

Jusciele Oliveira > **“Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples” : reflexões históricas, teóricas, temáticas e estéticas, talvez contemporâneas, sobre cinemas africanos**

“Between North and South. Between Cold and Warm. Nothing is that simple”: historical, aesthetic, theoretical, thematic, perhaps contemporary, reflections on African cinemas.

**Resumo**

O título, a partir do trecho da letra de uma música do filme *Nha fala* (2002) de Flora Gomes, busca-se representar as múltiplas possibilidades dos cinemas africanos contemporâneos, discute e critica algumas questões, demandas e exigências surgidas nas leituras que abarcam esta cinematografia, como é o caso do enquadramento teórico; divergências sobre nomenclatura; questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, local e global; aspectos históricos; pleitos sobre variados temas, enredos, políticas e estéticas que são comuns e muito presentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com os cinemas mundial e africano.

**Palavras-chave:** Cinemas africanos. Enquadramento teórico. Estética. Crítica.

**Abstract**

The title, from the lyrics of a song from the film *My voice* (2002) by Flora Gomes, seeks to represent the multiple possibilities of contemporary African cinemas, discusses and criticizes some questions, demands and requirements arising in the readings that cover this cinematography, as is the case with the theoretical framework; disagreements over nomenclature; national, transnational, cross-cultural, local and global issues; historical aspects; controversies on the various themes, scenarios, policies and aesthetics that are common and very present in the debate of contemporary ideas related to the world and African cinemas.

**Keywords:** African cinemas. Theoretical framework. Aesthetics. Criticism

> Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (2018), pela Universidade do Algarve (Portugal, 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 Goes”. 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) e mestrado 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”. Possui experiência e textos publicados, nacional e internacionalmente, nas áreas de culturas, cinemas e literaturas Africanas de língua portuguesa.

Os filmes africanos continuam com dificuldades de classificação, permanecem diante do inconveniente de se ultrapassar temáticas e críticas limitadoras, estereotipadas e eurocêntricas; de enquadramento teórico, de consolidação de novas estéticas, justificando assim o *talvez* do título deste artigo, em consequência de ainda exigirem-se dos cinemas africanos contemporâneos modelos, paradigmas, procedimentos e critérios que estão relacionados com as primeiras produções cinematográficas africanas. Nesse sentido, este texto apresenta, discute e critica questões, demandas e exigências elencadas ao longo das leituras que abarcam os cinemas africanos, como é o caso do enquadramento teórico, que envolve: terceiro cinema, cinema emergente, cinema com sotaque/*accent*, cinema mundial e periférico; divergências sobre nomenclatura, questões de ordem nacional, transnacional, transcultural, local e global; e aspectos históricos, enredos, políticos e estéticos comuns e recorrentes no debate de ideias contemporâneas, relacionados com diversos cinemas, tais como o mundial, aquele que se origina na África ou, em particular, o cinema local – sob o prisma da questão mercadológica, incluindo também o auxílio financeiro para produção de filmes.

A propósito de aspectos mercadológicos, a lógica de distribuição desses filmes em outros países por via de festivais internacionais pode ser entendida como uma nova forma de colonização, ou neocolonialismo, em que se pese a interrogação das qualidades da busca pelo autenticamente africano, da africanidade, do exótico, do insólito. Salientam-se desse modo, em certa medida, dilemas paradoxais, como é o caso das relações entre modernidade e tradição e da escolha do idioma, para poder, assim, instituir novas fronteiras, novos espaços, novos discursos, novas estéticas, buscando construir e consolidar a história dos cinemas africanos por intermédio de filmes e também da trajetória autoral de seus cineastas.

### **Primeiros obstáculos: o infortúnio da terminologia e demais demandas de classificação**

Normalmente, a terminologia “cinema africano” aparece no singular e está relacionada com a generalização dos filmes realizados, produzidos e, muitas vezes, simplesmente filmados em África. De acordo com aquele entendimento, o termo pode ser relacionado com preocupações econômicas e políticas nacionais, mas acabam por deixar de lado questões importantes como a criação, a estética e a recepção dos filmes. À vista disso, é um termo

paradoxal de inclusão e exclusão, já que pode abarcar tudo, mas é generalista e pode pôr em causa, por exemplo, questões de produção: afinal, o que se considera cinema africano? É aquele feito em África? Aquele produzido em África? Filmado no território? São estas, e outras, questões que o vocábulo suscita.

Segundo Nwachukwu Frank Ukadike, a melhor maneira de considerar o cinema no continente africano subsaariano seria como “Cinema Negro Africano” [*Black African Cinema*]. Sua investigação, segundo o autor, foi focando-se “*on Africa south of the Sahara and separating it from culturally Arabic-inclined North Africa, [covering] the Atlantic (Mauritania to Nigeria and Cameroon) to the Congo, East Africa, South-East Africa, and Madagascar*”. Esta separação geográfica, para Ukadike, é necessária para se pensar o “Cinema Negro Africano”, mas ressalta ainda que tal escolha não justifica a categorização do cinema africano como único: “*in black Africa, cinema depicts the stories and cultures of the people it represents, just as traditional African art (sculpture, body painting, murals, and so on) portrays the area from which it comes*” (UKADIKE, 1994, p. 06).

Mahomed Bamba, ao pensar na terminologia “cinema africano”, reflete sobre as múltiplas possibilidades presentes no singular e no plural, considerando que os cinemas africanos envolvem um jogo de negociação entre os filmes, as produções, os críticos, os teóricos, os cineastas e os públicos, nos diversos contextos, já que “[...] a noção de ‘cinema africano’ acabou se impondo mais como uma ‘construção’ teórica e um rótulo com o qual se busca abarcar toda a pluralidade e heterogeneidade das cinematografias africanas” (BAMBA, 2014, p. 73). Para Johannes Rosenstein (2014), seria leviano falar sobre “cinema africano” sem esclarecer o que se entende como tal, pois é impossível englobar as culturas cinematográficas e as condições de produção de mais de cinquenta Estados, nos quais são faladas duas mil línguas. Por isso a necessidade de se delimitar os estudos. Então, “*la variété étant une richesse, le cinéma africain doit être varié en dépit des régimes, pour que s’expriment les multiples aspects de la vie d’un peuple dans ce qu’elle a de plus noble*” (VIEYRA, 1975, p. 342).

Diante da multiplicidade de possibilidades de contextos, línguas, culturas e artes africanas, neste trabalho, os “cinemas africanos” (no plural, para marcar a diversidade cultural implicada) consistem em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos e comprometida com temáticas e estéticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam a atenção os roteiros e os argumentos estreitamente ligados à figura do diretor, de diferentes formas, articulando-se com o suporte financeiro da produção que, contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas em favor de empresas transnacionais e da participação internacional, como se verifica nos filmes do cineasta Flora Gomes.

A questão terminológica se desdobra quando se utiliza o critério de classificação em razão do país de nascimento do cineasta – forma utilizada nos mercados cinematográficos e festivais de cinema. “A dificuldade consiste em classificar os mais de 1253 cineastas que poderiam afirmar que produziram um filme africano.

