças e os jovens devem entender que não basta simplesmente assistir a filmes. Assim como os alunos podem aprender a ler e escrever ao mesmo tempo, as crianças podem assistir e fazer filmes. O advento das câmeras nos celulares tornou mais fácil para os espectadores se tornarem realizadores, mas devem entender que a posse de um iPhone ou de uma câmera Canon não os torna automaticamente um Kunle Afolayan.

A cultura do cinema engloba o processo criativo e o crítico. Portanto, se o público jovem está fazendo filmes, ele deve ser capaz de ter um olhar crítico sobre o que produziu. As experiências de usar a atividade espectral como uma forma de realizar para depois avaliar e analisar o que foi feito estão em sintonia. Ser criativo no cinema é fundamental para entender o processo. É através do engajamento em processos e práticas críticas e criativas do cinema que uma cultura cinematográfica – o objetivo geral da educação cinematográfica – pode ser alcançada. Os críticos nigerianos têm um papel aqui, eles estariam, nesse aspecto, emulando Ogova Ondego, a crítica de cinema queniana que fundou a Lola Kenya Children’s Screen. Críticos nigerianos com formação em cinema podem contribuir para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica na Nigéria, abrindo cineclubes ou colaborando com cineastas, profissionais de cinema e festivais de cinema já existentes. Desse modo, podem fornecer um caminho para qualquer pessoa interessada em cinema se envolver criticamente com os filmes, aprender sobre como realizá-los e experimentar. Isso proporcionaria a Nollywood não apenas melhores cineastas, mas também um público com maior sensibilidade para o cinema.

Nollywood já tem um público dedicado a assistir e patrocinar seus filmes, todavia é pertinente que o público desenvolva uma competência de escolha e uma compreensão do filme não apenas como entretenimento, mas como forma de arte e meio de expressão. Se o público desenvolver competência para escolher e rejeitar a mediocridade vinda de Nollywood, ele será capaz de impulsionar e inspirar os cineastas de Nollywood a fazer filmes melhores.

# CRÍTICA DE CINEMA NA ÁFRICA: UMA ATIVIDADE EM EMERGÊNCIA



## DOMOINA RATSARA - Madagascar -



Domoina Ratsara é jornalista e crítica de cinema. Cofundadora da Sorakanto, a Associação de Jornalistas de Arte e Cultura de Malagasy (criada em 2012) e dirige a Associação de Críticos de Cinema de Madagascar (Association des Critiques Cinématographiques de Madagascar - ACCM) desde 2019. Coordenadora de conteúdo no Awotele, revista de crítica de cinema pan-africana, há alguns anos dirige regularmente workshops de crítica de cinema como parte das atividades do Encontros de Curta-Metragem de Madagascar (Rencontres du Film Court Madagascar - RFC). Sua experiência anterior inclui vários anos no Le Quotidien e no L'Express de Madagascar como jornalista em tempo integral, juntamente com passagens por reportagem ambiental e jornalismo de direitos humanos.

A crítica de cinema é uma atividade emergente em Madagascar, uma vez que começou junto com o Encontros de Curta-Metragem de Madagascar (Rencontres du Film Court Madagascar - RFC), quinze anos atrás. Em seu estágio inicial, a ideia por trás da introdução da crítica de cinema era ajudá-la a existir como uma das profissões da indústria do cinema, que é relevante para o desenvolvimento de culturas cinematográficas. Os primeiros *workshops* foram ministrados por críticos de cinema da Europa que foram convidados como profissionais do cinema durante o festival.

A situação é quase a mesma em toda a África, já que o desenvolvimento da crítica de cinema está relacionado à história do cinema. “A cultura do cinema só recentemente voltou à Nigéria”, afirma Wilfred Okiche<sup>1</sup>, jornalista e crítico de cinema nigeriano. Este ambiente oferece um “espaço interessante” para a evolução dos críticos de cinema. Em geral, a história do cinema africano começou depois que muitos países obtiveram sua independência na década de 1960, mesmo que a produção cinematográfica no continente existisse antes do período de colonização.

Muito ainda se desconhece sobre a crítica de cinema, talvez por isso “poucos achariam que vale a pena praticar”, escreve Charles Ayetan, jornalista e crítico de cinema do Togo. “No Níger, a crítica de cinema não é considerada uma profissão entre os profissionais da indústria cinematográfica. As pessoas e até mesmo alguns cineastas não estão cientes de sua contribuição na indústria cinematográfica. A maior parte deles confunde jornalismo com crítica de cinema”, explica Youssoufa Halidou Harouna, jornalista e crítico de cinema nigerino.

<sup>1</sup> As citações correspondem a respostas de colegas críticos entrevistados pela autora para este texto.

Antes e mesmo agora, os filmes são abordados a partir de perspectivas do jornalismo na África e se concentram em “questões de curta duração e factuais”<sup>2</sup>. Como forma de jornalismo, a crítica de cinema (ou resenhas) nos jornais, identificada por Eckardt como “crítica jornalística”<sup>3</sup>, visa reportar um filme de modo que informe o leitor não iniciado em uma perspectiva factual. Este ponto de vista orientado para a mídia foca apenas no “o quê” e não no “porquê”, ou seja, no conteúdo.

Em todo o continente, as Associações de Críticos de Cinema começaram a crescer desde a criação da Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC), em 2004. A organização destaca associações de críticos de cinema de 33 países. Com sede em Dakar (Senegal), tem mais de 350 jornalistas e críticos de cinema, alguns dos quais são considerados proeminentes e influentes.

### **ESCREVER SOBRE FILMES AFRICANOS: UMA QUESTÃO-CHAVE**

A crítica de cinema é uma forma de mediação entre o cinema e o público e deve colocá-los em diálogo. Em nível local (continental), ter críticos de cinema africanos é uma questão fundamental, de modo que se espera que eles tragam comentários relevantes sobre o contexto social, ideológico, político e econômico de um determinado filme. Este tipo de crítica deve ser aquela que os profissionais da indústria cinematográfica e o público mais valorizam, embora tais escritos raramente sejam encontrados nos jornais diários.

Globalmente, as perspectivas a partir das quais vemos o mundo são diferentes. “Descobrimos que os filmes africanos abordados por críticos de cinema estrangeiros são vistos com lentes ocidentais, o que pode levar a uma interpretação particular pelo fato de serem de fora”, diz Youssoufa Halidou Harouna. As histórias africanas deveriam ser contadas por cineastas africanos. Da mesma forma, é importante que os críticos de cinemas africanos escrevam sobre os filmes africanos com os seus próprios termos e “pontos de vista imaculados”.

Como as histórias africanas foram por muito tempo contadas por pessoas de fora, retratar com precisão a África e trazer de volta algumas partes que os africanos perderam ao longo do tempo para ajudar as pessoas a (re) descobrir seu eu mais completo é uma das motivações dos grandes cineastas africanos. Alguns ainda estão trabalhando na restauração de imagens africanas “erroneamente retratadas por ocidentais”. Os críticos de cinema africanos desempenham um papel fundamental neste caminho, para que as imagens africanas sejam reapropriadas e amplamente compartilhadas.

Para alguns, o elemento-chave que pode ajudar o filme a se conectar com o público são os “críticos de cinema locais” com melhor conhecimento das questões da indústria local de cinema e da cultura. “Eles [os críticos de cinema locais] têm todos os elementos relevantes que os ajudam a falar com precisão sobre os filmes locais para o mundo”, sublinha Pélagie Ng’onana, crítica de cinema e jornalista dos Camarões. Vale a pena mencionar que muitos dos trabalhos dos críticos de cinema locais contribuem para tornar os filmes africanos conhecidos local e globalmente.

---

2 Asma Drissi, “Avenir de la critique d’art en Afrique”, webinar no Facebook Live em 15 de outubro de 2020.

3 ECKARDT, Michael. *Film criticism in Cape Town 1928-1930*. US: Printers, 2005.

Da mesma forma que as indústrias cinematográficas africanas estão cientes da necessidade inegável de desenvolver sua própria maneira de fazer filmes, apoiar suas iniciativas locais e investir em culturas cinematográficas, os críticos de cinema africanos devem encontrar sua maneira de falar sobre os filmes africanos. Crítica de cinema em línguas locais e em vários meios de comunicação (não apenas na sua forma escrita) são algumas das questões relevantes, que as comunidades de críticos de cinema africanos devem explorar.

### **CRÍTICOS DE CINEMA AFRICANOS EM NÍVEL INTERNACIONAL: UMA VISIBILIDADE CRESCENTE**

Os críticos de cinema africanos sempre foram sub-representados nos festivais internacionais de cinema. “O lugar dos críticos de cinema africanos ainda é marginal nos festivais internacionais. Acho que é porque nos proibimos de criticar filmes internacionais”, diz Yvon Carls Boussougou, do Gabão. Mas esta situação também está relacionada com o espaço limitado oferecido aos filmes africanos em festivais internacionais.

A mudança em relação à presença dos cineastas africanos em festivais internacionais foi seguida por uma mudança na recepção dos críticos de cinema. “Pode-se observar que os críticos de cinema africanos estão cada vez mais presentes nos festivais internacionais. Fazem parte do júri, são oradores convidados em conferências ou convidados para a cobertura de eventos. Graças a organizações como o FACC e a Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique [Francês]/International Federation of Film Critics [Inglês] - FIPRESCI), o estado e o papel da crítica cinematográfica são considerados de forma significativa a nível continental”, enfatiza Pélagie Ng'onana.

Os cineastas africanos estão, no entanto, lutando para fazer com que suas vozes sejam ouvidas em publicações internacionais. “Não creio que as publicações ocidentais tenham realmente interesse em programar ou mesmo escrever sobre filmes africanos em festivais internacionais. E por que deveriam? Não é necessariamente a cultura deles. Então, eu sinto que os críticos de cinema africanos devem encontrar uma maneira de dar um passo à frente e fazer suas vozes serem ouvidas. É um trabalho árduo, mas é um trabalho que temos de fazer nós próprios”, destaca Wilfred Okiche.

No entanto, algumas iniciativas interessantes estão surgindo. A crítica de cinema é cada vez mais considerada como «um dos meios para ajudar o cinema a crescer». Uma delas é a revista crítica de cinema pan-africana Awotele, criada em 2015 com foco na indústria cinematográfica africana. A publicação está aberta a todos os críticos de cinema do continente e aborda quaisquer questões sobre a indústria cinematográfica na África e sua diáspora. São mais de quarenta pessoas que contribuíram para as dezesseis edições publicadas até agora. Como uma publicação bilíngue, cobre as regiões de língua inglesa e francesa.

## A ATIVIDADE DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA AFRICANA, UMA PRÁTICA BEM ESTABELECIDA

© Elise Ortou Campion



### FATOU KINÉ SENE - Senegal-



Crítica de cinema senegalesa, Fatou Kiné Sene é, desde março de 2019, presidente da Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC). É jornalista da Agence de Presse Sénégalaise - APS e participou de diversos festivais de cinema no continente como membro de júri oficial ou júri de críticos africanos, incluindo o último Festival Internacional de Cannes na França (2020). É editora de várias revistas de cinema como Senciné, Awotele e Africiné. Participou, entre outros, da obra coletiva *Sembene Ousmane* (1923 - 2007), organizado por Thierno Ibrahima Dia e Olivier Barlet.

*A atividade da crítica de cinema na África sempre existiu, mesmo com suas variações de uma zona a outra do continente por conta de quem a pratica. Ela sempre permitiu o debate e, além disso, oferecer uma percepção e um eco à produção cinematográfica africana.*

Os críticos africanos se esforçam para manter a chama acesa pelos pioneiros, como o senegalês de origem beninense Paulin Soumarou Vieyra (1925-1987)<sup>1</sup>, os tunisianos Tahar Cheriaa (1927-2010)<sup>2</sup> e Férid Boughedir<sup>3</sup>, para citar apenas alguns. O exercício continua difícil nos dias de hoje, não pela ausência de veículos de expressão ou de filmes africanos onde a produção evoluiu bastante, mas pela predominância de outros assuntos priorizados na mídia, como a política, a economia, os fatos da sociedade ou o esporte, em detrimento da cultura e mais especificamente do cinema.

“Um filme sobre o qual não existe nenhuma crítica está condenado ao esquecimento”, disse em um artigo publicado na revista Africiné o grande

---

1 Primeiro crítico do cinema africano, foi realizador, nascido em Dayomé, atual Benin, naturalizado senegalês e em 1955 dirigiu o curta-metragem *África no Sena (Afrique sur Seine, 1955)* com Mamadou Sarr e Jacques Caristan. Hoje sua filha Stéphane Vieyra perpetua sua memória através de seus filmes com a PSDFilms.

2 Fundador das Jornadas Cinematográficas de Cartago (Journées cinématographiques de Carthage - JCC) em 1966, o festival mais antigo do continente, marcou fortemente a história do cinema tunisino e africano. Foi diretor e roteirista.

3 Crítico e historiador do cinema, também é diretor e roteirista e dirigiu inúmeros festivais de cinema e conferências.

crítico de cinema senegalês Baba Diop<sup>4</sup>. Este lembrete feito recentemente pelo professor de cinema e editor-chefe da Africiné, Thierno Ibrahima Dia, que considera "muito justa" esta frase de Baba Diop, diz muito sobre o papel que os críticos de cinema africano desempenham ou devem desempenhar nos filmes feitos por africanos e na África.

No Senegal, a atividade da crítica cinematográfica sempre existiu com a revista de cinema africano Unir Cinéma, criada em 1973 e publicada pelo Centro Católico de Informação da Diocese de Saint-Louis (Centre d'Information Catholique du diocèse de Saint-Louis, Senegal). Também é frequentemente praticada por jornalistas da imprensa nacional como o impresso Le Soleil com jornalistas como Bara Diouf, Dieb Diédhiou, Aly Khary Ndaw ou ainda Mouhamadou Mamoune Faye, e na Radiodiffusion Télévision Sénégalaise (RTS) seção rádio por Annette Mbaye N'Derneville<sup>5</sup>, no jornal Sud Quotidien e na rádio Sud FM com Baba Diop, entre outros. Hoje, os jornalistas membros da Associação Senegalesa de Crítica Cinematográfica (Association Sénégalaise de la Critique Cinématographique - ASCC) que trabalham em vários jornais diários assumiram e ecoaram a produção cinematográfica nacional, africana e internacional. A crítica continua a trabalhar nos jornais impressos locais, apresentam, em parceria com o Departamento de Cinematografia do Senegal (Direction de la cinématographie du Sénégal), a revista Senciné, uma publicação semestral que se tornou trimestral especializada na divulgação de produções cinematográficas senegalesas e africanas. A crítica acredita que o professor Thierno Ibrahima Dia sempre teve um lugar importante no Senegal graças à vitalidade da imprensa (apesar do jugo colonial e do que Ousmane Sembène (1923-2007)<sup>6</sup> disse pouco antes de sua morte, que considerava que não existia crítica senegalesa ou mesmo africana, embora admitisse não a ler).

Talvez tenha sido por ignorância porque já em 2004, nas Jornadas Cinematográficas de Cartago (Les Journées Cinématographiques de Carthage - JCC), a Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC) foi criada para preencher este vazio, e já havia decanos que estavam lá. É o caso da revista Ecrans d'Afrique, dirigida de 1991 a 1999 pelo ex-presidente da FACC, o jornalista, professor de cinema e crítico Clément Tapsoba (Burkina Faso). Este trabalho foi iniciado por Jean-Servais Bakyono na Costa do Marfim, onde a sucessão é assegurada hoje por críticos como Yacouba Sangaré, Amadou Sanou, tanto em Burkina Faso como no Níger ou no Camarões e na África do Sul, para citar apenas alguns países membros da FACC que colaboram para dar mais visibilidade ao cinema africano ou feito na África. O que faz Baba Diop dizer: "O fato de formarmos uma federação africana de críticos tem ajudado muito a visibilidade da produção cinematográfica no continente. O site Africiné é a água potável de muitos festivais em todo o mundo porque é dedicado exclusivamente à África e ao seu cinema".

---

4 Professor de jornalismo no Centro de Estudos das Ciências da Informação e da Comunicação (CESTI), ensina cinema na Universidade Gaston Berger em Saint Louis e em várias escolas do Senegal. Ele também foi presidente da Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC) de 2009 a 2013 e Presidente da Associação Senegalesa de Crítica Cinematográfica (Association Sénégalaise de la Critique Cinématographique - ASCC).

5 Foi a primeira mulher jornalista no Senegal e também dirigiu muitos movimentos de mulheres em seu país. Criou os Encontros Cinematográficos de Dakar (Rencontres Cinématographiques de Dakar) e seu filho, o cineasta senegalês Ousmane William Mbaye, dedicou-lhe um filme chamado *Mère bi*.

6 Escritor, diretor, ator, produtor, estudou cinema em Moscou. Cineasta engajado, realizou diversos filmes, entre eles *Xala* (1975), *Ceddo* (1977), *Moolaadé* (2004) e *Camp de Thiaroye* (1988), que hoje são obras-primas. Ele foi apelidado de "O Ancião dos Antigos".

Se na África subsaariana a crítica é feita por jornalistas que informam ao público sobre a produção cinematográfica, na África do Norte ou no Magrebe ela se desenvolve mais pelos universitários e professores de cinema. A atividade da crítica cinematográfica na África do norte é bem mais antiga e mais estruturada, com a existência dos cineclubes na Tunísia em 1947 e a primeira revista de cinema Arradio Wa Assinima em 1937, sobre a qual Noura Borsa fala em seu texto intitulado *Ébauche d'un état des lieux de la critique cinématographique au Maghreb* (Projeto de um inventário da crítica cinematográfica no Magrebe) publicado pela Africultures em 2012. O crítico Baba Diop cita frequentemente em suas análises a experiência do Egito, primeira indústria cinematográfica da África, mas também do Marrocos, onde as medidas tomadas pelo Centro Marroquino de Cinema (Centre Marocain de la Cinématographie - CMC) ajudaram a impulsionar a produção.

Os críticos africanos na diáspora também são muito ativos na prática com revistas como a Awotele, da Claire Diao. Eles ecoam os filmes feitos por africanos na diáspora, mas também os do continente. Hoje cada vez mais as produções cinematográficas africanas e as políticas públicas para o cinema são conhecidas graças ao trabalho da crítica.

### A CRÍTICA, PONTE ENTRE O CINEASTA E O ESPECTADOR

A importância de ter críticos de cinema africanos escrevendo sobre os filmes africanos tanto no continente como fora dele pode ser analisada de dois ou mesmo três pontos de vista. Em primeiro lugar, sendo ele uma “ponte” entre o cineasta e o público, como disse o crítico Baba Diop. A crítica oferece certa visibilidade ao fazer ecoar os cinemas da África, que há muito sofrem com a falta de telas no continente com a ausência de salas de cinema, mas também fora da África, por serem os filmes africanos desprivilegiados pelas distribuidoras de filmes no Ocidente e nos festivais – ainda que cada vez mais existam festivais dedicados ao cinema africano. O crítico africano pode ter um olhar diferente sobre as imagens vindas do seu continente, que o interpelam diretamente. O questionamento, o interesse e o olhar que colocam sobre um filme africano podem ser diferentes do olhar de seu colega ocidental, que muitas vezes, como alguns críticos africanos apontam, “têm uma visão complacente dos realizadores africanos”, exceto por alguns, como os franceses Olivier Barlet<sup>7</sup> e Michel Amarger, jornalistas e críticos de cinema.

Nosso papel também é informar o público sobre as orientações do cineasta. Como disse tão bem o crítico camaronês Jean-Marie Mollo Olinga<sup>8</sup>, que publicou a obra intitulada *Elementos de iniciação à crítica cinematográfica (Éléments d'initiation à la critique cinématographique, 2012)*, “os críticos de cinema africanos foram despertados, porque o cinema é uma arte preciosa demais para ser deixada nas mãos dos cineastas. Os críticos devem zelar pelo cinema”.

É fundamental, portanto, dar vida, e uma vida longa, aos filmes africanos que ainda sofrem com a falta de visibilidade no estrangeiro e no continente, embora as coisas tenham mudado

---

7 Escritor com dois livros e vários textos publicados sobre o cinema africano, Olivier Barlet é um dos poucos críticos franceses de cinema a se dedicar ao cinema africano ou à África. É o fundador do site Africultures e um dos arquitetos da fundação da FACC.

8 Jornalista e crítico de cinema, presidente da CINE-PRESS, a Associação Camaronesa de Jornalistas Críticos de Cinema (Association camerounaise des journalistes critiques de cinéma), de 2001 à 2007, e segundo vice-presidente da FACC, de 2004 à 2009. Atualmente é jornalista no jornal Le Jour, também leciona no Instituto Superior de Formação em Profissionais de Cinema e Audiovisual da África Central em Yaoundé (Institut Supérieur de Formation aux Métiers du Cinéma et de Audiovisuel d'Afrique Centrale em Yaoundé – ISCAC, Camarões).

muito nos dias de hoje. Thierno Ibrahima Dia, redator-chefe da revista *Africiné*, cuja principal função é participar da formação de jornalistas do continente para ampliar o número de críticos, acredita que nosso papel como críticos “é ser uma ponte entre quem faz os filmes e os espectadores”, o que é muito correto, até porque em muitos países africanos a falta de cinemas significa que o público tem acesso a pouquíssimos filmes. Felizmente, os muitos festivais de cinema no continente, como os dois maiores, a saber, Jornadas Cinematográficas de Cartago - JCC na Tunísia e o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou - FESPACO<sup>9</sup>, e ainda o Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival - DIFF) na África do Sul - para citar apenas alguns, já que há muitos mais - preenchem essa lacuna. No Senegal, os festivais dedicados ao cinema que dão importância à crítica são: *Image et Vie*, Festival de Cinema de Mulheres da África (Festival Films Femmes Afrique), *Moussa Convida* (Moussa Invite), Festival de Documentários de Saint-Louis (Le Festival du Film Documentaire de Saint-Louis), *Ciné-Banlieue*, entre outros.

Baba Diop costuma dizer que “a crítica não está a serviço de..., mas mantém sua liberdade de tom. Ela desempenha o papel de transmissora e conservadora das marcas de um filme na história geral do cinema. Ele testemunha a evolução da sétima arte. Oferece ao filme outra possibilidade de leitura. Ela é uma aliada da indústria cinematográfica, pois sem filme não há crítica”. Se tomarmos o cinema como ferramenta de reflexão ou, como disse o diretor senegalês Ousmane Sembène, a maioria dos cineastas africanos aborda o cinema em termos de educação e formação - acrescento a isso a democratização da informação -, o papel do crítico africano deve estar ancorado nesta dinâmica de questionamento das escolhas dos cineastas, do contexto histórico do filme, da sua estética e cinematografia. Filmes como *Xala* (1975), *Ceddo* (1977), *Moolaade* (2004) ou *Camp de Thiaroye* (*Campo de Thiaroye*, 1988) e *Faat Kiné* (2000), de Ousmane Sembène, ou ainda *Den Muso* (*A Garota*, 1975), *Yeelen* (*A Luz*, 1987), *Finye* (*O Vento*, 1982) ou *Baara* (*O Trabalho*, 1978), de um dos mais antigos cineastas africanos vivos, o malinês Souleymane Cissé<sup>10</sup>, por exemplo, oferecem nítidas reflexões sobre a sociedade africana, sobre a evolução do continente, sobre a imagem e o engajamento dos cineastas, um rico assunto de discussão para o crítico.

Mas somente os olhos do crítico africano por si não dão conta das chaves para compreender ou lançar luz sobre um filme africano. A diversidade de pontos de vista enriquece ainda mais o filme. Para o ex-presidente do FACC, Baba Diop, “não há uma visão monolítica do filme, é a diversidade do tema que desperta o interesse da crítica”. Infelizmente, muitos festivais internacionais fora do continente ainda ignoram a existência de um crítico de cinema africano, que em geral não é convidado. A organização enquanto Federação permite por vezes se impor e, através do trabalho da *Africiné*, tornar visível o nosso saber. Os críticos são muitas vezes considerados somente no último momento, e frequentemente excluídos com o pretexto de problemas financeiros e dos custos dos transportes internacionais.

---

9 O Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO) foi criado em 1969. Celebrou o seu quinquagésimo aniversário em 2019. A cada dois anos, reúne realizadores africanos e da diáspora durante uma semana na capital de Burkina Faso, na África Ocidental. Ele premia filmes africanos e o prêmio de maior prestígio é o *Étalon de Yennenga de Ouro*.

10 Atualmente o mais antigo dos cineastas africanos, Souleymane Cissé foi duas vezes premiado com o *Étalon d'or* no FESPACO. Fez grandes filmes como *Yeelen*, que se tornou uma obra-prima. Ele teve sua formação em Moscou, como Sembène.



No continente, a FACC iniciou durante vários anos júris da crítica em alguns festivais parceiros como o JCC, o FESPACO, o DIFF, o Festival Internacional do Filme Transsaariano de Zagora (Festival International du Film Transsaharien de Zagora) no Marrocos, o Festival de Cinema Africano de Luxor (Luxor African Film Festival – LAFF) e o Festival Internacional de Ismailia para Documentários e Curtas-Metragens (Ismailia International Film Festival for Documentaries and Shorts Films) no Egito, o Encontros Cinematográficos de Dakar (Rencontres Cinématographiques de Dakar - RECIDAK) e o Imagem e Vida (Image et Vie) no Senegal. Damos eco aos filmes africanos em festivais internacionais. Recentemente fui credenciada no Festival de Cinema Internacional Francófono de Namur (Festival International du Film Francophone de Namur - FIFF) na Bélgica para a edição de 2020, tendo acompanhado o festival online de Dakar, e escrevi sobre o filme do jovem diretor senegalês Moly Kane, *Les Tissus Blancs* (2020), e sobre o filme *La nuit des rois* (2020), do franco-marfinense Philippe Lacôte, em competição oficial. A presença de críticos africanos em festivais dá visibilidade aos filmes africanos e a quem os realiza.

Costumo ler resenhas de críticos não africanos sobre filmes africanos, e a maioria deles defende seu ponto de vista, mesmo que nossa visão da mesma imagem não seja igual. Às vezes aprendemos com sua percepção de nossa imagem. Essa pluralidade de pontos de vista enriquece o filme. Mesmo que alguns críticos ocidentais tenham uma visão complacente dos filmes africanos, como Thierno Ibrahima Dia costuma dizer, seu olhar pode lançar luz sobre a percepção que outros têm de uma cultura, por exemplo, da qual vem o crítico africano. Portanto, de acordo com Baba Diop, não espere que eles tenham o mesmo ponto de vista de um crítico senegalês, malgaxe ou sul-africano, ou a mesma interpretação sobre qualquer aspecto do filme. Para ele, o que importa é como defendem seu ponto de vista e o *insight* que oferecem. Seria errado acreditar, frisa, que apenas o crítico senegalês está autorizado a falar sobre filmes senegaleses com precisão. Para o editor-chefe do *Africiné*, no entanto, nossos colegas estrangeiros são "obcecados demais" por questões culturais e às vezes obscurecem a dimensão do cinema. "O outro viés negativo que considero pior é que os críticos ocidentais em geral são muito complacentes com filmes que carecem de substância e/ou forma, sob o único pretexto de que são africanos. No entanto, acredito que é preciso rigor, não importa de onde venha um filme", enfatiza Thierno Ibrahima Dia.

É com satisfação que constatamos que as coisas evoluíram muito na atividade crítica do cinema africano no continente graças ao trabalho da FACC. O que falta é o intercâmbio com outros críticos como os da América Latina e da Ásia, onde os destinos de nossos povos muitas vezes convergem, havendo, portanto, muitas semelhanças culturais e imagens para compartilhar.

## UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE A CRÍTICA DE FILMES AFRICANOS EM ANGOLA E NO CONTINENTE



### HUGO SALVATERRA - Angola -



Hugo Salvaterra, nascido em França, é roteirista, argumentista e realizador. Cresceu um cinéfilo mundial entre África, América Latina, Estados Unidos e Europa. Licenciado em Psicologia (2007), Mestre em Belas Artes (2018), está posicionado como um dos principais autores numa nova geração de Cinema Angolano. Dedicou-se à escrita, à música, à fotografia e ao cinema e recentemente graduou-se em Cinema na New York Film Academy, onde realizou as curtas-metragens, *Os Ouidos que Ouvem* (*Ear of the Beholder*, 2016) e *1999* (2019).

Como cinéfilo e realizador tenho muita coisa a dizer sobre a crítica de cinema no continente africano. É um tema que não é apenas do interesse da arte, mas também da cultura africana no geral. Como me encontro na posição de realizador, quero que meus filmes atinjam um público ao mesmo tempo local e universal, já que visio uma audiência mundial, todavia não deixo de ressaltar temas, espírito e direção prioritárias para angolanos e africanos. É ainda como cineasta independente que vivo a experiência diária da frustração de não conseguir fazer chegar os meus filmes ao epicentro daquele que considero o meu público-alvo central: o povo angolano, porque os filmes independentes angolanos não são exibidos nas salas de cinema no país, controladas pelo Ocidente que exibem mostras exclusivas *hollywoodescas*. Nesse sentido, durante a minha carreira como realizador, só li uma crítica sobre meu trabalho. Talvez a escassa crítica cinematográfica angolana seja um sintoma da falta desses profissionais no país, visto que só existe um crítico de cinema em atividade em Angola.

Assim, ressalto a pertinência e a necessidade da discussão sobre a crítica de cinema na África, não só por ser um espaço que já habitei e habito hoje – em contexto de conversa, sem título de "crítico" –, como também porque sem a voz de *taste makers*, cinéfilos, críticos e *outlets* de comunicação em massa feita por negros, seremos e estaremos sempre à mercê das migalhas de exposições anglo-saxónicas. Logo não conseguiremos dialogar com elevação com os nossos, pois sem a escrita e a voz do crítico, que viveu ou compreende a experiência íntima dos personagens na tela partilhada entre africanos, não se saberá distinguir água de coca-cola, vinho de cerveja. Em última análise, é criado um vácuo tão severo, que resulta no novo fenômeno do espectador-comum-negro no

mundo, que pensa que cinema africano é a experiência hollywoodiana afro-americana. Uma efeméride que é particularmente perigosa e falaciosa nos dias de hoje: o mito de sermos todos americanos, de vermos o *Pantera Negra* (*Black Panther*, 2018) e aderirmos ao Vidas Negras Importam (*Black Lives Matter*) como se fossem narrativas nossas, de equipararmos os trabalhos e movimentos feitos em África com esse *standard* ideológico ou rótulo consumível.

A percepção do cinema negro para o espectador-africano-comum é de filmes afro-americanos, que antes de filmes são produtos, antes de cinema é capitalismo, e sem o crítico negro africano essa percepção da narrativa será sempre dominante e mais perigosa. Logo, vamos todos nós, aqui em África, pensar que o único cinema viável e de qualidade é o das salas multiplex. No contexto independente, seriam aqueles que o Ocidente apoia e financia dentro dos moldes e clichês de filmes *indies* que eles acham pertinentes. Sem realmente sabermos o que atinge a alma dos africanos e que tipo de filme toca a alma de cada nação - que o nosso sentido de missão e valor cinematográfico pode ser o que o negro-americano progressivo reclama como "autonomia financeira", "produtos" e "negócio negro" - é uma narrativa que apoio parcialmente, que tem paralelismos na Nigéria com Nollywood e o cinema rentável, e que permite a multiplicação e massificação do cinema, mas que jamais deveria ser algo monolítico para os africanos.

Cada país africano tem que descobrir qual o seu caminho para o cinema e aqueles africanos que mais frequentam cinema, fazem cinema, vivem cinema, deviam ser as vozes mais altas dessas nações, porque são as mais experientes e instruídas para fazê-lo. Importa sublinhar, no entanto, que a relação entre os órgãos estatais, privados e os agentes culturais em África é miserável e um tópico para explorar com profundidade em outro momento, mas que está intrinsecamente ligada à pertinência deste tema. Se estes órgãos nos financiam, dão valor a nossa voz, distribuem e apoiam as vozes independentes/artísticas/não comprometidas com a criação de produtos mas com o cinema, como poderemos então reclamar que não existem críticos africanos local e internacionalmente? É uma questão cuja resposta final, na minha ótica, passa por uma solução holística, construída com diálogo entre os vários atores culturais, econômicos e políticos de cada país africano, o que não está acontecendo. Esta ausência de diálogo implica a escolha de rotas - mecenato, taxas coletivas, rota privada, entre outros -, que não é necessariamente uma escolha, o que resulta em última análise num mar negro de salve-se quem puder. Quem consegue seduzir o Europeu ou Americano para se salvar obtém a promessa de carreira. Quem tiver privilégios consegue fazer carreira. Quem não tiver nada, não existirá. Então, para mim - como crítico, realizador, cineasta, artista e agente cultural -, é um dilema e uma luta diária conseguir existir e sobreviver da/para arte, e também é assim para todos os meus irmãos angolanos e africanos. Essa infelizmente ainda é a condição do Artista Africano, mas que abraço com otimismo e orgulho porque sabemos que isto não é uma escolha, é um chamamento. O filme, criticado ou filmado, não é trabalho, é o ato através do qual nós nos definimos e calamos o nosso ego, uma forma de ser e de estar no mundo, um meio de vida que nos define identitária e profissionalmente.



## MOHAMED TAREK

- Egito -



Mohamed Tarek é crítico de cinema e escreve para sites, jornais impressos e revistas como *Ida2at*, *El Film Magazine* e *Daily News Egypt*. Além disso, foi selecionado para fazer parte dos talentos da imprensa no *Durban Talents 2020*. Atuou em diferentes cargos em vários festivais de cinema, como o de chefe do comitê de crítica cinematográfica do *El Gouna Film Festival (2020)*, programador da *Retrospectiva Mexicana* e coordenador de debates no *Cairo International Film Festival (2019)*, e chefe de publicações árabes no *El Gouna Film Festival (2019-2020)*. Ele também gerencia o projeto *Cinema* da associação *El Nahda* para o renascimento cultural. O projeto inclui uma escola de cinema independente no Cairo, uma escola de documentários no Alto Egito, juntamente com a *El Film Magazine*. Atualmente, Tarek atua como produtor de dois filmes, um curta-metragem de ficção e um documentário de longa-metragem.

# O EFEITO DA EVOLUÇÃO DIGITAL NA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E NA CENA DE FESTIVAIS DE CINEMA NO EGITO

A crítica de cinema no Egito surgiu a partir das primeiras aparições do cinema na história e os debates sobre os filmes ocorreram desde a introdução do cinema narrativo. Historicamente, esses debates eram lidos pelos leitores dos jornais, que aumentaram nos anos de 1960, onde a maioria das pessoas ganhou acessibilidade à educação e também às salas de cinema, com o golpe de estado revolucionário dado pelo presidente Gamal Abdelnaser e seus companheiros militares contra a monarquia do rei, transformando o reino egípcio em uma república.

Nesse período, a oportunidade de ser crítico de cinema era muito limitada aos escritores que tinham acesso à educação cinematográfica, fosse formal ou por meio de viagens a festivais de cinema e leitura em línguas estrangeiras. Além disso, a oportunidade de ter um veículo para escrever era muito limitada e difícil de conseguir, se você quisesse ser um jornalista crítico de cinema ou um repórter de cinema aparecendo em programas de TV para falar sobre filmes.

Por outro lado, a crítica foi muito importante nesta fase e os seus artigos foram lidos pelo público do cinema e pelos próprios realizadores. Um exemplo dessa influência é *Samy El Salamony*, um polêmico crítico de cinema conhecido por suas opiniões críticas contra o cinema comercial cafona, o que fez com que o famoso diretor de filmes comerciais *Hassan Al Imam* o satirizasse, através de personagens marginais em seu filme. Outros artigos escritos por críticos de cinema poderiam realmente influenciar o surgimento ou o fracasso de um determinado filme. Alguns dos críticos eram acompanhados por produtoras em todos os lugares, a fim de obter críticas positivas sobre seus filmes.

No início dos anos 2000, a situação mudou um pouco com o surgimento do *online* e dos blogs, que abriu as portas para que jovens cinéfilos publicassem seus pensamentos sobre o cinema e escrevessem suas próprias críticas sobre filmes sem barreiras editoriais dos tradicionais jornais. Essa foi a primeira ruptura com o patriarcado do crítico de cinema clássico. As pessoas encontraram um lugar para compartilhar seus pensamentos sem responder a autoridades, e algumas pessoas consideraram um tesouro esse tipo de novo conteúdo autêntico.

Os jornais tornaram-se cada vez menos importantes durante os anos 2000, mas foi em 2011, quando a revolução estourou no Egito, que o grande público foi apresentado ao Facebook, que se tornou muito popular até mesmo entre as gerações mais velhas, tornando-se uma plataforma muito importante para fazer movimentos políticos. Foram construídos grupos no Facebook para reunir fãs de cinema em todo o Egito e o interesse estava crescendo cada vez mais pelo cinema fora de Hollywood. Além disso, os aspirantes a críticos de cinema e programadores começaram sua própria página no Facebook, para recomendar diferentes tipos de filmes e obter sua validação instantânea por meio de seguidores e fãs.

Esses grupos tinham dois benefícios: ser um canal de conhecimento sobre os diferentes cinemas e como alcançá-los (através da pirataria, é claro); e o segundo era estender suas atividades ao solo por meio de exibições públicas em locais fora do circuito comercial, como centros culturais e ONGs, entre muitos outros lugares. Além disso, após o filme, havia debates entre os cinéfilos participantes, que também compartilhavam seus sonhos de ser cineastas e críticos de cinema.

Esse tipo de discussão deu início a um sutil crescimento de público para filmes não hollywoodianos, especialmente filmes do Leste Europeu e da América Latina, pois compartilham alguns temas comuns com o contexto egípcio, a ponto de se perceber essa influência em filmes como: *Coming Forth By Day* (2012) de Hala Lotfy e *Verde Seco* (*Withered Green*, 2016) de Mohamed Hammad, que usam atmosferas visuais semelhantes a esses filmes.

Esse interesse empurrou o público novamente para a cena dos festivais de cinema e deu luz verde aos programadores desses festivais para atender a essa demanda. Em 2014, o lendário crítico de cinema Samir Farid – vencedor da medalha de ouro do Festival Internacional de Cannes em 2000 – foi nomeado diretor do Festival Internacional de Cinema do Cairo (Cairo International Film Festival - CIFF), um dos mais antigos festivais de cinema da região. Farid recuperou o glamour do festival histórico, por meio de suas ideias visionárias, como fazer um distintivo de cinéfilo grátis, contratar uma equipe jovem e convidar alguns nomes importantes da indústria cinematográfica, como Fatih Akin. Além disso, instituiu novos concursos como a Semana da Crítica, o Cinema do Amanhã (competição de curtas) e competição de filmes árabes.

A edição de 2014 teve muito sucesso pelos motivos já referidos, na captação de novos públicos e no afastamento da “formalidade” e “burocracia” em que o festival se afundava. Esse público jovem incluía o redator deste artigo, que vinha de outro distrito distante para assistir às exibições, sem saber que ficaria para sempre imerso nesta indústria. No mesmo período, outros festivais ressuscitaram de seu sono profundo com seus novos públicos e equipes, como o Festival Internacional de Ismailia para Documentários e Curtas-Metragens (Ismailia International Film Festival for Documentaries and Shorts Films), e o Festival Internacional de Curtas-Metragens de Alexandria (International Alexandria Short Film Festival). Além disso, mais festivais foram adicionados à cena, como Festival de Cinema Africano de Luxor (Luxor African Film Festival - LAFF, fundado em 2012); Festival Internacional de Cinema de Mulheres de Aswan

(*Aswan International Women Film Festival* - FF, fundado em 2017) e Festival de Cinema de El Gouna (*El Gouna Film Festival*, 2017).

No Cairo, outros festivais de cinema foram exibidos, como: Panorama do Cinema Europeu (*Panorama of The European Film*) e Festival de Vídeo do Cairo (*Cairo Video Festival*), Festival de Cinema de Medicina (Medical Film Festival - Medfest), Festival de Cinema MASR Dot Bokra (*MASR Dot Bokra Film Festival*) e Dias de Cinema no Cairo (Cairo Cinema Days). Enquanto isso, o lugar mais significativo surgiu através da criação de uma casa de cinema de arte, chamada Zawya, por estar disponível o ano todo para exibição de filmes não comerciais, com um preço de entrada muito baixo.

Paralelamente, o mundo digital evoluiu muito mais rápido e as plataformas digitais cresciam em quantidade e qualidade, levando o assunto a um novo espaço com o surgimento dos *vloggers* do Youtube e criadores de vídeo ensaios, que publicavam as críticas agora de modo “visual”. Alguns desses *youtubers* fizeram seus programas inspirados na TV clássica, com apenas uma resenha dos filmes com muitos jump cuts para chamar a atenção – alguns deles foram contratados por canais da TV para fazer seus programas.

Enquanto outros *youtubers* fizeram algo mais eficaz e mais crítico por meio de sua narração com cenas do filme, um segundo formato permitiu que os críticos de cinema expressassem suas opiniões de uma maneira muito divertida e frutífera, por meio do meio visual. Um dos mais importantes *youtubers* de cinema do Egito foi Mahmoud Abo Soliman com seu canal Cinematology. Mais tarde, Soliman exibiu seus ensaios de filmes em festivais como o Festival Internacional de Cinema de Roterdã (International Film Festival Rotterdam – IFFR) e foi contratado pela plataforma VOD WatchIt para fazer seus ensaios sobre suas séries de TV. Depois disso muitos *youtubers* surgiram, mas enfrentando problemas de direitos autorais, voltaram para a primeira abordagem clássica. Ainda assim, conseguiram fazer com que o público mais jovem ouvisse suas críticas mais do que através do conteúdo escrito.

