

CINEMAS AFRICANOS: APONTAMENTOS SOBRE UMA LUTA POR AUTORREPRESENTAÇÃO.

Maíra Zenun¹

PRIMEIROS APONTAMENTOS

No início da década de 1980, Jean-Michel Basquiat (1960-1988), destaque da pintura figurativa e importante neoexpressionista nova-iorquino, declarou o sonho que tinha de trabalhar como cineasta (TJABBES, 2018). Infelizmente, o desejo de Basquiat não se concretizou. Ele morreu muito novo, sem poder fazer tudo o que gostaria. Contudo, parece que o mesmo sentimento que o fez querer um dia ser realizador, esteve presente em muitas das suas obras. Isto porque, de acordo com o curador Pieter Tjabbes (2018), Basquiat passou a sua vida questionando estereótipos², muitos dos quais reificados pelo cinema estadunidense; onde, por exemplo, eram reforçadas umas ideias sobre negritude para as quais Basquiat acreditava não haver uma realidade correspondente³. A verdade é que, na grande maioria das histórias no cinema de *Hollywood* sobre as comunidades negras que o pintor deve ter visto, a complexidade da experiência humana dessas pessoas negras está sempre (e apenas) fixada a uma única imagem sobre elas: a de um fracasso imenso, exageradamente marginalizada, extremamente negativizada e fortemente ligada a contextos de criminalidade.

¹ Maíra Zenun é bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, mestre em Sociologia pela UnB e doutoranda em Sociologia pela UFG, com um projeto de pesquisa sobre o FESPACO - Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou. Coordena a Mostra de Cinema na Cova - África e suas Diásporas, em Lisboa. Participou como investigadora do TRANSE/UnB e hoje colabora como o FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro, grupo vinculado ao CNPQ.

² Apenas no âmbito de um enquadramento teórico-metodológico, com base na Teoria Decolonial e na perspectiva fanoniana a respeito da decadência curricular, entendo que toda categorização advém e resulta de processos específicos, locais, datados. O exemplo está quando a validação das noções referentes aos corpos, determina hierarquizações com base na racialização de (outros) corpos. Como no caso da Europa (inventada), que tomou os corpos mais escuros, ao sul, africanos, como sendo do tipo *outros* e sem alma.

³ Inclusive, no que se refere aos critérios para a definição mesmo da noção de negritude, sobre quem é e quem não é negro/negra. Posto que a própria invenção das ideias sobre a cor de pele em relação à cultura é forçada, produzida por um sistema hierarquizador e excludente.

Talvez Basquiat soubesse que, se fosse ele a fazer os filmes que via – ele ou qualquer outra pessoa negra, informada sobre as armadilhas simbólicas do (neo) colonialismo –, as pessoas negras, negras como ele, teriam a chance de serem re-tratadas, de fato, como pessoas. Pessoas humanas normais. Com as suas individualidades possíveis, as suas dificuldades reais e potencialidades totais. Um tipo de representatividade completamente diferente daquela apresentada pela mídia audiovisual hegemônica, formatada pela velha ideologia euro colonial, onde negros e negras aparecem preferencialmente objetificados, animais irracionais, sem psiquê ou individualidade, sem complexidade ou humanidade. Como em *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, cuja personagem negra é um homem (interpretado por um ator branco usando *black face*) destituído de características humanas – sejam elas físicas, psicológicas e/ou morais ou em *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming, que conta a história de uma "senhora-dondoca" sulista branca, que perde tudo quando é declarada a abolição nos E.U.A. e vive cercada por pessoas negras despossuídas de intelecto.

Basquiat não dirigiu nenhum filme. Não houve tempo suficiente para ele. Mas, chegou a atuar como protagonista no longa *Downtown 81* (1981), cujo cenário é um retrato fiel da realidade sócio urbana em que o artista estava inserido naquela época⁴. Fora isto, devido a sua importância no meio artístico, tem sido tema de alguns tantos outros filmes⁵, desde ficções à documentários. Trabalhos que – a partir de múltiplas perspectivas estéticas, poéticas e cinematográficas –, apresentam, voyerizam, interpelam, homenageiam, explicam, questionam e (re) inventam um Basquiat completamente imerso, afogado mesmo, em uma interessante trinca de ases: sua arte, sua negritude afrodiaspórica e a sua (louca) genialidade. Ocorre que, dentre todas essas obras, elegi para este artigo falar a partir de um curta-metragem em especial, o *To Repel Ghosts* (2013) do costa-marfinense Philippe Lacôte (1971), no intuito de refletir a respeito de uma discussão mais ampla, sobre a relação entre cinema⁶ e

⁴ Filme de Edo Bertoglio, que apresenta a subcultura pós punk através de um conto de fadas em estilo bizarro, que se passa em uma Manhattan/Nova Iorque prestes a ser engolida pela gentrificação.