Em nossa opinião, a nacionalidade é a maneira mais simples de identifica-los” (ARMES, 2014, p. 24). A problemática da nacionalidade do cineasta nos cinemas africanos já era uma preocupação do primeiro crítico africano de cinema, Paulin Vieyra, quando se questionou: “Para um filme ser africano, é suficiente que seja feito por um africano?”. O autor responde que ser africano é importante, mas não restritivo, e destaca que existe uma sensibilidade na forma de fazer, pensar e representar a cultura negra africana nos filmes. Isso é o que seria característico dos cinemas africanos:

*Sans doute, dans la mesure où le film est remarquable par ses rapports des valeurs de la civilisation africaine, il peut être désigné comme un film africain. Ce qui veut dire qu'on peut reconnaître comme africain un film réalisé par un Africain sur l'Europe, dès lors qu'on y sent une certaine façon de penser nègre (VIEYRA, 1975, p. 244).*

Essa generalização simplificada da classificação pela nacionalidade dos cineastas exclui as múltiplas nacionalidades e elimina também alguns filmes africanos, considerados de importância nacional, que não foram realizados por africanos, bem como muitas produções e cineastas considerados internacionalmente como africanos – como é o caso, por exemplo, de Licínio de Azevedo e Rui Guerra. Por fim, Roy Armes defende que não se devem classificar como cinemas africanos as produções que “utilizam a África apenas como local de filmagem [...] mesmo que alguma produção local esteja envolvida (normalmente, com o fim de reduzir impostos e não para acrescentar algo à narrativa)” (ARMES, 2014, p. 32-33). Cabe referir que, usualmente, para a classificação de um filme, nas fichas catalográficas, não é citado o país de nascimento do realizador, mas sim o local de produção e a língua do país correspondente.

A dúvida sobre a existência de cinema(s) africano(s) feito por africanos e com características africanas ainda persiste e é recorrente dentre os investigadores da área. A propósito do tema, afirma Flora Gomes: “Não sei direito, pois até hoje não fabricamos nenhuma película africana, o próprio material para expor, que vem na lata. Não fabricamos câmeras ainda para chamar a câmera africana” (OLIVEIRA, 2016, p. 311). Esta resposta coaduna com a preocupação dos meios geridos e administrados pelo próprio país ou pelo continente e, no limite, argumenta que os cinemas africanos poderiam ser considerados inexistentes. Gomes, no entanto, acredita na consolidação dos cinemas nacionais do continente e no desenvolvimento de movimentos cinematográficos locais e regionais, mas conclui afirmando que a classificação da película é africana, mas o mais importante mesmo é a mensagem: “Não é importante o carimbo que nos dão. O mais importante é o que nós fazemos, a mensagem que deixamos passar” (OLIVEIRA, 2016, p. 311).

## Litígios teóricos

As películas africanas muitas vezes são relacionadas com as nomenclaturas teóricas do “Terceiro Mundo”, “Teoria do Terceiro Mundo” ou “Terceiro Mundista”. Conforme destacado por Robert Stam, o termo “Pós-colonial” poderia ser substituído por “Terceiro Mundismo”. Por essa razão, em “Cinema e teoria do Terceiro Mundo”, o autor realiza um breve levantamento da Teoria do Terceiro Mundo e estabelece a relação desta principalmente com as questões econômicas, mas possuindo vínculo também com categorias “humanísticas grosseiras (‘os pobres’), desenvolvimentistas (‘os não-industrializados’), raciais (binárias) (‘os não-brancos’), culturais (‘os atrasados’) ou geográficas (‘o Leste’)” (2003, p. 113). Trata-se de categorias que estão carregadas de preconceitos e dicotomias, ressaltando, inicialmente, que o termo, inventado pelo jornalista francês Alfred Sauvy nos anos 1950, estaria vinculado com preocupações nacionalistas: “o termo ‘Terceiro Mundo’ postula a existência de três esferas geopolíticas: Primeiro Mundo capitalista (a nobreza) da Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo (os plebeus)” (2003, p. 112).

Coube ao Terceiro Mundo as classificações etnocêntricas relacionadas com o processo de colonização. Trata-se de minorias ou coletividades, hoje descolonizadas, que, conforme denuncia o autor, são descritas como “‘atrasadas’ e ‘subdesenvolvidas’, atoladas em uma ‘tradição’ supostamente estática” (STAM, 2003, p. 112). São classificações que nos contextos contemporâneos não se adequam mais em termos de utilização, mas que remanescem resistentes em determinados discursos e instâncias de poder e saber. Tal teoria está normalmente relacionada com estratégias políticas desenvolvidas na América do Sul e na África do Norte. No cinema estabelece-se a associação do primeiro cinema com as indústrias cinematográficas comerciais hollywoodianas; o segundo cinema com os filmes europeus ou americanos vanguardistas, pessoais, de arte ou de autor; e o terceiro cinema com os filmes africanos.

No texto “O terceiro cinema revisitado”, Robert Stam continua examinando a Teoria Terceiro Mundista, destacando a grande pesquisa e produção do tema na área cinematográfica nas décadas de 1980 e 1990, quando, contudo, o termo na política entra em colapso, sendo “visto agora como uma relíquia inconveniente de um período mais militante” (2003, p. 309). Todavia, possivelmente pela importância dos filmes produzidos pelos chamados cineastas terceiro mundistas nos festivais de cinema e na indústria cultural, a nomenclatura continua sendo reproduzida quase sem crítica alguma, mesmo com todas as discussões e limitações do termo. Aliás, com alguma crítica, Shohat e Stam (2006), destacam que continuarão utilizando o conceito “Terceiro Mundo” como uma forma provisória e esquemática, para demonstrar que algumas problemáticas continuam a existir sem serem resolvidas ou questionadas.

Por extensão, esse vocábulo, dito econômico, foi utilizado na teoria do cinema como Teoria do Terceiro Mundo ou Teoria Terceiro

Mundista cinematográfica. Em contrapartida ao termo preconceituoso, econômica e culturalmente limitador, insurgem-se autores e teorias inovadoras, como é o caso de Glauber Rocha (brasileiro), com a sua “Estética da fome”, de 1965; Fernando Solanas e Octavio Getino (argentinos), com “Para um Terceiro Cinema” – *Towards a Third Cinema*, em 1969; e Julio Garcia Espinosa (cubano), com “Por um cinema imperfeito” – *For an imperfect cinema*, de 1969 – propostas reflexivas que contestavam o vínculo exclusivo entre economia e culturas, artes e/ou estéticas.

O crítico argentino Walter Mignolo (2003), quando argumenta sobre os estudos subalternos nas Américas, defende a ideia da viagem ou das transculturações das teorias de um contexto investigativo para outro; a existência de autores variados, que também se deslocam ou até mesmo a movimentação física e cultural desses teóricos ao longo do tempo. Essas teorias e seus teóricos são transformados, transmutados, adaptados em seus novos e diversos contextos. Essas mudanças, deslocamentos ou viagens são acentuadas em função das diferenças coloniais pelas quais são produzidas, como também são reforçadas pela localidade onde são produzidas, ou ainda em que contextos de idiomas são escritas.

De acordo com Mignolo (2003), as teorias que hoje emblematicamente “viajam” podem sofrer rejeição quando produzidas em âmbitos históricos ou geográficos relacionados com diferenças coloniais ou de subalternidades, uma vez que tais espaços são ou foram desprivilegiados na produção do conhecimento ou na localização epistemológica, e os estudos aceitos foram, e ainda são, em grande parte, orientados pelo etnocentrismo e pelo eurocentrismo. Desse modo, as teorias reconhecidas no meio acadêmico e social apenas podem ser produzidas em contextos ocidentais, ou em condições que reproduzam o modelo ocidental, e por teóricos ocidentalizados; escritas em línguas categorizadas como modernas (inglês, francês ou alemão), em seus padrões cultos e normativos. Contudo, para que se possam promover os deslocamentos dessa produção teórica eurocêntrica, Mignolo propõe novas perspectivas geopolíticas do conhecimento como os novos pontos de vista do (pós)colonial.