Mas essa não foi a última das etapas da evolução digital, já que o VOD apareceu no final de 2010 para ser um agente importante na cena com o aparecimento da Netflix no Egito: as plataformas Shahid (braço digital de um canal de TV dos Emirados) e WatchIt (primeiro serviço de streaming VOD egípcio), com um crescente número de assinantes e que cresce dia após dia.

As novas gerações gostaram da ideia de um novo meio trazendo os novos filmes para suas casas e com os modernos aparelhos de TV, a experiência evoluiu muito. O VOD também dá liberdade ao espectador para rolar, pausar e assistir quando quiser, o que está muito próximo da nova cultura de “rolagem para baixo” das plataformas de mídia social. Opiniões como “a sala de cinema é melhor” e “os filmes devem ser vistos nas salas de cinema” foram criticadas pela maioria dos telespectadores mais jovens, enquanto os mais velhos tentaram manter essas opiniões.

Em 2020, com a pandemia da Covid-19, o cenário do VOD se ampliou com o isolamento e com o fechamento de cinemas, além de festivais de cinema virtualizando-se ou adiando suas datas. As taxas de assinatura aumentaram e os filmes comerciais, que costumavam estrear em determinadas épocas, estrearam na televisão pela primeira vez na história do cinema egípcio.

O último meio significativo para falar são os memes, que podem ser muito inteligentes e cruciais no cenário da crítica de cinema. No contexto egípcio, alguns memes apareceram como linguagem sarcástica para as interpretações “profundas” do cinema e dos melancólicos cinéfilos, o que pode apontar que o movimento dos amantes do cinema alternativo pode estar mudando ao longo do tempo, criticando seus próprios conceitos e os seus próprios cinemas, através do riso e imagens de filmes antigos.

Tudo isso dá um vislumbre da relação complexa entre a crítica de cinema, os festivais de cinema e o mundo digital, mas será que para por aí? Eventualmente, ela continuará sua evolução e podemos ver dicas do futuro com aplicativos como o TikTok, que dá ao usuário a oportunidade de filmar, editar e transmitir vídeos curtos, o que pode significar que a própria indústria cinematográfica pode estar nas mãos do usuário em algum lugar no futuro próximo.

## UMA VISÃO GERAL DA CRÍTICA DE FILMES EM DIFERENTES ZONAS DA ÁFRICA



**STEVE KOUONANG**  
- Camarões -



Paul Steve KOUONANG KOUAMO, também conhecido como Paul Stevek, é roteirista, escritor e blogueiro camaronês. Promove a Septième Magazine, um webzine e revista dedicada ao cinema africano ([septiememagazine.wordpress.com](http://septiememagazine.wordpress.com)). Participou de vários workshops na África e participa da redação de projetos internacionais, incluindo séries. Crítico de cinema, foi vice-secretário-geral e depois secretário-geral da Cinepress, associação de jornalistas críticos de cinema dos Camarões. Em 2012, publicou sua primeira coleção de contos *Les hommes se cachent pour pleurer* (Edilivre), e sua próxima coleção está em edição. Escreveu vários curtas e longas-metragens selecionados para festivais. É o atual presidente da Exterior / Jour, a associação de roteiristas profissionais do Camarões.

Em primeiro lugar, gostaria de afirmar algo de antemão: para mim (e este é um ponto de vista muito pessoal) não existe um Cinema Africano, mas cinemas da África porque são a expressão de muitas culturas e povos, que existem no continente.

Os cineastas africanos perceberam desde cedo o lugar da crítica no desenvolvimento desta arte. Não falaremos aqui de indústria porque o processo que conduziu a este nível se diluiu mais ou menos rapidamente em considerações políticas e propagandistas, a serviço das ideologias que dilaceraram o continente no período pós-independência, correspondendo a uma certa expansão da sétima arte no continente negro.

Assim, a Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC), que reúne críticos de cinema de toda a África, constrói um trabalho muito importante de promoção e formação. A federação assinou parcerias com vários festivais importantes na África: Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO), Jornadas Cinematográficas de Cartago (Journées Cinématographiques de Carthage - JCC), Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival - DIFF), Festival de Cinema Africano de Luxor (Luxor African Film Festival - LAFF), Festival Telas Negras (Festival Écrans Noirs), Festival Internacional do Filme Transsaariano de Zagora (Festival International du Film Transsaharien de Zagora), entre outros. Os prêmios dos júris e da crítica agora são concedidos. O FESPACO neste caso oferece formação. Dezenas de críticos podem ser encontrados lá. A nova geração se encontra com a velha e são passados os bastões.



A FACC é a principal vitrine dessa profissão na África. Além disso, em um grande número de países africanos, existem associações de críticos de cinema que são implantadas de acordo com os problemas, meios financeiros e técnicos e possibilidades. Um exemplo evidente que merece ser citado é o do Festival de Cinema Africano de Khouribga (Festival du Cinéma Africain de Khouribga - FCAK), em Marrocos. É um lugar importante da crítica africana e sua expressão.

Mas quer se esteja no Magrebe, na África Central, Meridional, Ocidental ou Oriental, pode-se dizer que a presença da crítica cinematográfica é certa. Mas continua sendo uma crítica que eu descreveria como elitista, sem querer me apoiar no lado pejorativo da palavra. O público africano em geral não está em contato com a crítica. Ele dificilmente conta com ela para assistir a um filme ou para se educar. Então, no fundo, de que vale uma crítica se ela tem dificuldade para atingir esse cinéfilo na sua busca ou na sua sede cotidiana por imagem, por uma história, seja ela a sua própria ou de outro?

### **A IMPORTÂNCIA DE TER CRÍTICOS DE CINEMA ESCRREVENDO SOBRE FILMES AFRICANOS NO CONTINENTE E NO EXTERIOR**

A visão dos africanos sobre o seu cinema é muito importante e mais relevante do que nunca, num momento em que as plataformas digitais tornam os filmes mais acessíveis ao maior número de pessoas numa espécie de democratização total da imagem. A importância de ter críticos de cinema escrevendo no continente e até no exterior já não se discute. O cinema africano ainda não foi descoberto. Muitas histórias ainda precisam ser contadas. Além disso, os filmes produzidos nas décadas de 1960 e 1990 ou mesmo de 2000 circularam tão pouco até mesmo no continente, que ainda falta fazer uma espécie de trabalho de memória, tanto para as gerações atuais quanto para as anteriores. O processo de industrialização dessa arte na África falhou, ou para ser menos pessimista, foi desacelerado. Não parecemos ter compreendido bem que "o cinema para além da arte é uma indústria", como declarou André Malraux (1901-1976), escritor engajado e Ministro da Cultura da França.

Na mesma linha, Nour-Eddine Saïl – cineasta e crítico de cinema do Marrocos – declara em Dakar que devemos "multiplicar as produções cinematográficas nacionais para promover o cinema africano". Mas de que valerão essas produções sem o apoio da crítica? Aqui também há uma questão. O olhar do africano sobre o seu cinema deve ser aplaudido, mas o olhar dos outros também é importante, desde que se desfaça com rapidez e sabedoria dos preconceitos que desenvolveram sobre o continente "negro": pobreza, guerras, sofrimento, desumanização... Mas escrever sobre o cinema africano não basta. Esses escritos precisam estar disponíveis para o alvo final, que pensamos ser o espectador médio, onde quer que esteja agora. Existem sites e revistas também: *Septième Magazine* no Camarões, a revista marroquina de pesquisa cinematográfica no Marrocos, *Sens Critique*, *Africiné...*, são algumas plataformas e estão longe de ser as únicas. Mas o *Africiné*, principal plataforma de expressão e promoção da crítica africana, luta para cumprir a sua tão importante missão por falta de recursos financeiros. Mais uma vez, estamos reduzidos a de fato viver graças ao apoio da ajuda internacional. O fim do subsídio da Agência Intergovernamental da Francofonia (*Agence intergouvernementale de la Francophonie*) prejudicou gravemente este órgão de expressão da crítica africana. Todas essas contingências: falta de recursos, baixa produção e ausência de mercado, invasão do cinema americano (Hollywood em particular) e ruptura das gerações atuais com a sala escura resultam em uma visão fragmentada do cinema africano ou mesmo sua quase ausência no cenário mundial.

## DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EM FESTIVAIS INTERNACIONAIS E DA ABORDAGEM DOS FILMES AFRICANOS PELA CRÍTICA INTERNACIONAL

A crítica de cinema faz parte do DNA dos principais eventos cinematográficos do mundo. Os meios de comunicação de todos os tipos (televisão, rádio, sites, jornais e revistas tradicionais) contribuem para a difusão das obras e dos festivais. Cineastas e cinéfilos aguardam ansiosamente as críticas às obras. Na África, como mencionado acima, isso não é exceção. Mas, em geral, se os filmes africanos são geralmente relegados a zonas secundárias ou a sessões paralelas (Cannes, Berlim, Veneza, outros), os críticos ocidentais e internacionais quase sempre acolhem os filmes africanos com grande entusiasmo. São, de fato, filmes de tal composição, profundidade e representatividade, seja técnica, temática ou do ponto de vista do discurso, que são selecionados e, portanto, vistos. Uma jovem geração de cineastas africanos desinibidos, certamente ajudados pela tecnologia digital, se expressa cada vez mais e conquistando reconhecimento merecido. Podemos citar Françoise Ellong do Camarões ou Joël Karekezi de Ruanda, Mati Diop do Senegal, Likarion Wainaina do Quênia, Samantha Biffot do Gabão, Etienne Kallos da África do Sul... a lista é muito longa, mas longe de ser exaustiva. A visão do cinema africano pela crítica internacional, sem dúvida, evoluiu muito. Embora ainda exista um abismo entre os investimentos na produção de filmes do Norte e os do Sul, não significa muito além de um certo fracasso comercial dos filmes africanos fora do continente, já que o seu espírito, a sua visão e a sua trajetória permanecem valorizados e julgados pelo seu justo valor pela crítica em festivais internacionais.

Em última análise, a crítica de cinema na África é uma tradição. Ela existe, está avançando, conhece períodos de altos e baixos, e os problemas de financiamento. Apesar disso, por meio de uma organização como a FACC, se fortalece e passa seu legado para as gerações futuras. No entanto, a crítica de cinema ainda permanece em salões e espaços bem reservados e ainda não atinge (o suficiente) o amante de cinema comum; esteja ele no continente ou não. Porque nos parece que este é o destinatário final. Os festivais de cinema, principalmente os considerados grandes, contribuem significativamente para a expansão e popularização da crítica. A instauração sistemática de um prêmio da crítica nesses festivais será uma vantagem não menos desprezível. A visão do mundo exterior sobre o cinema africano está mudando, a crítica internacional aos filmes africanos não inunda os espaços dedicados (isto também se deve à baixa produção em geral e à quase inexistência de filmes africanos em telas fora do continente negro), mas a crítica se beneficiaria em olhasse para esses filmes com mais atenção e menos marcada pelo preconceito. Porque o futuro do cinema está na África, os cinemas da África estão em terreno fértil, e ainda nem começamos a contar nossas histórias. Viva o cinema, viva a crítica... viva a África positiva.

## FESTIVAIS

Dias de Cinema no Cairo (Cairo Cinema Days). Cairo, Egito - <http://www.zawyacinema.com/>

Encontros Cinematográficos de Dakar (Rencontres Cinématographiques de Dakar - RECIDAK). Dakar, Senegal - <https://www.facebook.com/RECIDAK/>

Encontros de Curta-Metragem de Madagáscar (Rencontres du Film Court Madagascar - RFC). Antananarivo, Madagascar - <http://www.rencontresdufilmcourt.mg/>

Festival Ciné-Banlieue - <https://www.cinebanlieue.org/>

Festival de Cinema Africano de Khouribga (Festival du Cinéma Africain de Khouribga - FCAK). Khourigba, Marrocos - <https://www.festivalkhouribga.com/>

Festival de Cinema Africano de Luxor (Luxor African Film Festival - LAFF). Luxor, Egito - <http://www.luxorafricanfilmfestival.com/>

Festival de Cinema Africano Tarifa Tanger (Festival de Cine Africano Tarifa Tanger – FCAT). Tarifa/Espanha e Tánger/Marrocos - <https://www.fcat.es/>

Festival de Cinema de El Gouna (El Gouna Film Festival). El Gouna, Egito - <http://elgounafilmfestival.com/>

Festival de Cinema de Medicina (Medical Film Festival - Medfest), Cairo, Egito - <https://medfestegypt.com/>

Festival de Cinema de Mulheres da África (Festival Films Femmes Afrique), Dakar, Senegal - <https://www.filmsfemmesafrique.com/>

Festival de Cinema Imagem e Vida (Festival de Cinéma Image et Vie - FESTIV), Dakar, Senegal - <http://www.imagetvie.sn/>

Festival de Cinema MASR Dot Bokra (MASR Dot Bokra Film Festival), Cairo, Egito - <http://www.mdbfilmfestival.com>

Festival de Documentários de Saint-Louis (Le Festival du Film Documentaire de Saint-Louis), Saint-Louis, Senegal - <http://www.film-documentaire.fr/>

Festival de Vídeo do Cairo (Cairo Video Festival). Cairo, Egito - <https://www.cvf.medrar.org/>

Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival - DIFF). Durban, África do Sul - <https://www.durbanfilmfest.com/>

Festival Internacional de Cinema de Mulheres de Aswan (Aswan International Women Film Festival - AIWFF). Aswan, Egito - <http://aiwff.org/home/>

Festival Internacional de Cinema do Cairo (Cairo International Film Festival - CIFF). Cairo, Egito - <https://www.ciff.org.eg/>

Festival Internacional de Curtas-Metragens de Alexandria (International Alexandria Short Film Festival), Alexandria, Grécia - <https://alexandreishortfilmfestival.gr/?lang=en>

Festival Internacional de Documentários de Agadir (Festival international de film Documentaire à Agadir - FIDADOC). Agadir, Marrocos - <http://www.fidadoc.org/>

Festival Internacional de Ismaíla de Documentários e Curtas-Metragens (Ismailia International Film Festival for Documentaries and Shorts Films). Ismaíla, Egito - <http://ismailiafilmfest.com/>

Festival Internacional do Filme Transsaariano de Zagora (Festival International du Film Transsaharien de Zagora). Zagora, Marrocos - <http://festivaltranssaharien.com/>

Festival Moussa Convida (Festival Moussa Invite), Dakar, Senegal - <http://www.festivalmoussainvite.sitew.com/> (site inativo)

Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO). Ouagadougou, Burkina Faso - <https://fespaco.bf/>

Festival Telas Negras (Festival Écrans Noirs). Yaoundé, Camarões - <https://www.ecransnoirs.org/>

Jornadas Cinematográficas de Cartago (Journées Cinématographiques de Carthage - JCC). Cartago, Tunísia - <https://www.jcctunisie.org/>

Panorama do Cinema Europeu (Panorama of The European Film). Cairo, Egito - <http://www.panoramaeurofilm.com/>

## INSTITUIÇÕES

Agência Intergovernamental da Francofonia (Agence intergouvernementale de la Francophonie) - <https://orgs.tigweb.org/agence-intergouvernementale-de-la-francophonie>

Federação Africana da Crítica Cinematográfica (Fédération Africaine de la Critique Cinématographique - FACC) - <http://www.africine.org/la-faac>

Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique [Francês]/International Federation of Film Critics [Inglês] - FIPRESCI) - <https://fipresci.org/>

Laboratório de Cinema de Ouagadougou (Ouaga Film Lab - OFL) - <https://www.ouagafilmlab.net/>

Organização Internacional da Francofonia (Organisation internationale de la Francophonie) - <https://www.francophonie.org/>

## VEÍCULOS

### **Africiné - africine.org**

Africiné é um site coordenado pela FACC, com base em Dacar (Senegal). O site publica centenas de críticas de filmes africanos escritas por mais de 300 críticos que representam 32 países africanos, além da França e da Alemanha. É o maior site do mundo dedicado a filmes africanos e da diáspora.

### **Africultures - africultures.com**

Criada em 1997, por jornalistas e acadêmicos como Gérald Arnaud, Olivier Barlet, Tanella Boni, Sylvie Chalaye, Fayçal Chehat, Soeuf Elbadawi, Boniface Mongo-Mboussa, entre outros, Africultures, com sede em Paris, é uma publicação de artes e cultura sobre a África e suas diásporas.

### **Arradio wa assinima (Rádio e Cinema)**

É a primeira revista crítica de cinema da Tunísia, criada em 1937.

**Awotele - awotele.com**

Revista de cinema africano, cuja uma das fundadoras é a jornalista e crítica de cinema Claire Diao. A revista bilíngue, fundada em 2015, é escrita principalmente por críticos africanos.

**Cine Camer - cinecamer.info**

Concebido em 2016, o site é dedicado a divulgar informações sobre o cinema camaronês e tem como objetivos promover e contribuir para a promoção do cinema camaronês.

**Cinematology - youtube.com/CINEMATOLOGYOfficial**

Canal de comunicação de um dos mais importantes *youtubers* de cinema do Egito Mahmoud Abo Soliman, no qual produz vídeos sobre temas variados relacionados com cinema egípcio e internacional, bem como realiza entrevista pessoas da área.

**Ecrans d'Afrique: Revue Internationale de Cinéma Télévision et Vidéo**

Dirigida de 1991 a 1998 pelo ex-presidente da FACC, o jornalista, professor de cinema e crítico Clément Tapsoba (Burkina Faso).

**No'ocultures - noocultures.info**

Criado em resposta à dinâmica cultural, noocultures.info posiciona-se como uma mídia 100% comunitária, a serviço das culturas africanas.

**SENCINÉ - sencine.com**

Uma publicação semestral que se tornou trimestral especializada na divulgação de produções cinematográficas senegalesas e africanas.

**Sens Critique - senscritique.com**

É um site criado com o objetivo de ser um espaço de compartilhamento de opiniões sobre obras culturais e artísticas. Idealizado por Kevin Kuipers, Guillaume Boutin e Clément Apap, foi inaugurado em 2010, e oferece a oportunidade de descobrir, avaliar e escrever resenhas sobre filmes, séries de televisão, livros, histórias em quadrinhos, álbuns de música e peças teatrais e videogames.

**Septième Magazine - septiememagazine.wordpress.com**

É uma revista dedicada ao cinema camaronês e africano. No site, há uma grande variedade de textos, escritos em língua francesa, sobre festivais, atualidades, entrevistas, críticas, crônicas relacionados com a produção do continente.

**Unir Cinéma: Revue du Cinéma Africain**

Primeiro periódico inteiramente dedicado ao cinema africano vindo da África de língua francesa. Publicado pela primeira vez em 1973, esta revista de cinema senegalesa foi escrita por senegaleses e franceses e publicada pelo Centro Católico de Informação da Diocese de Saint Louis. Fornecia filmografias atualizadas de filmes recentes, bem como entradas mais detalhadas (incluindo créditos, biografias de cineastas, resumos de filmes e críticas) das obras cinematográficas mais significativas de cineastas africanos. Foi encerrada em 2000.

SEÇÃO

03

# Críticas e Ensaios:

Programação Cine África no  
Sesc Digital 2020



# UM CONVITE AO AMADURECIMENTO DO OLHAR

ALEXANDRE DOS SANTOS

Eu tinha nove anos quando conheci Xi, o líder de um dos grupos da etnia coissã que vivia na região do deserto do Kalahari botsuano. Na época em que *Os Deuses Devem Estar Loucos* (*The Gods Must Be Crazy*. Dir. Jamie Uys, Billy Chan, Wellson Chin. Estados Unidos, 1982) estreou nos cinemas brasileiros, eu fazia uma vaga ideia de onde ficava o continente africano. Sequer sabia da existência de um país chamado Botsuana. Porém, a imagem do ator N!xau (o ponto de exclamação significa que a vogal é pronunciada como um estalo de língua no idioma coissã) seminu, de tanga, ingênuo e vivendo nas áreas em torno do deserto ficou no meu inconsciente como a figura que caracterizava “o africano”. O mesmo “africano” que eu encontraria novamente nos bancos escolares do ensino básico como “escravos saídos do ventre de madeira de um navio negreiro”, como nas palavras do embaixador Alberto da Costa e Silva, o maior africanista brasileiro. Essa imagem estereotipada de África e dos povos africanos ficaria ainda mais marcada para mim com a série televisiva *Tarzan* (de Sy Weintraub. Estados Unidos, 1966/68) e o filme *Greystoke - A Lenda de Tarzan, O Rei da Selva* (*Greystock: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*. De Hugh Hudson. Reino Unido, EUA, 1984).

Pouco mais de uma década depois, já na Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, tive dois encontros reveladores. Um com o antropólogo Everardo Rocha (que me apresentou o conceito de “etnocentrismo”) e outro com os filmes do etnólogo e cineasta francês Jean Rouch (1917-2004), que praticou no continente africano o “cinema direto” (ou “cinema-verdade”) documental, teorizado pelo cineasta russo Dziga Vertov. Os filmes *Eu, um negro* (*Moi, un noir*. França, 1959) e *Caça ao Leão com Arco* (*La Chasse au lion à l'arc*. França, 1965) fizeram-me questionar a imagética limitada, etnocêntrica e, sim, racista das minhas referências sobre o continente africano. Até o personagem Tintim, de Hergé (Georges Prosper Remi, 1907-1983), inspiração para que eu seguisse a carreira de jornalista, não resistiu aos novos instrumentos que eu tinha para “enxergar” meus pré-conceitos. *Tintim no Congo* (1931), por exemplo, é hoje um instrumento importante que uso em sala de aula para discutir a legitimação de uma imagem e uma narrativa racistas a respeito do continente e dos povos africanos. Nessa mesma época Gillo Pontecorvo (1919-2006) me deixou totalmente sem chão com *A Batalha de Argel* (*La battaglia di Algeri*. Itália, Argélia, 1966) e *Queimada* (Itália, França, 1969). Ali estavam versões de África que eu jamais havia visto (levando-se em consideração que *Queimada* pode ser visto como um filme sobre África e/ou o Haiti).

Mas a inocência do meu olhar foi perdida mesmo com o famoso debate entre Ousmane Sembène (1923-2007), reconhecido como o “pai do cinema africano”, e Jean Rouch. O cineasta senegalês confrontou o francês com o que chamou de “olhar impessoal” dos etnólogos e africanistas, que viam os africanos “como se fossem insetos”. Sembène reconhecia a importância dos trabalhos de Rouch, mas criticava profundamente a impessoalidade e a “curiosidade branca europeia” a partir da qual o francês construiu as narrativas de seus filmes. Assim, minha “visão de África” já não passava mais pelo prisma da branquitude europeia, estadunidense ou brasileira. O que parece uma obviedade hoje, no século XXI, não me era tão elementar na última década do século passado. Foi então que um grande “Portal do Retorno” se abriu. Através dele,

uma série de guias tomaram minhas mãos e me mostraram uma África vista de dentro para fora e não ao contrário. Foi nesse momento que, como diria a escritora nigeriana e ibo, Chimamanda Ngozi Adiche (numa palestra já clássica para o TED, em 2009), deixei para trás – de uma vez por todas – a minha “história única” a respeito do continente africano.

É preciso dar créditos a vários desses guias (nos sentidos estrito e figurado): Ousmane Sembène com *A Negra de...* (*La noire de...*, Senegal, 1966) foi o primeiro deles. Em seguida, vieram Gaston Kaboré com *O dom de Deus* (*Wend Kuuni*, Burkina Faso, 1982), Kwaw Ansah com *Heritage Africa* (Gana, 1989) e Med Hondo com *Soleil Ô* (França, Mauritânia, 1967). Meus olhos deram um duplo *twist carpado* com Djibril Diop Mambéty e seu *Touki Bouki* (Senegal, 1973) e, depois dele, outros grandes realizadores me levaram a outros recantos e rincões, como Souleymane Cissé com *A Luz* (*Yeelen*, Mali, Burkina Faso, França, Alemanha Ocidental, Japão, 1987), Cheick Oumar Sissoko e *A Gênese* (*La Genèse*, Mali, França, 1999), Haile Gerima com *Sankofa* (Estados Unidos, Gana, Burkina Faso, Reino Unido, Alemanha, Etiópia, 2003), Gadalla Gubara com *Tajouj* (Sudão, 1977), Oumarou Ganda com *Cabascabo* (Níger, 1969), Manthia Diawara e seu *Sembène: the making of African cinema* (Senegal, 1994) e Safi Faye com *Selbe: uma entre tantas* (*Selbé et tant d'autres*, Senegal, 1983), que também me apresentou as particularidades das questões feministas africanas.

O “cinema africano” (entre aspas porque o termo “africano” reduz a uma imprecisão tão gigantesca quando falar em “cinema americano” para se referir aos filmes feitos em todas as Américas, dos Estados Unidos ao Brasil) acrescentou-me uma riqueza de narrativas e olhares, deram-me outras lentes com as quais eu poderia (re)enxergar o mundo e a mim mesmo como brasileiro. Este “olhar africano”, mesmo com as imensas dificuldades para se fazer cinema em alguns países, é instrumento importante para a reconstrução da África como protagonista da História e das narrativas de suas próprias histórias. O cinema, assim como a literatura, são instrumentos importantíssimos que uso com os alunos da graduação de Relações Internacionais na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ. São essas experiências de imersão que facilitam o meu trabalho de resgate do papel central que o continente africano teve e continua tendo no chamado “sistema internacional”.

É com essa África orgulhosa de si, cheia de legitimidade para rir dos próprios defeitos, autocriticar-se e, ao mesmo tempo, reforçar valores éticos e morais que precisamos nos (re)conectar. Afinal, a corrupção, o machismo, a misoginia, a LGBTQIA+fobia, o avanço do moralismo neopentecostal, as agendas das minorias (étnicas), a equidade de gênero e muitos outros assuntos – que parecem ser exclusivas da pauta de lutas sociais ocidentais – também encontram seus reflexos e seus paralelos em todos os países do continente africano. Sem dúvida, ao retomarem o controle das narrativas sobre si mesmos, os realizadores de África inspiraram e influenciaram seus pares da diáspora. O maior exemplo brasileiro e latino-americano é o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, que há mais de uma década promove o intercâmbio entre as experiências audiovisuais de realizadores negros brasileiros, africanos e de outros países da diáspora.

A cada ano, os principais festivais de cinema do país, o Festival do Rio e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, não passam sem ter representantes do continente africano. Desde 2018, a Mostra de Cinemas Africanos e o Cine África (eventos realizados com o apoio do Sesc São Paulo) vêm se tornando as mais importantes experiências de imersão nas produções audiovisuais da outra margem desse rio chamado Atlântico (pegando, novamente, emprestado as palavras do embaixador Alberto da Costa e Silva). A curadoria cuidadosa, criteriosa e afetiva de Ana Camila Esteves e Beatriz Leal Riesco vem promovendo não apenas uma reunião de filmes de curtas e longas-metragens de cineastas africanos contemporâneos, mas experiências de guerrilha que abrem espaços de exibição a uma cinematografia riquíssima, com muito a nos dizer e sensibilizar, mas que nos é sonogada por falta de distribuidores. Um contrassenso se prestarmos a atenção à nossa volta.




A Mostra de Cinemas Africanos é o trampolim perfeito para esse mergulho. Em 2020, na ocasião do Cine África - que aconteceu em formato online durante todo o ano - filmes africanos de vários gêneros, formatos e narrativas foram exibidos no intuito de ampliar o repertório do público brasileiro sobre essas cinematografias. Na programação, foi possível rir com a crítica social repleta de humor e carinho de Apolline Traoré em *Fronteras* (Burkina Faso, 2017); com a sagacidade e a ironia amorosa de Jean-Pierre Bekolo em *O Enredo de Aristóteles* (Camarões, 1996) e com o humor refinado - em meio ao pesadelo de uma guerra civil - no olhar de hajooj kuka, em *aKasha* (Sudão, 2019). Também pudemos embarcar em uma corajosa e sensível viagem de autoconhecimento com Philippa Ndisi-Herrmann em *Lua Nova* (Quênia, 2019). Fomos envolvidos nos silêncios avassaladores, pesados e cheios de reflexões das vielas e áreas mais pobres do Cairo de Ahmed Fawzi Saleh em *Rosas Venenosas* (Egito, 2018) e da Lagos de *O Fantasma e a Casa da Verdade* (Nigéria, 2019) ou da Joanesburgo de *Vaya* (África do Sul, 2016) ambos de de Akin Omotoso, cujos dramas são surpreendentemente próximos das nossas realidades. Como se não bastasse, Moussa Senè Absa nos surpreendeu com o seu “semi-musical griô” *Madame Brouette* (Senegal, 2002), da mesma forma que Ebuka Anokwa e seus companheiros, no outro espectro das emoções, nos apresentaram a crueza real dos imigrantes africanos legais e ilegais na Suíça em *Nada de errado* (Suíça, 2019). O que dizer, então, do conto de fadas moderno *Supa Modo* (Quênia, 2018), de Likarion Wainaina, um filme de super-herói diferente de qualquer outro que já vimos.

O “cinema africano”, seja ele o clássico ou o contemporâneo, abre um leque infinito de possibilidades para o encontro com uma África que não é mostrada no noticiário. No mínimo, dá-nos contexto para entender melhor e com mais propriedade o que vemos de África na mídia tradicional. Esta seção é uma colaboração neste sentido, um conjunto de textos críticos e ensaísticos que se permitem esse outro olhar, ao mesmo tempo que inspiram novos olhares, interpretações e subjetividades. Os textos aqui reunidos, escritos por profissionais de diversas áreas de atuação, podem ser recebidos como um convite para uma oportunidade única de construir outras imagens a respeito de um continente que já sofre historicamente com olhares paternalistas, segregacionistas e racistas. O exercício de enxergar o outro e deixá-lo falar de si pode muito bem começar por aqui.

Permitam-se.

Divirtam-se.



---

Alexandre dos Santos (instagram: @alsantos72), jornalista, mestre em Relações Internacionais, professor do Instituto de Relações Internacionais (IRI) da PUC-Rio e um dos autores do livro “África no mundo contemporâneo” (editora Garamond, 2014). Articulista do site jornalístico Projeto #Colabora (<https://bit.ly/2KKoYoz>) e revisor das traduções dos livros: “A experiência africana”, de Vincent Khapoya (Vozes, 2010); “Escravidão e etnias africanas”, de Gwendolyn Midlo Hall (Vozes, 2017); “No centro da etnia”, de Jean-Loup Amselle e Elikia M'Bokolo (Orgs.) (Vozes, 2017). Também é o responsável pelo projeto #ConexãoÁfrica - canal no Youtube (<https://bit.ly/35AQ48V>) e podcast (<https://spoti.fi/2XBfYoq>) – cujo objetivo é entrevistar brasileiros que estejam ou estiveram em algum dos países do continente africano ou cidadãos desses países que falem português.



## O CÉU DO NILO AZUL



LEONARDO BOMFIM

“O que há para ver no céu do Sudão?” É a grande interrogação provocada pelo cinema de hajooj kuka, jovem realizador que ocupa um lugar central na retomada da cinematografia sudanesa da última década. Em dois longas-metragens que se complementam a partir do documentário e da ficção, surge a revelação de sentimentos contraditórios: a tensão constante de quem vive um cotidiano bélico e a energia contagiante de quem vivencia os impulsos revolucionários.

Os dilemas históricos e os conflitos contemporâneos, experimentados especialmente no sul, são expostos sem desvios pelos dois filmes e naturalmente seduzem a atenção de quem deseja compreender as minúcias do que acontece na região, tomada por uma série de guerras civis e rebeliões populares, hoje encravada entre o Sudão do Sul e o poder central do país. Mas é esse instante aparentemente simples, quando há alguém que estica o pescoço e olha para o céu, que permanece vibrando após as projeções das obras.

Em busca de um sentido metafórico, podemos vislumbrar uma série de imagens esperançosas evocadas a partir dos olhares e dos pensamentos dos habitantes dos Montes Nuba, território que formou uma importante base da Frente Revolucionária do Sudão no processo de conflito armado que contribuiu para a queda do regime de Omar al-Bashir, em 2019. Mas hajooj, cineasta que conjuga a imaginação e os pés no chão, não esconde do espectador: a guerra nos obriga a ver o que há de concreto.

Assim, no documentário musical *No Ritmo do Antonov (Beats of the Antonov, 2014)*, o que há para ver no céu são os velhos aviões de fabricação soviética que surgem no horizonte e atacam sem aviso aquela região montanhosa. A primeira imagem do filme já traz o pequenino risco no céu azul que logo marcará sua presença com bombardeios ferozes. A correria das pessoas também é a da câmera, que registra, ao longo da obra, o resultado dos ataques; as ruínas das paredes das casas, o sangue dos rebeldes, os animais mortos.

Em *aKasha*, o longa-metragem de ficção que hajooj lançou em 2018, há a retomada, ainda na introdução, dessa imagem referencial, quando os soldados olham para cima e se abaixam durante a passagem de um avião. É como se houvesse uma metamorfose de um filme para o outro, pois rapidamente o ato de olhar o céu ganhará um novo sentido. O que se vê, agora, são as nuvens que passam, limpam o tempo e anunciam a reaparição do sol. É o fim da temporada de chuvas que enlameia tudo e impede o avanço dos carros e dos tanques. O filme nos ensina: é o retorno da guerra.

Num sentido realmente concreto, o que se vê no céu do Sudão, a partir das aeronaves a serviço do regime de Omar al-Bashir e das nuvens que desaparecem suavemente, são os sinais de que um breve instante de tranquilidade chegou ao fim. Revela-se, assim, a questão

incontornável do cinema de hajooj: entender como esse estado de guerra constante mobiliza as ações e os pensamentos de uma população que luta no dia a dia pela transformação do país.

Essa imagem insistente das duas obras, cabe destacar, também nos leva a uma obra mítica do cinema sudanês, *Jagdpartie* (1964)<sup>1</sup> de Ibrahim Shaddad, um dos fundadores do Grupo de Cinema Sudanês (Sudanese Film Group). Este coletivo de cinema experimental reuniu diversos nomes a partir dos anos 1970 e foi interrompido justamente com a chegada de al-Bashir ao poder, em 1989. Trata-se de um filme universitário, realizado na Alemanha Oriental, que se apropria do faroeste para colocar em cena a violência do racismo. Na abertura do filme, um plano belíssimo nos faz pensar que as nuvens olham o jovem negro adormecido (e exausto), após uma fuga ainda indeterminada na floresta. Logo haverá uma inversão e encontraremos uma imagem muito semelhante às que encontramos nas obras de hajooj: esse mesmo jovem, num breve momento de tranquilidade, deita-se na grama e relaxadamente observa o céu, ao lado de um homem branco, com quem inicia uma assustada e, logo saberemos, impossível amizade. Shaddad situa no ventre de seu filme angustiado, para resgatar as palavras de um dos entrevistados de *No Ritmo de Antonov*, justamente “um estado temporário de paz”. É, de fato, apenas um instante, pois logo o horror retornará à narrativa e compreenderemos os motivos da fuga e os resultados da barbárie.

A relação entre os céus de Shaddad e hajooj torna-se importante, da mesma forma, porque há um hiato na produção cinematográfica sudanesa entre a interrupção forçada das atividades do Grupo de Cinema Sudanês, no início dos anos 1990, e a emergência de uma produção contemporânea nos anos 2010. Nesse espaço de tempo, praticamente nenhum céu foi filmado e exibido nos cinemas do país.

Em *No Ritmo de Antonov*, a música é o que ilumina esses breves intervalos em meio à violência da guerra civil, mas a atenção aos céus, até mesmo à noite, deve ser ininterrupta. Notável a montagem do filme, que não prepara o espectador para a vinda dos ataques aéreos, mostrando como as canções e os bombardeios precisam praticamente coexistir, inclusive num sentido sonoro. Já em *aKasha* vemos o último suspiro desse estado temporário de descanso com o fim da temporada de chuva. Inicia um alvoroço na pequena cidade entre aqueles que já estão preparados para o retorno e aqueles que desejam escapar desse destino aparentemente inevitável.

É muito comovente perceber como hajooj compreende a maior especificidade cinematográfica (para além de narrar uma história, fixar os instantes milagrosos que acontecem em frente à câmera) num sentido absolutamente político e vê na sua arte uma forma de eternizar esses intervalos de tranquilidade. Para muito além da questão didática a respeito do conflito no documentário e da trama narrativa criada no segundo longa, há um visível prazer do cineasta com aquilo que está diante de seus olhos: os momentos de alegria plena que transbordam nos cantos, nas danças, nos risos, nos olhares. Celebram-se, nos filmes, mais do que um estado de guerra, um estado de existência e, conseqüentemente, a possibilidade de uma criação livre mesmo numa zona de conflito permanente.

---

<sup>1</sup> Esse filme de 40 minutos deveria ser mais visto e merece ser colocado ao lado das primeiras obras-primas da África subsaariana, realizadas nos anos 1960 por nomes essenciais como o senegalês Ousmane Sembène, a franco-angolana Sarah Maldoror, o nigerino Moustapha Alassane, o mauritano Med Hondo.

## “EU NÃO QUERO IR PARA CARTUM”

As complexidades políticas do Sudão ganham destaque dentro dessa celebração das existências. Numa cena reveladora de *aKasha*, um jovem casal discute o seu futuro após a guerra. Cheio de si, o garoto diz que levará sua namorada para viver em Cartum, a capital do país. A negativa dela não é menos assertiva e indica uma utopia regional do processo revolucionário desejado pelos rebeldes do sul: “Eu não quero ir para lá, depois da guerra nós faremos da nossa Kauda melhor que Cartum”. A relação conflitante com a capital também aparece em diversos relatos de *No Ritmo de Antonov*. A etnomusicologista Sarah Mohamed fala sobre como encontrou nas manifestações artísticas livres da região do Nilo Azul, uma expressão mais verdadeira da cultura do país. Cartum, em contrapartida, é vista por ela como um território que exhibe uma espécie de “falso Sudão”.

As diferenças reveladas pela tensão entre as margens e o centro ficam muito evidentes se compararmos as obras de hajooj. Há dois belos filmes contemporâneos do país realizados na capital: *Impedimento em Cartum (Khartum Offside, 2019)* de Marwa Zein e *Falando de Árvores (Talking About Trees, 2019)* de Suhaib Gasmelbari. No primeiro, as jovens que desejam montar um time de futebol não olham para o céu, mas para a televisão que exhibe o jogo do Barcelona e lamentam que não conseguem jogar partidas profissionais. No segundo, os velhos cineastas do Grupo de Cinema Sudanês, que desejam reabrir uma sala de cinema, olham para as imagens dos antigos filmes guardados que eles realizaram. Olham, também, em outra imagem sintomática, a sujeira que toma conta da tela branca de cinema há décadas inutilizada.

Não por acaso, os filmes da capital, realizados por diretores que viveram a diáspora e estudaram fora do país, trazem à tona justamente a ideia da impossibilidade de realizar algo, a partir dos problemas legais com o regime até então vigente. A lei proíbe que as mulheres joguem futebol profissionalmente; os cineastas também têm seus sonhos de salvar o cinema vetados pela administração em Cartum. São dois filmes, em suma, tomados pela melancolia do não. É justamente por estar fora do centro e dedicado aos territórios do sul do país, que o cinema de hajooj, mesmo no contexto violento da guerra civil e da zona permanente de conflito, consegue celebrar a liberdade de existência e revelar, com uma leveza que parece não poder existir nos filmes de Cartum, uma série de afirmações importantes sobre os sonhos e desejos de homens e mulheres sudaneses.

*No Ritmo de Antonov*, para além de celebrar as diferentes manifestações musicais e culturais que sobrevivem nos Montes Nuba, também discute literalmente a problemática questão da identidade sudanesa. Ouvimos, ao longo da obra, uma série de frases significativas de locais e de refugiados: “Eu nunca me vi na televisão.”, “Minha música é considerada pagã.”, “Minha identidade pode ser lida através das notas musicais”. As falas de Albaqir Elafeef, membro da Sociedade Civil Sudanesa (Sudanese Civil Society), contextualizam a questão de um modo bastante didático. Para o ativista, o grande problema do Sudão é ter que lidar com uma identidade forjada através de uma guerra de longa data contra a africanidade no país. “A guerra é causada pela crise de identidade dos nortistas, que acreditam ser um produto de um pai árabe de uma mãe africana”. Todos os elementos africanos são condenados em uma cruzada racista, que tenta impor a etnia árabe como a face única do país. O resultado, ele destaca, é uma constante marginalização e negação da “mãe negra” vivida pelos cidadãos das regiões do norte do país. Elafeef conclui levando a ideia de um conflito eterno a um território psicológico ainda mais complexo: “negando a sua própria identidade, o sudanês jamais estará em paz consigo”.

A ideia de recusa a Cartum colocada pelos dois filmes traduz um pouco do sentido mais urgente do impulso revolucionário dos rebeldes. Há uma convergência de ideias a respeito da

identidade forjada da região central, que não respeita a multiplicidade étnica e cultural sudanesa. Nessa perspectiva, os dois filmes posicionam-se como manifestos que defendem abertamente a existência de um outro país possível, verdadeiramente plural e aberto às diferenças, em relação à sufocante hegemonia islâmica imposta pelo governo de Omar al-Bashir.

O olhar atento ao presente do cineasta destaca que se existe, por um lado, uma crise de identidade histórica no país, que parece encaminhar todos os conflitos vividos ao longo de décadas, há outro problema que surge no contexto do conflito permanente: a identidade bélica forjada em diversas gerações por causa dessa sensação de que a guerra jamais terminará. Em *aKasha*, a impressão é a de que o diretor deseja pensar, agora a partir da narrativa ficcional, como as problemáticas expostas no documentário podem acontecer na prática, nas ações cotidianas das pessoas.