⁵ Alguns filmes sobre Jean-Michel Basquiat: *Boom for Real: The Late Teenage Years of Jean-Michel Basquiat* (2011); *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child* (2010); *Basquiat - Traços de Uma Vida* (1996); *To Repel Ghosts* (2013).

⁶ O cinema o é em referência a sua condição de ser uma arte-técnica, um somatório, que somente se realiza por etapas, que vão desde a pré-produção, captação, produção de

sociedade, pensando exatamente esta arte-técnica como uma forma de falar sobre questões estruturais, como no recurso de elaboração de um autorretrato.



Imagem 1 - *Self-Portrait* (1981), de Jean-Michel Basquiat. Fonte: Catálogo *Jean-Michel Basquiat*.

SOBRE A LUTA POR AUTORREPRESENTAÇÃO

Quando Basquiat faz um autorretrato, como o do quadro acima, ele está em diálogo. Ele está em um processo de interação simbólica (HALL, 2006) com o todo que o cerca – com a sociedade, consigo e entre, com o que (o) circunda e com o que (o) informa a respeito do mundo e do seu próprio ser, do seu próprio corpo. O mesmo acontece quando, através de um curta-metragem, Lacôte inventa uma história a partir das histórias de uma viagem que aconteceu⁷, de Basquiat à Costa do Marfim. Isto porque, no filme ele conta o que supõe, porque ele não participou, mas conhece; conta sobre situações que, se não se realizaram, poderiam ter sido. Afinal, Costa do Marfim é o país de Lacôte, cineasta e roteirista do filme. Um

imagens, finalização, distribuição, exibição e consumo do produto final. Por esta razão, falar de cinema, é tratar de algo muito amplo e extenso.

⁷ Há um relato sobre esta viagem, que é possível acessar através do link <http://www.kaidin.net/?meet=rencontre-avec-jean-michel-basquiat-abidjan-1986>, consultado em 10 de dezembro de 2018

lugar de contextos concretos, e que ele parece conhecer muito bem, quando fala sobre a realidade social e política de seu país, em entrevistas disponibilizadas na internet⁸. Como se, por analogia, ao falar do seu país, ele fizesse um tipo de autorretrato, criando uma narrativa sobre ele ao tratar de algo tão próximo e familiar. Tanto no quadro, quanto no filme: ambos são resultado de diversos acúmulos, em relação, e que dizem muito sobre quem os elaborou.



Imagem 2 - Jean-Michel Basquiat, sentado entre o rapaz e a mulher em pé, em Abidjan. Fotografia disponibilizada no endereço <https://africasacountry.com/2013/08/when-jean-michel-basquiat-went-to-africa>

Da mesma forma, e talvez provavelmente por isso, os quadros, os autorretratos e, em especial, as imagens cinematográficas dizem muito sobre as sociedades onde são feitas, sobre o tempo histórico e as condições materiais em que foram produzidas (SORLIN, 1985). Afinal, e de maneira bastante redundante mesmo, ao falar sobre pessoas, elas acabam expondo o meio social em que essas mesmas pessoas retratadas vivem suas experiências e realidades. Como se,

⁸ Tive a oportunidade de conversar pessoalmente com Philippe Lacôte, sobre a sua relação com a Costa do Marfim, e como ter tido a experiência de viver por lá transformou a sua visão sobre o lugar. Publicamente, ele também já se referiu com bastante intimidade ao seu país e esses dados podem ser consultados e estão disponíveis nos seguintes endereços eletrônicos: <https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2014/actualites/articles/un-certain-regard-rendez-vous-run-by-philippe-lacote> e <https://trueafrica.co/article/philippe-lacote-the-director-behind-oscar-contender-run/>, consultados em 08 de janeiro de 2019.