Mesmo com a redefinição do “Terceiro Cinema” e de seu alargamento para outros contextos (inclusive no Ocidente), este, ao ser relacionado com questões de classe, gênero ou outros conflitos sociais de natureza racial e étnica, e ainda com o proveito de aspectos positivos da teoria, de forma emancipatória, ele acaba por introduzir abordagens etnocêntricas ou não ocidentais nas políticas culturais europeias, demonstrando “que é preciso criar teorias adequadas que consigam lidar com as experiências de espectadores não ocidentais, no lugar da imposição de uma teoria preexistente” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 48). No sentido da transposição de conceitos e teorias, deve-se evitar generalizações, já que, no mesmo território, podem existir diversas formas de colonizações. Por isso seria incerto afirmar que os cinemas da África Negra podem ser totalmente relacionados com o “Terceiro Cinema”. Isso especialmente por duas razões: pela divergência ideológica no direcionamento dos filmes, os quais evitam didatismos, e pela rara utilização do cinema direto (HENNEBELLE, 1978).

A possibilidade do distanciamento entre a Teoria do Terceiro Cinema e os cinemas africanos é corroborada contemporaneamente por Kenneth Harrow quando este sinaliza no sentido de que os cinemas africanos desviam-se da agenda marxista mais pragmática, a qual possuía o Terceiro Cinema, “embora o trabalho mais didaticamente engajado de Haile Gerima e Med Hondo possam ser aproximados aos filmes do Terceiro Cinema” (2016, p. 350). Didatismo que não se percebe na nos filmes africanos contemporâneos, que criticam os processos políticos de seus países de nascimento e experimentam nas novas estéticas cinematográficas.

Ainda de acordo com Stam (2003), partindo-se de uma perspectiva eurocêntrica, os filmes do Terceiro Cinema focam na questão local e estão relacionados com aspectos políticos. Por isso, eles não poderiam fazer parte de uma historiográfica cinematográfica considerada universal. Neste sentido, há um paradoxo, visto que, como destacam Shohat e Stam, mesmo com as exclusões sofridas, o cinema do chamado Terceiro Mundo “é responsável pela maior produção cinematográfica do mundo” (2006, p. 60), e que a indústria do cinema insiste em continuar excluindo-o dos “livros de história cinematográfica ‘tradicionais’ e dos meios de comunicação em geral, para não falar nos conjuntos *cinplex* e nas videolocadoras” (2006, p. 61). A partir da perspectiva cinematográfica terceiro mundista, o que seria um filme universal? Por que razão filmes estadunidenses, franceses, russos ou italianos, por exemplo, podem ser considerados universais em detrimento de filmes brasileiros, argelinos, bissau-guineenses, argentinos ou nigerianos? Quais os elementos que elegem alguns filmes como pretensamente universais? É possível sustentar que nestes não se apresentam elementos e problemas locais? Por sua vez, por que a indústria cultural escolhe uns em detrimento de outros? O problema que se apresenta como entrave ou incômodo da Teoria do Terceiro Cinema, ou Cinema Terceiro Mundista, é que seus críticos, teóricos e cineastas, em seus textos, mesmo questionando-a em alguns momentos, acabam por reproduzi-la e/ou corroborá-la. Como tentativa de superação, mais uma vez a economia aparece mostrando seu poder e força junto à indústria cultural e cinematográfica, pois surge, nesse âmbito, um outro vocábulo: “cinemas emergentes”.

No texto “O cinema intercultural na era da globalização”, Hudson Moura enfatiza a importância dos deslocamentos humanos que aconteceram no século XX, bem como reconhece que esse período é a “era dos refugiados, das pessoas em movimento, da imigração em massa” (MOURA, 2010, p. 43). O autor suscita ainda o destaque para os termos “intercultural”, “multiculturalismo”, “transnacionalismo” e “pós-colonialismo”, ressaltando principalmente a desarticulação que sofre o termo “intercultural”, “sempre associado a uma marca da imigração e da descolonização” (MOURA, 2010, p. 45). O “intercultural” hoje também está relacionado com áreas econômicas, políticas e sociais: comércio, direito e educação, entre outras. Tais relações aparecem nos filmes africanos, sinalizadas nas trajetórias migrantes das personagens africanas, que se deslocam em busca de trabalho e estudo; em razão de problemas ambientais, a seca em especial; em busca de tratamento médico; ou por conflitos militares e políticos. A

interculturalidade frisada por Moura está relacionada com os cinemas africanos em razão do deslocamento da perspectiva de se vivenciar uma cultura exclusiva, uma vez que na contemporaneidade os sujeitos vivem experiências de diferentes culturas. As experiências entre várias culturas nacionais ou estrangeiras, locais e globais da contemporaneidade.

No momento atual, o “intercultural” acaba por se fragmentar em “transcultural” e associa-se ao “transnacional” e “transcontinental”, visto que “a transnacionalidade cinematográfica pós-colonial resulta em narrativas que desafiam velhos mitos sobre a relação identitária tanto na Europa quanto na África” (FERREIRA, 2014, p. 138). No contexto da discussão em torno da cultura cinematográfica transnacional, a globalização torna-se “um fenômeno que pode, de fato, ajudar a preservar a diversidade cultural, com redes de comunicação globais permitindo que comunidades individuais chamem a atenção do mundo para as especificidades da sua cultura” (COOK, 2013, p. 29).

Os cinemas africanos também podem ser (ou/e estão) relacionados com os atuais “Cinemas do Mundo”, que podem ser definidos como cinema não hollywoodiano, por vezes vinculados com o “cinema de arte”, “que procuram mapear, definir e, finalmente, proteger a cultura audiovisual do mundo, tornando-a um polo de resistência contra a percepção de hegemonia cultural da cultura ocidental, de forma mais geral, e de Hollywood em particular” (COOK, 2013, p. 14-15), promovendo assim um intercâmbio global do cinema. Nos filmes do mundo, apresentam-se histórias no mundo globalizado, com personagens que transitam nesse universo, “alguns como turistas, outros como trabalhadores imigrantes e outros, ainda, como imigrantes ilegais” (COOK, 2013, p. 17). Coloca-se em questão as discussões transnacionais de produção nos cinemas mundiais que podem trazer à tona demandas dicotômicas do passado colonial de Cinema do Mundo *versus* Cinema Hollywoodiano; Cinema da Margem e Cinema do Centro.

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. 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). Isto é, negociando e pluralizando as temáticas e as estéticas dos filmes, produzindo novas estratégias de *mise en scène* e sugerindo diferentes narrativas (LEQUERET, 2003; BAMBA, 2014) que, “[n]o caso do cinema, é começar uma guerra entre o cinema industrial e as cinematografias independentes, entre o cinema produzido nos EUA e o que é feito no resto do mundo” (TAVARES, 2013, p. 466). É como se o Cinema do Mundo enxergasse o “Mundo” como todos os “Outros” cinemas e também “como se este cinema fosse subsidiário de um discurso tão implantado na lógica cotidiana, que nem sequer é pensado como

discurso” (TAVARES, 2015, p. 353). Tornando-se comum pensar um filme africano como uma categoria de festival, o que pode provocar um lapso nos debates sobre a classificação dos gêneros nos filmes africanos.

As dicotomias limitadoras coloniais eventualmente podem ser o critério utilizado pelos festivais ocidentais na escolha e no enquadramento de categorias para os filmes chineses, iranianos, senegaleses, Bissau-guineenses, nigerianos, burquinabés – “africanos”, os quais tornam-se apropriados para os eventos por fornecerem uma linguagem cinematográfica que empenha-se em se desviar do imperialismo hollywoodiano: “*world cinema [...] is a new invention of films from the non-Western world that comfort Europeans in their paternalistic supremacy vis-à-vis the Third World and in their struggle against Hollywood*” (DIAWARA, 2010, p. 87). Estes cinemas podem ser considerados um cinema de alta cultura, nova categoria hierárquica, idealizada pelos festivais da Europa e da América, que incluem temáticas diversas, múltiplos gêneros, filmes que tratem de demandas árabes, negras, migrantes, diaspóricas, femininas, culturais, impondo o método do “critério único”, “*qui atteint à la suprême négation de l’Autre*” (BARLET, 1997, p. 08).