Notável, nesse filme, que antes de sabermos quem é o protagonista, conhecemos em detalhes a Cindy, sua metralhadora AK-47. Se a arma vem antes do rosto, a obra vai justamente colocar em crise essa identidade heroica e guerreira exposta orgulhosamente pelo protagonista, um jovem que diz “Sou a revolução”. As respostas provocativas da namorada, na mesma cena destacada anteriormente que revela a negação de Cartum, colocam um primeiro incômodo na jornada de um dia desse garoto no retorno da guerra, compartilhada com outro rapaz do vilarejo, que não demonstra nenhuma vontade de lutar. Veremos, até o fim, um processo de reinvenção; descobriremos rapidamente que a sua própria identidade heroica (a do “jovem que derrubou um *drone* sozinho”) é falseada por ele. Seu grande ato de guerra foi apenas um golpe do acaso<sup>2</sup>.

Nesse processo vivido pelo personagem, hajooj chama atenção para duas questões: a reivindicação política das mulheres e a busca por uma espécie de contracultura sudanesa. O debate sobre gêneros é notável já em *No Ritmo de Antonov*, quando ouvimos as artistas que não aceitam papéis de submissão e questionam os espaços consagrados a elas no país – coloca-se em debate, por exemplo, o que pode ser a “música das garotas”; na ficção, a namorada do “herói” toma o protagonismo e coloca em curto-circuito a referência de masculinidade no contexto sudanês – o diretor, em uma visível provocação, faz com que os dois machos desse típico *buddy film*, que conversa bastante com os exemplares da Nova Hollywood dos anos 1970<sup>3</sup>, passem um bom tempo correndo para lá e para cá vestindo as roupas das mulheres daquele vilarejo.

A invenção de uma contracultura sudanesa contemporânea parece ecoar uma utopia radicalmente distante das permissões do extinto regime al-Bashir, e que ainda não parecem garantidas no momento atual. Em *No Ritmo do Antonov*, as mulheres cantam uma animada canção sobre a metralhadora Kalashnikov; em *aKasha*, a partir de livros e cartazes, há a convivência de Frantz Fanon e dos Beatles em seu período de rebelião estética (Álbum Branco); de Chinua Achebe e Bob Marley, há referências aos Panteras Negras... Surge a necessidade de reafirmar a africanidade a partir de expressões abertamente revolucionárias, assim como a vontade de

---

2 Nesse sentido, há um diálogo bem interessante entre o filme de hajooj e o clássico de Howard Hawks *Sargento York* (1941), que conta a história de um atropelado “herói por acaso” da 1ª Guerra Mundial.

3 Nesse aspecto, a sessão dupla perfeita é com o precioso *Mikey and Nicky* (1976), da diretora Elaine May, que coloca os atores John Cassavetes e Peter Falk para brincar de gato e rato, enquanto todas as pequenezas da masculinidade dos personagens são expostas numa vitrine aos espectadores.

abraçar nomes marcantes que protagonizaram transformações culturais decisivas nos anos 1960 e 1970. O paralelo com a subversão psicodélica repercute quando o jovem protagonista do filme concretiza a sua reinvenção, num grande momento místico de revelação, justamente a partir de uma experiência lisérgica com uma planta mágica.

Entre tantas complexidades políticas que nos escapam, é o que parece permanecer de mais contundente na obra de hajooj: pensar como a revolução sudanesa poderá acontecer num contexto cultural e comportamental, a partir de personagens que não se encaixam exatamente no perfil do homem da guerra, tão caro à história do país. O Sudão ainda vive grandes incertezas, então não sabemos como diretor poderá dar continuidade à sua aventura cinematográfica. Sua recente prisão, todavia, dá-nos a impressão de que ainda não é possível olhar para cima e ver apenas um futuro promissor no azul do céu. Que a luta – e o cinema – continuem!



---

Nascido no Rio de Janeiro, Leonardo Bomfim é programador da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, desde 2015. Foi programador da Sala P. F. Gastal, que atualmente está fechada, entre 2013 e 2016. Desde 2012, edita o Zinematógrafo, publicação impressa de crítica de cinema.



## ALGUM LUGAR ALÉM DE NOLLYWOOD



CECI ALVES

Por ser arte e indústria, durante toda a sua história, o cinema viu suas questões de linguagem, em grande medida, pautadas pelos modelos de produção. Seja para sua própria sobrevivência – se não fosse o advento da montagem, que propiciou a filmagem das histórias em descontinuidade, para serem rearmadas depois, o cinema seria uma arte inviável do ponto de vista da produção –, seja para a sua manutenção, como no exemplo do pós-guerra, quando o cinema norte-americano, para fincar ideologias nos corações e mentes do mundo recém-dividido, formalizou suas regras e criou um cânone. Assim, do ponto de vista da linguagem, viabilizou sua produção e disseminação como uma nova forma de vida em série.

É nesta encruzilhada que encontramos Nollywood. O cinema nigeriano pós-colonial, feito sob este recorte, buscava emular um modo de produção em série para se desenvolver e aparecer. Um modelo que obedecesse a fórmulas simples de serem feitas, mas eficazes para conquistar o coração e mente do público ao qual se destinaria. O cinema feito em Nollywood era a linguagem, o modo e a semelhança das propostas que definem o modelo de produção hollywoodiano: linguagem aristotélica e empática (patética, no sentido platoniano e heideggeriano), que familiariza e agrada o espectador logo à primeira vista; disseminação de valores culturais que mesmerizam, aplainam a crítica e padronizam o pensamento – o que pode facilmente descambar para ser usado de forma política e ideológica.

Mas atenção: Nollywood bebeu nessas águas, mas não mergulhou no neocolonialismo, que foi a base do cinema hollywoodiano. A fórmula da linguagem, atrelada ao modelo de produção como forma de baixar custos e criar uma linha de montagem que jogasse cada vez mais produtos no mercado, foi usada pelo cinema nigeriano como uma maneira eficaz de busca por autorrepresentação, como uma forma efetiva de descolonização, após a independência do país da Inglaterra, em 1960. Uma maneira de reencontrar e reestabelecer seus *aprioris* culturais, suas tradições, religiosidade, línguas... Tudo aquilo que foi alquebrado e vilipendiado pelo domínio europeu.

Assim, Nollywood surge com a força econômica do petróleo, a partir dos anos 1970, apropriando-se da estrutura de linguagem e de produção do modelo hollywoodiano, mas criando enredos, estéticas e linguagem próximos da realidade local, que, apesar das limitações de qualidade técnica e do pouco apuro artístico, conquistou a nação, transformando-se na segunda maior indústria cinematográfica do mundo em volume de filmes (1,2 mil títulos por ano, em dados de 2019), atrás apenas de Bollywood (Índia), e à frente mesmo da poderosa Hollywood (Estados Unidos).

Fica claro, portanto, que o cinema feito em Nollywood é um cinema identitário, que traz um conteúdo preocupado em contemplar a variedade étnica e cultural de um dos países mais populosos da África, e, nesse quesito, fez a lição de casa melhor do que o Brasil, ao se

preocupar em ter interlocução com o público e com o mercado. O que fez a tentativa de uma indústria brasileira de cinema ruir, nos casos da Cinearte, Atlântida e Vera Cruz (1940-1970), foi, justamente, o que serviu de fermento a Nollywood. Nas palavras de Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963, p. 72), faltou, nas iniciativas de forjar uma indústria comercial no Brasil, “planejamento, consciência e perspectivas culturais” – o que, na Nigéria, houve de sobra. No lugar do vazio da falta de uma indústria, o Brasil engrossou as gengivas dos filmes de arte, seguindo o ideário do *cinéma d’auteur*, forjado na França e emulado por toda Europa como um contraponto às injunções do “malvado” cinema comercial. Malvado, porque careceria a esta forma de fazer filmes responsabilidade social e invisibilidade às pautas ontológicas e da diversidade.

Este também é o ponto sem retorno que levou cineastas nigerianos a repensar seu fazer, evocando o catecismo da autoralidade para explorar, alegoricamente, a sua própria realidade e dela extrair o sumo de uma nova estética que desse conta dos problemas sociais contemporâneos não só do seu país, mas ainda da África e da diáspora. Assim, *Beyond Nollywood*, termo cunhado pela autora, produtora de cinema e curadora Nadia Denton, foca em narrativas que proponham um arejamento desta estrutura nollywoodiana, já testada, aprovada e exaurida em sua repetição. A proposta é acolher filmes que coloquem em debate, através de novas proposições de linguagem, o pensamento destes novos cineastas africanos com o compromisso social e estético de seus filmes, visando algo além do lucro, da bilheteria e do entretenimento das massas.

Nesta perspectiva, o programa de curtas *Beyond Nollywood - Sofrendo e Sorrindo* traz uma batelada de filmes que revela esta nova geração de cineastas nigerianos, bafejados pela cultura popular internacional, que gerou, no cerne de suas ontologias, um estilo nativo dessemelhante ao já existente, em suas alegorias elaboradas, apuro técnico e estético e condução inovadora de linguagem. Uma elevação tamanha do nível da discussão, até para os padrões de linguagem estabelecidos pelas “outras cinematografias” de recorte autoral, tratando de temas extremamente nigerianos, mas colocando-os para brincar no quintal da diversidade universal.

Os cineastas desta sessão de curtas são “vozes corajosas e inabaláveis que permanecem em grande parte na periferia e estão reescrevendo o futuro da indústria cinematográfica nigeriana, (...) baseando-se na filosofia de Frantz Fanon, de que a África é um lugar onde uma nova consciência ou forma de ver o mundo pode emergir”. Assim, esta curadoria assinada por Denton mostra “como a criatividade está no cerne do futuro da Nigéria e será a sua salvação na era pós-petróleo.”<sup>1</sup>

Os curtas que compõem a sessão *Beyond Nollywood* demonstram, da parte de seus diretores, um manejo narrativo de linguagem inovador e até pouco visto em outras cinematografias que se propõem autorais. Eles trazem um engenho que evita debruçar-se no cânone clássico como ponto de apoio, apresentando o frescor de histórias que fogem ao anedótico e à perspectiva clássica/folhetinesca: elas escoam diante dos nossos olhos com a força e a potência de uma cinematografia madura, que se exercitou nos campos do comercial, já passou pela fase de compreensão do formalismo e agora quer subvertê-lo. Ao usar uma construção de discurso afeita aos seus propósitos, os diretores reelaboram a realidade vivida por eles e a devolve ao

---

1 Tradução da autora para a apresentação do evento *Beyond Nollywood: New African Cinema*, publicada no site *Black History Walks* (Reino Unido). Na ocasião, a curadora Nadia Denton fez uma fala sobre o *Beyond Nollywood*. Cf. <https://blackhistorywalks.co.uk/talks/beyond-nollywood-new-african-cinema/>. Acesso em: 24 out 2020.



espectador em forma de questionamento – de páthos cognitivo.

O filme *Renascida* (*Born Again*, Inglaterra, 2020) de Candice Onyema, por exemplo, traz, em forma de alegorias precisas e contundentes, a temática da frustração com a impossibilidade da maternidade, e quais os ecos disso nas (sempre cruéis) proposições culturais do ser feminino. O curta, de forte efeito empático e estético, tem na economia do texto semântico sua proposta de realização, sendo direto, silencioso, objetivo, ao mesmo tempo que devastadoramente sensível em sua poética.

*Perdendo minha fé* (*Losing my Religion*, Nigéria, 2018) de Damilola Orimogunje vai pelo mesmo caminho de *Renascida* e apresenta a temática da pedofilia, estupro de menores e religião, estabelecendo pontos de contato e de divergência com a cultura local, e problematizando, no campo das imagens – e de forma tênue, elegante, mas forte e precisa –, como seria aquele mundo se não houvesse acontecido a colonização judaico-cristã da África.

Já *Amor Digital* (*Digital Love*, Nigéria, 2018) de Mike Omonua, ainda que se enquadre no campo da anedota, flerta com as questões futuristas (ou afrofuturistas) com a competência de linguagem de quem pensa fora das questões da padronização e estabelece seu recorte de tempo e espaço próprios.

Mais pronunciadamente futurista (ou afrofuturista), *A Escolha Certa* (*The Right Choice*, Inglaterra, 2017) de Tomisin Adepeju parte do umbigo ontológico nigeriano para falar diretamente com a diáspora, em uma revoltante revelação das estruturas do racismo e do preconceito, examinando, de forma estilística e competente, do ponto de vista audiovisual, a naturalização dessas estruturas.

Já o experimental *Técnica Especializada* (*Specialised Technique*, Inglaterra, 2018) de Onyeka Igwe constrói suas pontes no campo do documentário performativo (segundo a tradição estabelecida pelo estudioso Bill Nichols), tensionando as fronteiras da etnografia e colonização. O filme subverte explicitamente a lógica de um material que originariamente foi filmado pelo oficial inglês William Sellers, principal diretor do Unidade do Cinema Colonial (Colonial Film Unit), que desenvolveu as bases do cinema colonial nigeriano, criando centenas de filmes etnográficos com um conjunto de regras espartanas, como edições lentas, nenhum truque de imagem e movimentos mínimos de câmera. Igwe, neste tratado de intenções experimentais, resgata a dança negra desse projeto colonial, ressignificando o material de Sellers para transformá-lo, de espetáculo estudado, em vivência afetiva, devolvendo aos corpos negros suas performances, secularmente roubadas.

Em *Um Cemitério de Pombos* (*A Cemetery of Doves*, Nigéria, 2018) Tokunboh Sangodoyin, é suscitada uma temática espinhosa de ser tratada na Nigéria como na África em geral – aliás, um assunto que, surpreendentemente, adquiriu contornos mundiais imprecisos na compleição pós-Trump da contemporaneidade: sexualidade e diversidade. Dilatando, audiovisualmente, a concepção de tempo, e trazendo-o para uma dimensão estendida e silenciosa, o curta conta a história de um adolescente e sua aceitação da sexualidade, em um enredo preciso, que emociona pela pesada tensão atmosférica que cria, instalando a discussão no campo do não-dito – como se evocasse, de forma simbólica e quase metonímica, a situação real que descreve. E tudo isso com atuações palpitantes e fora do esquema dos atores medalhões de Nollywood.

A discussão de gênero segue sessão afora, vindo aflorar em *Um Gênero* (*A-Gender*, Nigéria, 2019) de Shua Taiwo, que usa a ficção de modo não-convencional justamente para chamar a atenção, pelo estranhamento, às questões da igualdade de gênero, relatando a história de (mais) uma mulher oprimida na sociedade do Século XXI. Algo comum seja no quintal nigeriano, seja no *playground* mundial.

*Silêncio* (*Silence*, Nigéria, 2016) de Tolulope Ajayi arremata o tratamento desta sessão às questões de gênero trazendo um dos temas mais sensíveis quando se fala da situação da mulher (para além, inclusive, da fronteira do gênero biológico) em solo africano: a cultura do estupro. Com a *logline* “Ire perde sua inocência da maneira mais brutal”, tão simples quanto desesperadora, *Silêncio* se utiliza de uma estética que, a princípio, mais se aproxima do cânone de Nollywood, para, uma vez que a história esteja estabelecida, tal remissão servir, ao mesmo tempo, como dado de familiaridade e contraponto à imersão na crueza desta realidade tão difícil quanto comum às mulheres da África – e que urge ser apresentada e discutida.

Fechando a sessão, *Quarto Escuro* (*Dark Room*, Nigéria, 2019) de Kagho Idhebor se apresenta como um exercício estilístico entre a linguagem clássica e as formas contemporâneas de disposição audiovisual do tempo e espaço, trazendo uma espécie de *thriller* policial psicológico, no qual uma mulher, que cometeu um assassinato, passa a noite na casa de um fotógrafo de meia-idade, que está pensando em suicídio. O tempo do filme escoa tenso, como numa ampulheta que leva o espectador ao inescapável – mas é este pêndulo que prende toda a atenção no relato.

Esses filmes demonstram que Beyond Nollywood parece ter ouvido os ecos da pauta do “Cinema do possível”, propalada por Glauber Rocha para fundar o Cinema Novo – e que está na base de todas as novas cinematografias que surgiram no mundo –, e decidem colocá-la em prática, usando a linguagem para forjar um modelo de produção mais simples, barato e factível; mas também pensando a forma de contar histórias como exercícios estilísticos, que testam os limites da realidade e provocam um olhar mais atento e crítico àquilo que está apenas bruxuleando na tela.



Ceci Alves é uma cineasta negra, que imprime em seu trabalho uma narratividade musical, lidando com questões de militância e protagonismo dos excluídos de uma forma afetiva e política. Tem larga experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Cinema, e é reconhecida documentarista e curta-metragista, com premiações no Brasil e exterior. Hoje é a comandante em chefe da empresa ¡Candela! Produções Audiovisuais. É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC/UFBa. Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (1994). Também é especialista em Edição e Montagem pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, La Habana, Cuba, com Master 2 em Direção pela École Supérieure d’Audio-Visuel, unidade da Université de Toulouse, Le Mirail, França.



## POR UM CINEMA DO TROCADILHO

JULIANO GOMES

O *Enredo de Aristóteles* (1996), de Jean-Pierre Bekolo, é, antes de tudo, difícil de definir. A própria resistência a uma definição talvez seja seu tema. O título do filme já inspira uma polissemia, um jogo de palavras, que é provavelmente sua característica definitiva como projeto de cinema de Bekolo. As coisas variam, relacionam-se em cacofonia, mudam de significado, trafegam em constantes ambiguidades – e é essa a carne constante do filme. Em francês *Le complot d'Aristote*, é muito próximo ao nosso “complô”, em português. Em inglês, traduziu-se *plot*. Em ambas, juntam-se os sentidos de “enredo”, como material ficcional de base, “trama”, no sentido de costura, e “conspiração”, como um plano secreto para causar mal a alguém. De certa forma, os três sentidos podem ter relação com o filme, não é possível dizer com certeza se o título significa só um desses – talvez nada nesse longa signifique uma coisa só.

Tal ideia de título se encarna a uma tensão permanente. Porque de certa forma o longa não é aristotélico na sua estrutura, mas ao mesmo tempo é. Há abertura, problema, desenvolvimento e resolução. Entretanto a natureza do “conflito” é radicalmente metalinguística, a matéria narrativa, o “enredo”, é uma espécie de meta enredo: um grupo de desgarrados habita um cinema, Cinema África, onde só assistem cinema comercial hollywoodiano, em geral de gênero – o que se chamaria de um repertório de cultura de massa. O líder do grupo se chama Cinema. O “problema” do enredo é disparado pela presença do cineasta Essomba Tourneur, aquele que “vem de fora”, que trava um embate para mostrar o “verdadeiro cinema africano” no local ocupado por esse grupo cinéfilo. Além disso, esta é uma espécie de ficção ensaística, onde há um narrador e uma série de outras intervenções em forma de comentário na banda sonora.

É importante notar que o filme é uma encomenda do Instituto Britânico de Cinema (British Film Institute - BFI) que produziu uma série de filmes com cineastas de todo mundo como Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, dentre outros. O que foi solicitado como um documentário sobre a história do cinema africano, tornou-se uma espécie de metaficção sobre os principais dilemas coloniais que são fundantes dos filmes feitos por africano(as), cujo ponto de tensão fulcral é a mediação dos países colonizadores nos financiamentos, laboratórios e difusão. Cabe observar, em toda extensão do gesto de Bekolo, o fato de não dar o que se espera dele, seja para o financiador ou para o espectador. É como se ao mesmo tempo, o próprio ato de contar histórias seguindo as observações da *Poética* fosse uma espécie de conspiração milenar, que estrutura um modelo de dominação colonial no âmbito narrativo, econômico e semântico. Bekolo, seguindo o pensamento do gigante senegalês Djibril Diop Mambéty (1945-1998), afirma ambigualmente que o cinema tem tudo a ver com a África. Por um lado, diz, ironicamente, que segundo Aristóteles, a narração precisa causar “temor e compaixão”, e é isso o que a imagem da África causa no Ocidente. A conhecida fala de Mambéty que Bekolo replica é que o continente como um todo tem um traço cultural muito forte da narração e da contação oral da história, e que, portanto, esse potencial só não se realiza por conta de barreiras coloniais, que produzem como resultado uma inflação de um cinema africano “para europeu ver”.

Todo o gesto do *O Enredo de Aristóteles* é uma investida iconoclasta nessa relação de olhares e expectativas entre o cinema africano e sua mediação pelos países europeus. O “verdadeiro cinema africano” é objeto, mais de uma vez, de tiradas sarcásticas. Os dramas humanistas realistas, que o Ocidente adora, não fazem a cabeça da turma do Cinema África. Eles querem “ação”, não o cinema “autêntico” que o cineasta intelectual Essomba Tourneur quer lhes enfiar goela abaixo. Em um dado momento, mudam a fachada *neon* do Cinema África para um ornamento “étnico” que o rebatiza de “Heritage”, que significa herança, legado. Segue assim, a ironia com o espectador ocidental cujo imaginário caricato segue à risca a paródia construída por Bekolo.

O diretor e roteirista, afinal, não escolhe nenhum dos dois caminhos, entre a cultura massificada americana e o cinema humanista para festivais e financiadores. Bekolo parece defender justamente uma singularidade artística, onde cada cinema é seu próprio modelo. Uma arte que seja livre das ondas, dos formatos prontos. Seu gesto sublinha que o cinema de “temas relevantes” que ganha a maioria dos financiamentos para filmes africanos, é um cinema de gênero, como o é um filme de Van Damme (nome de uns dos personagens do filme). Há regras próprias e uma de suas principais marcas é a mimese, a reprodução da “realidade como tal”. Daí abundam filmes sobre fatos reais e dramáticos, que refazem uma coreografia bastante demarcada de denunciamento para aplacar a má consciência europeia em relação ao processo de exploração radical, que impuseram ao continente africano. Na entrevista para Ana Camila Esteves para o Cine África, Jean Pierre Bekolo batiza esse gênero de “Cinema ONG”<sup>1</sup>.

Não por acaso, o questionamento do policial vivido por Ken Gampu, é sobre “Por que as pessoas morrem nos filmes e depois aparecem vivas em outro?”. A questão é a visão do cinema como imitação da vida, como necessariamente mimético, e isso é constantemente cobrado e valorizado no cinema africano de forma geral, quando diante de audiências ocidentais. E justamente quem se importa com isso e faz esta fiscalização é a polícia – que reforça o pendor autoritário da questão. “Filmes são filmes.”, a voz de Jean Pierre Bekolo, em *off* diz, o que poderia parecer óbvio.

*O Enredo de Aristóteles* é a resposta de Bekolo ao dilema colonial na medida em que o filme junta um conjunto de registros díspares sem ser fiel a nenhum deles. Fora do cinema de ONG e do cinema de fórmulas massificadas, o cineasta camaronês inventa um tom muito particular para sua obra, juntando um certo frescor fantástico, talvez emprestado de um cinema mais comercial, e da tradição de narrativas orais – não preocupadas com regimes realistas – aliado a uma intensa exploração ensaística, metalinguística e intertextual. Tal mistura produz uma narrativa que pode ser fruída em várias camadas. Um filme irônico, engraçado, analítico, alegórico, tudo isso ao mesmo tempo.

A “conspiração de Aristóteles” é justamente o estabelecimento massivo de uma padronização e uma homogeneização. O partido de Bekolo é pela não standardização, seja a da comunicação de massa ou do gosto das curadorias da Europa Ocidental. Bekolo se recusa a jogar ambos os jogos para jogar seu próprio jogo, para inventar, a cada filme, novos métodos e jeitos de fazer. E o seu cinema é esta plêiade de sentidos e sensações ambíguas, contraditórias, banhadas por irreverência e ironia. Bekolo faz um cinema do trocadilho, onde significante e significado se confundem, distanciam-se, e é justamente esse movimento que caracteriza sua poética. Um dos jogos de palavra mais marcantes de *O Enredo de Aristóteles* é o da palavra *cinéaste* (cineasta) com *silly-ass* (idiota), que a turma habitante do Cinema África recorre inúmeras vezes ao se

---

<sup>1</sup> Cine África convida Jean-Pierre Bekolo (Camarões). Disponível em: <https://youtu.be/ZS46VhvNQU4>. Acesso em: 19 out 2020.

referir a Tourneur, marcando a afinidade sonora entre as palavras. Quando o policial designa a missão de descobrir por que as pessoas nos filmes morrem mas não morrem, ele adiciona “I want pictures”, que traduzido significa “traga-me imagens” ou “traga-me filmes.” Por todo o filme, temos rajadas de frases de duplo sentido. Um dos catalisadores é o personagem Cinema, interpretado por Seputla Sebogodi. Toda frase dirigida a ele, naturalmente, vira uma indagação ou ironia ao cinema, tornando-o uma espécie de metapersonagem.

O cinema não policiável de Bekolo é uma poderosa formulação anticolonial na medida em que seus sentidos não são rastreáveis ou sintetizáveis. A força de um filme como *O Enredo de Aristóteles* está na sua capacidade de dizer várias coisas, às vezes contraditórias, ao mesmo tempo. Além do que, esse acaba sendo um exercício de contraetnografia, pois reage acidamente a expectativa colonial do que um filme africano devia ser. É contraetnográfico na medida em que descreve as formas desse desejo, encarnado em Albee Lesotho, aquele que interpreta o “cineasta autêntico” Essomba Tourneur. Bekolo dobra o pedido do Instituto Britânico de Cinema revelando os vícios desse olhar, ou melhor, fazendo um filme sobre as contradições desses vícios que terminam por limitar imensamente o cinema de um continente culturalmente criativo ao extremo.

É marcante numas das sequências iniciais, quando o policial pede os documentos ao personagem Cinema. Vemos um *close* da sua mão com vários documentos de identificação, todos com sua foto, mas com nomes de cineastas consagrados do continente: Med Hondo, Mambéty, Ngakane, entre outros, o que significa, num primeiro nível, que estes artistas fazem “cinema” e não necessariamente “cinema africano”. Mas significa também que Cinema é um falsário, um estelionatário, apresentando vários documentos com nomes diferentes. O próprio ato de requisitar o documento é análogo ao pacto do “Cinema de ONG” cuja sede pelo documental, pelo autêntico, é seu traço definitivo. O espectador ocidental assume a posição de perguntar sempre diante de filmes africanos “Cadê o documento?”. A lei e a norma exigem dos subalternizados historicamente que só falem “a verdade” e os imagina incapazes de fabular, fantasiar e ficcionalizar. O cinema de Bekolo não só analisa o impasse, mas é ele mesmo a resposta ousada ao problema. Ao mesmo tempo real e falsário, seu cinema requisita um certo “dever africano” - que se desenha já nos trabalhos com Jean Rouch dos anos de 1950 e que atravessa os cineastas mais criativos do continente, como Mambéty - como o direito de ser mais de um, de ser duplo sentido, ser indefinido e indefinível, afinal. Esta linhagem de um certo cinema de invenção africano confronta o pacto eurocêntrico do “Cinema de ONG”. O dever que impulsiona tal linhagem tem como premissa um certo despojamento técnico, uma inventividade radical nos modos de encenar, de usar o som e tornar impuras as subjetividades. *O Enredo de Aristóteles* é, assim, um dos mais sofisticados manifestos anticoloniais já feitos no cinema. Que sirva ainda mais como inspiração de um cinema inventivo, desobediente e inquieto.



---

Crítico e professor. Editor da Revista Cinética, onde escreve desde 2010. Publicou nos veículos Filme&Cultura, Folha, Piauí e diversos catálogos de mostras e festivais. Foi Júri da Mostra Tiradentes, Cachoeira Doc e Fronteira. Leciona regularmente na AIC-Rio. Publicou sobre teatro na revista Horizonte da Cena e sobre música no catálogo do festival Novas Frequências, além de apresentar dois discos de Rômulo Fróes. Mestre em Comunicação pela UFRJ, com dissertação sobre Jonas Mekas. Dirigiu com Léo Bittencourt os curtas *As Ondas* (2016) e “...” (2007). Site pessoal: [juliano-gomes.com](http://juliano-gomes.com).



## **AKIN OMOTOSO E TODAS AS MULHERES DE O FANTASMA E A CASA DA VERDADE**



MARCELO ESTEVES

Akin Omotoso é, sem sombra de dúvida, um dos mais proeminentes diretores do cinema africano contemporâneo. Nascido em Ibadan, na Nigéria, Omotoso construiu sua carreira como cineasta na África do Sul, país para onde se mudou com a família ainda na adolescência, no início dos anos de 1990. Esse “homem do cinema africano”, que dispensa rótulos de nacionalidade, é também um profissional polivalente. Além de diretor, Omotoso é roteirista e produtor, e desenvolveu uma extensa carreira como ator, com atuações de destaque no cinema e na TV sul-africanas, além de participações em grandes produções internacionais como *O Senhor das Armas* (*Lord of War*, Andrew Niccol, 2005), *Diamante de Sangue* (*Blood Diamond*, Edward Zwick, 2006) e *Rainha de Katwe* (*Queen of Katwe*, Mira Nair, 2016).

A agilidade com que Omotoso se alterna em diferentes posições na indústria do cinema ressoa também na forma como ele visita, em sua filmografia como diretor, diferentes gêneros cinematográficos, indo da ficção ao documentário, passando pelo cinema experimental, alternando entre o *thriller* social, a comédia romântica e o drama. Engana-se quem pensa que essa fluidez tenha gerado uma filmografia leve e superficial. Muito pelo contrário, os filmes de Omotoso dialogam com temas complexos que afligem as sociedades, nas quais seus personagens – e espectadores – estão inseridos, tais como xenofobia, migração, racismo, violência urbana, falta de moradia, corrupção e justiça social. Não se trata, no entanto – e aí reside uma das potências de seu trabalho –, de um cinema panfletário. Ainda que abordem temas controversos, dentro das convenções específicas de cada gênero, os filmes de Omotoso são realizados com o intuito de entreter seus espectadores. O cineasta é, antes de tudo, um exímio contador de histórias interessado em prender a atenção de sua audiência, coisa que ele faz com eficiência desde sua estreia na direção de longas-metragens, em 2003.

### **OMOTOSO, UM DIRETOR QUE SE REINVENTA A CADA FILME**

A carreira artística de Akin Omotoso se iniciou de fato como ator num palco de teatro. Quando seu pai – o escritor Kole Omotoso – recebeu um convite para lecionar na Universidade de Western Cape, na Cidade do Cabo, em 1992, Akin e toda sua família – ele, então, com 17 anos – se mudaram definitivamente para a África do Sul. Os Omotosos chegaram ao novo país num momento importante da história sul-africana, duas semanas antes da votação do último referendo através do qual o eleitorado branco decidiria se estava de acordo com as negociações que poriam fim ao *apartheid*. Nelson Mandela havia sido libertado da prisão dois anos antes, em

1990, e as primeiras eleições livres para presidente em que eleitores de todas as raças teriam direito ao voto – e que levaria o ANC<sup>1</sup> ao poder – só aconteceriam dois anos depois, em 1994.

É nesse contexto de efervescência política que Akin Omotoso se matriculou no curso de Artes Dramáticas na Universidade de Cape Town, onde foi escalado para um papel numa peça universitária que lhe rendeu o prêmio de aluno mais promissor do ano de 1995. Era o que faltava para que Omotoso percebesse que uma carreira no mundo das artes lhe seria totalmente possível<sup>2</sup>. Após a realização de três curtas-metragens como diretor, estreou seu primeiro longa-metragem de ficção, o drama *God is African* (2003), que tem como pano de fundo a luta pelos direitos humanos. O filme recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional de Cinema de Durban (Durban International Film Festival – DIFF), um dos mais importantes da África do Sul, que destacou sua capacidade “para abrir novos caminhos e fazer perguntas importantes e impopulares com um orçamento limitado”<sup>3</sup>. Anos depois, Omotoso aumentou suas apostas abordando, em seu segundo longa-metragem de ficção, um tema ainda mais complexo para a sociedade sul-africana contemporânea: a xenofobia. *Homem Caído* (*Man on Ground*, 2011) conta a história de um advogado nigeriano bem sucedido que chega a Joanesburgo e descobre que seu irmão – ex-ativista e antigo dissidente político em seu país de origem – está desaparecido há uma semana. A trama se complica quando a população do subúrbio onde o advogado procura pelo irmão se levanta contra os *makwerekwere*, imigrantes ilegais vindos de outros países do continente africano. O filme, falado em inglês, zulu, iorubá e sotho, foi selecionado para os festivais internacionais de Toronto e Berlim, e rendeu a Omotoso o prêmio de melhor diretor no Africa Magic Viewer’s Choice Awards - AMVCA.

Para quem imaginava, à época, que Omotoso se tornaria um diretor de *thrillers* políticos e sociais, seu terceiro longa-metragem chegou como uma surpresa. *Tell me Sweet Something* (2015) é uma comédia romântica ambientada em Maboneng, um empreendimento comercial de intervenção urbana e com orientação *hipster*<sup>4</sup>, de pouco mais de oito quadras, encravado em meio à desordem urbana da região central de Joanesburgo. Intercalando ficção com sequências de depoimentos, *Tell me Sweet Something* conta a história de amor entre uma jovem dona de livraria e aspirante a escritora e um modelo fotográfico que confessa jamais ter lido um livro inteiro em toda a sua vida. Com esse filme, que rendeu a Omotoso mais um prêmio de melhor diretor no AMVCA, ele, admirador confesso de canções românticas, realizou seu sonho de dirigir uma história de amor. Ao mesmo tempo, contribui para ampliar a percepção do espectador sobre os espaços da cidade, inserindo no mapa do imaginário cinematográfico mais uma área de Joanesburgo, lugar que Omotoso escolheu para viver e pelo qual se confessa apaixonado.

---

1 Congresso Nacional Africano (African National Congress -ANC), movimento e partido político de Nelson Mandela, criado em 1912.

2 Decisão nada inusitada na família Omotoso: além do pai, a irmã de Akin, Yewande Omotoso, também viria a se tornar uma escritora de destaque na literatura nigeriana contemporânea.

3 Cf. “God is African” soundtrack launches groundbreaking cinema release. Bizzcommunity. Disponível em: <https://www.bizzcommunity.com/Article/196/97/1416.html>. Acesso em: 20 out 2020.

4 Estilo de vida urbano-alternativo de jovens adultos – contrários a tudo o que é mainstream, porém contraditoriamente burgueses – que geralmente moram, trabalham e se divertem em espaços gentrificados das cidades.

Amo o cinema como representação de uma cidade. Quando fui para Nova York, pensei: por que conheço essa cidade? E é claro que é por causa dos filmes – Woody Allen e Diane Keaton, digamos, na Ponte do Brooklyn, em Manhattan. Vivemos nesta cidade, Joanesburgo, mas que representações da cidade nós vemos? Muitas vezes eu já dirigi pela cidade, às vezes à noite, e olhei para ela e pensei: não seria ótimo colocar isso na tela? Veja *Amélie*<sup>5</sup> e *La Haine*<sup>6</sup> – ambos se passam em Paris, mas oferecem visões muito diferentes de Paris. Um é romântico, lindo; o outro é infernal. Vemos muito da infernal Joanesburgo, mas neste filme queríamos ver Joanesburgo através do prisma do amor<sup>7</sup>.

Em 2016, Omotoso abandonou esse viés romântico e retornou a temas contundentes ao lançar o drama social *Vaya*. Baseado em histórias reais dos participantes do Homeless Writer's Project<sup>8</sup> – formado por pessoas em situação de rua em Joanesburgo –, *Vaya* conta a história de três desconhecidos que embarcam num mesmo trem em direção à cidade imbuídos de diferentes missões a cumprir, e cujos destinos acabam por se entrecruzar. Ou, segundo o *storyline* do próprio Omotoso, a história de “pessoas que vieram para Joanesburgo e que foram traídas por seus familiares”. *Vaya*, seu filme de maior repercussão até o momento, fez carreira internacional e rendeu a Omotoso os prêmios de melhor direção, roteiro e desenho de som no Prêmio da Academia de Cinema da África (Africa Movie Academy Awards).

Há quem tenha se incomodado com o olhar supostamente negativo do diretor sobre Joanesburgo em *Vaya*, e com suas discrepantes visões da cidade: a representação idealizada em *Tell me Sweet Something*, e sua versão mais sombria em filmes como *Homem Caído* e *Vaya*. Diante dest evidentemente falsa polêmica, o diretor afirma não ver nenhuma contradição. Trata-se, para Omotoso, de construir através do cinema uma cartografia capaz de revelar o caráter caleidoscópico de Joanesburgo, isto é, levar às telas diferentes aspectos da cidade com o intuito de se escapar da sempiterna armadilha da história única<sup>9</sup>.

A mesma cidade, Joanesburgo, que tem personagens como os de *Vaya* chegando à cidade... é a mesma cidade em que vivem os personagens de Nomzamo [Mbatha] e Maps [Maponyane] em *Tell me Sweet Something*. É a mesma cidade em que Hakeem [o ator Hakeem Kae-Kazin] chega para procurar seu irmão em *Homem Caído*... é Joanesburgo. E em diferentes pontos do dia, esses personagens estão se cruzando, mesmo que eles não se encontrem. Então, para mim, a cidade é como um lugar onde todas essas pessoas vivem e coisas estão acontecendo...<sup>10</sup>

5 O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, direção de Jean-Pierre Jeunet, 2002, França.

6 O Ódio, direção de Mathieu Kassovitz, 1995, França.

7 Cf. <<https://mg.co.za/article/2015-09-04-city-in-prism-of-love>>. Acesso em 20 out 2020.

8 Projeto de escrita criativa criado em Joanesburgo, em 2010, pelo produtor cinematográfico Robbie Thorpe e pela escritora e produtora Harriet Perlman. Ambos também assinam o roteiro de *Vaya*.

9 Em referência ao debate popularizado pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie Ngozi.

10 Cf: Depoimento de Akin Omotoso em entrevista concedida à jornalista sul-africana Ruda Landman. Disponível na plataforma Youtube em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7X2bMH2gKVQ>>. Acesso em: 19 out 2020.



Em 2017, Omotoso surpreende novamente seus fãs ao estrear *A Hotel Called Memory*, um filme experimental e sem diálogos – apelidado pela mídia local de “o primeiro filme mudo da Nigéria”. A história trata de uma mulher que, após anunciar o divórcio ao marido, em Lagos, parte numa viagem de autodescoberta que a leva a Zanzibar e a Cidade do Cabo. Um “poema de tom” (*tone poem*) sobre “memória, perda e reconstrução”, como define o próprio diretor, *A Hotel Called Memory* é mais do que o primeiro filme nigeriano de Omotoso. É um projeto pan-africano que reúne, tanto no elenco quanto na equipe técnica, nomes de diferentes partes do continente (as atrizes Nse Ikpe-Etim e Kemi ‘Lala’ Akindoju, da Nigéria, e as sul-africanas Nomzamo Mbatha e Mmabatsho Montsho) e da diáspora (o ator Abdi Hussein e a roteirista e editora Branwen Okpako). O filme marca também o início da colaboração entre Akin Omotoso e Ego Boyo – produtora e atriz veterana do cinema nigeriano que assinará posteriormente a produção de *O Fantasma e a Casa da Verdade* (*The Ghost and the House of Truth*, 2019).

Em 2018, Omotoso retorna à direção de documentários com o longa-metragem *The Color of Wine*. Como se pode depreender de sua filmografia precedente, as histórias contadas por Omotoso nunca estão desprovidas de algum interesse político ou social. Assim, mais do que um relato gastronômico sobre os vinhos sul-africanos, *The Color of Wine* é um documentário político sobre o processo de transição do *apartheid* para a democracia na indústria do vinho da África do Sul. O filme acompanha a trajetória de quatro jovens negros – pioneiros no estudo da vinificação no país – que se tornaram enólogos de prestígio internacional. “O que pretendíamos com esse filme”, declara Omotoso, “era entender a história deste país do ponto de vista do vinho, e a contribuição dos enólogos negros para essa indústria em constante mudança”<sup>11</sup>.

Em seu longa-metragem mais recente, *O Fantasma e a Casa da Verdade*, lançado em 2019, Omotoso retorna à Nigéria unindo-se novamente a profissionais que estiveram ao seu lado na produção de *A Hotel Called Memory*, como Marc Baleiza, Guy Steer, Kemi ‘Lala’ Akindoju e especialmente a produtora Ego Boyo.

### TODAS AS MULHERES DE OMOTOSO EM O FANTASMA E A CASA DA VERDADE

AYODEJI: Eu sou um homem de família.

INSPETORA ADETOLA Todos eles são, os homens que fazem isso.

Quando a tela se ilumina e o filme *O Fantasma e a Casa da Verdade* tem início, descobrimos sobrevoando as casas e hidrovias de Makoko – a maior favela flutuante do mundo, com uma população estimada de 100 mil habitantes. Estamos em Lagos, Nigéria, conduzidos mais uma vez pela direção acurada de Akin Omotoso. É nesta comunidade – e em seus arredores imediatos, como os bairros de Ebute Metta e Adekunle – que vamos acompanhar, em pouco mais de 60 minutos de narrativa, a derrocada de Bola Ogun (Susan Wokoma), profissional dedicada que atua como conselheira no processo de reconciliação entre prisioneiros condenados e as famílias afetadas por seus crimes.

O ápice do trabalho de Bola ocorre durante as sessões de conciliação que acontecem em uma sala sombria, iluminada apenas pelo fecho de luz que entra por uma janela gradeada, e

11 CF Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lhk2wCKxxIg>>. Acesso em: 19 out 2020.

que recorta ao meio o espaço entre aquele que fala – o criminoso – e as vítimas que o escutam. Nesta exígua “casa da verdade”, espera-se que ouvir o relato de quem perpetrou a violência ajude a reparar o trauma das vítimas, para que elas possam seguir em frente. Há sempre três cadeiras ao redor de uma mesa nessa sala de conciliação. De um lado encontram-se um parente da vítima e a mediadora – Bola; do outro, o prisioneiro. O que a trama do filme de Omotoso vai engendrar para Bola é uma sucessiva troca de posições ao redor dessa mesa: e se a vítima fosse ela, Bola? Como reagiria? Confiaria ainda neste processo de justiça reparativa? E se a mudássemos de cadeira uma vez mais, fazendo-a sentar-se do outro lado da mesa? Por identificação e transferência com a personagem principal, Omotoso parece, por fim, nos perguntar: e se fôssemos nós as vítimas da violência, como reagiríamos?