quem realiza/produz cinema, neste caso, conseguisse expor (quase) (tudo) (sobre) o que se grita e (sobre) o que se esconde; eu me refiro às vivências (que podem ser as mais diversas), compostas por tudo aquilo que se experimenta quando se está imerso em algum contexto social específico. Fato é que: as questões sociais estão presentes e compõem as imagens cinematográficas, construídas através de múltiplas formas narrativas e a partir da soma de/em diferentes camadas. É que o cinema junta o áudio ao visual e ainda os coloca em movimento, em um tipo de equação que revela as manutenções, as quebras, os contínuos e as causas que descortina e (d)enquadra as sociedades, os comportamentos, os fenômenos sociais, as crenças das/nas pessoas. Portanto, não há dúvidas: trata-se de um tipo de conhecimento artístico complexo, capaz de escancarar fatores estruturais em uma sociedade.

Dito isso, cabe explicar agora a forma como enxerguei todo o roteiro desta discussão a respeito de ter tomado um filme de alguém (sobre alguém), para pensar o “poder (de) falar sobre” ser algo de um empoderamento admirável. Em princípio, tomo o *To Repel Ghosts*⁹ como ponto de partida e convergência, para pensar a questão de haver (ou não) uma relação entre cinema(s) negro(s) e(m) cinemas africanos¹⁰. A ver: a sua realização encontra-se dentro de um processo evidente de luta por autorrepresentação, mediada por uma série de *modulações interculturais* (LIMA FILHO, 2015), que ficam mais evidentes mediante uma leitura sobre em quais condições o filme foi pensado, feito, distribuído e consumido. Neste sentido, sobre este conceito de *modulações interculturais*¹¹, é importante admitir que, por mais que este cinema feito em África (por e para) seja um campo de produção que nasce no intuito de combater e reagir aos mandos e desmandos da Europa Ocidental sobre as sociedades em África –

⁹ Sobre o filme, a história está baseada na viagem que o artista Jean-Michel Basquiat fez à Abidjan, nos anos de 1980. Na película, ele é recebido pelo pintor costa-marfinense Watt. Contudo, diante de alguns desencontros, e em meio a uma crise nervosa provocada por visões, Basquiat encontra refúgio nos rituais locais de cura.

¹⁰ Há vários tipos de cinemas sendo feitos em África, daí a pertinência em também colocá-lo no plural.

¹¹ O conceito de *modulações interculturais* desenvolvido por Manuel Lima Filho foi pensado para explicar as diferentes formas de atuação/negação/resistência, agenciadas por grupos/indivíduos não ocidentais, em resposta aos efeitos de tudo o que o ocidente lhes impinge em matéria de bens e patrimônios imateriais. Algo que acontece em resposta aos projetos de patrimonialização/ocidentalização com que esses grupos/indivíduos se veem confrontados, desde o começo da escravidão/colonização europeia até os dias de hoje (LIMA FILHO, 2015).

lembrando que o colonialismo foi um processo de extrema violência e que nada se deu por acaso –, a sua sobrevivência depende de vários mecanismos de negociação com os mesmos países que lhes colonizaram. Isto, em decorrência da enorme ressonância colonial, continuada pela colonialidade, que se impõem como padrão cultural estruturalmente natural e hegemônico, neste jogo de produção de poder permanente (LIMA FILHO, 2015).

No caso de *To Repel Ghosts*, trata-se de um filme que foi feito e distribuído em condições *sui generis* que ratificam a ocorrência dessas tais *modulações interculturais*. Uma vez que, no campo de produção de cinema em África, tais inflexões entram em causa para criar outras possibilidades de relação social e outros níveis de negociação; algo que implica na variação de intensidade das relações com que essas negociações entre (ex) colonizadores e (ex) colonizados ocorrem – na luta por representatividade, por exemplo. Para quem se articula a partir das *modulações*, a questão está em conseguir desequilibrar, conseguir deformar (minimamente) o esquema de distribuição de poder colonial, cuja característica primordial está na dependência econômica/social/cultural. Em relação ao filme de Lacôte, especificamente, tal obra resulta desta nova forma de junção de forças, menos imaculada, porém entre os mesmos atores, de dentro e de fora de África, pela condição (mínima) de (sub)existência de ambos os mercados, nesta época pós lutas de libertação colonial e suas continuidades. A verdade é que, por mais incrível que isso possa parecer, a dependência também é um instrumento de resistência, tanto que *To Repel Ghosts* compõe uma coleção de vídeos, a *African Metropolis*, que é filha direta desta emboscada.