Diante desse cenário de estética do cinema mundial ou “Cinema do Mundo”, por vezes bélico, as estéticas dos filmes africanos formam-se 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. “*The mythic components and poetic resonances of the oral traditions, when adopted to filmic codes, would produce film aesthetics that are African*” (UKADIKE, 1994, p. 202), a qual constrói um legado particular: “*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).

Para Mbye Cham, os filmes realizados por africanos fazem parte do “Cinema do Mundo” como uma forma possível de pluralizar e expor nas telas novas realidades. Desafio esse que os cineastas africanos continuam promovendo por meio da diversidade apresentada em seus trabalhos, os quais tentam se distanciar dos estereótipos criados pelas imagens produzidas sobre a África – desde o período colonial – e também dos filmes hollywoodianos – os quais resultam repetitivos com enredos sobre guerras, heróis com superpoderes que salvam o mundo sozinhos, brigas entre gangster, violência mundializada, policiais bonzinhos *versus* sujeitos malvados, a figura da mulher que vive em buscar do amor romântico idealizado, “*constructing and promoting an alternative popular cinema, one that corrects the distortions and stereotypes propagated by dominant western cinemas, and one that is more in sync with the realities, the experiences, the priorities and desires of their respective societies*” (CHAM, 2011).

Os cinemas africanos, atentos à necessidade emergente de debates que prezem pela avaliação de novos objetos discursivos, lutam permanentemente contra a falácia e o fascínio de teóricos e críticos interessados em suas cinematografias. Cabe aos cinemas

africanos atentar para os filmes produzidos considerando-se “as cores e as sonoridades que suas narrativas projetam; os olhares que põem sobre os homens, as mulheres, as crianças, os ritmos e a duração dos filmes, as percepções do cotidiano que oferecem” (BAMBA, 2014, p. 80). Interessa-nos especialmente os detalhes dos conjuntos de convicções simbólicas, culturais e ideológicas africanas, “*that render them difficult for the uninformed viewer to decipher*” (UKADIKE, 1994, p. 11). Mas de modo a evitar os métodos de análise fáceis e teorias reducionistas, que podem até prejudicar a compreensão do filme, ao simplesmente transpor os procedimentos teóricos para outros contextos e cinematografias, com o encargo de que “*cinematic representation entails storytelling or interpretation that uses such specific cinematic conventions and codes as camera movement, lighting, editing, image and sound relationship, and mise-en-scène*” (UKADIKE, 1994, p. 11). É preciso esquivar-se do olhar globalizante sobre toda a história dos cinemas africanos, mas sobretudo manter um olhar específico sobre o filme ou um conjunto de filmes, uma mirada singular, muitas vezes desempenhada pelo próprio cineasta africano, que passa a acumular também a função de intérprete e crítico de sua própria arte e do que é fazer cinema em África.

A nova vaga dos cineastas africanos não está preocupada com acusações de alienação. Esses cineastas buscam práticas cinematográficas intertextuais, nas quais experimentam apropriações e influências de outros diretores, mesmo que para isto tenham que tomar emprestado formas narrativas, composições visuais e rítmicas e temas comuns de seus antecessores – tais como Ousmane Sembène, Med Hondo, Souleymane Cissé, Oumarou Ganda, Safi Faye ou Sarah Maldoror – e ainda que tenham que revisitar gêneros cinematográficos clássicos, ou até em desuso, como o musical e o *western*, permitindo exercer a criatividade e renovar os cinemas contemporâneos africanos, vislumbrando ocupar o seu lugar no platô dos cinemas. “*Si las comedias se han convertido en nuevos géneros narrativos populares, algunas de las cuestiones a responder se interrogarán sobre las circunstancias históricas, políticas y económicas que lo han hecho posible*” (TCHEUYAP, 2015, p. 58). E ainda há a televisão:

*El enorme éxito de la series de televisión, junto a las nuevas narrativas postcoloniales carentes de pesado didactismo, son sin duda el futuro de las narrativas africanas en las pantallas al tomar prestados los mitos, leyendas, ansiedades, sueños y alegrías locales para transmitir mensajes morales o filosóficos. Estas nuevas narrativas han creado un novedoso hábito cultural y construido una relación diferente con los espectadores, los cuales se han reconciliado con su propia imagen* (TCHEUYAP, 2015, p. 75-76).

Dessa relação de experiências deslocadas, surgem os cinemas emergentes, que nascem de uma nova visão criada “nos países que acolheram os imigrantes de ex-colônias, como a França e a Inglaterra, ou de novos imigrantes, como o Canadá, os Estados Unidos e o Brasil” (MOURA, 2010, p. 46). Esses cinemas têm a necessidade e a relevância de deslocar os clichês e as “imagens

convencionais eurocêntricas do Outro, do estrangeiro, da cultura e das novas práticas sociais dos imigrantes” (MOURA, 2010, p. 46) nos seus roteiros e nas imagens produzidas por esses cineastas. Trata-se de produções que buscam destacar práticas cinematográficas singulares, como é o caso dos filmes de Flora Gomes, nos quais identificam-se alguns dos elementos destacados por Moura: os vários idiomas, vozes, músicas, deslocamentos, viagens – sobretudo na construção e transformação das personagens, que caminham e transitam entre culturas, línguas (nativas e europeias), países (locais e continentais), tradições e modernidades, rituais da cultura bissau-guineense, celebração da vida, cosmogonia, apresentando “filmes africanos [que] unem a tradição oral africana e as formas visuais ocidentais, oferecendo assim uma ponte que une as diferenças ontológicas de diferentes grupos” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 62).

### **Entre a africanidade ou o “autenticamente africano” e o exótico: elementos da cultura africana na cinematografia do continente**

No continente africano, o que costumamos entender como “arte” é um fenômeno funcional, útil, que faz parte do cotidiano, que tem papel cultural determinante e cuja existência pode proporcionar a compreensão das sociedades africanas atuais. Ela faz parte do plano espiritual, dos rituais de nascimento, da vida e da morte: “*Nous sommes dans le domaine du spirituel don’t l’objectivation, qui est propose à nos regards, apparaît, pour les non-avertis, comme toujours insolite*” (VIEYRA, 1975, p. 248). Assim, os filmes africanos entram em cena representando seus próprios valores culturais individuais e coletivos, a diversidade de tendências culturais, estéticas e sociais e a tradição oral, que podem até parecer surreais para a realidade visível e palpável do Ocidente, quando estes elementos são apresentados de modo descontextualizado. Muitos críticos pensam ou até mesmo comentam um filme com análises superficiais, baseados em um único acontecimento cinematográfico, deixando de lado a reflexão de pensar no poder e na função da arte, do espiritual, do cultural e do simbólico, do poder das falas, das imagens e das histórias retidas na análise fílmica; ou ainda desconsiderando experimentar e experienciar ir além das aparências fílmicas para apreender o filme como produto da arte, para descobrir um novo conhecimento.

O coletivo é distintivo no cinema, pois um filme é uma arte coletiva, construída por muitas pessoas, orientada pela figura do realizador ou do produtor. Nos filmes africanos acrescenta-se a esta concepção comum a relação de comunhão entre os cineastas e a cultura do seu país e do continente africano, que nas representações constroem personagens que são orientadas pela coletividade e preocupação com o bem comum, revelando um afastamento dos cinemas hollywoodianos e comerciais, nos quais a personagem central normalmente é direcionada exclusivamente pelos seus sentimentos e necessidades individuais. Teshome Gabriel acrescenta ainda a noção coletiva entre os próprios cineastas africanos

que conhecem, assistem e divulgam filmes de seus compatriotas (2002). Desse modo, percebe-se nos filmes africanos certo distanciamento dos conflitos entre grupos sociais e culturais, de maneira a não restringir o enredo ao binarismo “herói e vilão”; evitando-se intrigas simplistas; explorando diferentes concepções de mundo. Via de regra, a personagem principal pode representar o grupo, entretanto, acentua-se mais como conciliadora do que como líder centralizadora, visto que o enfoque fílmico é voltado para as relações sociais e não sobre o indivíduo (ROSENSTEIN, 2014).