Em oposição a esse espaço quase claustrofóbico da “sala da verdade”, Omotoso nos oferece vistas amplas e aéreas da cidade. Essas tomadas funcionam mais do que como simples *establishing shots* (planos gerais), que nos situam espacialmente na trama. Como ressalta o próprio diretor<sup>12</sup>, as vistas aéreas que vemos no filme são planos narrativos que, associadas ao competente desenho de som produzido por Guy Steer, ajudam a contar a história, ora nos mostrando a vida frenética de Lagos, ora nos oprimindo com a vastidão da cidade cujas margens se perdem de vista no horizonte.

Do alto, vemos a vida fluir pelas artérias da cidade, sejam elas as rodovias e viadutos asfaltados, sejam os becos e hidrovias de Makoko. Vista do chão, a Lagos de *O Fantasma e a Casa da Verdade* revela toda a agitação esperada da cidade mais populosa da África: trânsito intenso, aglomerações de *kekes* e *okadas*<sup>13</sup>, vendedores ambulantes, calçadas tomadas pelo comércio informal, ruas disputadas por carros e pedestres. Ou seja, a vida de uma megalópole em toda sua normalidade e funcionalidade. Não veremos nenhuma cena explícita de violência cotidiana, embora se saiba que ela está à espreita, seja pelas histórias do trabalho de Bola, seja pelo mural com as fotos de crianças desaparecidas na parede de uma das salas da Unidade de Proteção à Criança, ou ainda pelo poder de sugestão da bem executada trilha incidental como, por exemplo, na sequência em que Bola e sua prima Dupe vagam pela cidade à noite à procura de Nike. Logo no início da narrativa, essa violência sempre iminente – afinal, trata-se de um *thriller* – é contrastada com a alegria das crianças que, retornando para casa na van escolar, acompanham animadas uma famosa canção popular – *Godwin* – interpretada pelo músico nigeriano Korede Bello. Essa é, aliás, outra característica do trabalho de Omotoso, desde sua estreia na direção de longas: utilizar seus filmes como vetores de disseminação da cultura musical africana. Assim, além de Korede Bello, ouviremos mais adiante a canção *Mo Meko*, interpretada por Adunni and Nefertiti, grupo nigeriano formado exclusivamente por mulheres, famoso por suas interpretações de canções da cultura local.

Em contraponto aos espaços externos da cidade, os interiores das casas em *O Fantasma e a Casa da Verdade* são reveladores da estratificação social em que vivem as personagens do filme. Uma das residências é o apartamento em que Bola mora com sua filha Nike (Ymoleayo Olusanya), em um conjunto habitacional popular, com prédios simetricamente ordenados, no bairro situado bem em frente à espacialidade caótica de Makoko, e cuja entrada é guardada por

---

12 Cf: Em conversa com a pesquisadora Ana Camila Esteves, curadora da Mostra de Cinemas Africanos. Disponível em: <<https://youtu.be/V4yUtcvjK8>>. Acesso em: 20 out 2020.

13 Designações locais para os *tuk tuks* e mototáxis, respectivamente.

uma guarita policial (mais um índice da violência iminente). Desse apartamento vêem-se vários espaços da intimidade das moradoras: a sala, o quarto de Nike, e a cozinha onde mãe e filha preparam a comida juntas. O segundo interior é o apartamento da Inspetora Folasade Adetola (Kate Henshaw), de onde se vê um único cômodo: a sala mobiliada de maneira mais simples que o apartamento de Bola, com uma geladeira e um sofá disputando o espaço. Em determinado momento da narrativa, ali é montado um berço – Adetola está num estágio avançado de gravidez. A geladeira e o berço na sala indicam a falta de cômodos extras no apartamento, sugerindo a posição da inspetora de polícia na escala social do filme. Por último, o casebre onde Ayodeji (Fabien Adeoye Lojede) vive com a esposa e os dois filhos, um lugar escuro e desprovido de conforto em Makoko. Da casa de sua amante, num bairro afastado, não se chega a ver o interior, apenas a fachada e a cortina que cobre a entrada principal.

Dos espaços de trabalho, além da “sala da verdade” e do escritório de reconciliação de Bola, há também a sala da Inspetora Adetola, na delegacia de polícia. Local em que se encontra a parede tomada por fotos de crianças desaparecidas. O que fica mais evidente em relação tanto aos espaços de intimidade quanto aos de trabalho – e mesmo em outros lugares como a escola de Nike e o hospital – é a ausência quase que total de personagens masculinos. Independentemente de ter sido dirigido por um homem, não seria equivocado dizer, pois, que *O Fantasma e a Casa da Verdade* é um filme sobre mulheres no qual, como veremos adiante, todos os homens são suspeitos ou escondem alguma mácula em seus passados.

Ainda que, de acordo com os cânones da escritura do roteiro, não exista a menor dúvida de que Bola seja a personagem principal do filme, é possível imaginar – inspirado por esse caráter feminino da trama – um outro *logline* para ele: as vidas de duas mulheres atravessadas pelo signo da maternidade vão se cruzar para além do tribunal, onde ambas presumem já terem se encontrado; uma está em vias de ganhar um filho, a outra, ainda que nem desconfie, está prestes a perdê-lo.

O encontro entre Bola e Adetola é um encontro de titânides promovido não somente pela força das personagens, mas também pelas interpretações magistras de Susan Wokoma e Kate Henshaw. Bola e Adetola são mulheres destemidas e dedicadas às suas respectivas profissões. Quando se veem pela primeira vez, na delegacia, logo após o desaparecimento de Nike, mensuram uma à outra, tratando de se conhecer. Bola está aflita para que o caso de sua filha não se perca em meio a tantos outros. Sob a justificativa de saber que “os recursos da polícia são escassos” e conhecedora do funcionamento corrupto do sistema policial, ela arrisca oferecer algum dinheiro a Adetola “para ajudar na investigação”. Adetola apenas ergue a mão, num gesto discreto, e encara Bola, comentando convicta: “Eles me chamam de ‘inoxidável’”<sup>14</sup>. Fica estabelecida, assim, a relação de confiança entre as duas mulheres.

Ao redor de Bola Ogun e Folasade Adetola, há uma miríade de outras mulheres que dominam todos os espaços da narrativa: a chefe de Bola (Glory Osei) no trabalho; as mulheres que ela acompanha nas sessões de mediação; a vizinha (Tundun Tejuoso) que toma conta de Nike; Dupe (Kemi ‘Lala’ Akindoju), a prima que ajuda Bola a procurar por Nike, e que lhe acompanha em seu sofrimento; a policial irreduzível (Omoye Uzamere) que recebe Bola na delegacia de polícia e insiste para que ela se submeta ao procedimento padrão de registro de desaparecidos; a diretora da escola (Chioma ‘Chigul’ Omeruah) que alerta para rumores infundados sobre a

---

14 “They call me stainless”, isto é, aquela que não carrega manchas, a incorruptível.

fuga de Nike; Tomi (Mairo Obruthe) amiga de Nike, e sua mãe, que proporcionam a primeira pista da investigação, e que, posteriormente, novamente ambas, agora acompanhadas de outra mãe com sua filha, trazem uma nova pista, numa clara alusão ao fato de que, fora de quadro, são as mulheres da comunidade que se engajam e cooperam com Bola na procura por Nike; as mulheres e meninas presentes na cerimônia de luto de Bola; a esposa (Ijeoma Grace Agu) e a amante (Oludara Egerton-Shyngle) de Ayodeji, que lhe fornecem os álibis necessários, mudando assim os rumos da investigação. De todas as personagens femininas de *O Fantasma e a Casa da Verdade*, talvez a mais emblemática seja, de fato, a mais coadjuvante e uma das últimas a aparecer na história: a jovem condutora do barco (Tobi Avoseh) que guia Adetola pelas hidrovias de Makoko, na parte final da perseguição que põe fim ao caso. Serena e compenetrada em seu ofício, indiferente ao perigo, ela desliza seu barco por sobre o líquido escuro que faz as vezes de água nos canais congestionados de Makoko, permitindo que a investigação se conclua. Uma menina providenciando que se faça justiça por outra.

Nesse filme dominado por mulheres, todos os personagens masculinos são duvidosos, falhos ou suspeitos. Assim é Joe (Toyin Oshinaike), o motorista da van com seu histórico de pedofilia; Ayodeji e o relato de violência não esclarecida envolvendo uma namorada do passado; os criminosos arrependidos que participam das sessões mediadas por Bola; os homens fichados vistos nas fotografias da polícia; o convencido advogado (Tope Tedela) de Ayodeji; os anciãos indiferentes ao sofrimento de Bola que – sabemos por um relato de Dupe – fazem valer a tradição iorubá segundo a qual, dadas as circunstâncias, Bola não pode acompanhar o enterro de sua própria filha nem sequer saber onde ela será enterrada; o prisioneiro que intermedia para Bola a compra de um revólver; o homem que lhe entrega a arma numa antiga estação de trens onde os velhos vagões enferrujados parecem tão abandonados quanto Bola em sua dor. Também é notório, embora isso não cause nenhuma surpresa, a ausência de homens nas casas de Bola e Adetola. São lares sem maridos nem pais, nos quais as mulheres assumem todos os papéis e responsabilidades das famílias. Quando, logo no início da narrativa, uma das vítimas tem um colapso durante uma sessão de conciliação e grita contra o prisioneiro: “Eu não tenho marido! Meus filhos não têm pai!”, é como se estivesse fazendo uma declaração simbolicamente extensível a várias outras mulheres, tanto da ficção quanto da vida real.

Enquanto Adetola se mantém confiante na sua capacidade de resolver o caso dentro da lei, Bola começa gradativamente a afundar numa espiral de desespero. “Você sabe como o estresse funciona, deve dar um passo atrás, você sabe que é boa em acalmar os outros” – pondera a chefe de Bola. “Sim, os outros...”, Bola retruca, aflita. Os primeiros indícios do que ela é capaz de fazer surgem quando decide, ela própria, confrontar o suspeito Joe, ameaçando revelar os segredos sobre seu passado. Quando a prima sugere que Bola deixe a polícia se encarregar do caso, já é tarde demais. Ainda que Adetola descarte Ayodeji como suspeito, Bola passa a espreitá-lo e persegui-lo. Ela tem certeza de que ele é culpado. Em um primeiro confronto, Ayodeji cinicamente joga sobre Bola a culpa pelo ocorrido com Nike: “Deixar uma menina andar sozinha por aí...”. Num segundo momento, já temendo que seu caso ficará sem solução, Bola constrange Ayodeji no meio da rua, ameaçando destruir sua vida, e acusando-o, a plenos pulmões e na frente de todos, de assassino e estupro. Nesse momento, Bola já se encontra perdida, já cruzou todos os limites. A partir daí, sua sede de justiça vai se transformar numa sede por vingança. Não há mais vestígios da mediadora ponderada que atuava nas sessões de conciliação. Tudo o que vemos agora é uma mulher determinada a fazer justiça com as próprias mãos.

Ao final de *O Fantasma e a Casa da Verdade*, Bola se antecipa à lei e tropeça. Somos capazes de condená-la? O desenho dramático do roteiro nos faz crer que, ao ocupar seu novo

lugar do outro lado da mesa, na sala de conciliação, ela se torna semelhante àqueles criminosos de quem ouvimos justificativas e relatos de arrependimento. Mas somos capazes de considerá-la igual a eles? Bola é, afinal, culpada ou vítima de um sistema calcado na burocracia e lentidão, que silencia e invisibiliza, sobretudo a violência perpetrada contra as mulheres? Omotoso não teme os finais negativos nem se preocupa em nos entregar respostas. É suficiente que, horas depois de terminada a projeção do filme, ainda estejamos nos debatendo com a pergunta: e se as vítimas fossemos nós? Como reagiríamos?

Akin Omotoso criou uma assinatura que torna sua filmografia inconfundível: a direção elegante e sem histrionismos, com planos meticulosamente elaborados, roteiros eficientes, fotografia e trilha sonora funcionando em harmonia. Essa maestria ele atingiu também por saber, ao longo de toda a sua carreira, arregimentar parcerias unindo-se a colaboradores criativos. Foi assim com seus colegas cineastas Craig Freimond e Kagiso Lediga, com quem Omotoso colaborou em diversas produções; com seu sócio e parceiro de longa data, o produtor Robbie Thorpe; com o fotógrafo Kabelo Thathe; o diretor de som Guy Steer; a produtora nigeriana Ego Boyo, para citar apenas alguns de seus colaboradores e amigos.

No início de 2020, Akin Omotoso foi convidado a ingressar na Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, num gesto de reconhecimento e deferência da indústria do cinema *mainstream* ocidental à sua contribuição para o cinema do continente africano e do mundo. Atualmente<sup>15</sup>, Omotoso trabalha na pós-produção do longa-metragem *Courting Anathi* (título provisório), filme novamente ambientado em Joanesburgo com uma personagem feminina no papel principal. Quando o final do isolamento imposto pela Covid-19 permitir, Omotoso surpreenderá mais uma vez o seu público, enveredando por um terreno ainda não explorado por ele: a produção de uma série nigeriana de ficção científica afrofuturista a ser lançada mundialmente pela plataforma Netflix.



---

Roteirista e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pesquisador-bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, com estágio de doutorando no exterior (Doutorado Sanduiche) na Universidade de Witwatersrand, Johannesburg, África do Sul, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.



---

15 No dia 28 de outubro de 2020, a Disney anunciou que Akin Omotoso dirigirá a biografia do jogador de basquete Giannis Antetokounmpo, ampliando ainda mais o escopo do seu trabalho como um cineasta para além do continente africano.

## **FRONTEIRAS, UM FILME SOBRE ENCONTRO**

EVELYN SACRAMENTO

*“O que você dá aos outros, nós estamos na verdade dando a nós mesmos.  
E quando tudo termina, nós voltamos para casa, voltamos para nossa  
rotina. Nos perguntamos se estamos condenadas.  
Dizemos a nós mesmas que em todo caso, temos que ter uma expressão  
firme para encarar nosso azar. Mas ao colocar uma expressão firme, sob  
o peso do nosso azar, um dia nós vamos explodir”.*

Com essas palavras em *voz off* a personagem Adjara se despede no filme *Fronteiras* (*Frontières*, 2017), em nome de sua diretora Apolline Traoré, natural de Burkina Faso. Adjara, juntamente com Emma, Sali e Visha, interpretadas respectivamente pela senegalesa Amélie Mbaye, a marfinense Naky Sy Savane, a burquinense Adizelou Sidi e a nigeriana Unwana Udobang, são protagonistas do longa-metragem. Lançado em 2017 no Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO), o filme é um *road movie* que aborda o encontro dessas mulheres.

Apolline Traoré nasceu em Ouagadougou. Como o pai era diplomata, viveu em diferentes países, mas foi nos Estados Unidos que passou a maior parte de sua vida. Fez faculdade na Emerson College, em Boston, uma instituição especializada nas áreas de arte e comunicação. Após estudar cinema e realizar alguns filmes independentes entre Boston e Los Angeles, Traoré retorna para Burkina Faso e começa a trabalhar com o cineasta Idrissa Ouédraogo, com o qual passa a realizar filmes sobre o seu próprio continente. Na sua produção audiovisual, estão as séries de TV: *Monia e Rama* (2005) e *The Testament* (2008); os curtas-metragens: *O Preço da Ignorância* (*The Price of Ignorance*, 2000), *Kounandi* (2003); e os longas-metragens: *Sous la clarté de la lune* (2004), *Eu, Zaphira* (*Me Zaphira*, 2013), *Fronteiras* (2017) e *Desrances* (2019).

*Fronteiras* é um filme de viagem que narra a história de quatro mulheres de diferentes países da África Ocidental (Senegal, Costa do Marfim, Burkina Faso e Nigéria), que se encontram e constroem uma amizade inesperada durante os sete dias da viagem, que se inicia no Senegal e termina na Nigéria. Atravessando fronteiras geográficas, as protagonistas são confrontadas com as suas fronteiras íntimas, as situações que as levaram a realizar a viagem e suas diferentes histórias. Acima de tudo, o filme ressalta o encontro dessas mulheres e como juntas conseguem ultrapassar os obstáculos que a viagem e a vida lhes impõem.

Para além da trama que acompanha as quatro personagens, o filme também trata de aspectos importantes sobre a realidade de quem atravessa as fronteiras dessa região da África

Ocidental, onde a corrupção, a violência e o abuso de poder são aspectos comuns nos postos de fiscalização das fronteiras. Nesse sentido, compreender as dinâmicas e demandas desses espaços são exigências necessárias para conseguir chegar ao país de destino. Talvez procurando fazer uma denúncia sobre a corrupção presente nas fronteiras, a cineasta optou por gravar o filme inteiramente nos locais retratados pela narrativa (espaço natural).

À vista disso, *Fronteiras* pode ser pensado a partir do gênero *road movie*, já que a estrada e o caminho a serem percorridos dialogam diretamente com o deslocamento das personagens. Cada passagem pelas fronteiras, cada meio de transporte e cada local de instalação/hospedagem garantem uma situação, uma aventura, um desafio diferente, como se esse fosse o modo de fazer o filme: um diálogo entre as personagens e o mundo que as circunda. O *road movie* é um gênero cinematográfico que se estabeleceu no cinema estadunidense. Possivelmente, a escolha do gênero tenha acontecido em função do local de formação e das referências da realizadora. Percebe-se, contudo, que há um deslocamento na construção da narrativa, já que a história é concebida a partir de uma perspectiva africana e coletiva.

A primeira vista, ainda orientadas pelo olhar ocidental, buscamos categorizar *Fronteiras* como uma produção feminista, mas em entrevista disponível no canal do CineSesc no YouTube<sup>1</sup> Apolline Traoré lembra-nos como essa categorização ainda é frágil e não leva em consideração os repertórios e as perspectivas das mulheres africanas ou da cineasta, que não se identifica com tal designação. A realizadora ressalta que faz filmes sobre pessoas e fala sobre mulheres justamente por entendê-las e reconhecer nelas a sua invisibilização: “Eu conto histórias reais”. É nesse universo que as mulheres africanas realizam as maiores funções e trabalhos, por vezes exaustivos e árduos, e não são reconhecidas pelo seu ofício.

Ainda que a formação diaspórica tenha possibilitado esse diálogo com o Ocidente e com o cinema de gênero, a partir de uma narrativa fílmica em que apenas as mulheres seriam afetadas pelos problemas e violências que o filme apresenta, faz-se necessário não perder de vista a construção anterior e a própria forma de contar que a cineasta evoca a partir desse trabalho. Permito-me fazer um entrelaçamento do meu olhar sobre o feminismo com a perspectiva da cineasta, pedindo-lhe licença para convocar um termo que habita minhas ideias ultimamente: a noção de “dororidade”, proposta pela feminista negra brasileira Vilma Piedade (2018), que busca superar a “sororidade” entre mulheres para pensar a solidariedade entre elas pela condição da dor e da raça. Uma dor sentida por mulheres negras.

Sobre esse aspecto, asseguro-me do “abraço da comunidade”<sup>2</sup>, proposto pela pensadora burquinense Sobonfu Somé:

A comunidade é o espírito, a luz-guia da tribo, é onde as pessoas se reúnem para realizar um desejo específico, para ajudar os outros a realizarem seu propósito, e para cuidar uma das outras. O objetivo da comunidade é assegurar que cada membro seja ouvido e consiga contribuir com os dons que trouxe ao mundo, da forma apropriada. (2007, p. 35).

1 Cine África convida Apolline Traoré (Burkina Faso). Disponível em: <[https://youtu.be/RetyU\\_KTrWg](https://youtu.be/RetyU_KTrWg)> Acesso em: 25 set 2020.

2 Referência ao título do terceiro capítulo do livro de Sobonfu Somé, *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*.

Por esse ângulo, é a partir do sentimento de dororidade que Adjara, Emma e Visha arriscam suas vidas para salvar a vida de Sali, a mais nova das quatro. Constitui-se, assim, uma pequena comunidade que se organiza para libertar a companheira de viagem, tanto do abuso sexual quanto da prisão por um crime que não cometeu, demonstrando que a dor é o sentimento que as une. Uma dor resultado do somatório dos traumas, das violências diversas, da solidão, da injustiça e dos abusos que as mulheres sofrem em todos os lugares do mundo.

Apolline Traoré, de modo leve, sensível e com humor, apresenta-nos o espaço das fronteiras geográficas que se consolidam no percurso das estradas, e as fronteiras íntimas que unem e separam mulheres tão distintas. É nesse encontro entre Senegal e Nigéria, entre Adjara, Emma, Visha e Sali, que o filme acontece.

## REFERÊNCIAS

ESTEVEES, Ana Camila. *Cine África convida Apolline Traoré (Burkina Faso)*. Disponível em: [https://youtu.be/RetyU\\_KTrWg](https://youtu.be/RetyU_KTrWg). Acesso em: 25 set 2020. Acesso em: 25 set 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. *African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series*. Dakar, v.1, p. 1-8, 2004. [trad. Juliana Araújo Lopes]. Disponível em: <http://filosofiaafricana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acesso em: 04 out 2020.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. 2.ed. São Paulo: Odisseus, 2007.



---

Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudo Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Pesquisa a trajetória acadêmica e fílmica da cineasta Safi Faye, com artigos nos catálogos da Mostra Grandes Clássicos do Cinema Africano, em 2017, e no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, realizado em 2018. Atuou como diretora de arte e figurino nos filmes, *Cinzas* (2015) e *O Som do Silêncio* (2017). Curadora da mostra Cine Tela Preta (2018) idealizada pelo coletivo Tela Preta e do Cachoeira Doc (2020). Além disso, é co-fundadora do projeto literário Lendo Mulheres Negras, que evidencia a produção de autoras negras.





## NO OCEANO DE DEUS



GOLI GUERREIRO

*“Você não é só uma gota no oceano, você é o próprio oceano dentro de uma gota.”*

Rumi, poeta sufi

Em um texto amoroso, assim desejo tecer esse comentário sobre o filme queniano *Lua Nova* (*New Moon*, 2018). O filme de Philipa Nsidi-Herrmann é inesgotável. Saltam da tela suas imagens-sonho, a vibração gentil de sua voz, a beleza de sua figura, a grandeza de sua alma.

O filme de Philippa pode ser lido como versos que ligam a existência humana ao mundo espiritual. Sua viagem ao porto de Lamu, no Quênia, torna-se um mergulho no que estava por emergir na alma de uma mulher.

Quem é ela? Uma mulher afropolitana, multilocal: poeta, pintora, fotógrafa, cineasta, produtora, pensadora. Marcadores: queniana-germânica, pele clara/pele escura, nem jovem nem velha. Quando ela surge, a câmera treme.

Em frente à câmera, é uma mulher inteira; atrás dela, é infinita. Philippa é uma mulher amorosa, não somente porque seu filme é comovente, mas pelo desejo de compartilhar a possibilidade de transcendência como pessoa no mundo.

Sua humanidade exala em todas as sequências desse ensaio visual banhado em poesia, cultivado nos jardins do paraíso, amadurecido em jornadas onduladas e montanhosas e nos sentidos sonoros de sua trilha. Sua busca é o amor puro.

Formada em cinema de ficção, Philippa realizou um documentário ímpar. Ela acredita que, através do cinema, pode-se entrar no espírito de alguém. E entramos no seu espírito enquanto ela acalenta o nosso. Talvez seja mesmo a inspiração divina que ela diz acometer os artistas e que deve ser compartilhada, mesmo que cause estranheza. E então ela faz poemas visuais, vídeo-diários, revela álbuns de família, desenha frames.

Decupar *Lua Nova* é um exercício fascinante, pois resulta numa cartografia, que surpreende pela variedade de elementos:

- \_ “Sou uma criança quieta. Suave. Distante”; é sobre infância.
- \_ “Philippa, suas lágrimas formam rios”; é sobre sentimentos.
- \_ “Você já sonhou com seu filme?”; é sobre imaginação.

- \_ “Estou fazendo um documentário que não quero fazer”; é sobre dilemas éticos.
- \_ “Recebo mensagens às 3h da manhã de homens casados”; é sobre machismo.
- \_ “Quero estar em casa na moderna e liberal Nairobi”; é sobre cosmopolitismo.
- \_ “Eu convoco a força dos meus antepassados”; é sobre ancestralidade.
- \_ “Confio em Deus. Não há poder nem força sem a ajuda de Deus”; é sobre fé.
- \_ Notícia de telejornal: uma adolescente com deficiência, foi estuprada em Mombaça; é sobre violência de gênero.
- \_ “Há planos para iniciar uma usina de carvão no condado de Lamu ”; é sobre política ambiental.
- \_ “Você realmente se lembrou de que somos um só povo?”; é sobre consciência pan-africana.
- \_ “Qual experiência você quer que eu compartilhe?” É sobre escrevivência.
- \_ Reflexos de bandeirolas na mesquita; é sobre luz e sombra.
- \_ “Estou jejuando hoje”; é sobre dogmas religiosos.
- \_ “Por que as mulheres aceitam estar em um casamento poligâmico?”; é sobre arranjos matrimoniais.
- \_ “Eu sempre pensei que muçulmanas fossem reservadas e conservadoras”; é sobre estereótipos.
- \_ “Este é papai, olhe o rosto deles como são parecidos”; é sobre genealogia.
- \_ “E você colocava algo no cabelo dele para ficar assim?”; é sobre estética.
- \_ “Me sinto desconfortável escondendo meu amor crescente pelo islã”; é sobre religiosidade.
- \_ “Que árvore plantar? Depende do som que você quer ouvir quando soprar o vento”; é sobre raízes e sobre o futuro.
- \_ “Não consigo desbloquear o celular”; é sobre tecnologia digital.
- \_ “Quem são seus heróis?”; é sobre princípios.
- \_ “A montagem está tomando forma”; é sobre cinema.

Seu roteiro põe tudo isso em tela. Camadas sutis nos convidam a pensar sobre a África e suas relações intra-continentais, ao mesmo tempo em que focaliza relações sociais numa pequena comunidade portuária, cujo ritmo é ditado pelo sagrado, pelas luas e pelas marés. Nesse porto, vemos exteriores e interiores magníficos. Seu cais, suas mesquitas multicoloridas, suas ruas de areia. E, como por encanto, adentramos um lar e compartilhamos a vida de uma família chefiada por uma mulher em matrimônio polígamo, com marido plenamente ausente para esmiuçar o cotidiano infantil sob o signo do islã.

E afinal, o filme é sobre Philippa e sua conversão religiosa ao sufismo. Essa tradição islâmica, chamada de “flor do Oriente”, atravessa toda a narrativa (que precisou de um ciclo de vida para ser concluída) e da qual se extrai a importância do mestre Rumi na trajetória da artista.

O mestre Humi descreve assim uma pessoa sufi: “Bêbado sem vinho, saciado sem comida, tresloucado sem alimento e sem sono; um rei sob um manto humilde; um tesouro dentro de uma ruína; nem feito de ar, nem de terra, nem de fogo nem de água; um mar sem limites.”

O sufismo é uma filosofia de autoconhecimento em ligação estreita com o divino, sem padrões fixos, às vezes incompreensíveis aos não iniciados. Os sufis acreditam que Deus é amoroso e é possível alcançá-lo através da experiência mística. Sua filosofia básica é: “Estar no mundo, mas não ser dele”.

*Lua Nova* é um filme profundamente pessoal e caminha por margens extensas. Evoca um sentimento movente, um processo que rodopia sobre valores, desestabiliza estereótipos, desloca corpo e mente, toca o espírito e amplia nossa humanidade.

A conversão religiosa é uma arte? Esse processo íntimo pode ser filmado? Uma conversão pode ser “universalmente” compartilhada por uma narrativa documental? Sim, se estamos diante da inteligência artística de Philippa Nsidi-Herrmann.



---

Goli Guerreiro, soteropolitana, é PhD em antropologia pela USP e pós-doutora em antropologia urbana e em letras pela UFBA. Modelou o conceito de terceira diáspora (2010) sobre paisagens culturais contemporâneas de cidades negro-atlânticas e dedicou dois livros a este assunto. É blogueira e escritora e tem seis livros publicados, entre eles *A trama dos tambores* sobre a invenção do samba-reggae pelos blocos afro de Salvador; e o romance *Alzira está morta*, uma ficção histórica ambientada em Salvador da Bahia e em outras cidades do mundo negro do Atlântico. É consultora/pesquisadora independente e se debruça sobre repertórios culturais do mundo negro em vários formatos: palestras, oficinas, mostras iconográficas, coleções de moda, exposições, narrativas audiovisuais e literárias. É curadora do acervo fotográfico de Arlete Soares - fotógrafa fundadora da Editora Corrupio. Concebeu em 2017, o projeto de fotografia *Estúdio África – Coleções Atlânticas* (Salvador - Dakar). É membro-fundadora da UNIDAS - rede de mulheres entre América Latina, Caribe e Alemanha.



## **MADAME BROUETTE: NEGOFEMINISMO E MUSICALIDADE NO SENEGAL**



ESTRELLA SENDRA

Em entrevista a Lindiwe Dovey, autora do livro *Curating Africa in the Age of Film Festivals* (2015), Rasha Salti, programadora de cinema em várias instituições e festivais, como o Festival Internacional de Cinema de Toronto (Toronto International Film Festival - TIFF) e o Festival de Abu Dhabi (Abu Dhabi Festival), afirmou que se apaixonou por cada um dos filmes que programou, algo que a curadora considerava parte da responsabilidade dos programadores, no que diz respeito ao público (SALTI *apud* DOVEY, 2015, p. 85). No caso de Ana Camila Esteves, programadora da Mostra de Cinemas Africanos, com *Madame Brouette* (2002), do diretor senegalês Moussa Sene Absa, o ato de amar ocorreu antes do ato da programação. Esteves recupera este título a partir de 2002, 18 anos depois, a mesma idade de Esteves quando viu *Madame Brouette*, o seu primeiro filme africano, que a marcou pela força da sua protagonista, a mesma que dá nome ao filme, guerreira do dia a dia e trabalhadora de um presente-futuro com traços de mulher.

Moussa Sene Absa, em conversa com Ana Camila Esteves por ocasião do Cine África<sup>1</sup>, refletiu sobre a importância dos festivais. Já em entrevista a Lindiwe Dovey, também publicada no seu livro emblemático, o veterano cineasta senegalês afirmou que “sem festivais não haveria cinema africano” (DOVEY, 2015, p. 3). Neste caso, disse que “os festivais são uma janela para a África para quem nunca ouviu falar do cinema africano”. O que *Madame Brouette* nos mostra desta África, ainda tão desconhecida em tantos lugares? Neste pequeno espaço que generosamente me deram as organizadoras desta necessária janela para a África no Brasil, centrarei-me em dois aspectos: principalmente no negofeminismo africano, tão presente na sociedade e nos cinemas africanos; e na importância da música, tanto na vida cotidiana como na narrativa audiovisual.

*Madame Brouette* é um filme estrelado por Mati, mais conhecida por Madame Brouette, “a moça do carrinho de mão”, que passa o dia arrastando seu carrinho, uma loja ambulante, ganhando a vida para alimentar sua filha, Ndeye, e garantir que sua vida não seja tão difícil quanto a dela. A força da personagem de Madame Brouette não é (apenas) física, mas psicológica. Madame Brouette enfrenta com coragem, determinação, dignidade e solidariedade todas as dificuldades que lhe são apresentadas na vida, claramente marcadas pela hostilidade de um contexto pós-colonial em que cada dia se torna uma luta contínua pela liberdade. Ela não é uma vítima, mas uma sobrevivente, uma heroína do cotidiano, um símbolo de resiliência - no

---

<sup>1</sup> Cine África convida Moussa Senè Absa (Senegal). Disponível em: <<https://youtu.be/iaYvIV15Qv0>>. Acesso em: 29 out 2020.

gênero feminino. Sua independência e busca pessoal por liberdade e felicidade não implicam em alienação dos outros. Na verdade, acentuam-se pelo apoio mútuo, principalmente entre mulheres, para travar uma luta juntas. É assim que vemos sua relação com Ndaxte, uma mulher maltratada pelo marido, a quem Madame Brouette ajuda a sair de seu calvário. Desde o início, essa história se torna uma história coletiva, um retrato de muitas mulheres e sociedades, para além da senegalesa na qual o filme se situa.

*Madame Brouette* é um exemplo extraordinário do negofeminismo tão característico do cinema no Senegal e em diferentes países do continente africano. Negofeminismo é um termo cunhado pela nigeriana Obioma Nnaemeka para se referir aos feminismos africanos “de negociação”, “feminismos sem egos” (não-ego-feminismo) (NNAEMEKA, 2004, p. 360-361). Ele não exclui os homens da conversa, mas os inclui, enfatizando a importância deles se aliarem e fazerem parte da luta. O contexto político, social, cultural e econômico em que essas mulheres se encontram também não é ignorado. Em contrapartida, o negofeminismo propõe um tipo de feminismo a partir da interseccionalidade, um feminismo não reativo, mas “pró-ativo. Ele tem sua própria vida e está enraizado no ambiente africano. A sua particularidade emana das características culturais e filosóficas das quais provém” (NNAEMEKA, 2004, p. 376). Nnameka acrescenta que o feminismo africano “sabe quando, onde e como negociar com o sistema patriarcal em diferentes contextos” (NNAEMEKA, 2004, p. 378). É exatamente o que vemos em *Madame Brouette*, onde Moussa Sene Absa, que se orgulha de ter crescido rodeado de mulheres tão belas quanto fortes e cheias de histórias, torna-se um aliado para contar e compartilhar todas aquelas histórias que fazem parte dele.

Desta forma, Moussa Sene Absa está empenhado na luta para conceder e reconhecer às mulheres o lugar central que merecem na história e na sociedade. De fato, o diretor acaba de se associar a um projeto com a diretora Angèle Diabang, produtora executiva da série *Black and White*, dirigida por Moussa Sene Absa, ambientada no período colonial, cuja transmissão na France 3 foi anunciada no final de outubro de 2020. Este apelo coletivo pela adesão à exigência de respeito e reconhecimento das mulheres é produzido a partir da própria ficção, entre mulheres, entre homens e mulheres, entre vizinhos, familiares, amigos, bem como de geração em geração. O filme começa “do fim”, com a morte do namorado de Mati, Naago, desafiando as leis do tempo desde o início. Os jornalistas se aproximam da cena do crime a ser solucionado, o que não acontece até o final do filme, que também é o início. O microfone circula de vizinho em vizinho, pedindo opiniões para esclarecer o ocorrido. O dinamismo daquele microfone e a polifonia resultante denotam o compromisso do realizador em envolver a todos, da ficção à realidade, neste debate e na luta pelos direitos das mulheres.

Ao longo desse *flashback* que levará à descoberta da verdade, haverá um elemento-chave para participar do comentário social em torno de *Madame Brouette*: a música. Em 2003, o filme ganhou o Silver Award de melhor composição musical na Berlinale, o Festival Internacional de Cinema de Berlim, das mãos de Mamadou Diabaté, um músico do Mali que toca kora, e dos compositores Majoly e Sergi Fiori, residentes em Quebec. Em *Madame Brouette*, a música torna-se veículo e espaço expressivo para aspectos sociais e políticos em um contexto pós-colonial, conforme observa a pesquisadora Sheila Petty. “Ao longo do filme, interlúdios musicais acontecem em momentos de tomada de decisão, executados por um coro de cantores que oferecem aos espectadores a oportunidade de refletir sobre as implicações das escolhas de vida de Mati” (2009, p. 97). A isso se acrescenta sua capacidade narrativa de nos deslocar para outra esfera, a mais íntima, capaz de comunicar as verdadeiras preocupações, inquietações e emoções dos personagens, de um modo que a palavra falada não poderia expressá-la. O diretor camaronês Jean-Pierre Bekolo falou sobre a importância da voz *off* no cinema africano,

afirmando: “Ninguém nunca ouve o que os africanos pensam ou dizem. E por extensão, pode-se concluir que os africanos não pensam em absoluto” (2000, p. 25).

Essa dinâmica seria radicalmente quebrada em *La Noire De...*, identificado como o primeiro longa-metragem da África Negra, realizado por Ousmane Sembène (1923-2007) em 1966, uma das figuras cinematográficas pioneiras e mais proeminentes do Senegal, ao lado de Safi Faye e Djibril Diop Mambéty (1945-1998), entre outras. Neste filme, cujo som foi gravado na pós-produção, a voz principal é a de Diouana, sua protagonista, uma jovem senegalesa que se instala na França para trabalhar na casa de uma família francesa. A voz de Diouana nos coloca no seu universo mais íntimo, no seu pensamento, suscitando uma leitura empática, através de uma personagem que é sincera conosco, espectadores, já que os seus interlocutores mais imediatos, na ficção, não a escutam.

Em *Madame Brouette*, chegamos a esses pensamentos e sentimentos através da música, que não é cantada por Mati, embora em algum momento a ouvimos cantando uma canção de ninar, acompanhada por sua querida amiga, na privacidade de seu quarto, à noite, ao voltar do hospital após o parto. A música virá mais do ambiente, como uma parte intrínseca dele. Na verdade, o filme abre com uma cena de *sabar* de dança e percussão, nome de uma espécie de tambor e ritmo, tipicamente celebrada entre a etnia Wolof, em ocasiões relacionadas a fases da vida e integração à sociedade, como batizado, cerimônias de iniciação, casamentos e funerais, bem como eventos políticos, esportivos, culturais e férias (TANG, 2007, p. 10). “Ouça esta ode, linda mulher. Eu sou sua mãe, seus gritos me deixam triste. Venha dar seus primeiros passos na vida. A riqueza pode acabar, mas o amor é eterno, então venha se refugiar em meus braços”, cantam vozes masculinas de griots - figuras-chave na transmissão oral da história, mediadores e confidentes na sociedade, artesãos da fala e do som (CHARRY, 2000, p. 90), cujo papel ainda hoje é muito importante no Senegal. Enquanto isso, as mulheres dançam, todas vestidas de amarelo, em comunhão, respondendo juntas ao chamado do tambor. As letras não são aleatórias, mas meticulosamente orquestradas para definir o tom e o contexto do filme, no qual as mulheres se apoiam. Não é uma exceção. Ao longo do filme, haverá diferentes números musicais, onde as letras, através de suas metáforas e alegorias, nos levam a uma esfera inatingível pelo campo visual.

Um dos espaços sonoros mais icônicos do filme ocorre entre Ndeye, filha de Madame Brouette, e seu amigo Samba na noite do *Tajaboon*, festa em que os homens se vestem de mulher e as mulheres de homem. Ndeye conta a história de uma perdiz muito corajosa, cuja mãe havia saído de casa, pedindo-lhe que esperasse por ela sem sair. “A vida é difícil, especialmente para uma perdiz”, diz a última parte do primeiro verso cantado por Ndeye. Em seguida, um coro da mesa ao lado deles no bar continua o canto: “Perdizinha, enxuga as tuas lágrimas. Você sabe que sua mãe virá.” Aquela perdiz, tão solitária quanto curiosa, nada mais é do que uma pessoa ávida por levantar as asas e se libertar, o que acabou fazendo, apesar da ameaça do crocodilo. Ele foi ao rio para conquistar o mundo. Antes de Madame Brouette dizer à filha: “Sou como uma perdiz, gosto de liberdade”, no final do filme, já sabíamos que aquela perdiz da história cantada por Ndeye a Samba falava de Madame Brouette.

A musicalidade pela qual se comunicam os sentimentos mais profundos consegue não só provocar uma certa empatia, como no caso da voz *off*, mas também tem um efeito catártico, onde convergem cinema, música e teatro, onde o corpo se torna o veículo capaz de analisar os pensamentos mais íntimos. Funciona, como diz o próprio realizador, na conversa com a programadora Ana Camila Esteves, como “um coro grego” (2020). Madame Brouette não é a única perdiz, nem é a única mulher que viveu esta história. Essa perdiz representa todas aquelas

pessoas que querem fazer muitas coisas na vida, mas a própria vida as impede. Madame Brouette é um arquétipo que representa e expressa a história de muitas mulheres, mulheres inspiradas por aquelas que cercaram Moussa Sene Absa ao longo de sua vida. A própria Madame Brouette é inspirada por uma bela mulher que o diretor conheceu aos 16 anos. Ela se casou com um homem rico e, depois de dois filhos, se divorciou, tudo isso aos 20 anos. Logo depois, ela se casou com outro homem, de quem também se divorciou dois filhos depois, aos 25 anos. A história se repetiu. Com 30 anos e outros dois filhos, se divorciou novamente. Um dia, de volta de Paris a Dakar, Moussa Sene Absa lhe disse: “Agora pode casar comigo”, mas aquela mulher lhe falou que já não queria saber mais nada sobre os homens. No entanto, ele a encontrou novamente, grávida. Quando ele perguntou a ela sobre o pai, ela respondeu: “Se eu vir aquele homem, vou matá-lo”. Este constitui precisamente o ponto de partida para o realizador e artista multifacetado senegalês construir a história de Madame Brouette, de arma na mão, para contá-la através de um *flashback*.