Os cinemas africanos se apropriam da tradição oral para constituir a estrutura da narrativa fílmica africana, a qual se torna uma característica comum nos filmes, demonstrando conhecimento e maturidade do cineasta na construção da obra: *“oral tradition and the aesthetics of African cinema are becoming the subject of exploration by African film historians and critics whose studies are pertinent to the understanding of African film practice”* (UKADIKE, 1994, p. 203). Estas narrativas cinematográficas orais são *“caracterizadas por una revalorización de lo rural, las tradiciones a recuperar y una lentitud en la narración ligada a la oralidad, donde la palabra y el silencio dirigen la narración”* (LEAL-RIESCO, 2011, p. 34), posto que a união entre o homem e a palavra pode ser vista como uma coexistência, pois, nas sociedades africanas, esses dois elementos são indissociáveis. *“Nas sociedades orais [...] a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. [...] Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é”* (BÂ, 2010, p. 168).

Para Ukadike (1994), alguns dos principais constituintes da tradição oral são a organização, o exame e a interpretação do passado e do presente da sociedade. Um procedimento possível somente através da junção da arte oral e da arte cinematográfica africanas, imprimindo os elementos da oralidade na escrita fílmica, promovendo assim novas remodelações em novos contextos. Os cinemas africanos proporcionam essas novas experiências e interpretações estéticas por meio de uma prática cinematográfica que não é conformista nem estática, mas por vezes transgressora, para materializar *“the Herculean task”* de finalizar um filme, e, mais herculeamente, conseguir que este seja comercializado. Como acrescenta Flora Gomes: *“aos africanos não é permitido errar, porque não há tempo para isso. E nós temos que ir sempre para frente”* (GOMES, 2018).

A cosmovisão é elemento central e fulcral focal não só para se entender a forma como alguns sujeitos pensam o mundo, mas também porque é a cosmovisão que engendra significados e (des)constrói discursos lógicos racionais dos mais difíceis de se desmontar ou deslocar, principalmente por estes serem apresentados como modelos estrangeiros prestigiados. *“Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros”* (RAMA, 2004, p. 48). No entanto, a cinematografia africana construiu e promoveu reflexões sobre diferentes aspectos do local, do regional e do global, quebrando-se um sistema lógico em que se discute as culturas e as artes locais e nacionais dos cinemas

africanos. Nesses espaços, lida-se com a associação de elementos e instituições em que se “envolve uma visão particular do mundo, ou melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (BÂ, 2010, p. 169, grifo no original). Para o escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o (2007), essa visão de mundo africana demonstra não só a relação entre os mundos espiritual e material, bem como a sua projeção nas diferentes práticas envolvendo a economia e a política nacionais e internacionais.

Cabe enfatizar que a união entre os vivos, os mortos e os por nascer faz parte da cosmovisão africana, pensada como aquilo que cada pessoa é e pelo que defende e vive, o que permeia sua vida em circularidade e sem dualidades ou dicotomias. Já a cosmovisão ocidental cristã e cartesiana prevalente difere da primeira ao separar as coisas e os mundos em categorias antinômicas. Assim, aquele imaginário cultural tem firme ancoragem na tradição oral, pilar de culturas africanas e negras, em termos de construção, destacada por Hampaté Bâ (2010) enquanto “tradição viva”. A diferença no contraste com a razão ocidental cindida e contraposta, que ressalta os sentidos da continuidade e da contiguidade de elementos, dimensões e momentos, está destacada nos cinemas africanos por Teshome Gabriel, quando este afirma que, “*in making this connection, it often employs a nonlinear structure, moving from one time frame to another, so that sometimes the past resides in the present, and sometimes the future is in the present*” (GABRIEL, 2002, p. ix). Acentuando-se assim que a cosmogonia africana, e sua relação com passado, presente e futuro, pode ser representada no tempo e no espaço dos filmes, tal como percebe-se em *Republica di mininus*, no qual Flora Gomes revela o presente das crianças que não crescem em consequência do passado bélico, e por isso não poderão criar perspectivas de futuro.

Os componentes da cultura tradicional africana e as características dos cinemas interculturais (MOURA, 2010), que nos contextos africanos são interpretados como realidade, para os espectadores ocidentais podem ser ainda interpretados como “absurdo”, “fantástico”, “ilógico” ou “insólito”. Por que elementos culturais do Outro devem ser considerados como pertencentes da ordem do exótico ou do absurdo? A relação entre os vivos, os mortos e os por nascer em algumas culturas africanas não são insólitos, mas sim naturais e normais para esses sujeitos, porque fazem parte das suas formas de ver e conceber o mundo. Muitos filmes africanos são alvos de interpretações que tratam os rituais presentes como exóticos ou insólitos, o que é paradoxal, visto que a representação da realidade e a sua posterior exotização fílmica são as bases para os fundamentos de obrigação do “*certificat d’africanité*” (VIEYRA, 1975). Um certificado de africanidade, uma autenticidade africana calcada na originalidade e na genuinidade da produção cultural africana, que subsequentemente poderá ser exotizada e sofrer problemas de recepção pelo público, que potencialmente pensaria sobre o filme a partir de fundamentos etnocêntricos e discriminatórios: exigência do exotismo e da realidade africana (BARLET, 2001).

Para Ndongo M’Baye (2001), a “africanidade” pode ser pensada como uma ideia inventiva sobre a identidade do Outro; uma

conveniência lexical ou uma possível representação da realidade do africano, marcada por aspectos negativos, mas que na contemporaneidade o conceito subverteu-se e consolidou-se por estar relacionado com a luta dos artistas contra as imposições culturais, pela necessidade de pluralizar as interpretações reducionistas, pela batalha diária contra a violência e o preconceito mundializado, pela construção de uma diversidade de imagens do continente africano, pela descolonização das mentes e das representações.

Na apresentação denominada “O perigo de uma única história”, na qual se debate acerca dos riscos de qualquer abordagem unilateral sobre a África e seus escritores, Chimamanda Adichie também destaca a preocupação devida relativamente ao tema da autenticidade, calcada na originalidade e genuinidade da produção cultural africana, bem como sobre problemas de recepção calcados em etnocentrismo e discriminação. Ainda de acordo com a autora, concebe-se uma busca desesperada sobre o que é ser “autenticamente africano”. Busca essa que converte-se em reprodução de estereótipos sobre o continente africano, tal como experienciada por Adichie em uma situação pessoal com um professor: “O professor me disse que minhas personagens pareciam-se muito com ele, um homem educado de classe média. Minhas personagens dirigiam carros, elas não estavam famintas. Por isso elas não eram ou seriam autenticamente africanas” (ADICHIE, 2012).

Assim, o autenticamente africano revela-se contraditório na literatura e no cinema, pois, ao mesmo tempo em que os filmes, por serem exóticos e ressaltarem as diferenças, são mais populares e reconhecidos pelo público europeu, por outro lado estes filmes também são rejeitados, excluídos e estereotipados por serem relacionados com a incapacidade do africano de ultrapassar valores tradicionais retrógrados e selvagem para o olhar ocidental, como sublinha Olivier Barlet:

Les films d'Afrique qui rencontrent du succès auprès du public européen sont ainsi ceux qui si prêtent le mieux (et soubent bien malgré eux) à la projection, à la folklorisation, à la exotisme, à l'exacerbation de la difference. Plus l'Autre est différent, plus il est clair qu'il est moins intégrable, incapable d'évoluer et d'intégrer les precepts de la civilization (BARLET, 1997, p. 06).