Esta estrutura narrativa não é apenas consistente com a longa tradição oral do território geográfico e do contexto cultural do Senegal. Também é assim com a complexidade de camadas, contradições e temporalidades que se unem no Senegal pós-colonial de hoje e que ressoa com a realidade de muitos outros países do continente africano. “Porque o continente africano é o futuro e essa retórica do que vai ser diz, afinal, que não é, que a sua coincidência no tempo presente está cheia de lacunas... A deslocalização da sua presença no futuro se perpetua” (SARR, 2016, p. 11). É o que afirma o filósofo (e músico) senegalês Felwine Sarr no seu livro *Afrotopia*<sup>2</sup>, cujo título define como uma “utopia ativa que visa mergulhar no realismo africano para encontrar espaços do possível e fertilizá-los” (SARR, 2016, p. 14). Este espaço do possível, no cinema de Moussa Sene Absa, tem o nome de uma mulher, cuja força e resiliência adquirem o seu mais alto nível de expressão através da música. Um filme que parece dar continuidade à história de Gagnesiri em *Tableau Ferraille* (Moussa Sene Absa, 1997), cujo final representou um começo para Gagnesiri, uma jovem cuja beleza era fruto de sua força, e que representa aquela mulher que sabe dizer basta!, tudo tem um limite, e seguir em frente, sem medo, enquanto aquele homem que pensava tê-la sob controle acaba na miséria. Esse novo começo para Gagnesiri em *Tableau Ferraille* nos chega por meio da música de Souleymane Faye, *Ne Ko Dem Na*: “Diga a ele que fui embora”.

Embora a música tenha desempenhado um valor fundamental em diferentes cinematografias africanas ao longo da história (PETTY, 2009, p. 94), poucos são os que o fazem a partir do gênero musical, como o encontrado em *Madame Brouette* e *Tableau Ferraille*. No entanto, trata-se de um gênero cultural cuja codificação não se baseia em convenções estabelecidas em Hollywood, mas em seu próprio ambiente, como reflexão, extensão e celebração da tradição oral e da musicalidade ainda tão relevante no Senegal. Em *Fad'jal* (Safi Faye, 1979), de quem pode ser considerada a “mãe” do cinema senegalês, por meio da oralidade, da ficção e do documentário, nos é apresentada a história de um povo Serer no Senegal. Dois anos depois, Ababacar Samb Makharam realizou *Jom - L'Histoire d'un peuple* (1981), protagonizado por um griot chamado Khaly, que promove, a partir da ficção, um debate sobre a dignidade (THACKWAY, 2003, p. 61). A figura do griot também foi capturada por olhares mais recentes, como o da diretora Angèle Diabang, com quem Moussa Sene Absa colabora atualmente na série de televisão

2 [NT] Lançado no Brasil: SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

*Black and White* citada acima. Em 2008, Diabang realizou *Yandé Codou: la griotte de Senghor*, um documentário sobre esta figura oral chave na história do Senegal e sua independência após séculos de colonização. Também foram produzidos documentários sobre griots músicos internacionalmente reconhecidos, como Youssou Ndour e Ismaël Lô, que vemos em *Youssou Ndour: retorno a Gorée* (Pierre-Yves Borgeaud, 2007), e *Iso Lo* (Mansour Sora Wade, 1994). Porém, foi *Tableau Ferraille* de Moussa Sene Absa, em 1997, que se juntou a outros títulos de filmes africanos concebidos como musicais, como o famoso filme de Mweze Ngangura e Benoît Lamy, *La vie est belle* (1987), estrelado pelo famoso músico congolês Papa Wemba. Juntaram-se a Moussa Sene Absa o diretor Joseph Gaï Ramaka, com a adaptação senegalesa de Carmen, *Karmen Geï* (2001), bem como Dayana Gaye, que nos encantou em 2009 com *Un transport en commun*, um *road trip* onde os passageiros só se conhecem entre eles e pelo público através da música, de cada um de seus números musicais. *Madame Brouette* torna-se também uma janela para o cinema musical de raízes africanas, onde a música oferece um espaço de expressão e reflexão multitemporal de realidades marcadas por um contexto pós-colonial.

## FILMOGRAFIA

*Fad'jal*. Direção: Safi Faye. Senegal: Safi Films, 1979.

*Jom - L'Histoire d'un peuple*. Direção: Ababacar Samb Makharam. Senegal, Alemanha Ocidental: Baobab Film, Zweites Deutsches Fernsehen, et al, 1982.

*Karmen Geï*. Direção: Joseph Gaï Ramaka. França, Senegal, Canadá: Arte France Cinéma, Canal+ Horizons et al, 2001.

*Madame Brouette*. Direção: Moussa Sene Absa. Senegal, França, Canadá: Les Productions La Fête Inc., Les Productions de la Lanterne, MSA Productions et al, 2002.

*Tableau Ferraille*. Direção: Moussa Sene Absa. Senegal, França: ADR Productions, Canal Horizons et al, 1997.

*Un transport en commun*. Direção: Dyana Gaye. Senegal, França: Andolfi Production and Nataal Production, 2009.

*La vie est belle*. Direção: Mweze Ngangura; Benoît Lamy. França, Zaire, Bélgica: Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Lamy Films et al, 1987.

*Yandé Codou: la griotte de Senghor*. Direção: Angèle Diabang. Senegal: Karoninka, 2008.

*Youssou Ndour: retour à Gorée*. Dir. Direção: Pierre-Yves Borgeaud. Senegal: CAB Productions, Dreampixies, Iris Group, 2007.

## REFERÊNCIAS

BEKOLO, Jean Pierre. Aristotle's Plot. In: EKE, Maureen N.; YEWAH, Emmanuel; HARROW, Kenneth W. (eds.). *African Images: Recent Studies and Text in Cinema*. Trenton Nova Jersey: Africa World Press, 2000, p. 19-30.

CHARRY, Eric S. *Mande music: Traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.



NNAEMEKA, Obioma. Nego-Feminism: Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way. In: *Signs*, v.29, n.2, p.357-385, 2004.

ESTEVES, Ana Camila. *Cine África convida Moussa Senè Absa (Senegal)*. Disponível em: <<https://youtu.be/iaYvIV15Qv0>>. Acesso em: 29 out 2020.

PETTY, Sheila. The rise of the African musical: postcolonial disjunction in *Karmen Gei* and *Madame Brouette*. In: *Journal of African Cinemas*, v.1, n.1, p. 93-110, 2009.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. Paris: Éditions Philippe Rey, 2016.

TANG, Patricia. *Masters of the sabar: Wolof griot percussionists of Senegal*. Filadélfia: Temple University Press, 2007.

THACKWAY, Melissa. Screen Griots: Orature and Film. In: THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Oxford: James Currey, 2003, p. 49-92.



---

Estrella Sendra é uma acadêmica, cineasta, jornalista e organizadora de festivais que busca contribuir para a desocidentalização da Mídia e dos Estudos Culturais. Ela tem se especializado no Senegal. Atualmente trabalha como Teaching Fellow em Global Media Industries na Winchester School of Art, University of Southampton (Inglaterra). Sua pesquisa de doutorado, financiada pela SOAS, Universidade de Londres, analisou festivais no Senegal. Ela publicou em jornais internacionais sobre cinema africano, migração, mídia, festivais, indústrias culturais e criativas no Senegal.



*Nada de Errado* (2019), de Aladin Dampha,  
Ebuka Anokwa e Lionel Rupp

**“ELES DIZEM QUE TODOS AFRICANOS SÃO  
TRAFICANTES, EXCETO OBAMA E MANDELA”:  
MIGRAÇÃO E RACISMO EM NADA DE ERRADO**

DENISE COGO E RAFAEL TASSI TEIXEIRA

*Nada de errado* (*No Apologies*, 2019), escrito e dirigido por Aladin Dampha, Ebuka Anokwa e Lionel Rupp, é uma narrativa documental construída pelos próprios migrantes, desenvolvida pelo coletivo Kiboko<sup>1</sup>. O filme inicia com uma série de rostos de imigrantes de diversas nacionalidades em um espaço comum, localizado na cidade de Lausanne (Suíça).

Ebuka, Aladin, Mamadou e vários companheiros (a maioria dos nomes aparecem protegidos na descrição técnica do filme) atravessam o fluxo fílmico composto de depoimentos de africanos que residem em Lausanne (todos homens, negros, com idade entre vinte e cinquenta anos). No limiar da imagem, seus rostos abrem a estrutura narrativa em relatos sobre a dificuldade de livre fluxo em uma sociedade europeia, na condição provisória que se torna permanente e policiada. Interpretam, eles mesmos, as várias memórias escritas sobre a sobrevivência e a busca da integração em um lugar restrito: a ostensiva perseguição policial, a morte impune de um companheiro (Mike) pela polícia suíça e a luta para que não se perca a memória do acontecimento, bem como a impossibilidade de buscar trabalho sem visto de permanência, o racismo estrutural, entre outras questões relacionadas com a migração.

Os testemunhos, ao longo do filme, cobrem um espectro de questões que têm mobilizado o debate sobre as migrações transnacionais contemporâneas tanto de acadêmicos quanto de ativistas dos movimentos migratórios. Através dos relatos sobre suas vivências cotidianas em Lausanne, os imigrantes vão tecendo uma espécie de epistemologia que faz emergir algumas das principais questões que compõem esse debate, como aquelas relacionadas à atualidade dos vínculos coloniais e pós-coloniais entre os diversos países de origem e migração; a geopolítica que posiciona o “Norte” imaginado como destino migratório e o “Sul” como um permanente projeto civilizatório; a migração como motor econômico do capitalismo global, através da precarização extrativista da vida dos imigrantes; a luta pela mobilidade humana como um direito universal; ou ainda a xenofobia e o racismo enfrentados no dia a dia pelos imigrantes.

---

<sup>1</sup> Coletivo formado por pessoas preocupadas com o racismo anti-negro e a precariedade em Lausanne. Formado para confrontar informações da mídia, muitas vezes enganosas e prejudiciais, sobre o racismo e as pessoas que vivem nas ruas.

Nessa perspectiva, as relações raciais, na sua condição de estruturante do capitalismo e hierarquizante dos processos migratórios, são articuladoras da narrativa de *Nada de Errado*. Os depoimentos dos imigrantes sobre um cotidiano marcado pela violência social e policial soam como uma denúncia sobre o confinamento a territórios e espaços da cidade suíça imposto a estrangeiros negros, por meio do medo e dos dispositivos de controle que os destituem do direito à mobilidade, ao trabalho, à moradia, à regularização jurídica, dentre outros.

O documentário se tece como uma espécie de manifesto que busca dar visibilidade, a partir das vozes dos próprios imigrantes, às relações coloniais que se reatualizam e vinculam compulsoriamente o “lá” (país de origem) e o “aqui” (país de migração). Como declara Ebuka: “Eu migrei pensando em uma vida melhor. Nós deveríamos retornar e construir uma vida em nosso país. Mas como criar uma vida lá quando o que controla está aqui? Se aqui dizem não, então não há nada para comer lá. Se aqui te dão dinheiro, de todo modo, lá eles te roubam teu petróleo, teu ouro, tua identidade, teu dinheiro e todo o resto”.

Assim, o “lá” e o “aqui”, o “ele” e o “nós”, evocados nos relatos, sugerem que o colonial ainda é presença constante nos espaços de origem e destino dos imigrantes, conformando trajetórias de mobilidade demarcadas pelo que Stuart Hall (2016) define como “regimes racializados de representação”. Assim, se constroem e se consolidam por meio de diferentes repertórios, suportes e estratégias discursivas que, produzidos no transcurso da colonização europeia, operam para fixar a diferença, deter a desestabilização e assegurar o “fechamento” discursivo ou ideológico sobre o negro no mundo ocidental<sup>2</sup>.

O trecho da fala de Ebuka, em uma das cenas finais do filme, sintetiza a reprodução dessa diferenciação racial vivenciada em seu processo migratório: “Depois de ter colocado uma mulher negra nua em uma exposição, depois de ter colocado um homem negro no zoológico, depois de colocar grupos de negros em entrepostos para venda, depois de terem nos colonizado, depois de terem nos dados sua religião, que não era a nossa. Depois de tudo isso, eles ainda têm o direito de virem diante de mim e me tratem de negro”. Nessa mesma fala, Ebuka evoca o racismo como um projeto colonial, que se engendra também nos países africanos de origem dos imigrantes, nos quais nas escolas, segundo ele, “se ensina como ser um homem branco e jamais como ser um negro africano”.

Na estrutura diegética do filme, há uma espécie de encontro entre os corpos-testemunhos e seus depoimentos diante da câmera móvel (olham para a lente, olham para nós com eloquência), expondo as dificuldades de integração e o fator permanentemente periférico das identidades narradas. Filmado em um espaço pequeno, com algumas cenas noturnas, em um local comum de partilha e convivência (espécie de autodenominado *Bunker* pelos sujeitos do filme), *Nada de Errado* carrega-se cuidadosamente do relato pessoal e do depoimento, enfatizando a importância de presentificar constantemente um gesto comum: a natureza desviante e individual do deslocamento, a recepção coletiva e sitiada dos imigrantes.

Na comensalidade da cozinha do local, – ambiente de troca onde o humor e a fome se entrelaçam em uma infinita espera pela transformação do tempo – Ebuka, Aladin, Mamadou e Romain aguardam. Parecem sempre aprisionados em um estado de adiamento, com seus

---

2 Stuart Hall situa nos processos da escravidão, da colonização europeia e das migrações do “Terceiro Mundo” para a Europa e a América do Norte após a Segunda Guerra Mundial, a criação dos principais componentes de um encontro do “Ocidente” com as populações negras que deram origem a um campo de representações populares, baseadas na marcação da diferença racial (2016).

corpos insularizados, com suas presenças consideradas algozes e presas aos deslocamentos noturnos e furtivos. É nesse espaço que o poema *Emigrazione* é narrado por Mamadou Bamba, ressaltando um movimento importante na deriva fílmica. A imagem, em plano médio, exhibe Mamadou, o cozinheiro do grupo, declamando o poema e expondo a liminaridade da situação migrante. Somos instados a pensar na construção da diegese, o atravessamento entre deslocamento (urgência) e o imperativo (humano) da circulação liberta – como um direito e uma consecução perene, ensejante, compartilhada.

Nessa perspectiva, os rostos e os corpos migrantes se exibem através do corpo-do-filme: a proteção de máscaras que alguns utilizam para o ato da filmagem, relação entre legitimidade e representatividade da dimensão do testemunho, é a marca narrativa da disposição do documentário. Em certo sentido, o fluxo narrativo dos quarenta e sete minutos de *Nada de Errado* transita sobre o tempo da narrativa, que pode ser um tempo em imersão e um tempo de fuga, com seus sujeitos designados à constante circulação e troca. O apelo da palavra recitada, livre e possível atua no filme para fugir mais do entorno traumático, abrindo na diegese a dificuldade da superação dos constrangimentos impostos pelo lugar de hospedagem. O texto fílmico, inteiramente construído dentro da paisagem noturna, esgarça nesse aspecto a expectativa que os corpos imantam reféns de origens e dos estigmas. É como se o sujeito fosse um exílio, tendo negada a forma mais básica de existência, onde o contato com o exterior é feito apenas na marginalidade (na condição noturna, na roupagem e no mascaramento, no fugir provisório).

Filmado com técnica de “câmara na mão”, *Nada de Errado* explora o componente documental para marcar a imagem. A comensalidade e a abertura no convívio comum, a assistência de um jogo de futebol entre seleções africanas no celular, o olhar frontal e os rostos protegidos, o drama migratório e a perspectiva adiada do retorno (da possibilidade humana de ir e vir) ensejam os espaços do filme enquanto somos convidados a ver (enxergar) e ouvir. Enquadrados pela câmera, no escuro (quando do lado de fora do lugar), ocultos pelas máscaras e abertos pelas palavras e pelas faces, contrapõem-se, como escreve Gustavo Martín Garzo (2015), as duas figuras do cinema: o corpo transfigurado pelo impedimento e o homem sem rosto. Em um gesto de entrelaçamento com as migrações humanas, *Nada de Errado* reinscreve essa máxima em termos outros: estigmatizados e perversamente ocultos, os rostos dos migrantes lembram que a perda do rosto (e a estigmatização da identidade), no cinema e nos deslocamentos, implica em uma queda na animalidade e no vazio da representação.

O filme ainda nos conduz a refletir sobre os espaços de interação, que *Nada de Errado* poderia abrir junto aos seus públicos, não apenas no país de destino, mas especialmente nos contextos dos países africanos, em que a imigração se converteu num projeto de vida ou de sobrevivência; e nos países do “Norte” global (muitos dos quais os países africanos são ex-colônias), que passaram a ser imaginados como destinos migratórios. Que apelo poderia ter, entre africanos que desejam migrar ou para sociedades nas quais a mobilidade se tornou compulsória, uma narrativa franca, crua e brutal como é a de *Nada de Errado*, que não faz concessão aos sonhos sobre uma Europa das oportunidades? Que efeitos de sentido poderiam ter as vozes de quem migrou e assume a narrativa para denunciar e dar visibilidade ao racismo e à violência experimentados na trajetória migratória de negros africanos em um país europeu?

Desse modo, por sua natureza de projeto de produção coletiva realizada em um centro autogerido pelos imigrantes, o documentário nos convida também a pensar sobre o esvaziamento da migração como um projeto coletivo, que lança à própria sorte neoliberal e empreendedora os indivíduos que precisam ou desejam migrar. Em uma ordem capitalista global, em que o Estado opera cada vez mais como instância de controle e vigilância sobre a

mobilidade humana, caberia perguntar que outro compromisso poderia ou deveria assumir o Estado e a sociedade na gestão da mobilidade humana e da vida dos imigrantes, e para reconhecimento e enfrentamento político do racismo estruturante também das migrações?

## REFERÊNCIAS

GARZO, Gustavo Martin. Una Chica Mágica. Literatura y el cine prometen el regreso de todo lo perdido en el mundo exterior. *El País*, 2015. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2015/01/27/opinion/1422387060\\_517380.html](https://elpais.com/elpais/2015/01/27/opinion/1422387060_517380.html). Acesso em: 10 set 2020.

HALL, Stuart. El espectáculo del "Otro". In. HALL, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán (Colombia): Envion Editores, 2016, p. 416-445.



Denise Cogo: Professora Titular e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM, São Paulo, onde coordena o grupo de pesquisa Deslocar <https://deslocar3ci.wordpress.com/>. Pesquisadora Produtividade 1C do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Organizou, junto com Rafael Tassi Teixeira, o 'Guia de Cinema e Migrações Transnacionais' (Roraima: UFRR, 2018: <https://ufr.br/editora/index.php/ebook>).

Rafael Tassi Teixeira: Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB; 2018). Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM - 2004). Professor do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV\UNESPAR). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II (Sociologia da Arte, Estudos Visuais, Antropologia Audiovisual). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Eikos – Imagem e Experiência Estética. Organizou, junto com Denise Cogo, o 'Guia de Cinema e Migrações Transnacionais' (Roraima: UFRR, 2018 - <https://ufr.br/editora/index.php/ebook>).



## **REFLEXÕES SOBRE O PREÇO DO AMOR (2015) E A PAISAGEM URBANA DE ADDIS ABEBA POR HERMON HAILAY**



MICHAEL W. THOMAS

O terceiro longa-metragem *O Preço do Amor* – የፍቅር ዋጋው<sup>1</sup>, *Yefiker Wagaw*<sup>2</sup> – da realizadora Hermon Hailay detalha o comovente relacionamento entre um motorista de táxi e uma prostituta, enquanto lutam para se libertar de suas vidas precárias nas ruas da capital da Etiópia, Addis Abeba. Com estreia no Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou - FESPACO) em março de 2015, o filme fez um *tour* no circuito internacional de cinema, conquistando as audiências em lugares tão diversos como Canadá, Espanha, Coreia do Sul e Brasil. *O Preço do Amor* é o segundo longa de ficção de um realizador etíope envolvido com a indústria fílmica local a conquistar exposição global depois do sucesso de *Nishan* (ነሽን), de Yidnekachew Shumete em 2013. Esses filmes são exemplos de alguns dos trabalhos mais bem-sucedidos que surgiram da indústria cinematográfica amárica empreendedora e de baixo orçamento na Etiópia, que se desenvolveu no início dos anos 2000 para satisfazer uma demanda popular cultivada nos cinemas locais. Mais recentemente, o cinema comercial amárico sofreu alegações de corrupção, falta de investimento sustentável, ausência de apoio regulatório e altos impostos regulamentados pelo governo, sem mencionar os efeitos da pandemia global da COVID-19. O aumento da concorrência de novos canais de televisão em 2016 e a inevitável, embora lenta, adoção da Internet na Etiópia significou que, ainda que as audiências do cinema tenham diminuído nos últimos anos, muitos produtores e artistas experientes conseguiram sustentar seu trabalho alternando entre os diversos meios. Os filmes de Hermon, no entanto, resistem ao teste do tempo, pois narram relações não convencionais nas periferias da sociedade de Addis Abeba, documentando a paisagem urbana em constante mudança.

A produção de *O Preço do Amor* é diferente dos filmes anteriores de Hermon Hailay, *The Countrymen* (ባለገሩ - *Balageru*, 2012) e *Unthinkable* (ያልታሰበው - *Yaltasebew*, 2013), já que foi financiado de forma independente pela empresa dirigida por Hermon e seu companheiro, o

---

1 Título original em Língua Amárica também conhecida como Língua Etíope.

2 Adaptação do título para o alfabeto latino, a partir da qual é realizada a tradução para o português do Brasil. Destaca-se ainda que o autor do artigo optou por apresentar as diversas formas de escrita dos títulos e nesta versão apresentaremos primeiro a tradução em português (quando houver) ou em inglês, depois em língua Amárica e a sua versão no alfabeto latino.

produtor e roteirista Max Conil. Ambos estiveram fortemente envolvidos em todas as fases de desenvolvimento, produção, pós-produção e distribuição de *O Preço do Amor*. Cada filme da obra de Hermon, todavia, exhibe a capacidade da diretora de consciência espacial e empatia com aqueles que a sociedade negligência, com suas próprias experiências de vida gravadas nas escolhas que faz em seu trabalho. Ser mandada para viver com uma família extensa desde tenra idade e se mudar entre as cidades de Mekelle, Dire Dawa e Addis Abeba, proporcionou uma riqueza de experiências para a diretora, que extrai um espectro de sociedades e culturas etíopes que ela infunde, com sensibilidade e compreensão social, em seus personagens e através da construção do espaço na tela.

Em termos de direção de atores em *Balageru*, Hermon transmite com sucesso a amizade masculina entre os dois protagonistas. Ela consegue capturar as nuances das interpretações de dois atores de cinema etíopes populares localmente, Kassahun 'Mandela' Fisseha e Tariku 'Baba' Birhanu, mais conhecidos por suas performances cômicas. Em *Yaltasebew*, Hermon percebeu o potencial do ator infantil Eyob Dawit para ofuscar seus colegas experientes, Kassahun Fisseha e Mikael Million. Este foi o primeiro grande papel principal de Eyob, que posteriormente desenvolveu uma carreira produtiva. Finalmente, em *O Preço do Amor*, Hermon dirigiu um elenco com muito menos experiência de atuação na tela, com ambos os atores nomeados e vencendo prêmios de atuação em vários festivais de cinema, até mesmo o ator estreante Eskinder Tamiru, que interpretou o protagonista masculino, Teddy. Apesar do elenco inexperiente, as atuações que Hermon extrai deles são sutis e poderosas. Isso é melhor resumido na sequência mais memorável do filme, onde a protagonista feminina, Fere (interpretada por Fereweni Gebregergs), depois de se prostituir, estoicamente chora no banco de trás do táxi de Teddy, enquanto olha fixamente para a câmera, silenciosamente imitando as palavras para a profundamente atmosférica e comovente canção de Aster Aweke "Sou comprada pelo seu amor" - "አግዞች ፍቅርህን"; "Agzeñ Fikirihn".

A direção de atores de Hermon Hailay é estilisticamente complementada em seus três filmes, por sua capacidade de capturar as multifacetadas paisagens urbanas de Adis Abeba. Em *Balageru*, dois melhores amigos do interior viajam para Addis pela primeira vez para reivindicar o prêmio de um bilhete de loteria contemplado. Enquanto o orgulho e os maneirismos de seu país rural se chocam com a dura e, muitas vezes, enganosa realidade da vida na cidade, eles suportam a desorientação, a discriminação, a separação, a prisão e as dificuldades para dormir antes que a sorte finalmente mude de direção. *Balageru* se destaca entre outros filmes amáricos contemporâneos por ser ambientado principalmente em locais externos. Os conjuntos residenciais seguros ou blocos de condomínio onipresentes em outros filmes são trocados por abrigos de ônibus e barracos de ferro corrugado frágeis. Os espaços em *Balageru* são liminais e fugazes, ao contrário dos aspirantes interiores domésticos que comumente fornecem o pano de fundo para as narrativas frequentemente melodramáticas de filmes feitos para o mercado doméstico etíope. A falta de espaços estáveis e familiares em *Balageru* reflete as realidades sociais da urbanização em Addis Abeba e a negligência com os migrantes rurais em busca de uma vida melhor na cidade. Com a maior parte de sua ação situada nas ruas de Addis Abeba, em *Balageru* a cidade representa um espaço transitório para nossos orgulhosos e bem-intencionados protagonistas, que se esforçam para retornar aos seus lares rurais e investir seus ganhos em sua comunidade. Em *Yaltasebew*, as ruas de Addis Abeba desempenham um papel igualmente importante, pois o protagonista do filme, um menino, que vive nas ruas com sua mãe alcoólatra, foge em busca do santuário de um lar estável e acaba aos cuidados de dois operários da construção que alugam uma casa juntos. A paisagem urbana de Adis Abeba de Hermon Hailay, embora seja chave para motivar a narrativa de *Yaltasebew*, é secundária para

os relacionamentos e os arranjos de vida dos personagens masculinos. É em *O Preço do Amor* que os espaços das ruas de Addis Abeba são desenvolvidos para assumir um significado mais simbólico.

A paisagem urbana de Addis Ababa construída na tela em *O Preço do Amor* desempenha um papel profundo e significativo no filme. Hermon consegue um delicado equilíbrio entre a aspereza e a beleza, que os espaços exteriores urbanos proporcionam à medida que o filme desafia a imagem negativa da prostituta estereotipada, revelando ternura e carinho face ao desespero socioeconômico. Em sua essência, *O Preço do Amor* é um drama sobre a prostituição e o tráfico de mulheres etíopes para o Oriente Médio. A vulnerabilidade do amor em circunstâncias em que as pessoas estão presas entre as alternativas da prostituição e da miséria econômica fornece um ponto de partida para a exploração da dinâmica de gênero em um mundo dominado pelos homens. A história segue o filho de uma prostituta, Tewodros (Teddy), um motorista de táxi despretenso que luta para sobreviver nas ruas de Addis Abeba. O primeiro amor de Teddy é seu táxi Lada, emprestado a ele por um padre ortodoxo etíope que atua como seu guardião sob o legado de sua falecida mãe. O táxi de Teddy é um símbolo de sua nova vida como um homem que rejeita conscientemente os inúmeros vícios de seu passado (álcool, khat<sup>3</sup> e jogos de azar). É um meio de ascensão social que também atua como um meio de transporte do espectador pelas ruas de Addis Abeba. Quando o Lada é roubado após uma noite em que Teddy ajuda a prostituta, Fere, a escapar de um ex-amante agressivo (Marcos) do lado de fora de um bar sofisticado, a fonte de renda de Teddy e sua esperança de redenção desaparecem em uma só noite. Reunidos por sua desgraça e suas tentativas de recuperar o táxi roubado, Fere e Teddy se encontram em um relacionamento delicado. No entanto, enquanto Marcos impede que Teddy recupere seu Lada, oferecendo-o apenas em troca de Fere, Teddy se depara com um conjunto de dilemas terríveis, fazendo com que o espectador considere o “preço do amor”.

O táxi Lada de Teddy não é apenas central na narrativa de *O Preço do Amor*, representando um terceiro personagem simbólico, mas também é usado para um excelente efeito cinematográfico, fornecendo uma plataforma móvel para enquadrar as ruas urbanas de Addis. Na sequência de abertura, as tomadas de um ângulo baixo e os *travellings* através do para-brisa e das janelas do carro oferecem uma perspectiva dinâmica da cidade no nível da rua, estabelecendo a locação do filme, bem como o ritmo acelerado de sua narrativa. O ritmo da edição e o design de som eficaz aumentam as mudanças tonais dentro do filme, com uma miríade de tomadas e ângulos de câmera - panorâmicas, *close-ups* e *travellings* usados para criar uma imagem vibrante da turbulenta vida nas ruas - enquadram a natureza flutuante da florescente Adis Abeba e seus habitantes. Imagens das ruas de Addis Abeba contrastam os modernos anéis rodoviários com as ruas laterais de paralelepípedos e Toyotas 4x4 com Ladas da era soviética, criando uma imagem binária da vida contemporânea de Addis - de vencedores e perdedores econômicos e de crescentes desigualdades. Em um país de alto desemprego juvenil, no qual nem Teddy nem Fere têm família para se apoiar, é o amor um pelo outro e a orientação moral do padre, que fornecem um vislumbre de esperança.

Reesoando em *O Preço do Amor* e comuns em toda a Etiópia de língua amárica estão os ensinamentos de amor, humildade e perdão, conforme exposto pela antiga Igreja Ortodoxa Etíope de Tewahedo. O cenário físico da igreja no filme oferece um espaço de calma, paz e

---

3 Também conhecida como cat, é uma planta estimulante similar à anfetamina, que causa excitação e euforia.



meditação. Nas sequências em que Teddy visita a igreja, a majestade do exterior abobadado do edifício é enquadrada no fundo dos planos gerais, enquanto os murais coloridos e a luz do interior oferecem uma pausa e fornecem contraste e contrapeso para o cenário urbano e as sequências de ação noturna, que dominam o filme. O motivo bíblico na parte de trás do Lada de Teddy é particularmente notável nas sequências de abertura e encerramento do filme. Ele diz: “Tudo por meio Dele” (em amárico: “ሁሉ በእርሱ” e em alfabeto latino: “*hulu bä’irsu*”). Na verdade, o clímax abrupto do filme reflete esses sentimentos fatalistas comuns na narrativa amárica e na sabedoria cristã. O melodrama da sequência climática, entretanto, rompe com o estilo social-realista do filme para produzir um final quase surreal. Este desfecho surreal e autorreflexivo, intercalado com *flashbacks* estáticos de locais anteriores em que a presença esperada de Fere e Teddy está assustadoramente ausente, tem o efeito de tirar a vida da cidade. Os espaços urbanos antes cheios de interações humanas, sejam rudes ou afetuosas, agora estão vazios e silenciosos, refletindo a advertência profética de um homem bêbado a Teddy e Fere no meio do filme: “Você nunca saberá o que perdeu agora até que você o encontre de novo mais tarde”.



---

Michael W. Thomas faz Pós-Doutorado com o tema Ethiopian Screen Worlds no projeto do European Research Council intitulado African Screen Worlds: Decolonising Film and Screen Studies, SOAS University of London.



## AFRICANOFUTURISMOS: IMAGINANDO O QUE AINDA SERÁ



KÊNIA FREITAS

A escritora de ficção especulativa *naijamericana*<sup>1</sup> Nnedi Okorafor reivindica para si a denominação Africanofuturista (*Africanfuturist*) em substituição a ideia de Afrofuturismo - termo cunhado por Mark Dery em 1994 em torno das relações dos negros estadunidenses e as tecnoculturas do final do século XX. Okorafor explica que “os negros no continente e na Diáspora Negra estão todos ligados por sangue, espírito, história e futuro” (2019, tradução livre). Assim em comum, ambas as expressões - Africanofuturismo e Afrofuturismo - dizem respeito às ficções especulativas negras, suas relações com o futuro e com as tecnologias. No entanto, como local de bifurcação entre as expressões está o ponto de partida destas especulações: uma que tem as raízes no continente e parte para abraçar globalmente as múltiplas diásporas negras; e a outra que parte da diáspora estadunidense em busca de suas origens perdidas em África.

Esses pontos de origem importam, pois dizem respeito não apenas a uma relação meramente geográfica e de descentramento do Ocidente, mas também a um enraizamento na “cultura, história, mitologia e ponto de vista africanos” (OKORAFOR, 2019). Nesse sentido, o Africanofuturismo “está menos preocupado com ‘o que poderia ter sido’ e mais preocupado com ‘o que é e poderá ser/será’. Ele reconhece, lida e suporta o ‘o que foi’” (OKORAFOR, 2019). Uma diferença especulativa que se faz então entre “o que poderia ter sido” (um mundo sem escravização, por exemplo) e “o que poderá ser” (o futuro de um continente). O Africanofuturismo afasta-se assim de um dos questionamentos fundantes do Afrofuturismo de recontar o sequestro de centenas de milhares de pessoas do continente africano e a escravização nas Américas como uma narrativa contra-histórica reimaginada a partir da metáfora da abdução alienígena, e da existência negra diaspórica posterior como uma contínua ficção científica de opressão e horror - tese amplamente defendida pelo crítico cultural negro Greg Tate (DERY, 1994; ESHUN, 2015).

Nesse sentido, as especulações do Africanofuturismo não estão interessadas em fabular criticamente o passado ou o trauma, mas carregam as feridas abertas do continente como ponto fundante de imaginação para o que está no porvir. Como Okorafor ressalta: “A África não é um país, é um continente diverso. Também (...) é uma construção (e uma coisa etérea que viaja pelo espaço e tempo)” (2019). São essas múltiplas viagens etéreas no espaço-tempo, a partir da perspectiva desse continente diverso e das especulações narrativas do Africanofuturismo, que pretendemos investigar a seguir, com os filmes *Hello, Rain* (C.J. Obasi, Nigéria, 2018), *Zumbis* (Baloji, República Democrática do Congo/Bélgica, 2019), *Este foi para o mercado* (*This one Went to Market*, The Nest Collective, Quênia, 2019), *Ethereality* (Kantarama Gahigiri, Suíça/Ruanda, 2019), *E daí se as cabras morrem?* (*Qu’importe si les bêtes meurent*, Sofia Alaoui, França/Marrocos, 2020).

---

1 Neologismo proposta pela escritora para a junção de nigeriana-americana.

Nesses filmes, o que irremediavelmente foi e/ou ainda é, nos aspectos sociais e econômicos, abre-se para as viagens do que será ou do que poderá ser - a partir de encontros e confrontos com as tecnologias comunicacionais do século XXI, dos seus perigos, capturas e hackeamentos, das errâncias migratórias e do encontro do que sempre foi com o inimaginável.

### TECNOCULTURA: *JUJU, ZOMBIES E MERCHANTS*

É justamente um conto de Nnedi Okorafor, *Hello, Moto* (2016), que inspira o curta de C.J. Obasi *Hello, Rain*. Na história, três amigas Rain, Coco e Philo, mulheres nigerianas belas, amadas e felizes passam por uma terrível e maléfica transformação após usarem perucas tecnológicas e mágicas inventadas por Rain. O que deveria ser uma ferramenta de embelezamento e doação, transforma-se em uma arma de vaidade, ganância e destruição. A moral dessa fábula repetida pelo filme e apreendida pela protagonista é a de que não se deve misturar *juju*<sup>2</sup> com tecnologia, pois, de acordo com um dos diálogos do filme: “Existe bruxaria na ciência e uma ciência para a bruxaria. Ambas irão conspirar contra você, eventualmente” (tradução livre).

Essa separação entre espiritualidade e tecnologia diz respeito tanto a procedimentos éticos de convivência social (os perigos da concentração de poder que mesmo com boas intenções iniciais, acaba por oprimir e destruir os mais fracos), quanto é um comentário sobre os limites das subcategorias narrativas de ficção especulativa. No campo da discussão sobre poder e tecnologia, o filme faz um paralelo entre as trajetórias das três amigas, seduzidas e destruídas pelo acúmulo de poderes que nem deveriam ser concentrados, para começo de conversa, e os descaminhos da Nigéria como um país em busca de desenvolvimento econômico e mais justiça social. Para Rain: “[nós assim] como a nação que estávamos tentando melhorar, ficamos para trás”.

No sentido - das subcategorias narrativas -, vale lembrar a separação que Okorafor faz entre os campos da fantasia e o da ficção científica a partir das perspectivas de África: “O Africanofuturismo é uma subcategoria da ficção científica. O Africanojujuísmo (*Africanjujuism*) é uma subcategoria de fantasia”. Para a autora, que se considera pertencente a ambas subcategorias, o Africanojujuísmo se destaca da fantasia ocidental porque “reconhece a mistura perfeita das verdadeiras espiritualidades e cosmologias africanas existentes com o imaginativo” (OKORAFOR, 2019). Assim, as cosmovisões e as religiosidades milenares de África não são tratadas como mero recursos narrativos do campo do fantástico, mas são respeitadas e consideradas em suas formas de existência próprias - com a sua “ciência para a bruxaria”.

A tecnologia volta como tema a ser tensionado no curta-metragem musical *Zombies* de Baloji. Mas agora a tecnocultura aparece como um perigo relacionado aos usos compulsivos e alienantes - e não às concentrações de poderes. Entre *selfies*, troca de mensagens, redes sociais constantemente atualizadas, os habitantes de Kinshasa vagam e deliram como *zombies* - sedentos por conectividade e exibicionismo nos celulares, computadores e visores de realidade virtual.

A pista de dança, a barbearia, o cruzamento de grandes avenidas, o salão de beleza, um depósito de lixo a céu aberto: o curta viaja por todos esses espaços urbanos em um ritmo cada vez mais alucinado e transitório. Um exemplo dessa mutabilidade (em que tudo está no regime da imaginação aberta) é a sequência que acompanha uma jovem da boate até um salão de beleza. No meio da rua, as roupas e acessórios luxuosos da montagem para a noite são substituídos por

---

2 Podemos traduzir *juju* como um encanto ou feitiço, especialmente de um tipo usado por alguns povos da África Ocidental. Iremos manter a expressão no seu original, por entender que traduções para o português trariam necessariamente deslocamentos culturais não desejados - mesmo dentro das religiões de matriz africanas brasileiras e das suas expressões.

um jeans e camiseta básica. Junto com a jovem, o filme passa em poucos segundos da exuberância para o banal - para imediatamente entrar em uma nova profusão visual com os penteados do salão.

Há algo de extremamente material na crítica das compulsões tecnológicas no trabalho de Baloji - os corpos que não dançam mais e só querem os holofotes das autoimagens instantâneas. Há também algo da ordem do sonho, da loucura e do surreal: visuais futuristas feitos de materiais reciclados, seres mitológicos ou inusitados (um tritão, um cavalo branco, um homem com asas de morcegos, dois dançarinos com bananas rosas em cima da cabeça, um homem de terno branco com pernas de pau e a lista continua).

Em um dos textos fundantes do afrofuturismo, Alonda Nelson destaca que no final do século XX a negritude era considerada pelos tecnocratas brancos como o "antiavatar da vida digital" (2002). Porém, em *Zombies*, tecnologia e vida negra em Kinshasa não são opostas, mas sobrepostas em um jogo de excessos e exageros. Sobretudo na segunda parte do filme, essas figuras inusitadas abundam e se multiplicam, até formarem um cortejo festivo e absurdo pelas ruas da cidade. O filme parece assumir que: se a tecnologia captura a vida em "servidão voluntária", a resposta não está em um fora antitecnológico, mas talvez no amálgama avassalador e imaginativo do delírio e dos sonhos.

Também pensando a relação paradoxal da tecnologia com as experiências de criação artística e da vida a partir de África, o curta-metragem *Este foi para o mercado*, do coletivo queniano The Nest, recorre ao humor como estratégia narrativa. O filme mostra uma das apresentações mais debochadas e perspicazes sobre o Afrofuturismo, quando durante uma sessão de fotografias "afrofuturista" a artista/modelo explica para a fotógrafa: "Você já ouviu falar de "Afrofuturismo"? É essa coisa... Está bombando agora, em todo lugar. E as pessoas brancas realmente adoram, por alguma razão" (tradução livre). E a artista/modelo com carregadores de celular emaranhados pendurados na cabeça continua dizendo que: basta explicar o trabalho "afrofuturista" para o mundo das artes usando palavras "bonitas" como: identidade, reflexão, desapego, desconexão, segregação... E, obviamente, fazer a sua cara de "África" - uma cara "de luta e resistência".

Em uma narrativa que em si é uma ficção especulativa, o filme se encerra com a artista/modelo em uma galeria apresentado justamente o resultado dessa sessão fotográfica e seriamente repetindo para críticos e *merchants* do mundo das artes as palavras bonitas citadas anteriormente. Se não há escapatórias dentro dos mercados capitalistas para a apropriação das vidas e artes negras de África e da diáspora - sistema que Jota Mombaça chamará de plantação cognitiva (2020) -, o que o curta nos mostra é que a crítica bem humorada parece ser uma das possibilidades de desarranjo e hackeamento destas capturas.

## ESTRANHAMENTOS COTIDIANOS: ASTRONAUTAS E NAVES DO PRESENTE

Em *Ethereality* de Kantarama Gahigiri, a narração poética do filme começa por nos contar a história (que pode ou não ser verdadeira) do Major Abacha Tunde. Somos informados do seu heroísmo como o "primeiro africano no espaço", em um vôo secreto em 1979, e da sua situação de deriva após o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) - largado em uma estação espacial, tendo perdido o lugar no voo de volta para cargas. Essas informações são todas provenientes de um e-mail massivo supostamente enviado pelo primo do major, o Dr. Bakare Tunde, tentando arrecadar USD \$ 3 milhões para que o primo volte para casa junto a uma nave da NASA. Mais do que discutir a improvável veracidade do e-mail, a narradora questiona ao Major Tunde: "Você tem certeza de que quer voltar para casa?" (tradução livre). Assim, a narração do filme parte da especulação da existência (ou não) desse astronauta heroico de África perdido

no espaço, para questionar a partir da experiência contemporânea de migração da África para a Europa, o que de fato pode ser esse retorno para casa, para um lar.

Após essa introdução, o filme chega junto com o astronauta (de início mostrado sozinho e cercado por um espaço preto) a uma cidade grande na Suíça. Com os seus trajes espaciais brancos, o astronauta vaga solitário pela cidade e faz trabalhos manuais mal pagos (como varrer as folhas caídas em um parque e juntar os carrinhos em um estacionamento de supermercado). Enquanto isso, o filme encontra e entrevista outros viajantes: imigrantes africanos contemporâneos, perguntando-se com eles também: o que pode ser um lar para um imigrante? Se o lar corresponde a moradia atual, ou a um bar ponto de encontro dos africanos na Suíça, ou a vila natal distante no tempo e no espaço? Ou ainda se um lar pode ser qualquer um desses lugares desde que se possa cozinhar arroz e fazer sopa de pimenta? E para esses astronautas contemporâneos, o que faz um novo lar: a sensação de pertencimento ou de se sentir à vontade?

Mais do que resposta, o filme aposta na investigação, no especulativo sobre formas de entender o nosso presente, de criar nele universos alternativos (em que Major Tunde simultaneamente existe e não existe). Uma realidade alternativa que o título do curta-metragem nos convoca a imaginar e nos faz pensar no próprio sentido figurado da expressão etérea, que entendo como algo “extremamente delicado e leve de uma forma que parece perfeita demais para este mundo”. Essas vidas em trânsito, entre África e Europa, esses lares imaginários e provisórios, as novas alianças forjadas pela solidão e o exílio em uma terra estranha - tudo de substância leve e delicada. Assim como a tatuagem caseira que uma das entrevistadas carrega no rosto desde a infância na Nigéria (uma singela linha que desce da testa para o nariz). Décadas depois de fazê-la em si mesma e em um grupo de amigos usando o carvão de uma lamparina, todos ainda possuem a marca - mesmo que com traços sutis e desgastados, mesmo que alguns morrem na Nigéria, outros no Canadá, outros nos EUA e a entrevistada na Suíça.

Em um texto de 2007, chamado “The Ships Landed Long Ago: Afrofuturism and Black SF” (que podemos traduzir como “As Naves Pousaram Há Muito Tempo: Afrofuturismo e Ficção Científica Negra”) Mark Bould repensa a discussão canônica da ficção científica branca dos EUA e da Europa a partir do Afrofuturismo. Em seu título, o texto evoca a ideia de escravização como abdução alienígena defendida por Greg Tate - as naves já pousaram anos atrás em África e a experiência negra nas Américas é a experiência da alienação extraterrestre na Terra. Mas o que o curta-metragem marroquino *E daí se as cabras morrem?* de Sofia Alaoui nos faz pensar é: e se as naves nunca cessaram de pousar? E também: quando as naves aterrissam, como essa experiência pode ser vivida de formas diversas e amplas?

No filme, Abdellah e seu pai (dois pastores) vivem em uma propriedade isolada com os seus animais - há dias de viagem pelo deserto do vilarejo mais próximo. Quando Abdellah a contragosto precisa ir ao vilarejo buscar comida, descobre uma vila deserta (com exceção do louco da cidade e uma mulher e seu bebê em fuga). Isso porque uma invasão alienígena está em curso (amplamente noticiada pela televisão, que Abdellah não assiste). Sua decisão será sobre o que fazer diante desse inimaginável - ir para uma mesquita? Fugir com a bela desconhecida? Voltar para junto de seu pai? E, no fim, o que o filme parece sustentar é a possibilidade de permanência e resiliência diante do inusitado.

O imaginário da ficção científica hollywoodiano repetidamente apresentou a invasão alienígena nas grandes metrópoles do Ocidente como um sinônimo de caos, desespero coletivo e fim do mundo. A perspectiva afrofuturista impôs-se para dizer que esse fim do mundo já aconteceu e segue acontecendo para os negros sobreviventes da escravização nas Américas (FREITAS; MESSIAS, 2018). O que talvez o Africanofuturismo de filmes como *E daí se as cabras morrem?* de Sofia Alaoui nos diga é que: dependendo da perspectiva de onde se olha, o mundo

não acaba da mesma forma. Às vezes, a vida apenas continua inalterável atemporalmente, como a vida pastoral. E isso diz muito sobre as especulações “do que poderá ser” como um “já está sendo”.

## REFERÊNCIAS

BOULD, Mark. The Ships Landed Long Ago: Afrofuturism and Black SF. *In: Science Fiction Studies*, n.34, v.2, p.177-186, 2007.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. Flame wars. *In: The discourse of cyberculture*. Durham; London: Duke University Press, 1994.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. *In: FREITAS, Kênia (org.). Afrofuturismo: Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 43-57.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *In: Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Argentina, v. 1, n. 17, p.402-424, abril 2018.

MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*. São Paulo: MASP AFTERALL, 2020.

NELSON, Alondra. Introduction: FUTURE TEXTS. *In: Social Text*. n.1, v. 20, pp. 1-15, June 2002.

OKORAFOR, Nnedi. Africanfuturism Defined. *In: Nnedi's Wahala Zone Blog*, 2019. Disponível em: <http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>. Acesso em: 10 out 2020.



Kênia Freitas é professora, crítica e curadora de cinema, com pesquisa sobre Afrofuturismo e o Cinema Negro. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Fez estágios de pós-doutorado (CAPES/PNPD) no programa de pós-graduação em Comunicação na UCB (2015-2018) e no programa de pós-graduação em Comunicação da Unesp (2018-2020). Realizou a curadoria das mostras “Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica”, “A Magia da Mulher Negra” e “Diretoras Negras no Cinema brasileiro”. Atualmente integra a equipe curatorial do IX CachoeiraDoc. Ministra oficinas e minicursos sobre afrofuturismo e crítica de cinema, entre elas: “Corpo Crítico: Cinema em Perspectivas”, no FestCurtas BH 2019 e 2020; “Crítica de Cinema Negro”, no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul 2019 e 2020; “Afrofuturismo no Cinema”, na Mostra Sesc de Cinema 2019; e “Cinema, fabulação e ficções especulativas” na Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, 2020; “Uma introdução ao afrofuturismo: características, narrativas e estéticas”, no MASP, 2020. Dentre os artigos publicados recentemente, destacam-se: “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro” (Co-autoria BARROS, Laan de Mendes), REVISTA ECO-PÓS, 2018; “O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente” (Co-autoria MESSIAS, José), REVISTA IMAGOFAGIA. 2018; e “Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita”, 20º. FESTCURTASBH, 2018. Escreve críticas para o site Multiplot! (<http://multiplotcinema.com.br>) desde 2012. E integra o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.



## ENTRE BECOS E ESPINHOS

RAFAEL CARVALHO

O cinema egípcio assume um espaço muito peculiar no contexto dos cinemas africanos. Como parte do universo árabe, que extrapola o norte da África e alcança grande parte do Oriente Médio, o país possui certa inflexão histórica de independência sociopolítica e forte investimento estrangeiro, experimentados já no início do século passado. E isso permitiu o florescimento de uma produção cinematográfica pioneira no país, tornando-o uma das maiores cinematografias do mundo árabe. A constituição histórica do cinema e da cultura em geral no Egito difere bastante até mesmo dos países do norte da África de maioria e inclinação árabe, assim como o próprio imaginário do país das Pirâmides e dos faraós nos chega como uma geografia e uma identidade social muito distintas e características.

Por outro lado, é essa mesma diversidade cultural, bem como a trajetória díspar de emancipação e investimento na realização cinematográfica nos países africanos, as marcas mais generalizadas que caracterizam a cinematografia plural nos países daquele continente. É como se se estabelecesse, assim, um impasse de identidades que coloca o Egito num entre-lugar (inclusive em termos de posição geográfica) a partir dos sentidos de representação que seu cinema assume, entre os cinemas africanos e o cinema árabe. Esse questionamento, no entanto, pode ser remediado se colocarmos em perspectiva a constituição das obras específicas, sua configuração interna e seu lugar de engajamento e modos de recepção. É a partir daí que se torna frutífero discutir um filme como *Rosas Venenosas* (2018), primeiro longa-metragem do cineasta Ahmed Fawzi Saleh, dentro de um contexto que o aproxima muito mais de uma produção independente e longe dos padrões industriais de um cinema moldado para as massas no Egito e pronto para exportação pelo mundo árabe.

No campo do cinema, o Egito goza de uma reputação e um corpo de obra que é muito devedora de um pensamento e de investimentos antigos. Hoje, de modo geral, seu parque de produção industrial cinematográfico lhe permite produzir muitos filmes de apelo popular, marcados pelos gêneros mais palatáveis (comédia, ação, melodrama). Mas como toda cinematografia de grande expressão dentro de um país, há também o cinema de viés mais autoral a ganhar destaque nos festivais internacionais e uma constituição mesmo formal, que o distancia de uma proposta clássica do cinema comercial. *Rosas Venenosas* filma as ruelas mais pobres e sujas da periferia de uma Cairo nada exótica para nos contar uma história de apego e súplica calada, a se transformar em agonia possessiva, através do embate entre dois irmãos e seus destinos de incertezas em meio a uma realidade pouco aprazível. Trata-se de um cinema nada publicitário.

Tahyea (Mirihan Magdy) vive em função do irmão, Saqr (Ebrahim El Naggary), que trabalha nos curtumes do bairro pobre onde moram, produzindo couro artesanalmente, em condições insalubres de trabalho. Cotidianamente, ela prepara e lhe leva as refeições do dia,

além dos cuidados e amparos domésticos que ela faz com satisfação para ele; apesar de serem mulçumanos, religião sabidamente patriarcal e que relega à mulher o papel de dona de casa e cuidadora dos homens da família, Tahyea não parece impelida a cuidar do irmão por pressões inerentes aos ditames culturais e religiosos, mas sim por uma satisfação pessoal – eles vivem com uma figura materna, supostamente apenas a mãe dela, mas que parece ter maior afinidade com o rapaz, enquanto a figura paterna não se faz presente, não sabemos exatamente por que. De qualquer forma, Tahyea assume para si grande parte das tarefas da casa, sempre atenta aos passos do irmão, além de trabalhar limpando banheiros públicos em lugares mais abastados, o que garante uma renda extra para aquele círculo familiar.

As coisas, porém, começam a mudar quando Tahyea dá-se conta dos planos do jovem rapaz de ir embora do país e seguir para a Itália. O desejo e os dilemas de emigração, aliás, aproximam *Rosas Venenosas* de uma constante temática muito presente nos cinemas africanos, o que acentua uma preocupação social no âmbito da perspectiva de vida nas classes mais pobres do Egito, pelo menos em um contexto circunscrito à periferia de uma grande cidade como o Cairo.

A partir dessa configuração social e espacial – o filme acompanha os personagens por entre vielas e ruas estreitas, atravessando córregos sujos e becos sem saída, cercados por suas casinhas pequenas e apertadas –, desenha-se uma composição temática que discute ainda o papel social das mulheres naquele ambiente conservador, ao mesmo tempo que exige delas uma postura mais proativa, caso de Tahyea, além de tocar na dimensão do trabalho e dos subempregos a que aquelas pessoas estão submetidas naquela região – o filme observa com olhar documental o trabalho braçal dos homens, as oficinas e a maquinaria da produção de couro e de cola que se fabricam ali.

Mas se a possibilidade de emigração, sob a justificativa da busca por uma vida de maiores oportunidades, apresenta-se para os personagens como o principal mote desestabilizador da trama, o filme de Saleh assume o ponto de vista de quem fica. E quem fica não quer que o outro vá, mesmo que isso possa significar tanto o bem-estar deste que parte, quanto a possibilidade de um amparo financeiro do qual a família se beneficiaria – eles escutam o depoimento de um homem cujo primo conseguiu chegar à Europa e envia todo mês uma ajuda financeira, montante nada desprezível na conversão dos euros em moeda local. No entanto, nada disso é suficiente para convencer a moça em aceitar a partida do rapaz, menos por uma preocupação com os riscos de uma travessia ilegal e suas consequências e mais pelo ímpeto de posse em relação ao irmão.

Em última instância, o que se depreende de todas as movimentações de Tahyea é que parece mesmo engajada na tarefa de evitar a qualquer custo a emancipação do rapaz (ela também vê com maus olhos um começo de relacionamento que se desenha entre Saqr e uma jovem médica da região), seja financeira ou emocionalmente, o que significaria, por conseguinte, ter de buscar o seu próprio estabelecimento no mundo – no seu mundo –, a sua independência, exigindo, assim, um processo de maturidade para o qual certamente ela não se vê ainda preparada.

Tahyea vai fazer de tudo para impedir que o irmão parta e os motivos para tal posição sugerem, de início, uma insegurança própria na sua vida particular – ela não possui interesses amorosos, nem mesmo se vislumbra a possibilidade de um matrimônio, ainda que arranjado, não nos inteiramos de suas amizades e se mostra deslocada até mesmo entre as colegas de trabalho. O filme não deixa de supor ainda uma provável e insondável paixão e adoração dela pelo irmão, marcadas por ciúmes e um sentido de superproteção exagerado, insinuando aí algo de incestuoso, mas muito mais num campo platônico do que algo que Tahyea pense necessariamente em concretizar ou no qual o próprio filme aposta. O sentimento mais perceptível



mesmo é o de monopólio sobre o outro, um estado constante de cuidado e proximidade que ela não quer perder.

Assim, a figura de Tahyea ganha centralidade na trama como propulsora de algo que nega a mudança. Ela se movimenta e empreende uma verdadeira jornada de interferência nos negócios do irmão com o único intuito de deixar que as coisas continuem como estão. Ela busca até mesmo a ajuda de um misterioso homem, uma espécie de velho xamã ou feiticeiro que vive ali no bairro, conhecido e mal quisto por muitos, tido como um herege desvirtuante da religião sagrada. Tahyea assume, então, a posição dessa rosa venenosa do título, uma vez que está disposta a tudo para não deixar seu irmão ir.

Apesar de assumir o ponto de vista da personagem com sua câmera inquieta a segui-la por entre becos e ruas acidentadas aonde quer que vá, muitas vezes causando desconforto nos ambientes pela simples presença feminina que ela representa, *Rosas Venenosas* não necessariamente toma partido dela e de suas atitudes arbitrárias. Antes, o filme parece se perguntar até que ponto ela é capaz de chegar, dominada por sua obsessão, para que Saqr permaneça a seu lado. Tahyea não é necessariamente pintada como vilã, mas o filme também não busca defendê-la em seus planos impetuosos, assim como a própria protagonista age por impulso, com as armas que lhe aparecem à vista, e não necessariamente como algo planejado e arquitetado previamente. Duas cenas explicitam bem isso: quando ela surpreende a mãe e o irmão negociando um possível empréstimo com uma agiota na rua, possivelmente, para que Saqr possa pagar pela travessia, e Tahyea se lança sobre eles tentando impedir a transação, e logo após isso quando ela chega em casa, abre o acesso do gás de cozinha e tenta riscar um fósforo, sendo impedida pelo irmão que vinha em seu encalço. É um estado febril de agitação e abalo emocional que acomete esta mulher.

Mas se o filme prende sua atenção para a irmã e seus atos arredios, Saqr torna-se mais desamparado pelo filme no conjunto da obra. As atitudes obstinadas de Tahyea poucas vezes ganham correspondência reativa no irmão, não são questionadas frontalmente por ninguém no filme. Não sabemos exatamente o que ele sente por ela ou o que pensa sobre este lado superprotetor da irmã, apesar de rechaçá-lo algumas vezes, mas não assumindo necessariamente uma postura contestadora. É o destino dele que está em jogo, mas as rédeas parecem ser controladas debilmente por Tahyea, um modo que o filme encontra de potencializar o drama da jovem. E é muito curioso pensar que tal engajamento e destemor femininos se dêem num ambiente de tradição tão patriarcal, muito embora o filme consiga fazer um sutil contraponto a isso, sublinhando a misoginia que reina nas relações matrimoniais muçulmanas, através da conversa que Tahyea ouve de suas colegas de trabalho sobre as queixas em relação a seus maridos.

Ahmed Fawzi Saleh adere a um cinema de mobilidade e acompanhamento, via câmera na mão que se movimenta ao gosto da personagem – é o ator que guia os passos da câmera – ainda que dentro de uma perspectiva de domínio e rigidez de encenação que não supõe espaço para improvisações. É o tipo de escolha narrativa que se alia a certa tendência naturalista do cinema contemporâneo em lidar formalmente com situações e/ou personagens de algum modo desestabilizadores – algo que já se ramificou como estilo usado por muitos diretores mundo afora. Personagens como Tahyea, impulsivas e destemidas, cegas nas suas falhas e incansáveis nas tarefas em que acreditam, parecem pedir um tratamento capaz de traduzir esse desconforto e um estado permanente de tensionamentos e vibração. Aqui há todo um cuidado em não permitir que esse tipo de escolha estética se sobreponha à história contada, mas que se faça presente como registro inerente a uma trama de inquietação e desassossego constantes.

*Rosas Venenosas* se configura também como um filme de não-ditos, de sutilezas e percepções que apenas apreendemos pelos olhares, gestos e expressões dos personagens (um bom exemplo disso se dá na cena em que o irmão conta para Tahyea que conheceu uma mulher – os ciúmes e a desaprovação ficam estampadas na sua face). Daí a importância de contar com uma atriz que seja capaz de estabelecer com o público essa comunicação tão necessária – e o filme parece assumir aqui um risco porque todas essas nuances emocionais precisam ser percebidas quietamente pelo espectador. Fawzi Saleh não está interessado em psicologizar direta ou verbalmente as atitudes dos personagens, explicá-las ou até mesmo contextualizá-las, antes pretende deixar que as percepções se apresentem em cena através dos gestos e atitudes de cada um, dos mais tempestivos aos mais sutis.

É o mesmo tipo de percepção silenciosa que se dá na sequência final do filme, um passeio aparentemente banal, após o clímax da trama, em que Tahyea simplesmente perde o irmão de vista. Aí o filme se põe a questionar: até quando ela terá o irmão sob seus cuidados? Por quanto tempo isso pode durar? *Rosas Venenosas* deixa a pergunta no ar, mas faz ver à personagem a fragilidade de suas vontades e que nossas obstinações não durarão para sempre.



---

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), escreve para o Jornal A Tarde e edita o site Moviola Digital. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, tem interesse na pesquisa em torno da crítica de cinema, do jornalismo cultural e dos estudos de recepção no âmbito da comunicação. Participa do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM) da Faculdade de Comunicação da UFBA. Integra a equipe de curadoria do Panorama Internacional Coisa de Cinema e ministra oficinas e cursos de escrita crítica. Já fez parte dos júris oficiais de festivais como o CachoeiraDoc (2017) e da Mostra de Cinema Tiradentes (2018), dentre outros. Atualmente é professor do curso de Jornalismo em Múltiplos Meios da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).



## **SONHAR O CINEMA: SUPA MODO E OS MISTÉRIOS DA ENCENAÇÃO**



PEDRO HENRIQUE GOMES

“Como justificamos um filme?”, questiona uma personagem de *Supa Modo* (Quênia, 2018) ao saber da ideia de fazer um filme de super-herói, em uma região no interior do Quênia onde mora Jo (Stycie Waweru), jovem com 9 anos de idade vítima de uma doença terminal. Após um período de tratamento em um hospital, Jo retorna para passar seus últimos dias de vida junto de sua família e comunidade. Ela é fã do cinema de ação hollywoodiano, das aventuras de artes marciais de Jackie Chan, Jet Li e Bruce Lee e de filmes com personagens que possuem forças sobre-humanas, super-heróis.

Jo acredita nos traços fundamentais desse cinema: sua imaginação e suas possibilidades de encantamento, ilusão e magia. Deseja ela mesma ser uma heroína de cinema, contrariando a mãe que a quer em casa sob repouso e observação. Mwix (Nyawara Ndambia), irmã de Jo, com seus amigos e amigas, planejam uma encenação que mobiliza todo o vilarejo de Maweni, onde moram, para tornar reais os poderes que a imaginação da menina permite alcançar enquanto espectadora. Mwix organiza toda sorte de infortúnios locais (roubos, sequestros) em situações que deem a impressão de que Jo consegue resolvê-las com seus poderes, capturando os assaltantes, liberando as vítimas, salvando-as de acidentes. Mas embora Jo seja a protagonista catalizadora das energias e da atenção de todas as outras personagens do filme, o senso do coletivo e de comunidade é o que enforma a narrativa, dá corpo e sustentação, pois é por meio dessa coletividade que a trama irá articular os seus motivos cinematográficos.

É em meio a uma relação entre imaginação, inventividade e identificação que o filme estrutura seus elementos dramáticos. A história de início anunciada como trágica é jogada para cima o tempo inteiro, seja pela montagem e pelo ritmo que ela imprime, seja pelas interpretações, que atuam sempre num tom de frescor e alegria. Nenhuma surpresa: *Supa Modo* não é um filme sobre a morte, sobre o fim, mas sobre a vida, sobre viver. É a história de algo que se parece com um fim contra o qual já não se pode mais lutar - é continuidade, permanência, religação e transcendência. Uma narrativa dos últimos dias, em fato, é o que acontece nesse interlúdio que é a vida, nesse “estar-no-mundo”, que o filme deixa transbordar de suas imagens apostando na força de uma história que não se dispersa, que fica retida ao que lhe é essencial.

Produzido pelas companhias Ginger Ink (produtora sediada no Quênia) e One Fine Day Films (fundada por Marie Steinmann e Tom Tykwer com o intuito de fomentar a atividade cinematográfica dos cinemas africanos), *Supa Modo* não tem nada de ingênuo. Para dar conta de seus conflitos, o longa-metragem de estreia do queniano Likarion Wainaina propõe uma reflexão a partir da encenação cinematográfica. *Supa Modo* é, portanto, um filme também sobre cinema, mas não qualquer um. A frase não é retórica e tampouco arbitraria. Sua matéria e seus motivos cinematográficos miram o cinema, porém para falar sobre ele incorporando-o a um

contexto muito particular e muito determinado, entrecortado pelas experiências cotidianas e pela vida das personagens em cena. Nesse sentido, estamos falando de um filme materialista, articulando elementos narrativos e visuais de forma não apenas alegórica, como que restrita a encenação, mas o faz com imagens (isto é, com imaginação) que enlaçam o contexto no qual elas precisam circular (produção, circulação e exibição), conectando-as a vida das pessoas e da comunidade e incorporando tais elementos ao discurso do filme. Uma história em que o desenvolvimento de sua trama, parece válido dizer, é autossuficiente como ato criativo, como exercício do ato de narrar e de contar uma história, mas cujos desdobramentos permitem a leitura de outras camadas e dimensões a partir de vestígios dados por suas imagens.

Uma dessas dimensões, no filme de Wainaina, circunscreve seu registro ao âmbito da produção de imagens. Não é pouca coisa. Não é possível pensar a esfera da produção (sua economia política e, se quisermos, sua relação com a atividade cinematográfica em muitos países africanos), apartada de seu referencial humano e de suas condições materiais de expressão e de vida. Em outras palavras, suas imagens estão profundamente conectadas não apenas a um referencial territorial (a comunidade e seu espaço, suas terras, seus negócios, seu comércio, seus espaços privados e coletivos), como também aos marcadores estéticos e temáticos que hoje possuem longo lastro na história do cinema mundial.

Esses marcadores, construídos a largos passos pelos diversos modos de representação hegemônicos que o imaginário “euro-americano”<sup>1</sup> engendrou, se configuram também no exercício ritual da experiência cinematográfica, da experiência de ver e, em última instância, de ser visto. A pergunta inicial, que coloca a questão central da necessidade de justificação de um filme em um vilarejo à boa distância da metrópole, é também uma provocação que não articula somente um diálogo interno de *Supa Modo*. Ela lança luz, a grosso modo, a outras discussões: a quais contextos e a que regime de significação essas imagens podem servir para criarmos representações das coisas e do mundo? A quem se destinam essas imagens? Por que dar-lhes vida, afinal?

O filme dentro do filme que *Supa Modo* acomoda mobiliza um jogo duplo de sensibilidades arquetípicas, se movendo, portanto, entre códigos conhecidos e facilmente identificáveis que permeiam o cinema de ação hollywoodiano e seus mecanismos narrativos. Esses elementos e referências, dispostos em cartazes no quarto de Jo, nos filmes exibidos para jovens espectadores da região e nos próprios artifícios cênicos que a irmã dela cria para a animar povoam o filme, pois são componentes do imaginário que ele pretende representar.

A penetração nesse imaginário, violentamente construído enquanto hegemonia representacional, também foi fonte de disputa, ressignificação e incorporação de seus códigos às narrativas dos cinemas africanos. Aqui, sua aparição na forma de referências e símbolos culturais exemplares dessa hegemonia não é ingênua. Essa incorporação que reconfigura os sujeitos narradores a partir de suas experiências espectatoriais e que manifesta uma crença indelével no poder da ficção como potência criadora é um dos trunfos do filme de Wainaina ao

---

1 Por imaginário euro-americano entende-se a construção de uma hegemonia cultural, na esfera dos meios de comunicação, dos Estados Unidos e das maiores cinematografias europeias no âmbito dos imperialismos coloniais da primeira metade do século XX, tais como as da França e do Reino Unido, por exemplo. Os modos de representação hegemônicos em torno dos países periféricos são então compostos pelos registros coloniais e as jornadas narrativas dos heróis do cinema de aventura hollywoodiano, quando o Outro é apenas pano de fundo, inominável, folclórico e primitivo. Ver SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

lidar com esse imaginário que o atravessa. Suas estruturas formais, lá onde os filmes de aventura performados por Jackie Chan e Jet Li envolvem e encantam a espectadora Jo, também provocam estranhamento, dúvida, crise, conflito, reação e releitura. Nesse sentido, é emblemática a cena em que se revela que Jo sabia que as situações eram armadas e atuou como se não soubesse para dar um respiro ao sofrimento que sentiam sua irmã, amigos e amigas. Ela soube reconhecer os mecanismos de uma encenação da qual é espectadora dedicada e, diante disso, atuou de forma ativa, mobilizando os seus interesses e, no limite, sua imaginação. Basta ver também como a encenação das “armadilhas” montadas para os olhos de Jo são mais “reais” do que a encenação do filme que a comunidade produz “para ser ficção”. Dito de outro modo, a metanarrativa de *Supa Modo* é mais ficcional que a ficção.

O filme propõe ainda uma saída criativa para o enigma da representação e da ilusão cinematográfica, todavia vale dizer que não há ingenuidade, nem narrativa, nem estética. O filme de Wainaina opera várias encenações, com o filme dentro do filme reorganizando e bagunçando, a um só tempo, a metanarrativa que o cineasta propõe como condição para sua reflexão sobre o mistério da encenação e o poder da imagem. Há, em toda parte, uma necessidade em tê-las, em narrá-las e, sobretudo, existem várias personagens que participam, em alguma instância, da narração: Jo, sua irmã, seus amigos. Há, inclusive, um conhecedor dos mecanismos técnicos do cinema, personagem que questiona a ontologia de toda “encenação da vida real” que visa dar a Jo a impressão de seus poderes. Ele não gosta que a enganem. Se não o diz de modo literal, fica claro que, para ele, o lugar da representação é o cinema. É lá que Jo, de fato, poderá voar. É lá que a imaginação liberta e a faz alçar voo. É lá que o milagre acontece e é a câmera o dispositivo capaz de captá-lo – e o milagre, aqui, permanece como forma, como mistério, como encenação.

Se o cinema sempre enfrentou dificuldades em filmar o onírico, o sonho, a possibilidade de sonhar e de transformar sonhos em representações cinematográficas, imagens filmicas, encontra em *Supa Modo* uma alternativa de invento na qual o cinema é o sonho. A personagem de Jo é o cinema: ela produz, faz circular a pulsação do “fazer cinema” mobilizando sua comunidade na feitura do filme; ela atua, pois concentra uma interpretação tripla, como atriz do filme, do filme dentro filme e do tempo todo em que encena não saber que seus poderes são frutos, na verdade, de outra encenação.

*Supa Modo* é cinema de guerrilha no sentido próprio de uma radicalidade fundamental que fala de si e, além disso, do seu entorno. Sua trama, ao tematizar o cinema e ao mobilizar algumas de suas referências universais, quer falar também sobre a participação de um imaginário cinematográfico (do qual evidentemente Wainaina se alimentou) e dos seus modos de representação hegemônicos, dos quais o filme se apropria para os ressignificar. Na construção de formas e referências visuais (e psíquicas), que transitam entre todas as pessoas que, mais ou menos regularmente, relacionam-se com essas imagens, o cinema é tempo e espaço, som e silêncio, mentira e verdade, é vida e é morte. E continua.



Pedro Henrique Gomes é jornalista e crítico de cinema. Membro da Associação de Críticos de Cinema do RS - ACCIRS. Edita o fanzine Zinematógrafo e publica a coluna O Fator Humano no Vós - Pessoas no Plural.



SEÇÃO

04

# Entrevista Coletiva:

Programadores de  
Cinemas Africanos no Mundo



# EXIBIR FILMES AFRICANOS - DESAFIOS E PERSPECTIVAS

A pandemia da Covid-19 no ano de 2020 transformou, talvez de modo irreversível, as lógicas de exibição em festivais de cinema de todo o mundo. Grandes festivais como Cannes, Veneza e Toronto tiveram que adaptar seus formatos, e mesmo o festival de Berlim, que escapou por pouco do online, já anunciou uma edição híbrida em 2021. Quando pensamos em filmes africanos, historicamente invisibilizados em festivais “classe A”, o formato online forçado pela pandemia traz para a mesa algumas questões importantes que dizem respeito, especialmente, a possibilidade de mais pessoas em todo o mundo assistirem aos filmes produzidos no continente. Por outro lado, muitos desafios se impuseram aos curadores e programadores de filmes africanos pelo mundo: como selecionar filmes que serão assistidos em telas reduzidas, como computador, televisão ou mesmo celular? Como suprir a falta dos encontros presenciais e do networking que tanto beneficiam realizadores africanos? Como garantir a relevância de festivais de cinemas africanos sem se confundir ou se misturar com a lógica das plataformas de vídeo on demand (VOD), especialmente agora que a gigante Netflix está tão interessada na África? Em última instância, como aproveitar o melhor desta lógica sem perder a essência de um festival de cinema.

A Mostra de Cinemas Africanos, no âmbito do Cine África, também se viu diante dos mesmos dilemas em um contexto ainda muito recente para que possamos tirar conclusões específicas. Por conta disso, decidimos conversar com programadores de filmes africanos no mundo todo, diretores artísticos e curadores de vários países, africanos e não-africanos, para ouvir sobre suas experiências com o formato online, suas visões sobre as vantagens e desvantagens deste cenário e o que pensam sobre os benefícios gerais para a visibilidade dos filmes africanos no mundo inteiro. Ao todo foram dez entrevistados, entre os quais três de festivais africanos, cinco de países europeus e dois dos Estados Unidos. Destes dez, oito são africanos que assumem a curadoria de festivais de filmes da África em diversos países do mundo. A diversidade de experiências compartilhadas nos surpreendeu e confirmou a complexidade deste assunto, que versou bastante sobre as possibilidades de o formato online continuar no pós-pandemia e sobre a importância de marcar o lugar dos festivais frente à “plataformização” das exibições de filmes em um contexto global.

Participaram desta entrevista coletiva, em ordem alfabética: Alex Moussa Sawadogo (natural de Burkina Faso, residente na Alemanha, diretor artístico do Afrikamera, na Alemanha, e do Festival Cinéma d’Afrique, na Suíça, recentemente nomeado diretor geral do Fespaco); Azza Elhosseiny (diretora do Luxor African Film Festival, no Egito), Chike C. Nwoffiah (natural da Nigéria, diretor do Silicon Valley African Film Festival), Chioma Onyenwe (diretora artística do African International Film Festival, na Nigéria), Dina Afkhampour (diretora do CinemAfrica Film Festival, na Suécia), Liz Chege (natural do Quênia, curadora 2020 do Africa in Motion Film Festival, na Escócia), Mahen Bonetti (natural da Serra Leoa, diretora do New York African Film Festival, nos Estados Unidos), Marion Berger (diretora do Festival de Cine Africano - FCAT, na Espanha) e Nyambura M. Waruingi (curadora 2020 do Film Africa, na Inglaterra).

Entrevistamos também a dupla Hawa Hessuman e Fibby Kioria, idealizadoras do Manyatta Screenings, um projeto muito bonito com base no Quênia que exhibe, ao ar livre, filmes de realizadores e realizadoras do leste africano. Apesar de não ser um festival, mas somente um

evento de exibição de filmes, Hawa e Fibby também precisaram adaptar suas atividades para o formato online, contando basicamente com o apoio dos realizadores e com ferramentas gratuitas como o YouTube. Em nossa breve conversa, elas relataram que as mudanças de formato (duração da sessão e do número de dias de exibição) foram pensadas para que o público pudesse se adaptar melhor. Segundo elas, a maior alegria não foi somente ampliar a audiência, mas poder convidar virtualmente os realizadores para conversas online com o público do evento - o que antes não faziam por restrições orçamentárias. Com o canal do YouTube estreado em agosto de 2020, Hawa e Fibby planejam continuar promovendo ações online paralelas ao festival presencial, para o qual já estão se organizando.

Todas as entrevistas foram feitas por email por questões logísticas - agendas que não se encontravam, disponibilidade em geral dos entrevistados e demandas de tradução -, portanto infelizmente não houve troca entre todos os nossos interlocutores. Decidimos publicar todas as respostas juntas para que a discussão tomasse parte no próprio texto e na organização das ideias. Ao final das respostas incluímos na íntegra a entrevista que fizemos com o Chike C. Nwoffiah, que, diferente dos demais, preferiu responder as perguntas em uma reunião virtual, o que possibilitou um maior desdobramento das questões aqui convocadas. Na ocasião, Chike havia acabado de realizar a primeira edição virtual do Silicon Valley African Film Festival, que em 2020 chegou à sua 11<sup>a</sup> edição, o que potencializou bastante nosso diálogo, uma vez que sua experiência estava bastante recente e fresca na memória.

Ao final dos textos, vocês podem consultar as minibiografias de todos os nossos entrevistados, bem como informações sobre os respectivos festivais que representam. Esperamos que estas páginas contribuam para uma discussão que se tornou tão importante em 2020, especialmente no que diz respeito a futuros possíveis para o audiovisual da África, e que ainda está longe de ser esgotada.





## PERGUNTA:

Qual sua opinião sobre o formato online imposto para festivais de cinema durante a pandemia? Especialmente no que diz respeito à exibição em smartphones, computadores e TVs, e como que isso afeta a própria apreciação dos filmes. Seu processo curatorial e de programação do seu festival sofreu mudanças considerando o formato online?

**ALEX MOUSSA SAWADOGO** Essa pandemia certamente influenciou nossa forma de trabalhar, e estamos não só felizes, mas temos sorte de poder manter nosso público através de projeções em diferentes plataformas online. Ao utilizar essas plataformas para a difusão da nossa programação, não pensamos mais no nosso público local, ao qual estamos habituados, mas no mundo inteiro. Mas também estamos muito tristes de não poder vivenciar, através dessas plataformas, a reação do público, os debates superapaixonados, o clima das salas de cinema.

**AZZA ELHOSSEINY** Nós não gostamos da ideia do festival online desde o princípio. No Festival de Cinema Africano de Luxor (Luxor African Film Festival - LAFF), acreditamos que a interação entre os realizadores e o público é essencial para a própria indústria, especialmente naqueles países africanos onde encontramos indústrias muito fracas e que precisam ser impulsionadas e desenvolvidas. E isso não pode ser feito com exibições online. Além disso, o público poder ver filme junto em uma mesma sala é uma ação muito poderosa para a arte e para a humanidade. Para a nossa próxima edição do LAFF, em março de 2021, decidimos fazer a edição presencial normalmente tomando todas as precauções relacionadas a Covid-19, para garantir a saúde e segurança de todos os nossos participantes e nosso público.

**CHIOMA ONYENWE** Nossa mudança para o online foi obviamente acelerada pela pandemia, mas ao preparar o programa por meio das seleções de filmes e das sessões da indústria, o processo foi o mesmo. Estávamos focados em programar o melhor do cinema africano. A principal diferença para nós era basicamente como garantir a confiança dos cineastas, certificando-nos de que poderíamos proteger seus filmes online e também como engajar nosso público. O público já está acostumado a consumir conteúdo em seus telefones e TV, então agora o desafio para nós enquanto festival é de que modo continuar a conversa após o filme, como podemos construir uma comunidade dentro desta nova estrutura.

**DINA AFKHAMPOUR** Sou muito tradicional quando se trata de espectadores e hábitos de visualização - acho que o único aspecto positivo de termos que entrar no mundo digital é que fomos capazes de oferecer um programa mais pan-africano de especialistas, que vivem em diferentes partes do mundo. Isso foi especial. Além disso, nós, pela primeira vez, fomos capazes de alcançar públicos em toda a Suécia, em vez de nos concentrarmos apenas na capital, Estocolmo. Claro, assistir em um laptop ou telefone não é ideal, especialmente para os tipos de filmes de arte que estamos exibindo, onde os sons, cores e nuances na atuação são de vital importância e podem ser facilmente diluídos por sons e imagens da "vida" em uma casa, em vez da escuridão e silêncio de um cinema.

**LIZ CHEGE** Embora agora estejamos mais acostumados a assistir a filmes e programas de televisão em uma variedade de tamanhos de tela e dispositivos, há alguns trabalhos que

não podem ser totalmente experimentados sem uma tela de cinema. Ao mesmo tempo, por estarmos acostumados com essas novas tecnologias, não achamos a mudança para o digital de longo alcance ou uma escolha particularmente difícil de fazer. No Africa in Motion, vimos alguns cineastas retirando seus filmes das exibições online agora que os cinemas estão abertos, ou outros que firmemente mantiveram seus filmes longe das exibições online, como o catálogo da Cineteca Bologna e Film Foundation. Posso simpatizar totalmente com esta escolha, porque nada pode competir com a glória da tela prateada, onde a beleza da textura é muito mais clara. Especialmente quando um filme foi rodado em película em vez de digitalmente.

**MAHEN BONETTI** No geral, consideramos o formato online positivo. Sabemos que já é assim que algumas pessoas têm visto filmes nos últimos anos. Elas assistem a filmes inteiros em seus smartphones, ou algumas podem ter Netflix na TV para assistir em uma tela um pouco maior. Então isso é algo que já estava acontecendo. Mas olhamos para o lado positivo dessa mudança a que todos fomos forçados, e o que nos anima é que nossos programas podem ter alcance nacional, até internacional em alguns casos. Sabemos que o interesse pelo cinema africano não se concentra apenas nos centros urbanos como Nova Iorque, por isso é ótimo saber que mentes curiosas e entusiastas de todas as partes podem se juntar a nós para assistir a filmes e ouvir conversas interessantes com os cineastas. O formato online definitivamente muda a forma como pensamos em apresentar o New York African Film Festival (NYAFF), não necessariamente os filmes, mas apenas na tentativa de replicar o máximo possível a experiência presencial.

**MARION BERGER** Não vejo problema no fato de os festivais terem se mantido de pé durante a pandemia graças ao formato online. Nem todos os festivais podem ser cancelados por razões econômicas - com isso quero dizer que cancelar pode implicar a devolução total de patrocínios, incluindo salários. Isso significaria deixar muitos trabalhadores em uma situação crítica em nível econômico. O online tem sido uma boa alternativa, em particular no período de confinamento, quando as pessoas - ou parte delas - tinham mais tempo livre. No entanto, é verdade que, por um lado, mudam as perspectivas de programação e, por outro, com todos os que de repente viram o online como uma nova via de difusão, eu discordo. O consumo doméstico de filmes não é algo novo e faz tempo que os defensores das salas de cinema lutam para que não se torne a única forma de consumo. Há anos enfrentamos a rejeição da projeção de filmes no Festival de Cinema Africano Tarifa Tanger (Festival de Cine Africano Tarifa Tanger - FCAT), porque a Netflix os comprou. É uma forma de sequestro que indigna muitos organizadores de festivais. Considerar a visualização online hoje como um novo formato de festival duradouro, e não como uma solução sanitária para uma situação transitória, é abandonar o cinema, não conhecê-lo na sua essência: imagens e som. A transmissão online realmente possibilita atingir um público mais amplo, mas após a projeção online, os filmes são queimados em escala nacional e são difíceis de reprogramar em outros festivais. Eles correm o risco de ter uma vida muito curta no final, somente algumas horas em uma plataforma de transmissão nacional. No âmbito do FCAT, durante a pandemia organizamos vários ciclos online com a colaboração de instituições públicas, mas não eram realmente festivais. Foram ciclos com filmes que já tinham um caminho de difusão no circuito cultural, principalmente. Neste caso, é mais uma oportunidade pontual de descobrir obras que já não circulam em festivais. Além disso, foram transmitidos principalmente filmes que temos em nossa plataforma VOD. No que diz respeito ao festival, a edição 2020 acontecerá em formato híbrido. Não tem sido fácil, mas no final decidimos que a seleção oficial acontecerá online, e nas salas serão exibidos os filmes das sessões paralelas. As razões para esta escolha estão ligadas ao contexto do festival. Por ser Tarifa uma cidade muito pequena e pouco

ativa em termos culturais em dezembro, pensamos que não iríamos ter tanto público como de costume, e que com as dificuldades de viajar nestes tempos, seria difícil trazer cineastas africanos. A divulgação online da competição oficial permitirá atingir um público nacional, bem como organizaremos encontros presenciais com muitos debates e mesas redondas temáticas, que giram em torno dos temas abordados nos filmes selecionados.