Os cinemas africanos implicam no surgimento de novos filmes em que se retratam diferentes reflexões de estudiosos ocidentais, que pesquisam cinemas africanos não apenas por serem “exóticos” ou pelas diferenças estéticas e ideológicas face ao hegemônico, mas por representarem o futuro do “cinema mundial”. Portanto, são nos novos contextos que os estudos começam a pensar as diferenças e detalhes dos cinemas africanos, podendo deixar de lado as análises uniformizadas, generalizadas, estereotipadas e reducionistas, levando em consideração em suas investigações os espaços e características individuais e coletivas de cada filme dos países africanos.

Por este ângulo, a exotização do Outro na contemporaneidade parece sinalizar uma continuidade do pensamento sobre o “exótico” do período colonial, visto que ainda há uma busca pelo

desconhecido, pelo intocável ou tradicional nos povos filmados – hoje já não mais tão desconhecidos (ARAÚJO, 2013). Isso acontece talvez porque a concepção de originalidade dos cinemas africanos surge com a recuperação de histórias que se encaixam nos contextos africanos contemporâneos, independentemente do gênero e estilo (DIAWARA, 2010). Assim, os cineastas procedem com as revisões de suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois estes mesmos realizadores passam a ser intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações que envolvem os espectadores, já que estes desejam “dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2014, p. 91). Ao exibir em seus filmes detalhes da sociedade, da história, da memória, da cultura e da arte dos diversos países do continente africano, evitando apresentar suas representações como verdade única e absoluta sobre a multiplicidade do povo, atuando no sentido de escapar do perigo da “história única sobre a África” (para a qual adverte a nigeriana Chimamanda Adichie), os cineastas promovem imagens positivas sobre a África.

Segundo o cineasta brasileiro Glauber Rocha, as artes dos “Terceiros Mundos” somente possuem relevância ao espectador europeu “na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista” (2004, p. 63-64). Assim, a sensação construída é a de que os filmes africanos mudaram suas temáticas, transformaram seu estilo e estética, mas a crítica e os espectadores ocidentais continuam querendo reproduzir e pensar os cinemas africanos com os olhos da ignorância, do desconhecimento, do colonialismo, do primitivismo, do irreal, do ilusório, do fantasmagórico.

Provavelmente, a crítica com olhar etnológico seja uma decorrência da atitude neocolonialista do Ocidente em direção às criações dos artistas, produtores e agentes culturais de vários campos de atuação (como o da ciência e do trabalho, por exemplo) dos países do sul. Essa é uma atitude que impõe aos cineastas a exigência da autenticidade, do verdadeiro, do genuíno. Certamente, um fator que acaba por se revelar algo problemático face às implícitas seleções e sugestões de temática realizadas pelos países europeus financiadores, que podem se associar às exigências de autenticidade a que se reporta Mia Couto: “Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana” (COUTO, 2005, p. 62-63).

A partir da reflexão de Mia Couto sobre a questão da autenticidade africana, ou da necessidade de uma marca/carimbo de genuinidade nos “passaportes culturais”, pretendida pela crítica “eurocêntrica, brilhante e erudita, mas desinformada e paternalista” (SOLANAS, 1978, p. 16), percebem-se maiores exigências aos escritores, cineastas e artistas africanos. Exigências tais pautadas em padrões estéticos que aceitam inclusive “imperfeições estéticas, possivelmente isso até aumentasse o «bônus exótico» que

esses filmes com certeza possuíam” (ROSENSTEIN, 2014, p. 85), revelando-se paternalista “nos elogios europeus e americanos a vídeos africanos que não teriam qualquer valor artístico se tivessem sido feitos por cineastas ocidentais” (DIAWARA, 2012, p. 22).

Por isso, a crítica europeia/ocidental construída sobre ideias, ideais e estereótipos em torno dos temas e da estética dos filmes africanos liga-se à etnografia, reforçando-se a compreensão de que a “leitura ideológica da crítica eurocêntrica ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades dos cinemas africanos” (BAMBA, 2007, p. 84), mantendo-se “obsoleta e defasada” (BAMBA, 2009, p. 183). A crítica ocidental ainda reduz 55 países a um só: “África”; sem se preocupar com as particularidades e diversidades estéticas “em termos de estilo, gênero e temática” (BAMBA, 2007, p. 85) de cada país e de cada cultura.

Nesses filmes, os cineastas escolhem retratar realidades possíveis de seus países (que vivenciam momentos históricos, necessidades e sentimentos diferentes) na esteira prevalecente de construções narrativas que enfocam elementos da cultura local e que também podem apresentar elementos globais. De acordo com Guy Hennebelle, essa é uma atitude extremamente positiva, uma vez que os realizadores “não se contentam, porém, em refletir passivamente uma situação. Sentimos na maioria dos autores, ao contrário, uma vontade de atuar sobre a realidade descrita, com a intensão de modificá-la” (HENNEBELLE, 1978, p. 157). Assim, desviam-se de críticas pessoais, dicotômicas, antropológicas e afropessimistas pautadas em impressões individuais que não deixam claro os critérios teóricos, críticos e estéticos para a “falta de qualidade” eventualmente referida.

A visão crítica reducionista sobre os cinemas africanos é mundialmente divulgada e difundida via meios de comunicação tradicional e novas mídias. É importante destacar ainda que, paradoxalmente, “foram os críticos ocidentais que começaram a abrir o caminho para uma apreensão e releitura mais fragmentada e setorizada da práxis cinematográfica na África” (BAMBA, 2014, p. 81-82), em razão de que a crítica africana (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994), com exceção de Vieyra (1975)<sup>1</sup>, só aparece tardiamente no cenário internacional, “mas foi decisiva na redefinição teórica dos cinemas africanos, seguindo e aproveitando algumas brechas abertas pelos Estudos Culturais” (BAMBA, 2014, p. 83-84). Isso tudo em consequência da crítica e do cinema ocidental ainda estarem presos à lógica de pensar/exibir o continente africano como algo estático, enquanto os cineastas e críticos africanos, contrariamente aos primeiros, mostram o movimento cotidiano e a modernidade dos países africanos. Assim, a modernidade dos cineastas africanos avança “pelo uso inteligente dos particularismos culturais e étnicos, mas sem se mostrar refém deles. Os jovens cineastas contemporâneos, quando revisitam o passado colonial, é sem maniqueísmo e sem espírito de revanche” (BAMBA, 2009, p. 189).

1 “Vieyra is the only African author who has published books on African cinema. As an experienced filmmaker who is also regarded as one of the «fathers» of African cinema, his in-depth knowledge of African cinema separate his work from that foreigners who have written about African cinema. He asserts an authoritative voice that divorces him from the pedestrian view characterizing other works” (UKADIKE, 1994, p. 166).

Os princípios do fantástico, exótico ou insólito são muito utilizados nas críticas ocidentais às literaturas, cinematografias e culturas africanas, e podem ser tomados como distintivos na contemporaneidade. Para os públicos africanos, tais princípios podem representar outro tipo de autenticidade, isto é, a representação positiva deles mesmos. Nos filmes, os rituais, a cosmogonia, o tempo, os cenários, a língua, a iluminação podem ser vistos facilmente como exóticos por plateias ocidentais, pois para muitos espectadores, afinados com seus universos culturais e estéticos, interpretar características como essas não faz parte de uma realidade possível. Contudo, os aspectos culturais representados na tela são realidades concretas nas sociedades locais africanas. Não obstante, este amplo conjunto de referências culturais, sobre o qual pode se basear as práticas cinematográficas africanas, clarifica a riqueza da estética do cinema africano negro e sustenta a base para as divergências na compreensão ou para a falta de entendimento do cinema africano quando comparado com a tradição cinematográfica ocidental (UKADIKE, 1994). “Daí a importância de examinar as lógicas plurais (culturais, transculturais, diaspóricas, simbólicas, estéticas e «acadêmicas») que sustentam, acompanham e determinam os modos de recepção nas cinematografias africanas” (BAMBA, 2016, p. 73).