**NYAMBURA M. WARUINGI** No início, mudar de um evento físico, ao qual estamos todos acostumados, é assustador. O formato online foi inicialmente implementado como parte da iniciativa de marketing dos festivais para levá-los ao evento físico. Tudo mudou agora. O formato online agora é a própria experiência do festival. Como navegar? Como se adaptar? Para mim, trata-se de evolução. A pandemia com todas as suas misérias criou várias oportunidades para repensar e reformular como posicionamos os festivais de cinema, e como acessamos e construímos novos públicos, além daqueles que cada festival de cinema construiu meticulosamente. Trata-se de se tornar acessível e internacional, no sentido mais verdadeiro. Isso, então, nos desafia, como produtores culturais, a sair da nossa zona de conforto e nos abrir para as possibilidades oferecidas no formato online, preenchendo lacunas que antes tínhamos aceitado como norma. Antes da pandemia, comecei a desenvolver um formato de festival de cinema online em Nairóbi, Quênia, com foco em *storytelling* imersivo, usando tecnologias de realidade virtual e aumentada para criar experiências de narrativa diversificadas. Eu queria mergulhar no potencial do smartphone como um espaço de exibição de histórias. Os motivos desse salto? O primeiro é a crescente onipresença do smartphone e do tablet como tela. Na África, o smartphone está se tornando onipresente, mais do que o laptop, como uma tecnologia usada para criar e compartilhar histórias, com a evolução da tecnologia dos smartphones e o crescente acesso às versões web de visualização de realidade virtual e realidade aumentada a um clique de distância. Segundo, devido ao grande custo das viagens entre os países africanos, o espaço online torna-se um local de baixo custo para reunir e compartilhar experiências. Seja por meio de um laptop ou telefone, o público pode participar de maneiras que antes não estavam disponíveis. Eu adoraria voar de Ouagadougou para Cartago para Túnis, para a Cidade do Cabo, para Kampala, para Kinshasa... a lista continua. Por conta das restrições de visto em países africanos e o alto custo da viagem entre eles, realmente se tornou uma experiência de elite e/ou apoiada pelos Goethes, British Councils e Alianças Francesas, no meu país de residência. Essas organizações culturais internacionais também determinam para onde eu devo ir. Não estou livre para explorar e/ou viajar para ter a experiência de festivais e outras experiências culturais. Como alguém contorna isso? Um espaço online que se conecta a dispositivos móveis. E essa é apenas uma oportunidade no presente. Mais surgirão outras à medida que avançamos no espaço online e à medida que a conectividade com a Internet se expande no continente africano. Pelo fato de os filmes em geral serem produzidos para a experiência do *widescreen* e se perderem na beleza desses tipos de escolhas estéticas, agora, o foco realmente é a história. Ela captura minha imaginação? Prende minha atenção? Para mim, nos últimos 6 anos, smartphones, TVs, computadores e outros dispositivos não *widescreen*, principalmente na África, tornaram-se a visualização e/ou consumo cultural primário, assim como o compartilhamento com outros públicos potenciais. Por causa disso, acredito que o público cresceu fora do ambiente convencional e mainstream do festival. Isso oferece uma oportunidade nova e diferente, que pode ser combinada com as estratégias e táticas usuais à proporção que atingem diferentes públicos. É uma campanha de público de base, essencial para qualquer filme. Ao todo, a apreciação não diminuiu, na verdade, aumentou! De forma geral, o formato online não teve um efeito negativo no processo curatorial e de programação. Na verdade, foi muito positivo, pois

senti que os filmes escolhidos e os programas desenvolvidos poderiam ter um alcance maior do que antes quando restritos a espaços físicos.



### PERGUNTA:

Se os festivais de cinemas africanos, como todos os outros, hoje são forçados a lidar com o formato online, como isso pode ser positivo para os cinemas africanos e seus realizadores? Qual sua opinião sobre a visibilidade para filmes africanos no seu país, e em que você acha que o formato online ajuda o seu festival a fazer com que mais pessoas se envolvam com os cinemas africanos?

**ALEX MOUSSA SAWADOGO** A vantagem do formato online de festivais seria talvez, também não tenho certeza, o grande número de pessoas que assistirão aos filmes. Os filmes vão circular muito mais, e ainda assim o público africano será o que verá menos filmes devido à má qualidade da internet em muitos países do continente. Além disso, os realizadores africanos viajarão menos e farão ainda menos contatos, terão menos possibilidades de colaborações artísticas e de coproduções.

**AZZA ELHOSSEINY** O formato online não vai ajudar a indústria dos filmes africanos, que se encontra neste momento em ascensão e que precisa continuar com exibições e discussões justas em torno dos filmes, apresentando novos rostos e ajudando-os a crescer. Isso não acontecerá com as exibições online que podem apresentar uma competição muito grande e injusta. Além disso, pode afetar um número muito grande de cineastas emergentes que podem não conseguir atingir as audiências, que se interessariam por filmes africanos.

**CHIOMA ONYENWE** A exibição online expande o público para os filmes e isso é positivo - que potencialmente o público do Festival (Africa International Film Festival – AFRIFF) ou de qualquer festival africano seja global é ótimo. Atualmente, os *streamers* têm ajudado a espalhar o cinema global, então você não precisa ver somente os *blockbusters*. É como um festival, mas com uma curadoria apurada. Como festival, agora precisamos destacar os filmes africanos com os quais o público pode se conectar.

**DINA AFKHAMPOUR** Como mencionei antes, a visibilidade geral aumentou, uma vez que o formato digital pode ser mais amplamente acessado. O Wi-Fi é acessível e rápido na Suécia, mas imagino que em alguns outros contextos isso é um desafio ou uma preocupação. Para os cineastas, imagino que seja positivo, pois seu trabalho é disseminado de forma mais eficaz. Na Suécia, os filmes da diáspora africana têm mais sucesso, principalmente os do Reino Unido, França e Estados Unidos. Há uma grande lacuna de conhecimento sobre as culturas africanas e o cinema africano na Suécia - mesmo em Estudos de Cinema na universidade, há apenas dois ou três acadêmicos interessados na África. Os cineastas afro-suecos podem ser contados em uma mão, e os produtores ainda menos (dois). Percebemos que na edição de 2020 do CinemAfrica o filme mais visto foi *Ordur (Dhalinyaro, Lula Ali Ismail, 2018)*, seguido por *Isto não é um enterro, é uma ressurreição (This Is Not A Burial, it's a Resurrection, Lemohang Jeremiah Moses, 2020)*. Foi uma grande surpresa que os filmes Black Lives Matter não tenham se saído melhor. Vejo isso como um sinal positivo para o cinema africano na Suécia.

**LIZCHEGE** Antes havia muita competição, mas agora essa competição cresceu exponencialmente. É positivo no sentido de que a esfera digital é mais democrática, instantânea e global, mas a grande quantidade de escolha pode significar que filmes que não são promovidos adequadamente podem se perder. Também é irônico que, embora o mundo digital seja de longo alcance, nós, na Europa, só podemos transmitir arquivos bloqueados geograficamente.

**MAHEN BONETTI** É definitivamente positivo porque estende nosso alcance, conectando mais pessoas com filmes e cineastas africanos. Eles são muito talentosos e seu trabalho merece ser visto por um público mais amplo, sempre que possível. Considerando que uma das nossas missões como organização é aumentar o alcance deste conteúdo, sabemos que este formato online é positivo para eles. Com plataformas online como Netflix, Mubi e Kanopy aumentando o número de títulos africanos em suas plataformas, acreditamos que os filmes africanos estão se tornando visíveis nos Estados Unidos. No entanto, programas como o nosso festival ajudam a aumentar essa visibilidade e expor o público a novos filmes e cineastas que podem não estar disponíveis em outros lugares. Quer seja um filme africano clássico, um filme experimental ou algo de um novo artista emergente, temos o orgulho de oferecer uma programação de filmes de grande qualidade ano após ano. Claro que manteremos a mesma qualidade e foco com um festival online.

**MARION BERGER** É verdade que o formato online, por um lado, permite atingir um público mais vasto, e um público que nunca teria se aproximado de uma obra africana se não tivesse sido alojada numa plataforma conceituada e assinada por muitos telespectadores. Mas na programação online todas as nuances desaparecem, não há estratégias de horários, não há escolha de salas, os filmes são jogados em uma verdadeira selva sem acompanhamento. As apresentações ficam reduzidas a vídeos frios gravados, sendo muito frustrante para um autor não poder compartilhar a emoção da sala na estreia de seu filme. O acompanhamento dos filmes por seus autores é decisivo para os contextualizar, clarificar o olhar do espectador e conquistar novos públicos, em particular para os cinemas africanos tão pouco conhecidos. Por outro lado, para cineastas que se sustentam quase exclusivamente com a coprodução, é fundamental poder continuar viajando, ir a festivais, conhecer outros profissionais. As reuniões e *pitchings* no Zoom não podem substituir os cafés da manhã, os momentos informais ou os encontros fortuitos em que tantos projetos nascem. Além disso, tudo isso requer uma boa conexão de internet, à qual nem todos os jovens talentos têm acesso, na África ou em outros lugares.

**NYAMBURA M. WARUINGI** Acredito que seja muito positivo para os filmes e cineastas africanos, pois estamos finalmente compartilhando o trabalho uns com os outros e para nós mesmos. Existem mais festivais de cinema africanos fora da África do que dentro do próprio continente. Esta é uma outra forma de os cineastas africanos exibirem seus filmes ao seu público africano. No Quênia, pela minha experiência, alguns cineastas estão focados em públicos fora do continente. Isso tende a criar filmes para públicos não africanos, o que é profundamente angustiante para mim como produtora cultural que trabalha fora do Quênia. Certos filmes, senão a maioria, falam aos imaginários de públicos não africanos. Ainda assim, há uma cena independente começando a se desenvolver muito focada em seu público, principalmente em suas cidades. Portanto, há definitivamente um equilíbrio emergente. E assim, com o formato online, a visibilidade e acessibilidade estão aumentando. Em termos de desenvolvimento e envolvimento do público, o formato online funciona da mesma forma que um evento físico. Nesta primeira iteração, os números de público podem não ser tão altos porque ainda é necessário desenvolver as

audiências online como fizeram para o evento físico. Não será transferido imediatamente. No entanto, com o tempo, os números crescerão e o efeito será exponencial. Este momento do festival cria um potencial para ampliar o engajamento e, se isso continuar, mais pessoas serão atraídas para assistir e participar virtualmente. Temos que levar em conta a mudança comportamental. O espaço online foi desenvolvido como uma avenida para um engajamento rápido e fugaz. Agora, cabe a nós criar estratégias e táticas para manter o público envolvido por um tempo razoável.



### PERGUNTA:

Quais são os desafios com relação às negociações com agências, produtoras e realizadores, que querem manter a experiência online o mais próximo possível da presencial, limitando o número de visualizações dos filmes, por exemplo? Se o formato online permite que festivais alcancem audiências maiores nos seus países - e essa é precisamente a maior vantagem que você pode ter - como você encontra um equilíbrio entre isso e as exigências das agências? O formato online está de fato fazendo alcançar um público maior?

**ALEX MOUSSA SAWADOGO** Com os formatos online, muitos são os produtores e distribuidores que se tornaram exigentes com relação ao valor dos direitos de exibição. Os preços aumentaram e isso é compreensível. No entanto, os festivais receberam menos apoio financeiro. Somos, então, obrigados a reduzir o número de filmes da programação se queremos respeitar a linha artística do festival e a vontade dos distribuidores. Não tenho certeza se o formato online alcança um público maior. Para isso, cabe aos festivais desenvolver sua estratégia de comunicação.

**AZZA ELHOSSEINY** Acredito que não. Penso que o público de filmes africanos precisa ser construído e crescer o tempo inteiro, e não é fácil ter tantas pessoas engajadas em exibições online. Os públicos pensados para o online são aqueles que buscam mais filmes comerciais, de ação e mais mainstream, e os filmes africanos que tentam encontrar um espaço mais em torno dos cinemas de arte não podem competir com isso.

**CHIOMA ONYENWE** Esta é uma ótima pergunta. Ao entrar no universo online, agora temos que pensar em bloquear geograficamente e também limitar o número de pessoas que podem ver o filme. Para ser justo com as agências de vendas e cineastas, inscrever-se em um festival não deve afetar suas chances de distribuição, mas, ao contrário, deve abri-las ainda mais. Há um número limitado de pessoas que podem ocupar os assentos em uma sala de cinema, então é justo manter essa limitação. Eu acredito que mesmo que os números não aumentem consideravelmente, você será capaz de encontrar um público mais amplo (atrair um grupo demográfico diferente). Este é apenas o ano 1 e todos nós ainda estamos vendo como lidar com isso. Com cinemas sem funcionar na maioria dos países, a única opção que resta são os *streamers*, então as agências e os produtores estão em apuros. Precisamos apenas continuar a encontrar nosso caminho e nos reinventar para a indústria e o público.

**DINA AFKHAMPOUR** Colocar o festival online foi muito caro para nós - não teremos nenhum lucro. Isso ocorre porque o custo dos filmes aumentou dramaticamente. Nunca pagamos taxas

tão altas em nenhuma edição anterior do festival - além disso, tivemos que fortalecer nossa própria infraestrutura digital, como o nosso site, a fim de dar conta do aumento de tráfego e tornar o site mais atraente para os usuários. A limitação do número de views para nós não foi um problema, pois era bem generosa. Fico curiosa para saber como outros festivais estão medindo e contabilizando o “sucesso” de sua audiência online.

**LIZ CHEGE** Não sinto que haja equilíbrio. Ainda nos sentimos sufocadas por regras bem mais estranhas. Também experimentamos a retirada de filmes de última hora e uma insistência em usar apenas plataformas ou sistemas de pagamento específicos. De certa forma, é pior para festivais porque, além disso, o público ainda não consegue ter a experiência real de estar no cinema.

**MAHEN BONETTI** Para aqueles de nós que não faziam streaming online antes de março, todos nós aprendemos isso à medida que avançamos. Tem sido um aprendizado, mas estamos felizes por não sermos os únicos neste barco, desde as grandes salas de cinema aos festivais menores. O que tem sido realmente maravilhoso é esse tipo de camaradagem em nosso campo por causa da situação extremamente difícil que todos vivemos. Cineastas, produtores, festivais e cinemas; todos nós temos sido pacientes e compreensivos uns com os outros para tentar fazer o online funcionar. No final das contas, todos nós queremos coisas semelhantes, ou seja, manter a cena à tona e continuar exibindo filmes em um momento em que não sabemos quando poderemos sentar lado a lado no cinema. De modo geral, houve compartilhamento de informações, paciência, compreensão e flexibilidade enquanto todos nós nos ajustamos.

**MARION BERGER** No caso de Tarifa, por se tratar de um festival numa pequena cidade e com salas com capacidade limitada, embora as agências ou distribuidoras limitem a difusão a 500 visualizações, permite-nos atingir um número de espectadores superior ao que fazemos em projeções em sala. Essas limitações também permitem que os filmes online sejam reprogramados em ciclos, sem que tenham sido “queimados” ainda. Com essas restrições, é verdade que a transmissão online está próxima da projeção “presencial” e mantém uma economia sustentável. É muito compreensível que um distribuidor continue tentando multiplicar as transmissões (limitando visualizações por festivais) para tornar os filmes lucrativos. Da mesma forma, se não houver essas restrições, haverá realmente filmes de qualidade suficiente para que cada festival tenha uma seleção nova e inédita, que desperte o interesse do público porque ainda não teve a oportunidade de ver esses filmes? Na verdade, não acho que o formato online esteja atingindo muito mais público. Acima de tudo, penso que é muito útil num período em que é muito difícil organizar eventos por motivos de saúde. Mas acho que temos que resistir e que, embora parte da nossa programação vá para o online, temos que resistir para manter a verdadeira essência dos festivais, a de ser um ponto de encontro.

**NYAMBURA M. WARUINGI** O desafio é baseado em uma mudança de mentalidade. Não existimos no mesmo mundo que ditou a distribuição de um filme dos festivais para o cinema, o DVD / Blu-Ray e a televisão (vários anos depois). Tentar manter esse modelo enquanto as oportunidades de distribuição se expandem é prejudicial para o cinema, o cineasta e a indústria. Embora eu não negocie com agências de vendas, minha experiência com produtores e diretores mostrou que o bloqueio geográfico é importante para eles. Na minha opinião, o bloqueio é uma tentativa de replicar o sistema de distribuição convencional em um espaço que rompe com essas normas e convenções. As agências que estão mantendo o formato de lançamento

exclusivo precisam evoluir. É a mesma coisa que aconteceu com o streaming vários anos atrás, onde agora a Netflix é considerada igualmente “prestigiosa” como plataforma de lançamento. É preciso compreender que se está alcançando diferentes segmentos de público. O formato online tem potencial para atingir públicos maiores, desde que empreguemos estratégias e táticas para desenvolver e interagir com o público, com particular atenção ao funcionamento do formato online. O formato de visualização online tem suas próprias normas e convenções, às quais devemos nos adaptar e aproveitar para obter a vantagem em potencial. É uma jornada de desaprender e aprender novamente.



### PERGUNTA:

Depois de experimentar o formato online no seu festival (ou se você irá fazê-lo em breve), você acredita que vai considerar usá-lo novamente no futuro, mesmo fora de um contexto de pandemia? No caso de você já usar plataformas online em outras atividades do seu festival, como tem sido a experiência desse formato online forçado neste ano?

**ALEX MOUSSA SAWADOGO** Enquanto programador e diretor artístico de diferentes festivais, já tive a oportunidade de experimentar os dois formatos. Sigo convencido de que o formato clássico de festivais é o melhor porque um festival não é só ver filmes, mas compartilhar bons momentos entre realizadores e público, o clima agradável das salas de cinema e, sobretudo, facilitar os bonitos encontros pessoais e profissionais entre os amantes do cinema e da cultura.

**AZZA ELHOSSEINY** Não tive essa experiência por conta das razões que mencionei acima.

**CHIOMA ONYENWE** Com certeza no AFRIFF será ótimo fazer um híbrido daqui para frente, onde teremos as exibições de cinema localmente e online para um público global, mesmo com um número limitado.

**DINA AFKHAMPOUR** Nada pode substituir a experiência de um festival presencial, já que o senso de comunidade e os aspectos sociais dos eventos é o que atrai as pessoas e cria um ambiente especial na cena do cinema sueco, que não pode ser recriado online. Acho que ainda usaremos o formato online em nosso programa de Escola de Cinema para engajar o público jovem. Nunca havíamos usado uma plataforma online, mas agora consideramos construir a nossa própria, já que a que usamos para o festival é extremamente cara. Acho que com a forma como as salas de cinema estão desmoronando devido à Covid-19, estar online pode ser uma parte inevitável do futuro de qualquer festival.

**LIZ CHEGE** Tem sido muito útil obter orientação de organizações como a Filmhub Scotland, que podem fornecer financiamento e muitos conselhos gratuitos. Com certeza continuaremos usando o formato online de alguma forma, porque ele realmente envolveu o público. Também foi um pouco mais simples fornecer acessibilidade adicional (como *closed captions*) rapidamente e a não dependência de mídia física para publicidade nos ajudou a pensar de forma diferente sobre como abordamos o público em uma variedade de canais, como as redes sociais. No entanto, também nos preocupamos com a segurança dos filmes e com a antipirataria.



**MAHEN BONETTI** Definitivamente consideramos o *streaming* online após a pandemia. Já estávamos pensando nisso há algum tempo e essa situação nos obrigou a entrar nessa produção mais rápido do que esperávamos. Mas tem sido bom no geral. Como disse antes, a oportunidade de atingir um público mais amplo com conteúdo online é algo que beneficia a nós, aos cineastas e pessoas cujas histórias são contadas.

**MARION BERGER** Acredito que temos que manter a oferta de assistir ao cinema africano online como antes da pandemia, ou seja, manter o nosso Canal de Cine Africano do Vimeo, onde você pode ver filmes que já fizeram sua trajetória em festivais. Mas, por experiência, vimos que poucas pessoas usam este canal, exceto em momentos de excepcional promoção e acesso gratuito aos filmes. Mas a cultura e o cinema em particular têm um custo, e bem alto, e dar de graça é sempre negar essa realidade, de alguma forma. Por outro lado, acho que os festivais, se têm que ser mantidos (talvez seja outro debate: o formato do festival ainda faz sentido no mundo de hoje?), seria como eventos onde as pessoas se encontram de uma forma real, onde cineastas possam “sentir” a emoção do público que assiste aos seus filmes. O festival é uma “festa” de cinema e as festas dificilmente são virtuais.

**NYAMBURA M. WARUINGI** Eu sempre levei em consideração o formato online, então para mim essa é uma importante experiência de aprendizado que vai continuar crescendo e estou animada para explorar esse bravo novo mundo. Para mim, o formato online “forçado” tem sido no âmbito do “No Direct Flight”, em particular. É uma temporada fílmica que estou fazendo a curadoria e produzindo. A experiência tem sido nesses termos:

- Desenvolver e testar estratégias de construção de público específicas para o formato online, que incorpora Instagram, Facebook, YouTube, Persicope, LinkedIn;
- Aprender como usar as múltiplas formas de exibição e consequentemente acessar novas audiências com as quais podemos nos engajar;
- Aprender novas formas de conquistar o público;
- Desenvolver e testar marketing colaborativo e campanhas promocionais;
- Adaptar-se e compreender as novas formas de acompanhar o engajamento do público;
- Descobrir formas específicas de fazer publicidade usando as plataformas das redes sociais sem cansar os públicos em potencial.

Minha carreira na produção cultural já tem vinte anos, e esta é a primeira vez em muito tempo que me sinto inclinada a evoluir a forma como imagino o mundo da produção cultural e sua distribuição. Cada vez mais tenho deixado para trás o padrão que implementei por anos e anos. É ao mesmo tempo assustador e animador.

**PERGUNTA:**

Plataformas de streaming, como a Netflix e muitas outras, têm construído uma relação controversa com festivais de cinema, e não é diferente com os festivais voltados para os cinemas africanos. Qual sua opinião sobre plataformas de streaming para filmes africanos? Depois da experiência com o formato online durante a pandemia, quando vários festivais tiveram que criar suas próprias plataformas, como você acha que o streaming pode beneficiar as audiências e os realizadores africanos também em contextos de festivais?

**ALEX MOUSSA SAWADOGO** Não devemos confundir os festivais que na verdade são plataformas de descoberta de novas criações artísticas e as outras plataformas online que são espaços de difusão. Esses espaços substituem ou complementam as salas de cinema. Para o cinema africano eles são bem-vindos porque é muito raro, mesmo impossível, ver os filmes africanos depois de sua passagem por um festival. Essas plataformas online são, de alguma maneira, o remédio para a fraqueza da distribuição de filmes africanos nas salas de cinema. Portanto, os festivais descubram e as plataformas difundam.

**AZZA ELHOSSEINY** Para plataformas gigantes como a Netflix, acho que pode ser útil exibir filmes africanos depois que eles terminassem o circuito de festivais internacionais e com a condição de comprar os direitos por preços justos. Como você sabe, as plataformas foram as entidades que mais ganharam dinheiro com a pandemia.

**CHIOMA ONYENWE** O cronograma de lançamento dos filmes sempre começou com os festivais - depois o lançamento nos cinemas e depois os *streamers*. Tudo isso está mudando, mas os festivais ainda têm uma proposta única para diretores, especificamente de uma forma que as salas de cinema (que favorecem as distribuidoras) e os *streamers* (que favorecem a plataforma) não têm. Com essa missão em mente, como festival temos sempre que pensar em como colocar os diretores e seus filmes em primeiro lugar. Online e offline.

**DINA AFKHAMPOUR** Há várias questões a considerar: distribuição, construção de público para filmes africanos, *branding* e imagem da África no exterior e, finalmente, pagamento equitativo de cima para baixo na cadeia de filmes. Isso ameaça nosso festival? Acho que aumenta a visibilidade do cinema africano em geral, o que é bom para todos, mas por outro lado também tem potencial para atropelar festivais, especialmente quando se trata de filmes maiores. Até agora a Netflix não operou na Suécia na mesma medida que nos EUA e no Reino Unido, portanto não fomos afetados. Nosso público vem ao festival por motivos que estão além dos filmes. Acho que a Netflix e outros sites de streaming maiores são uma ameaça para salas de cinema e distribuidores.

**LIZ CHEGE** As principais plataformas de streaming já não tinham uma ampla seleção de filmes africanos em seus catálogos. Em certo sentido, festivais como o Africa in Motion abriram os olhos do público para o talento extraordinário do continente. Ainda assim empresas como a Netflix têm adquirido filmes antes que o resto de nós possa exibir as estreias, e às vezes ficam com eles por um longo período de tempo. Isso significa que, após a estreia mundial de um filme em um grande festival, ele pode não ser visto pelo público em geral até muitos meses depois.

**MAHEN BONETTI** A alegria de descobrir novos talentos é um dos pontos fortes da NYAFF. Depois disso, mesmo quando os cineastas fazem produções maiores ou seus trabalhos são escolhidos por nomes como a Netflix, no final do dia, estabelecemos relações com a maioria desses artistas e isso nos ajuda a atrair um fluxo contínuo de talentos emergentes. Mais importante, conquistarmos a confiança dos cineastas e do público, então se tivermos que apresentar nossos programas, por qualquer meio necessário, essas comunidades sabem que faremos apenas o que é melhor para todos nós e, esperançosamente, continuaremos a ter o seu apoio!

**MARION BERGER** Não tenho nada contra a Netflix em si, sou contra a política deles de “sequestro” de filmes com respeito a festivais. Que não possamos exibir e incluir em competição no nosso festival, quando passamos 17 anos desenvolvendo com grande esforço e entusiasmo o trabalho de divulgação dos cinemas africanos num país onde não são vistos, o filme *Atlantique* (2019) de Mati Diop porque a Netflix, que já estreou no canal espanhol, recusa-se a deixá-lo ser exibido no festival, parece-me escandaloso. Os festivais fazem um trabalho de “caçadores” de novos talentos, encontram os artistas, exibem todos os seus trabalhos desde o primeiro curta, e de repente deixam de ter acesso aos seus trabalhos mais recentes porque a ignorante e superpoderosa Netflix compra os direitos deles para sempre! Entendo que pode ser economicamente atraente para os diretores, entendo que permite que os filmes sejam vistos muito mais, mas mais uma vez: sem acompanhamento, sem contextualizar... A Netflix deveria rever o seu posicionamento sobre os festivais, e se trata de adicionar e não subtrair; ou nem deveria adquirir os direitos para festivais. Plataformas exclusivamente para filmes africanos não estão nada mal, embora os isole. Acho que também deveria haver plataformas internacionais que incluam o cinema africano, para elevar as cinematografias africanas ao mesmo nível que outras cinematografias do mundo. A questão é encontrar um equilíbrio entre tudo, plataformas e festivais, duas coisas que se complementam e não precisam pisar uma na outra.

**NYAMBURA M. WARUINGI** Embora a Netflix seja uma força global no ecossistema de plataformas de streaming, os filmes africanos já são transmitidos em plataformas de streaming africanas há algum tempo. A Netflix está acompanhando a demanda por filmes africanos por causa de sua concentração na África como mercado. Tecnicamente, os festivais não precisam construir suas próprias plataformas. Existem plataformas de festival. Por exemplo, Eventive. Além disso, existe a oportunidade de usar as plataformas disponíveis para visualização e compartilhamento. Por exemplo, Vimeo com um Facebook Watch Party ou Painel de Discussão no Zoom que pode ser transmitido em mais de 30 plataformas (com uma conta paga), ou mesmo um momento no Instagram para uma apresentação íntima de música ao vivo. Existem vários métodos de baixo custo para criar uma experiência de festival. Basicamente, a metodologia precisa refletir o tipo de acessibilidade que seu público possui. Quando respondemos às capacidades de visualização do público, garantimos que o festival serve aos realizadores africanos e às suas histórias. Repito: tudo é experimentação. À medida que fazemos nossas inferências, crescemos e desenvolvemos experiências de festivais online envolventes, acessíveis e inestimáveis. A próxima etapa é entender como monetizar com sucesso no formato online.

## — SOBRE OS CURADORES E OS FESTIVAIS

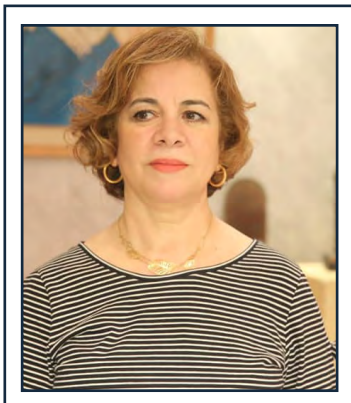


### **Alex Moussa Sawadogo • Burkina Faso / Alemanha**

Tem mestrado em História da Arte pela Universidade de Ouagadougou em Burkina Faso e um mestrado em Gestão Cultural e de Mídia adquirido em Hamburgo, Alemanha. Em 2007, fundou o Festival de Cinema Africano de Berlim - AFRIKAMERA. Como membro do júri em vários festivais de cinema, foi de 2012 a 2015 consultor de “África” para o Locarno International Film Festival (Suíça) e desde 2014 consultor de “África” para o Busan International Film Festival (Coreia do Sul), bem como para o Koudougou - Encontros Documentários em Burkina Faso. Desde 2016 é consultor “África” no Festival Internacional de Cinema de Hamburgo e membro da Berlinale World Cinema Fund Commission. Em 2016, deu início ao coletivo Generation Films e é o diretor artístico do laboratório de desenvolvimento e coprodução Ouaga Film Lab. Desde 2007, é o diretor do Festival de Cinema Africano de Berlim “AFRIKAMERA”, desde 2018 é gerente do fundo “Jeune Création Francophone”, e desde 2019 é diretor artístico do Festival Cinéma d’Afrique de Lausanne. Em 2020, foi nomeado diretor geral do FESPACO.

### **Festival AFRIKAMERA • Alemanha**

Apresenta ao público berlinense a diversidade avassaladora do continente africano. Apresenta-se como uma nova plataforma permanente de diálogo entre cineastas africanos e o público berlinense, e lugar de intercâmbio entre cineastas, produtores e distribuidores. Para conseguir isso, AFRIKAMERA coopera com diversos festivais de cinema africanos, de Marrakesh a Durban. Em 2020, o AFRIKAMERA realizou sua 13ª edição. [www.afrikamera.de](http://www.afrikamera.de).

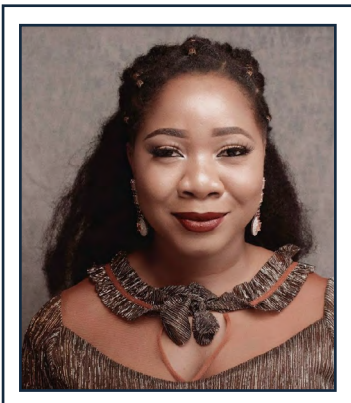


### **Azza Elhosseiny • Egito**

Se formou em Administração de Empresas pela Universidade do Cairo em 1988 e no High Institute of Cinema, Academy of Art, em 1991. Azza começou como atriz e editora assistente, depois se concentrou na direção. Dirigiu uma série de curtas e documentários para a TV egípcia, e nos anos 2000 tornou-se ativista na cena da cultura independente no teatro e cinema, trabalhando com ONGs e espaços culturais. Em 2011, fundou a Independent Shabab Foundation com o roteirista Sayed Fouad e foi diretora da Independent Art Season por nove anos. É diretora e co-fundadora do Luxor African Film Festival (LAFF) durante os últimos 8 anos (primeira edição em fevereiro de 2012). Através do LAFF, ela criou o Etisal Film Fund em 2014 para apoiar a produção dos jovens talentos africanos. Em 2018 concluiu seu primeiro documentário de longa-metragem (The Magic of Burollus Lake), e agora trabalha em seu primeiro longa de ficção (Fifteen Days).

### **Luxor African Film Festival - LAFF • Egito**

É um dos projetos da Independent Shabab Foundation (ISF), entidade sem fins lucrativos que acredita na necessidade e importância da comunicação com o mundo em geral e com a África em particular. O LAFF é cofundado pelo roteirista Sayed Fouad e pela cineasta Azza Elhosseiny, motivados pelo fato de os filmes africanos quase não serem exibidos no Egito. Além disso, Luxor quase não tem eventos culturais ou artísticos, e por isso foi selecionado para descentralizar eventos culturais ou artísticos sempre organizados no Cairo e Alexandria. Em 2020, o LAFF realizou sua 9ª edição. [www.luxorafricanfilmfestival.com](http://www.luxorafricanfilmfestival.com).

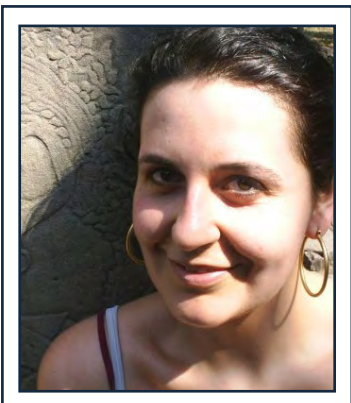


### **Chioma Onyenwe • Nigéria**

É diretora Artística do Africa International Film Festival com sede em Lagos, Nigéria, e programa para o AFRIFF e outros festivais internacionais há mais de 7 anos. Ela também é cineasta e trabalha com ficção, documentário e teatro com sua produtora Raconteur Productions.

### **Africa International Film Festival - AFRIFF • Nigéria**

É uma mostra internacional de filmes na maior cidade da Nigéria, Lagos. Apresenta uma imersão completa no mundo do cinema com a participação de toda a África e da Diáspora. Fundado em 2010 por Chioma Ude, uma ardente amante e empreendedora do cinema, o festival está posicionado para ser o maior encontro anual para cineastas africanos na região, celebrando os melhores filmes e histórias africanas. A programação acolhe filmes, cineastas e impulsos cinematográficos africanos que circulam no circuito cinematográfico internacional em categorias como longas, curtas, curtas de estudante, documentário e animação. Em 2020, o AFRIFF não aconteceu por conta da pandemia e das consequências dos protestos nigerianos pelo fim da violência policial. [www.afriff.com](http://www.afriff.com).



### **Dina Afkhampour • Suécia**

É graduada pela Universidade da Califórnia em Berkeley. Ela trabalhou na área de pedagogia e artes cênicas na Bósnia-Herzegovina, onde orientou várias centenas de alunos e professores. Atualmente, Dina atua como diretora do CinemAfrica em Estocolmo, Suécia - o maior festival de cinema africano e da diáspora no norte da Europa.

### **CinemAfrica Film Festival • Suécia**

É um festival anual que acontece em Estocolmo, Suécia. O festival é o maior do gênero na região nórdica e atrai cineastas de alto nível, como Julie Dash, Souleymane Cissé e Zina Saro Wiwa. Apresenta entre 60 e 80 filmes em 5 dias e se configura em uma das melhores plataformas para criativos da diáspora africana e africana fora do continente. Em 2020, o festival realizou a 22ª edição. [www.cinemafrika.se](http://www.cinemafrika.se).

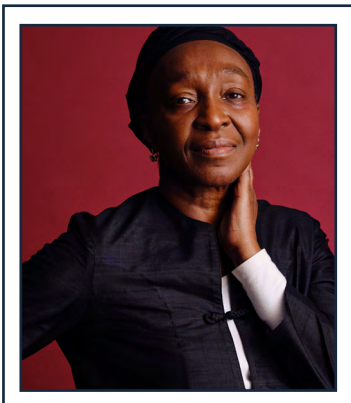


### **Liz Chege • Quênia / Reino Unido**

É programadora, crítica e curadora de filmes. Ela é ex-aluna da Berlinale Talent e membra fundadora do Come the Revolution, um coletivo de criativos e curadores comprometidos em explorar a vida, a experiência e a expressão cultural negra através do cinema. Foi produtora e programadora do projeto “No Direct Flight” do British Council no BFI Southbank, uma exploração de mídia cruzada do trabalho de criadores de imagem na diáspora africana no mundo, investigando como o mundo digital moldou a cultura e a estética. Fez curadoria de programas para festivais internacionais e, mais recentemente, foi nomeada diretora do festival Africa in Motion Film Festival (Escócia).

### **Africa in Motion - AiM • Escócia**

É um festival anual de cinema africano que ocorre na Escócia e consiste em exposições de filmes e eventos complementares. AiM consolidou-se como um grande evento anual dentro do calendário cultural escocês, ao mesmo tempo que mantém um perfil internacional como uma das principais plataformas de cinema africanas. O festival desenvolve parcerias com várias redes e centros culturais e artísticos, esforçando-se para engajar a comunidade da diáspora africana que vive na Escócia. Em 2020, o festival realiza a sua 14ª edição. [www.africa-in-motion.org.uk](http://www.africa-in-motion.org.uk)



#### **Mahen Bonetti • Serra Leoa / Estados Unidos**

É a fundadora e diretora executiva do African Film Festival, Inc. (AFF), organização artística sem fins lucrativos fundada em 1990. AFF exhibe trabalhos de cineastas africanos e desenvolve maneiras de compartilhar a visão e a cultura do cinema africano com os americanos e audiências internacionais. O festival colabora todos os anos com a Film Society of Lincoln Center e BAMcinématek para produzir o Festival de Cinema Africano de Nova York anual. Além disso, a organização faz a curadoria de outros programas de filmes com uma série de parceiros nacionais e internacionais.

#### **New York African Film Festival - NYAFF • Estados Unidos**

É um evento anual organizado em torno de um tema oportuno e apresentado em colaboração com o Film at Lincoln Center, o Maysles Cinema no Harlem e o Brooklyn Academy of Music. Durante o festival, que dura três semanas, cerca de quarenta a cinquenta filmes clássicos e contemporâneos são exibidos, incluindo filmes de arquivo raramente vistos. Os filmes são seguidos de discussões com cineastas e/ou outros especialistas em cinema, bem como workshops e palestras públicas. Durante o festival inaugural, em 1993, a NYAFF apresentou a primeira grande retrospectiva do realizador senegalês Ousmane Sembène, conhecido como o “pai do cinema africano”. O festival já realizou retrospectivas de cineastas renomados, incluindo Djibril Diop Mambéty, Abderrahmane Sissako, Fanta Régina Nacro, Jean-Pierre Bekolo, Tunde Kelani, Jean-Marie Téno e Pierre Yameogo, entre outros. A 27ª edição aconteceu em dezembro de 2020 no formato online. [www.africanfilmny.org](http://www.africanfilmny.org).

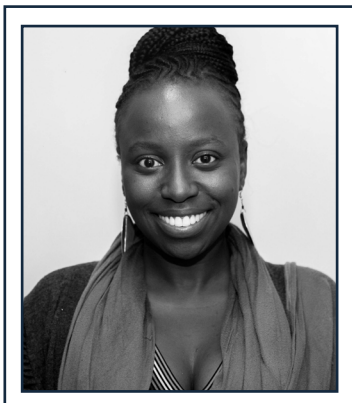


#### **Marion Berger • Espanha**

Licenciada em História da Arte e em Cinema, tem mestrado em direção de projetos culturais pela Universidade Paris-Sorbonne Nouvelle. Marion trabalhou no departamento de programação da Filmoteca Espanhola antes de, em 2006, começar a atuar como programadora do FCAT, onde se especializou nos cinemas da África. Colabora com revistas especializadas e coordenou e escreveu parte dos números dos Cuadernos Africanos dedicados ao cinema da Casa África. Também oferece conferências sobre os cinemas africanos e sua história em festivais e universidades (Sevilla, Brasília, CCE de Buenos Aires, Festival de Cine Político de Buenos Aires, CCE de Lima, Zinebi, etc) e foi júri em diversos festivais internacionais de cinema.

#### **Festival de Cine Africano - FCAT • Espanha**

É um festival independente de cinema, organizado pela ONG sem fins lucrativos Al Tarab. O FCAT promove a cinematografia africana na Espanha e na América Latina, contribuindo para sua maior e melhor compreensão, e para o desenvolvimento das indústrias filmicas e de cultura. Este encontro com os cinemas de África é o único evento cinematográfico realizado em simultâneo entre África e Europa. Em 2020, o FCAT aconteceu em dezembro de forma presencial. [www.festival.fcat.es](http://www.festival.fcat.es).



**Nyambura M. Waruingi • Quênia / Reino Unido**

Fundadora e diretora artística da Akoia & Company Ltd, [www.akoia.africa](http://www.akoia.africa), é criadora, curadora e colabora com diversas expressões artísticas através das narrativas imersivas com foco nas experiências de realidade estendidas. É ativista cultural, produtora e vinte anos de experiência em cinema, televisão, teatro e artes visuais. Trabalhou em diversos projetos premiados e renomadas instituições culturais, além de ter passado por coletivos de cinema e artes visuais no Canadá, Quênia, África do Sul, Ruanda, Estados Unidos, Índia, Inglaterra, Uganda e Nigéria. Em 2020, Nyambura assinou a curadoria do Film Africa com Aseye Tamakloe e Katarina Hedrén.

**Film Africa • Inglaterra**

É o maior festival londrino que celebra o melhor do cinema africano e da diáspora com o apoio do Royal African Society. Desde 2011 o festival leva ao público britânico um programa de alta qualidade acompanhado de uma série de eventos como debates, mesas redondas, workshops e masterclasses, além de exposições em escolas e atividades para a família. Em 2020, o festival aconteceu no formato híbrido: online e presencial. [www.filmafrica.org](http://www.filmafrica.org).





**PERGUNTA:**

Qual sua opinião sobre o formato online imposto para festivais de cinema durante a pandemia? Especialmente no que diz respeito à exibição em smartphones, computadores e TVs, e como que isso afeta a própria apreciação dos filmes. Seu processo curatorial e de programação do seu festival sofreu mudanças considerando o formato online?