Nas críticas aos cinemas africanos há a constante referência ao binarismo tradição e modernidade como particularidade comum dessa cinematografia. Normalmente apresentado como oposição, o que dificulta sua ultrapassagem e modernização do conceito. Uma relação que não faz sentido nenhum em grande parte dos cenários africanos (ROSENSTEIN, 2014), mas que ainda encontra “persistência (e a vontade supérflua) [...] na base da recepção dos cinemas africanos” (BAMBA, 2009, p. 184). A polarização entre tradição e modernidade, para Olivier Barlet, faz parte do passado, de um momento histórico antigo e mimético, de uma África simbólica, imemorial, atemporal, que não contempla a ideia de mistura das formas nos cinemas africanos contemporâneos: *“L’heure n’est plus à une opposition à une tradition obsolete: elle est au métissage, au syncrétisme bien géré, au tri des influences pour rejeter ce qui s’oppose à ce qu’on perçoit comme essentiel”* (BARLET, 1997, p. 08-09).

O “retorno à origem” pode ser interpretado também como um movimento totalmente positivo, como forma de mudar a visão de selvageria que é construída e divulgada sobre a África, ao lado de críticas negativas sobre o cinema de origem dos cineastas, displicentes aos problemas contemporâneos do continente, idealizando uma África inicial, berço da humanidade, primordial, mítica, tradicional e distante. Já para Akin Adesokan (2011), o retorno à fonte foi mal interpretado por alguns críticos e teóricos, que pensam sobre o tema como um regresso a um passado pré-colonial, idealizado como autêntico e imaculado. Entretanto, retornar à fonte é também reingressar na história de homens e mulheres que devem ser libertos de toda forma de servidão (física, psicológica e cultural) que restrinja as suas vidas.

Assim, a relação entre modernidade e tradição em alguns filmes africanos, como nos filmes de Flora Gomes, apresenta certa

convivência aceita, sendo que os elementos da modernidade, inseparáveis da vida presente, são deliberadamente inseridos na tradição pelos mais jovens. Estes filmes não reproduzem aspectos da tradição de forma cega, mas os respeitam e transgridem ao mesmo tempo em que os questionam como um “gesto de deslocamento da tradição”<sup>2</sup> (SPIVAK, 2010, p. 123), sem de certa forma abandonar as regras do jogo, sem a negação da tradição. Logo, aos mais velhos cabe respeitar e defender as tradições, ou reproduzir e até transgredir. Está em causa um jogo entre obediência e transgressão, em face das regras do tradicional e do moderno, ainda como “reviravolta”, leem-se os signos de relações de intercorrência, coexistência e mão dupla entre a suposta polaridade.

Diante desse cenário, destaca-se a conexão, exposta por Boughedir (2007), do cinema africano com um mutável contexto de produção que lê como confronto as possíveis relações entre “modernidade e tradição” – geralmente apresentadas nesta ordem, na contemporaneidade parece fazer sentido inverter os termos e pluralizar. Tradições e modernidades tornam-se hoje um tema quase único, já que os cineastas contemporâneos vivenciam as mudanças ocorridas em seus países e por todo o continente africano. Por sua vez, dentro dessa perspectiva de relação(ões) entre tradições e modernidades continentais e nacionais, como por exemplo o cineasta Flora Gomes, que parece acreditar que a África tem duas faces (uma virada para o passado, a outra para o futuro) inicialmente mostradas em contraponto e, no entanto, tornadas inseparáveis e passíveis de contemporização nos sentidos de conjugação e de simultaneidade. Afinal, fala-se aqui acerca de um continente constantemente dividido entre o peso das origens e a força dos desejos, entre a colonização e a independência, entre as tradições e a modernidades, como se as personagens procurassem a conciliação e a compatibilização dos dois lados, com elementos das duas partes.

### **Considerações finais: dilemas dos cinemas africanos contemporâneos**

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 poderem estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica (UKADIKE, 2002). Esses realizadores marcam posição ao demonstrarem preocupação com o público africano, ao construírem personagens complexas que acentuam a psicologia do caráter: a neurose, a felicidade e o amor; personagens que questionam a tradição, quando esta limita a liberdade individual (DIAWARA, 2010). Mas ao mesmo tempo, eles 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,

2 Expressão utilizada pela indiana Gayatri Spivak quando narra a história do suicídio de *Sati*, relacionado com a queima de noivas. “O gesto de deslocamento é, inicialmente, uma inversão da interdição contra o direito de uma viúva menstruada de se imolar” (2010, p. 123-124).

por algumas vezes, sua concepção tenha sido corrompida ou mal interpretada pela busca do autenticamente africano (ADESOKAN, 2011). 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, conforme apontado por Flora Gomes – “*The future of African cinema cannot be very far from our own reality, the economic situation in Africa*” (UKADIKE, 2002, p. 105). Por esse ponto de vista, cabe ressaltar que os cinemas africanos “*do not simply follow a single path [...] there are many strands, many threads within it*” (GABRIEL, 2002, p. x).

Com o objetivo de desestabilizar e subverter a cultuada racionalização científica dos homens da modernidade e de uma estética canônica, que mais exclui do que inclui as minorias, além de várias novas possibilidades críticas sobre assuntos antes proibidos, os cinemas africanos desagregam fronteiras sociais, econômicas, culturais e estéticas no mundo e constituem novos cânones locais e globais, propondo articular cultura com a arte e com a política, que se tornam vitais e necessárias para transformação do espaço e para a emergência de novas fronteiras, culturas, pensamentos e discursos. Esses novos discursos estão presentes nos filmes através de imagens de um continente construído por personagens felizes, apesar dos problemas obliterados ou escamoteados (talvez uma tentativa de desconstrução de estereótipos ocidentais e eurocêntricos), que insistem em retratar um continente miserável, aidético, tribal, sempre em guerra contra os seus conterrâneos, que não respeita os direitos das mulheres e das crianças, que necessita ser salvo. Todos estes, objeto contumaz dos cinemas, mídia e literatura etnocêntricos produzidos e circulantes no Ocidente e adjacências. Sem deixar de mostrar também os problemas sociais, econômicos, educacionais e culturais do pós-independência da África e do Mundo.

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; línguas europeias e nativas. Assim, os cineastas parecem apontar que se vive um momento onde todos se movimentam, transitam, produzem e consomem culturas, multiculturalismos e interculturalidades em diversos contextos, em diferentes lugares de cultura e ainda como um lugar de reflexão e refrações das diferenças pós-coloniais 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. Portanto, o que é local pode tornar-se global e vice-versa. Em diferença, os dois elementos podem ser encontrados numa mesma obra literária ou cinematográfica sem hierarquias minimizantes, redutoras e excludentes, porque na contemporaneidade o “ou” dá lugar ao “e” constitutivo de multiplicidades e variadas possibilidades que estão diretamente ligadas com as questões dos cinemas africanos, que “*comme tous les autres cinemas, sera appelé, dans sa relation avec le contexte socio-culturel spécifique dans lequel il se développe, à des manifestations de tous ordres*” (VIEYRA, 1975, p. 244).