**CHIKE NWOFFIAH** Essa é uma pergunta muito boa e que precisava ser feita. Para nós, na verdade, eu acho que a ansiedade aconteceu nas fases iniciais de decidir fazer essa mudança. Acabamos de comemorar nosso 10º aniversário no ano passado, então este ano seria o 11º, e todo ano dizíamos, que ao completar 10 anos, lançaríamos algo novo.

Então estávamos animados e a Covid aconteceu. Claro, como todo mundo, pensamos: “Ok, estamos em março e nosso festival é em outubro. Vamos continuar planejando; a Covid irá embora em um ou dois meses.” Mas, quando chegamos em junho, minha comissão decidiu: “Olha, mesmo que a Covid vá embora, a confiança das pessoas em ocupar os espaços ainda será baixa, então vamos decidir, já que, não importa o que aconteça, este ano o festival será online”. Então começamos em junho a nos preparar para um festival de cinema online em outubro.

Agora, em relação à sua pergunta especificamente, já havíamos aberto inscrições. Na verdade, estávamos quase encerrando as inscrições quando a Covid aconteceu, então também decidimos que não avisaríamos os cineastas que o festival seria online até termos selecionado os filmes, para que pudéssemos conversar só com os cineastas cujos filmes foram selecionados. Recebemos mais de 1700 filmes, não teríamos 1700 cineastas.

Tivemos que dizer aos cineastas: “Sim, quando vocês se inscreveram seria um festival de cinema regular e presencial que agora será online. No momento, estamos pesquisando diferentes plataformas para garantir toda a codificação DRM<sup>1</sup> e geobloqueio, todas as possibilidades que existem para proteger seus filmes. No entanto, por favor, discutam isso, para vocês que têm filmes com possíveis acordos de distribuição, conversem com seus agentes, representantes dos produtores ou distribuidores e os informe disso. Daí nos procurem e digam se ainda se sentem confortáveis conosco, se e quando decidirmos exibir seu filme, e por favor saiba que não haverá nenhuma penalidade, não vamos odiar você, é só um novo normal para todos.”

Deixamos isso claro para nossos cineastas e lhes demos tempo suficiente. Cerca de um mês depois, percebemos que quase todos aceitaram. Dois cineastas tinham pedidos de seus distribuidores para geobloquear ou fazer isso ou aquilo, e nos acatamos. Tivemos cem filmes, quarenta países, então esse processo de negociação foi bom para nós, e as perguntas que nos foram feitas no processo também nos ajudaram a escolher a plataforma online que iríamos usar. Terminamos com uma plataforma de vídeo sob demanda, mas que não funcionaria como uma por aqueles dois ou três dias. Seria quase como um festival de cinema de verdade.

---

1 Gestão de direitos digitais (Digital rights management), sistema de proteção de conteúdo digital para evitar pirataria e gerenciar os direitos autorais.



Se você comprasse um ingresso para a exibição das 13h, seu filme começava às 13h. Se você chegasse atrasado, começasse a ver aquele filme depois que começou, ao final da exibição, o filme era desativado, e isso foi muito importante para nós. Creio que foi o que deu confiança a muitos distribuidores e cineastas porque não era vídeo sob demanda, era um festival de cinema típico e tínhamos esses recursos de geobloqueio, Entre outras estratégias de segurança e controle na exibição do filme. Então, a plataforma para nós não foi um grande problema. A que usamos para exibir os filmes era muito dinâmica e bem otimizada para qualquer tipo de tela que você assistisse o filme. Tivemos pessoas vendo em smartphones, em iPads e em seus desktops, e algumas pessoas sentavam em casa e projetavam na TV grande, com suas famílias.

Portanto, é justo dizer que, nas fases iniciais foi quando ficamos apreensivos; era um novo território para nós, não sabíamos o que iria acontecer, mas à medida que nos aprofundávamos, nos associamos a uma plataforma muito boa, amigável ao usuário, de propriedade de negros. Eles foram muito flexíveis e fizemos uma série de testes. Estávamos localizando problemas e as funções que eles não possuíam nós solicitamos e eles criaram em dois dias, projetaram o site para que isso acontecesse. Então, ficamos muito felizes e isso ajudou com a experiência de usuário. Não tenho certeza se respondi, falei sobre tantas coisas.



#### PERGUNTA:

Não, foi bom, porque você está antecipando algumas coisas, o que é ótimo. Porque eu ia te perguntar sobre todo esse processo em relação às agências, produtores e diretores, todas essas negociações. Porque, é claro, as coisas mudaram, certo? Não tenho certeza sobre o geobloqueio, você tinha geobloqueio para todos os filmes ou só alguns?

**CHIKE NWOFFIAH** Sim, claro, se um filme está vindo de um determinado país e talvez haja conversas de lançá-lo no cinema naquele lugar ou o que quer que seja, o distribuidor pode dizer: "Sua plataforma consegue bloquear geograficamente tal país, tal região?". Para que ninguém daquela área possa ver aquele filme. E aí, sim, incluímos isso em nosso festival, o que também ajudou a fazer com que os cineastas e seus distribuidores ficassem muito confortáveis.



#### PERGUNTA:

Sim, eu entendo a lógica porque eles pedem por isso aqui no Brasil também, mas é tão desafiador, né? Isso nos leva à próxima pergunta. Se os festivais de cinemas africanos, como todos os outros, hoje são forçados a lidar com o formato online, como isso pode ser positivo para os cinemas africanos e seus realizadores? Qual sua opinião sobre a visibilidade para filmes africanos no seu país, e em que você acha que o formato online ajuda o seu festival a fazer com que mais pessoas se envolvam com os cinemas africanos?

**CHIKE NWOFFIAH** Estamos em San Jose, Califórnia, na região da Baía de São Francisco, e ocupamos quatro salas de projeção aqui. É um evento de um fim de semana inteiro. Então, você tem que ir àquele espaço para assistir aos filmes e depois ir para casa. Mas este ano, quando colocamos online, as pessoas logaram, como você, que conseguiu ver um ou dois filmes aí do Brasil, e tivemos pessoas de diferentes partes do mundo se conectando para ver os filmes. Uma coisa importante é que temos um programa educacional muito robusto em nosso festival que dura o ano todo, então fomos capazes de incluir muito disso em nosso fim de semana e expandi-lo. Tivemos alunos universitários que viram os filmes do festival em salas de aulas virtuais; alguns professores deram créditos acadêmicos extras a seus alunos em Black Cinema Studies que se conectaram ao nosso festival, e agora estamos recebendo cópias dos relatórios e artigos que escreveram sobre o nosso festival. Não tem como alunos que estão a centenas ou milhares de quilômetros de distância voarem para o nosso festival para participar dele, e agora eles puderam se conectar.

Esse é um recurso que nunca pensamos! Executivos de estúdio, os próprios cineastas, sejam quem for, eles simplesmente nos encontram. Pelos depoimentos que estamos recebendo, eu em especial, que sou um educador, estou muito animado com o tipo de retorno que estudantes universitários de diferentes partes do mundo, literalmente, que se conectaram para ver nossos filmes, estão nos enviando. Às vezes, alguns deles dizem que este é o seu primeiro encontro com cinema africano de verdade. Então, foi uma coisa maravilhosa podermos fazer isso e realmente expandiu o nosso público.

Pais que têm filhos pequenos, embora tenhamos programas mais familiares e animações e coisas do gênero; às vezes a logística torna difícil para os pais levarem todos os seus filhos para o local do nosso festival e passear e tudo mais. Eles podiam ficar em casa. Alguns deles têm, dois, três. Contam-nos que há um laptop aqui para os pais verem um filme, e então as crianças estão assistindo a animação ao mesmo tempo, em telas diferentes e curtindo. Então, sim, houve muitos aspectos positivos resultantes.

Muitas vezes, passamos muito tempo falando sobre os efeitos negativos do coronavírus, as restrições da Covid-19, e todos sabemos disso. Todos nós queremos nos abraçar, tocar, sentir uns aos outros. Sentimos falta disso, principalmente as pessoas de ascendência africana, é assim que compartilhamos a comunidade, compartilhamos energia, compartilhamos o espírito quando estamos no mesmo espaço. Mas, dito isso, há coisas que fomos capazes de fazer que de outra forma provavelmente não faríamos. Os próprios cineastas participaram mais conosco. Tivemos o que chamamos de Cadeira do Diretor, onde eu entrevistava cineastas e estávamos constantemente transmitindo ao vivo. Uma das coisas incríveis que também fizemos este ano foi que durante todo o festival mantivemos uma mesa virtual que chamamos de Lounge Virtual. Era uma sala de Zoom que, com um clique de um botão, você entrava e estaria com as pessoas. Nossa equipe estava sempre lá, às vezes cineastas entravam na sala e simplesmente ficavam lá conversando e rindo e depois falam: "Ah, meu filme vai passar, preciso ir" e então saíam e outra pessoa entrava: "Acabei de ver este filme incrível". Ou então entravam relatando problemas: "Estou tentando ver este filme, o que posso fazer?" e nossa equipe os auxiliava.

Ser capaz de fazer isso foi simplesmente fantástico. Não precisávamos nos preocupar com questões de visto, que, sabemos, é um grande problema. Conseguir um visto para os Estados Unidos da Índia ou de países africanos é muito complicado... Mas fazendo assim não havia essa preocupação. Então, os cineastas se sentiram validados e bem-vindos, e muitos pontos positivos surgiram disso.

**PERGUNTA:**

Sim, eu concordo. Para mim foi incrível porque pude entrevistar todos os diretores este ano. Sempre podíamos ter feito isso, sempre foi possível, mas não queríamos. Agora é a única opção, então estamos todos fazendo e a verdade é que agora eu amo fazer isso.

**CHIKE NWOFFIAH** É exatamente isso. É como você disse: “Por que não fazíamos isso antes?”, mas ninguém pensou nisso. A Covid nos forçou, como você disse, a fazer algumas dessas coisas, e da forma como eu descrevo, esses são músculos que sempre tivemos, mas que nunca exercitamos. A Covid os colocou em evidência e agora exercitamos esses músculos. Eu e minha equipe bem cedo já sabíamos que seguiríamos por esse rumo e começamos a tomar notas das coisas que estávamos aprendendo. Os músculos que estávamos exercitando, as coisas que melhoraram em nosso festival, de olho para quando a Covid acabar - porque vai acabar, e possivelmente nessa época do ano que vem estaremos no nosso festival, isso tudo será passado, mas queremos ter certeza de que todas as coisas positivas que aprendemos seriam incorporadas ao nosso festival daqui para frente. Nós definitivamente faremos isso. Nós aprendemos tanto e estamos muito animados. Na verdade, não vemos a hora de incorporar algumas dessas coisas.

**PERGUNTA:**

Obrigado, é sobre isso exatamente a minha próxima pergunta porque as pessoas com quem estou falando, outros programadores de festivais de filmes africanos, estão realmente preocupadas com a própria natureza dos festivais, com os encontros e o networking e tudo mais. Mas também não querem abandonar isso, esse público ampliado e todas essas experiências das quais estamos falando agora. De algum modo, todos consideraram incorporar algumas estratégias do online porque enxergaram muitas vantagens.

**CHIKE NWOFFIAH** Para nós isso vai ser decidido. Ainda não temos certeza. Mantemos a mente aberta. Estou começando a sentir que, quando voltarmos ao que costumávamos fazer, um festival presencial, ainda continuaremos fazendo ações online porque o nosso festival tem muitos outros componentes. Temos o Mercado Africano, que faz parte do nosso festival. Montamos uma praça de alimentação e as pessoas podem comprar roupas africanas, há comida típica, performances, desfiles de moda, cerimônias de libação. Há tantas coisas que fazemos. E também há uma comunidade com pessoas que vêm e se reencontram. Não queremos perder isso.

Agora, o outro aspecto, o que ganhamos com a tecnologia e as coisas que agora começamos a olhar: não é um ou o outro, são ambos. É uma forma de usar o que aprendemos para melhorar a experiência das pessoas que estão vindo e dos próprios cineastas. Aqueles que não conseguem vistos, porque há 10 anos queremos trazê-los, mas mesmo assim poderão falar com nosso público. Essas são as coisas que agora estimulam nossos cérebros dizendo: “Acorda, isso sempre foi possível, por que não faz?”. São coisas como oficinas, até aparições de celebridades

ou se você quer trazer um palestrante, tem que trazer a pessoa de avião, colocá-la em um hotel, fazer todas essas coisas. E se você escolhe alguns cineastas, não importa se a pessoa está em Nova Iorque, no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Tudo o que precisamos fazer é: “Ei, dê-nos uma hora do seu tempo.” E você clica, está lá e faz uma oficina com o cineasta. Então, essas são as coisas com as quais estamos muito empolgados.

### PERGUNTA:

E também fazer planos, com todas essas novas possibilidades. É muito animador. Além disso, uma outra coisa que está acontecendo comigo, digo, na minha experiência, é que agora mesmo estamos exibindo filmes africanos online no Brasil, geobloqueados, e muita gente não tem salas de exibição em suas cidades. Mandam mensagens dizendo: “Nossa, eu nunca tinha visto um filme africano, estou tão feliz.” Eles estão mesmo muito felizes e isso aquece meu coração porque nunca alcançaríamos essas pessoas, nunca. Então, estou muito satisfeita com isso.

Bom, minha última pergunta é sobre streaming, porque é realmente impossível para nós não pensarmos em plataformas de streaming em todo este contexto. Plataformas de streaming, como a Netflix e muitas outras, têm construído uma relação controversa com festivais de cinema, e não é diferente com os festivais voltados para os cinemas africanos. Qual sua opinião sobre plataformas de streaming para filmes africanos? Depois da experiência com o formato online durante a pandemia, quando vários festivais tiveram que criar suas próprias plataformas, como você acha que o streaming pode beneficiar as audiências e os realizadores africanos também em contextos de festivais?

**CHIKE NWOFFIAH** Conforme falávamos sobre as lições que aprendemos, os músculos que fomos capazes de exercitar, sempre vimos o *streaming* online como um universo totalmente diferente, separado e distante daquilo que fazemos. Com a Covid, fomos forçados a isso, agarramos com ambas as mãos e lutamos. Aprendemos muito. Ainda há muito o que aprender e sabemos que podemos melhorar, se conseguirmos permanecer neste jogo por mais dois, três anos, vai ser incrível. Seremos mestres de todo este espaço. Eu acho que é uma coisa boa, o potencial de tudo isso para os filmes e cinema africano ainda nem começamos a imaginar, especialmente porque, para a maioria de nós, este é o primeiro ano. Sim, de vez em quando fazíamos algo online com filmes, mas este ano fomos realmente forçados a isso. Nosso festival de cinema tem cem filmes de quarenta países online - e pudemos fazer a curadoria e sair disso vivos. Se fomos capazes de fazer algo semelhante nos próximos dois anos, nossa, teríamos aprendido e entendido muito sobre toda essa dinâmica.

Então, na minha opinião, existe um grande potencial, e muito desse potencial a gente não consegue nem começar a articular ou imaginar. No entanto, a construção desse conjunto de habilidades para festivais de cinema africanos é algo que você não perde nunca mais. É ganhar um conjunto de habilidades, obter o conhecimento, compreender novas formas de fazer algo em que nunca teríamos nos aventurado. A outra coisa é: há uma forma de monetizar esse valor, esse conhecimento? Há uma forma de monetizar este novo espaço dentro do circuito de festivais de cinema? Alguns festivais de cinema apenas exibem filmes, criam redes para

cinastas e suas necessidades. Alguns festivais de cinema funcionam como um condutor para os grandes sites de *streaming*, como Netflix e Amazon Prime. Dependendo de onde esse festival se posiciona, acho que eles precisam achar seu próprio espaço. As plataformas estão interessadas em ver alguns filmes africanos e andam nos solicitando títulos para conhecerem mais os filmes africanos, então também estamos trabalhando nessa frente.

Mas as perguntas que surgem são: Queremos continuar fazendo isso ou construir nosso próprio espaço? Queremos ser somente uma ponte? Queremos só entregar dez títulos e dizer: "Aqui estão os melhores títulos do nosso festival. Dê uma olhada neles e escolha o que quiser" e pronto? Porque uma coisa é ter uma plataforma para exibir seus filmes, outra é ter uma plataforma online que realmente possa monetizar filmes para cineastas. É um negócio totalmente diferente que não requer tanto em termos financeiros, mas em recursos intelectuais e largura de banda para criar uma plataforma online que seja lucrativa o suficiente para os cineastas, que você deseja representar.

Talvez os diretores de festivais de cinema precisem ter conversas no Zoom daqui em diante, para que possamos começar a falar a respeito de tudo isso. O que você aprendeu, o que você está pensando, você está nutrindo alguma opinião sobre uma plataforma online? Se talvez dois, três, quatro, cinco, seis festivais, na minha opinião, se reunirem e criarem algo muito incrível, nossa iniciativa será grande o suficiente, para que possamos agregá-la e ganhar uma tonelada de dinheiro para nossos cineastas.

Porque podemos gritar o quanto quisermos com a Netflix, mas o que temos a oferecer? Digo, eu tenho pessoal de tecnologia capaz de criar sites lindos, plataformas online semelhantes à Netflix, com todas as firulas para deixar empolgados os meus cineastas, para que me deem seus filmes para colocá-los lá e que possam ganhar dinheiro. Entende o que eu quero dizer? Não faz sentido fazer isso só para brigar com a Netflix e dizer: "Não, não vou te dar filmes". O que estou dizendo é: sejamos espertos quanto a possibilidade de uma revolução. Temos uma leitura suficiente do ecossistema africano, continental e da diáspora. Há dinheiro suficiente. Então, nós que somos curadores de festivais de cinema temos experiência suficiente e, com o lançamento neste espaço online, estamos adquirindo mais conhecimento e compreensão de como ele funciona. Podemos resmungar o quanto quisermos, mas a Netflix já está se movendo e eles continuam investindo dinheiro. Mas se pudermos parar, montar um grupo de trabalho e construir nossa própria colaboração, então poderemos ter uma plataforma incrível e que de fato beneficie os realizadores africanos. Estou vendo muitas coisas surgindo agora.

Você sabe como é quando algo está em "voga". Todo mundo tem seu, se você pesquisa no Google plataformas para filmes africanos, há centenas delas. Todo mundo está fazendo o seu lance. Quantos deles estão realmente ganhando dinheiro? Você de fato quer que os cineastas que te deem filmes e não ganhem um centavo? Então, esse é o meu modo de pensar, que precisamos ser capazes de fazer, e se queremos fazer, vamos fazer. Não apenas porque é uma coisa boa, mas porque queremos que os cineastas ganhem dinheiro - e em nossos festivais de cinema ganharemos dinheiro fazendo isso da mesma forma.



### PERGUNTA:

E pode ser uma opção para os cineastas que estão ligados a agências de vendas, porque você sabe que esse é um outro problema grave. Eles não ganham dinheiro, especialmente porque as agências detêm os direitos sobre os filmes, existem muitas pontes entre o realizador e o dinheiro, é a própria lógica da indústria que acaba sendo bastante cruel com os cineastas...

**CHIKE NWOFFIAH** Nossos cineastas ligam para nós o tempo todo porque mantemos um relacionamento ótimo com eles. Este ano, eles se batizaram de Classe de 2020, e eles têm seu próprio grupo WhatsApp de cineastas da edição 2020 do nosso festival. Eles são muito ativos e andam propondo reuniões mensais organizadas. Mas não são só eles, temos grupos também dos anos anteriores e que continuam se reunindo e trocando entre si. Eles confiam em nós, construímos relações com eles e muitos perguntam: “Ei, Chike. Não consegui uma distribuidora, pode me ajudar?”. Coisas assim. Se criarmos algo que seja consistente, o conteúdo não será um problema e, por causa do relacionamento que todos nós construímos com nossos cineastas eles confiarão que faremos o melhor para eles. Daí eles podem deixar de lado, como você disse, todos esses intermediários que recebem dinheiro e não dão nada em troca. E virão direto até nós.

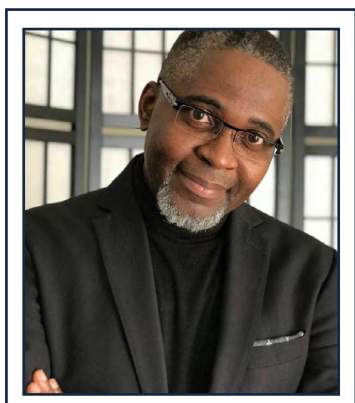


Isso seria tão incrível. Estou muito animada com a possibilidade e me coloco à disposição para ajudar e pensar junto. Muito obrigada por essa conversa e pelo seu tempo Chike! Você trouxe alguns tópicos novos, o que é ótimo para complementar este panorama tão diverso e tão complexo das nossas experiências com o online e o contexto de visibilidade de filmes africanos no mundo. Muito obrigada e até breve.

---

## — SOBRE CHIKE NWOFFIAH

---



### **Chike Nwoffiah • Estados Unidos**

Chike C. Nwoffiah é ator, diretor de teatro, educador e cineasta premiado, além de consultor em projetos de teatro, cinema, televisão e multimídia. É presidente do Rhesus Media Group, produtora de cinema e televisão com escritórios na Nigéria, EUA e África do Sul. Chike é diretor fundador do Festival de Cinema Africano do Vale do Silício, o único festival de cinema da Califórnia focado exclusivamente em filmes de cineastas africanos. Ele também é o Embaixador de Criação na cidade de San José.

### **Silicon Valley African Film Festival - SVAFF • Estados Unidos**

O SVAFF é o único festival de cinema da Califórnia exclusivamente focado em filmes feitos por realizadores africanos. O festival conquistou muitos seguidores e se tornou um evento anual de cinema que atrai visitantes do estado e internacionais ao Vale do Silício. Em 2020, o SVAFF completou dez anos e realizou sua primeira edição online.

## PUBLICAÇÕES SOBRE CINEMAS AFRICANOS NO BRASIL E NO MUNDO

Compilamos aqui os principais livros sobre cinemas africanos publicados em português, bem como publicações de outros formatos como catálogos, dossiês em revistas científicas, monografias, teses e dissertações. Listamos também os principais livros publicados em línguas inglesa e francesa sobre o tema. Fizemos um esforço de deixar este inventário o mais completo possível para que sirva de referência e guia para todos aqueles que queiram entrar nesse campo de estudos, mas sabemos que alguns títulos podem ter ficado de fora.

### LIVROS EM LÍNGUA PORTUGUESA

ARENAS, Fernando. *África lusófona: além da independência*. São Paulo: EDUSP, 2019.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos*. Salvador: Edufba, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16758/1/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>

BARROS, Miguel de (Org.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema Africano: novas formas estéticas & políticas*. Portugal: Sextante Editora, 2011.

ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (Orgs.). *Cinemas Africanos contemporâneos - abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *África: um continente no cinema*. Campinas: Editora Fap-Unifesp, 2014.

LEITE, Ana Mafalda; SECCO, Carmen; FALCONI, Jessica; RODRIGUES, Kamila; KHAN, Sheila (Orgs.). *Nação e Narrativa Pós-Colonial - IV. Literatura e Cinema. Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Entrevistas*. 1 ed. Lisboa: Colibri, 2018.

LEITE, Ana Mafalda; SECCO, Carmen; OWEN, Hillary; SAPEGA, Ellen W. (Orgs.). *Nação e Narrativa Pós-Colonial III- Literatura e Cinema Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe - Ensaios*. 1. ed. Lisboa: Colibri, 2019.

MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Editora Escrituras, 2007.

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). *Angola, o nascimento de uma nação. Volume I: O cinema do Império*. Lisboa: Guerra e Paz, 2013.

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Volume II: O Cinema da Libertação*. Lisboa: Guerra & Paz, 2014.

PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (Orgs.). *Angola: o nascimento de uma nação. Volume III: O cinema da independência*. Lisboa: Guerra & Paz, 2015.

SECCO, Carmen (Org.). *Pensando o cinema moçambicano: ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2018.

SECCO, Carmen; LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos (Orgs.). *CineGrafias moçambicanas: memórias & crônicas & ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2018.

## CATÁLOGOS EM LÍNGUA PORTUGUESA

*Cinemas de África*. Catálogo. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Culturgest, 1995.

ESTEVES, Ana Camila; LEAL-RIESCO, Beatriz (Orgs.). *Mostra de Cinemas Africanos*. Catálogo. São Paulo: Sesc, 2019. Disponível em: [https://bit.ly/MCA\\_catalogo](https://bit.ly/MCA_catalogo)

FERREIRA, Leonardo Luiz (Org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Laffilmes Cinematográfica, 2015.

GOMES, Tiago de Castro Machado (Org.). *Grandes clássicos do cinema africano*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

GOMES, Tiago de Castro Machado (Org.). *Clássicos africanos: a primeira geração de cineastas da África do Oeste*. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019. Disponível em: <http://www.classicosaficanos.com.br/2019/>

MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org.). *África(s): cinema e revolução: o progresso*. Catálogo. São Paulo: Caixa Cultural, 2016. Disponível em: <http://buenaondaproducoes.com.br/africanas/catalogo/>.

MONTEIRO, Lúcia Ramos (Org.). *África(s): cinema e memória em construção*. Catálogo. São Paulo: Caixa Cultural, 2018. Disponível em: <http://buenaondaproducoes.com.br/africanas2/catalogo/>

RIBARD, Franck Pierre Gilbert (Org.). *Palavras e imagens de um encontro em torno do cinema Africano*. Fortaleza: UFC, 2018. Disponível em: [http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/49060/1/2018\\_liv\\_fpgribard.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/49060/1/2018_liv_fpgribard.pdf).

## DOSSIÊS EM LÍNGUA PORTUGUESA

CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (Orgs.). Dossiê – Africanidades. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, jul. / dez. 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14/showToc>

MELEIRO, Alessandra; MONTEIRO, Lúcia Ramos. Dossiê Especial - Homenagem a Mahomed Bamba. *Revista África(s)*, v. 04, n. 07, jan-jun 2017. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africanas/issue/view/263>

RODRIGUES FILHO, Fabio (Org.). Dossiê Sissako. 1 ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2019. Disponível em: <https://africanasartes.wordpress.com/2019/07/18/dossie-sissako/>

SANTANA, Lúgia; FLORES, Marilda (Orgs.). Dossiê - Cinema Africano - *Revista Perspectiva Histórica*, v. 8, n. 13. Salvador: UNEB, jan./jun. 2019. Disponível em: <http://perspectivahistorica.com.br/numerosExibe.php?codigo=45>

SECCO, Carmen; LEITE, Ana Mafalda; MIRANDA, Maria Geralda (Orgs.). Dossiê - O cinema e o documentário nos países africanos de língua oficial portuguesa. *Mulemba - Revista Científica*, v. 09, n. 17. Rio de Janeiro: UFRJ, jul./dez. 2017. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/view/826/showToc>



## MONOGRAFIAS, TESES E DISSERTAÇÕES NO BRASIL

CHAVES, Marina Oliveira Felix de Mello. *O cinema e os países africanos de língua oficial portuguesa*. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2017). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04082017-123106/pt-br.php>

COSTA, Renata Dariva. *O cinema de retomada angolano: O caso do filme Oxalá Cresçam Pitangas de Ondjaki e Kiluanje Liberdade (2006)*. MONOGRAFIA (Graduação em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

COSTA, Renata Dariva. *Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7) e É Dreda ser Angolano (2006/8): Olhares sobre Luanda através do Cinema de retomada angolano e do Cinema de Poeira*. DISSERTAÇÃO (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

CUNHA JÚNIOR, Lincoln Nascimento. *Keita! O legado do griot (1995), de Dani Kouyaté: resistência cultural em perspectiva afrocentrada*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA, 2015. Disponível em: <http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201460100D.pdf>

FERREIRA, Cristina dos Santos. *A bricolagem e a magia das imagens em movimento: o transnacional no cinema de Moustapha Alassane*. TESE (Doutorado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações). Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13840>

FORMIGA, Heron Neto Bezerra. *Comentário do cinema africano contemporâneo*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3646>

FRANÇA, Alex Santana. *"Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. Ai, esta dança, minha mãe, até as crianças dançam?": experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo*. TESE (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31632>

GOMES, Tiago de Castro Machado. *Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) da África (2013)*. MONOGRAFIA (Bacharel em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói/Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/viewFile/88/55>

GOMES, Tiago de Castro Machado. *"Para africano ver": Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: Bantu Educational Kinema Experiment (1935-1937) e Colonial Film Unit (1939-1955) (2016)*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói/Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: [http://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/04/tese\\_mestrado\\_2016\\_tiago\\_de\\_castro.pdf](http://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/04/tese_mestrado_2016_tiago_de_castro.pdf)

GONZAGA, Mariana Ferreira Soares Lemos. *Nollywood: o cinema nigeriano como instrumento de construção de identidade*. MONOGRAFIA (Bacharelado em Comunicação Social/ Jornalismo). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6392>

LIMA, Morgana Gama de. *Griots Modernos: por uma Compreensão do Uso de Alegorias como Recurso Retórico em Filmes Africanos*. TESE (Doutorado). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: [http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese\\_Morgana\\_Gama\\_Poscom.pdf](http://poscom.tempsite.ws/wp-content/uploads/2011/05/Tese_Morgana_Gama_Poscom.pdf).

LIMA JÚNIOR, David Marinho de. *Descolonizando as Mentes: Ousmane Sembène e a proposta de um Cinema Africano na década de 1960*. DISSERTAÇÃO (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=25074@1>

OLIVEIRA, Jusiele C. Almeida de. *Tempos de Paz e de Guerra: Dilemas da Contemporaneidade no Filme Nha Fala, de Flora Gomes*. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28921>

OLIVEIRA, Jusiele C. Almeida de. *“Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes*. TESE. (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes). Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, Faro/Portugal, 2018. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/12343>

OLIVEIRA, Maíra Zenun de. *A cidade e o cinema [negro]: o caso FESPACO*. TESE. (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10037>

SACRAMENTO, Evelyn dos Santos. *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento*. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=9078841](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9078841)

## LIVROS PUBLICADOS EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

AFOLAYAN, Adeshina (Ed.). *Auteuring Nollywood: critical perspectives on the figurine*. Nigéria: University Press, 2015.

ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2011.

ARMES, Roy. *African filmmaking: North and South of the Sahara*. Bloomington: Bloomington: Indiana University Press, 2006.

ARMES, Roy. *Dictionary of African filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

ARMES, Roy. *Postcolonial images: studies in North African film*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

AUSTIN, Guy. *Algerian national cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

AYAKOROMA, Barclays Foubiri. *Trends in Nollywood: A study of selected genres*. Ibadan: Kraft Books, 2015.

BAKARI, Imruh. *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019.

BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. *African Experiences of Cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

BARLET, Olivier. *African cinemas: Decolonizing the gaze*. Londres: Zed Books, 2000.

BARLET, Olivier. *Contemporary African Cinema*. East Lansing: Michigan State University Press, 2016.

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

BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: Editions L'Harmattan, 1996.

- BARROT, Pierre; ABDOULAYE, Ibbo Daddy; TAYLOR, Lynn. *Nollywood: The video phenomenon in Nigeria*. Woodbridge: Boydell & Brewer, James Currey, 2008.
- BEDJAOUI, Ahmed. *Cinema and the Algerian War of Independence: Culture, Politics, and Society*. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.
- BISSCHOFF, Lizelle; MURPHY, David (Orgs.). *Africa's Lost Classics - new histories of African Cinema*. Londres: Routledge, 2014.
- BISSCHOFF, Lizelle; VAN DE PEER, Stefanie. *Women in African Cinema: Beyond the Body Politic*. Londres: Routledge, 2019.
- BOTHA, Martin. *South African Cinema 1896-2010*. Bristol: Intellect Books, 2013.
- BRAHIMI, Denise. *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*. Paris: Éditions Nathan, 1997.
- BUSCH, Annett; ANNAS, Max. *Ousmane Sembene: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- CASTRO, Teresa; PIÇARRA, Maria Do Carmo. *(Re) imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*. Berna: Peter Lang Ltd, International Academic Publishers, 2017.
- DE MEDEIROS, Paulo; APA, Livia (Ed.). *Contemporary Lusophone African Film: Transnational Communities and Alternative Modernities*. Londres: Routledge, 2020.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.
- DIMA, Vlad. *Sonic Space in Djibril Diop Mambety's Films*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
- DIMA, Vlad. *The Beautiful Skin: Football, Fantasy, and Cinematic Bodies in Africa*. East Lansing: Michigan State University Press, 2020.
- DIPIO, Dominica. *Gender terrains in African cinema*. Grahamstown: NISC (Pty) Ltd, 2019.
- DONAHEY, Anne. *The Algerian War in Film Fifty Years Later, 2004-2012*. Plymouth: Lexington Books, 2020.
- DOVEY, Lindiwe. *African film and literature: adapting violence to the screen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.
- DOVEY, Lindiwe. *Curating Africa in the age of film festivals*. Nova Iorque: Springer, 2015.
- DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco: une affaire d'État (s)*. Paris: Editions L'Harmattan, 2012.
- EKE, Maureen N.; HARROW, Kenneth W.; YEWAH, Emmanuel. *African images: Recent studies and text in Cinema*. Nova Jersey: Africa World Pr, 2000.
- ELLERSON, Beti. *Sisters of the screen: women of Africa on film, video and television*. Nova Jersey: Africa World Press, 2000.
- FAIR, Laura. *Reel Pleasures: Cinema Audiences and Entrepreneurs in Twentieth-Century Urban Tanzania*. Athens: Ohio University Press, 2018.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Women filmmakers of the African & Asian diaspora: Decolonizing the gaze, locating subjectivity*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1997.
- GADJIGO, Samba et al. (Ed.). *Ousmane Sembène: dialogues with critics and writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

- GARDIES, André. *Cinéma d'Afrique Noire Francophone l'Espace-Miroir*. Paris: Editions L'Harmattan, 1989.
- GARRITANO, Carmela. *African video movies and global desires: A Ghanaian history*. Athens: Ohio University Press, 2013.
- GAUCH, Suzanne. *Maghrebs in Motion - North African Cinema in Nine Movements*. Oxônia: Oxford University Press, 2016.
- GENOVA, James E. *Cinema and development in West Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- GOERG, Odile. *Tropical Dream Palaces: Cinema in Colonial West Africa*. Oxônia: Oxford University Press, USA, 2020.
- GRAY, Ros. *Cinemas of the Mozambican Revolution: Anti-Colonialism, Independence and Internationalism in Filmmaking, 1968-1991*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2020.
- GUGLER, Josef et al. *African film: re-imagining a continent*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- HAFFNER, Pierre. *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Dacar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.
- HARROW, Kenneth W. (Ed.). *African cinema: postcolonial and feminist readings*. Nova Jersey: Africa World Press, 1999.
- HARROW, Kenneth W. (Ed.). *African Filmmaking: Five Formations*. East Lansing: Michigan State University Press, 2017.
- HARROW, Kenneth W. (Ed.). *With open eyes: women and African cinema*. Amsterdã: Rodopi, 1997.
- HARROW, Kenneth W. *Trash: African cinema from below*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- HARROW, Kenneth W.; GARRITANO, Carmela (Orgs). *A Companion to African Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.
- HARROW, Kenneth. *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- HAYNES, Jonathan (Ed.). *Nigerian video films*. Athens: Ohio University Press, 2000.
- HAYNES, Jonathan. *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- HIGBEE, Will. *Post-beur cinema: North African émigré and Maghrebi-French filmmaking in France since 2000*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- HIGBEE, Will; MARTIN, Flo; BAHMAD, Jamal (Eds.). *Moroccan Cinema Uncut: Decentred Voices, Transnational Perspectives*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020.
- HJORT, Mette; JORHOLT, Eva (Orgs.). *African cinema and human rights*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- IBRAHIM, Daniel. *West African Hausa Film. Text, them and framing in selected West African Hausa Video Films*. Riga: Scholar's Press, 2020.
- JEDLOWSKI, Alessandro et al. *Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- KESTING, Marietta. *Affective Images: Post-apartheid Documentary Perspectives*. Nova Iorque: SUNY Press, 2017.
- KHALIL, Andrea (Ed.). *North African cinema in a global context: Through the lens of diaspora*. Londres: Routledge, 2013.
- LANG, Robert. *New Tunisian Cinema: allegories of resistance*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

- LEAMAN, Oliver (Ed.). *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. Londres: Routledge, 2003.
- LEQUERET, Elisabeth. *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard; [de la domination coloniale au cinéma politique; orphelins, sorciers et rebelles-l'individu contre la communauté]*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- MAINGARD, Jacqueline. *South African national cinema*. Londres: Routledge, 2007.
- MANO, Winston; KNORPP, Barbara; AGINA, Añuli (Ed.). *African Film Cultures: Contexts of Creation and Circulation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- MANO, Winston; KNORPP, Barbara; AGINA, Añuli (Ed.). *African Film Cultures: In the Context of Socio-Political Factors*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- MARTIN, Florence. *Screens and veils: Maghrebi women's cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- MCCLUSKEY, Audrey (Ed.). *The devil you dance with: film culture in the new South Africa*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- MILLER, Jade L. *Nollywood Central: The Nigerian Videofilm Industry*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.
- MISTRY, Jyoti. SCHUHMANN, Antje. *Gaze Regimes - film and feminisms in Africa*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.
- MODISANE, Litheko. *South Africa's Renegade Reels: The Making and Public Lives of Black-Centered Films*. Nova Iorque: Springer, 2012.
- MOYER-DUNCAN, Cara. *Projecting Nation: South African Cinemas After 1994*. East Lansing: Michigan State University Press, 2020.
- MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African cinema: ten directors*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- MUSA, Bala A. *Nollywood in Glocal Perspective*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.
- NIANG, Sada. *Nationalist African cinema: Legacy and transformations*. Plymouth: Lexington Books, 2014.
- NWOSU, Maik. *The comic imagination in modern African literature and cinema: a poetics of laughter*. Londres: Routledge, 2016.
- O'RILWY, Michael F. *Cinema in an Age of Terror: North Africa, Victimization, and Colonial History*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.
- OGUNLEYE, Foluke (Ed.). *African film: Looking back and looking forward*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- ORLANDO, Valérie K. *Screening Morocco - Contemporary Film in a Changing Society*. Valérie K. Orlando. Athens: Ohio University Press, 2011.
- ORLANDO, Valérie. *Francophone Voices of the "New" Morocco in Film and Print:(re) presenting a Society in Transition*. Nova Iorque: Springer, 2009.
- ORLANDO, Valérie. *New African Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.
- OUÉDRAOGO, Jean. *Figuration et mémoire dans les cinémas africains*. Paris: Editions L'Harmattan, 2010.
- PETTY, Sheila. *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene: 60*. Westport: Praeger Publishers, 1996.
- PFAFF, Françoise (Ed.). *Focus on African films*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- PRABHU, Anjali. *Contemporary cinema of Africa and the diaspora*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2014.

- REYNOLDS, Glenn. *Colonial cinema in Africa: origins, images, audiences*. Jefferson: McFarland, 2015.
- RICCI, Daniela. *African Diasporic Cinema: Aesthetics of Reconstruction*. trad. Melissa Thackway. East Lansing: Michigan State University Press, 2020.
- RUSSELL, Sharon A. *Guide to african cinema*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1998.
- SAKS, Lucia. *Cinema in a democratic South Africa: The race for representation*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- SAUL, Mahir; AUSTEN, Ralph A. (Ed.). *Viewing African cinema in the twenty-first century: art films and the Nollywood video revolution*. Athens: Ohio University Press, 2010.
- SAWADOGO, Boukary. *African film studies: An introduction*. Londres: Routledge, 2018.
- SHAKA, F. O. *Modernity and the African cinema: A study in colonialist discourse. Postcoloniality, and Modern African Identities*. Trenton: Africa World Press, 2004.
- SIGNATÉ, Ibrahima. *Med Hondo: un cinéaste rebelle*. Paris: Présence Africaine, 1994.
- TCHOUYAP, Alexie. *Postnationalist African Cinemas*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- TCHOUAFFE, Olivier-Jean. *The Poetics of Radical Hope in Abderrahmane Sissako's Film Experience*. Plymouth: Lexington Books, 2017.
- THACKWAY, Melissa. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2003.
- THACKWAY, Melissa; TÉNO, Jean-Marie. *Reel Resistance-the Cinema of Jean-Marie Teno*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2020.
- THOMAS, Michael W.; JEDLOWSKI, Alessandro; ASHAGRIE, Aboneh (Ed.). *Cine-Ethiopia: The History and Politics of Film in the Horn of Africa*. East Lansing: Michigan State University Press, 2018.
- THOMPSON, Katrina Daly. *Zimbabwe's cinematic arts: Language, power, identity*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- TOMASELLI, Keyan. *The cinema of apartheid: race and class in South African film*. Londres: Routledge, 2013.
- TSAAIOR, James Tar; UGOCHUKWU, Françoise (Ed.). *Nigerian Film Culture and the Idea of the Nation: Nollywood and National Narration*. Londres: Adonis and Abbey Publishers, 2017.
- TSIKA, Noah A. *Nollywood Stars: Media and Migration in West Africa and the Diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- TUREGANO, Teresa Hoefert de. *African Cinema and Europe: Close-Up on Burkina Faso*. Florença: European Press Academic Publishing, 2004.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank (Ed.). *Critical approaches to African cinema discourse*. Plymouth: Lexington Books, 2014.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Los Angeles/USA: Berkeley: University of California Press, 1944.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema: conversations with filmmakers*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2002.
- VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine, 1975.
- WILLIAMS, James S. *Ethics and Aesthetics in Contemporary African Cinema: The Politics of Beauty*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2019.
- WITT, Emily. *Nollywood: The Making of a Film Empire*. Nova Iorque: Columbia Global Reports, 2017.