Os cinemas africanos contemporâneos já demonstram

mudanças técnicas e temáticas, dentre as quais, a necessidade de falar sobre as modernidades. Entretanto, eles continuam limitados pela prevalência de questões históricas e de memórias comuns, pois podem parecer mais fáceis de pensar e relacionar com o passado partilhado, comum nas relações de predominância das teorias, dos teóricos e dos críticos dos cinemas ocidentais e norte-americano. Isso ainda diante de um Ocidente nostálgico, que precisa identificar seus valores perdidos no continente africano, constantemente representado em crise (a qual também perturba a Europa); e de uma África, que continua sendo excluída da modernidade pela teoria, produção e crítica, que buscam nas filmografias africanas características (o exótico, o insólito, o etnográfico, o tradicional *versus* o moderno, a pornomiséria, o afropessimismo) que retomam, por vezes, às temáticas, aos métodos, às estéticas dos primeiros filmes realizados por africanos. Constatando-se que, no começo do século XXI, os cinemas africanos têm pela frente o desafio da consolidação e da transformação dessa intensa historiografia, pois, mesmo em face da multiplicidade, amplitude e abertura contemporânea, enfrentam ainda antigos anseios do modelo hegemônico através de uma crítica que explora questões históricas, políticas e estéticas preconcebidas e coloniais.

Diante da complexidade dos cinemas africanos contemporâneos, há a necessidade de uma análise da temática, da estética, da linguagem cinematográfica peculiar, por vezes autoral dos cineastas, com suas criações marcadas pelo selo dos homens e mulheres que são os autores; pensando suas escolhas individuais, plurais, preferências, inclusive preocupados com novas formas cinematográficas que podem deixar de lado a questão do projeto inicial da construção da nação, em busca de revelar a complexidade do continente, às vezes, até contraditória, autêntica, radical, alienada, moderna, (pré; pós; neo)colonial. Especialmente, porque o cinema não é didático. É o momento oportuno para a emergência de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, voltados para um espectador contemporâneo, sedento por novidade, que ainda convive com problemas antigos de financiamento, distribuição e crítica dos filmes africanos – e contemporaneamente do mundo.

## Referências

- ADESOKAN Akin. Postcolonial artists and global aesthetics. Indiana/USA: Indiana University Press, 2011.
- ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma única histórica. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=A0\\_STXPaNz0&feature=rclist&playnext=1&list=PL76DC864BBE2A7F37](http://www.youtube.com/watch?v=A0_STXPaNz0&feature=rclist&playnext=1&list=PL76DC864BBE2A7F37)>. Acessado em> 30 ago 2012.
- ARAÚJO, Mauro Luciano Souza de. Sob um exotismo cinematográfico: contradições herdadas em chave atual. In: DENNISON, Stephanie (org.). World cinema: as novas cartografias do cinema mundial. Campinas/SP: Papirus, 2013, p.117-124. (Série de Estudos Socine).
- 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.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. História geral da África I. 2.ed.rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212. [versão on line].
- BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo: indústria, política e

- mercado: África. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.
- \_\_\_\_\_. Que modernidade para os cinemas africanos?. In: Catálogo do FórumDoc. BH 2009. 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2009, p.183-190.
- \_\_\_\_\_. 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.
- \_\_\_\_\_. A recepção do “cinema africano” no Brasil: os micro-espacos de renegociação dos sentidos dos filmes africanos. Revista Semana da África na UFRGS – Imaginações africanas: literatura, música e cinema. Departamento de educação e desenvolvimento social –DEDS. v.3, n.1, mai 2016, p. 72-81.
- BARLET, Olivier. La critique occidentale des images d’Afrique. *Africultures: La critique em question*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.1, octobre 1997, p.05-11.
- \_\_\_\_\_. “Nous coupons une partie de nous-mêmes pour la vendre”: entretien avec Florea Gomes, cinéaste. *Africultures: Afriques lusophones*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.26, mars 2000, p.73-75.
- \_\_\_\_\_. Les nouvelles stratégies des cinéastes africains. *Africultures: L’africanité en question*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.41, octobre 2001, p.69-76.
- BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007, p.37-56.
- CHAM, Mbye. *Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies*. 2011. Disponível em: <<http://www.africanfilmny.org/br/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies>>. Acessado em: 03 abr 2017.
- COOK, Paul. A importância de um “s”: o leeds centre for word cinemas, transnacionalismo, policentrismo e o desafio de Hollywood. In: DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial (Série de Estudos Socine)*. Campinas/SP: Papyrus, 2013, p.13-34.
- COUTO, Mia. *Pensatemos: textos de opinião*. 3.ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *African film: new forms of aesthetecs and politics*. Munich; Berlim; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing, 2010.
- \_\_\_\_\_. Autorrepresentação na fotografia e no cinema africanos. In: AMKPA, Awam (org). *Catálogo Africa see you see me!: influências africanas na fotografia contemporânea*. Portugal: Sextante Editora, 2012, p. 18-22.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. As produções transnacionais luso-africanas. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.107-141.
- GABRIEL, Teshome H. Foreword: A Cinema in Transition, a Cinema of Change. In: *Questioning african cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. IX-XII.
- GOMES, Flora. Entrevista concedida à Juscielle Oliveira. Lisboa, maio 2018.
- HARROW, Kenneth W. Cinema africano: perturbando a ordem (cinemática mundial). trad. Lúcia Ramos Monteiro. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. v.5, n.2, Jul. /Dez 2016, p. 339-367.
- HENNEBELLE, Guy. Os cinemas nacionais contra Hollywood. Trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LEAL-RIESCO, Beatriz. La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. *Quaderns*, n.7, 2011, p.29-40.
- LEQUERET, Elisabeth. Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard. França: Cahiers du cinéma; Scérén-CNDP, 2003. Collection “les petits Cahiers”.
- M’BAYE, Ndongo. A la recherche de l’africanité. *Africultures: “L’africanité en question”*. Paris: Edtions L’Harmattan, n.41, octobre 2001, p.36-38.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- 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, Juscielle. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: entrevista com Florentino Flora Gomes. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v.5, n.2, Jul. /Dez 2016, p. 304-318.
- \_\_\_\_\_. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. (Tese de doutorado). Faro/PT: Centro de Investigação em Artes e Cultura, da Universidade do Algarve – CIAC-UALG, 2018.

- RAMA, Ángel. Transculturación narrativa en América latina. 4.ed. Mexico: Siglo XXI editores, 2004.
- ROCHA, Glauber. A revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSENSTEIN, Johannes. Uma breve história do cinema africano: relato de viagem. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org). África: um continente no cinema. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.77-103.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOLANAS, Fernando Ezequiel. Apresentação. In: HENNEBELLE, Guy. Os cinemas nacionais contra Hollywood. Trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.15-18.
- SPIVAK, Gaytri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas/SP: Papyrus, 2003. Coleção Campo imagético.
- TAVARES, Mirian. O Cinema na Literatura de Mia Couto. In: PETROV, Petar; SOUSA, Pedro, Quintino de; SAMARTIM, Roberto López-Iglésias; TORRES FEIJÓ, Elias J. (eds.). Avanços em Literaturas e Culturas Africanas e em Literatura e Cultura Galegas, Santiago de Compostela. Faro/PT: Associação Internacional de Lusitanistas – Através Editora, 2012, p. 163-172 [Volume VII].
- \_\_\_\_\_. Cinema africano: um possível, e necessário, olhar. Revista Contemporânea/POSCOM. v.11, n. 03, set-dez 2013, p. 464-470.
- TCHEUYAP, Alexie. De las grandes a las pequeñas pantallas. nuevas narrativas africanas de entretenimiento. Secuencias. n.41, primer semestre 2015, p.57-77.
- 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.
- TOMASELLI, Keyan; SHEPPERSON, Arnold; EKE, Maureen. A oralidade no cinema africano: considerações, representações e relativismos. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org). África: um continente no cinema. São Paulo: Editora Unifesp, 2014, p.37-76.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. Black African cinema. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- VIEYRA, Paulin Soumanou. Le cinéma africain: des origines à 1973. Paris: Editions Présence Africaine, 1975. Tome I.