Imagem 3 - Cartaz de divulgação da Coleção *African Metropolis*, que traz o filme *To Repel Ghosts*.

Sobre essa coleção específica¹², trata-se de um produto que é fruto de uma parceria (neocolonial?) interessante entre Sul e Norte; entre o alemão Goethe-Institut South Africa, o nigeriano Guaranty Trust Bank, o realizador inglês Steven Markovitz e a holandesa Hubert Bals Fund; e que tem repercutido positivamente no circuito de festivais europeus de exibição de filmes feitos por pessoas africanas. O projeto consiste em:

uma compilação de seis curtas-metragens de ficção, ambientados em seis grandes cidades africanas, em uma parceria única pelo novo cinema africano. Os filmes de Abidjan, Cairo, Dakar, Joanesburgo, Lagos e Nairobi contam histórias urbanas sobre a vida nas metrópoles africanas. Mais de 50% da população total do continente vive em cidades e vivencia culturas urbanas que estão se formando e se

¹² Além do filme de Philippe Lacôte, os demais filmes da Coleção são, respectivamente: *The Cave*, dirigido por Ahmed Ghoneimy, do Egito; *The Other Woman*, dirigido por Marie Ka, do Senegal; *Berea*, dirigido por Vincent Moloji, da África do Sul; *The Line-Up*, dirigido por Folasakin Iwajomo, da Nigéria; há uma página na internet voltada para essa produção específica e as informações sobre o projeto estão disponíveis no endereço <http://www.goethe.de/ins/za/prj/afm/enindex.htm>, consultado no dia 08 de janeiro de 2019.

transformando - rapidamente, e com complexidade crescente. Neste cinema africano, a mudança é para histórias urbanas, com menos foco na África tradicional e rural que dominou no passado. Dois anos de preparação intensiva levaram às estréias: com base em 40 roteiros enviados, os cineastas foram escolhidos entre as seis cidades. Um programa de mentoria e oficinas se seguiram, com o objetivo de oferecer oportunidades e reconhecimento aos cineastas africanos escolhidos para o projeto (FROST, 2013).

A *modulação* neste caso, portanto, está no fato de que, apesar de ter sido financiada por dinheiro de bancos e fundos europeus, e de ter sido legitimada por vários festivais europeus de filmes feitos em África, a coleção traz outras imagens sobre o continente, que rompem, subvertem com o velho. Elas apresentam novos ângulos de visão, a partir – no sentido do corpo/mente/realidade que pensou e produziu as histórias contadas – de pessoas de origem africana (nascidas ou não no continente); pessoas fora da zona de poder, cujos corpos/mentes/realidades estiveram/estão/foram forjados a partir de experiências e processos ocorridos desde o sistema-mundo colonial moderno (DUSSEL, 2005). São, portanto, imagens que estão em relação com o colonialismo, mas que em nada são padronizadas pelo tal, muito menos discursivamente ocidentalizadas – no sentido da narrativa apresentada. Isto porque, nesta série é possível (re)conhecer cenários diferentes dos estereótipos coloniais representados em *Hollywood*, por exemplo. Onde o continente e as suas populações (tanto as internas quanto àquelas espalhadas pelas diásporas), aparecem imersos e indiferentes à luz de desafios atuais, expostos a uma série de clichês pejorativos, que limitam e circunscrevem a África ao atraso e ao primitivismo. Ao contrário, em *African Metropolis*, os trabalhos estão criando novas imagens audiovisuais para o continente¹³. Imagens que alimentaram o imaginário, o entendimento e o olhar sobre África.

A coleção *African Metropolis* traz imagens, portanto, que existem em resposta aos muitos anos de exposição e exploração que acorrentaram todo aquele enorme território, que se cunhou chamar por

África, ao projeto colonial de poder e de hierarquia socioeconômica e cultural europeia. Cabe lembrar que estamos realmente falando de um continente enorme que, entretanto, foi violentamente fixado a um tipo único de imaginário de dominação. Muitas vezes o próprio cinema branco (neo)colonial apresentou-o isento de humanidade, como se fosse possível restringir um território tão extenso como aquela grande parte do globo terrestre, em algo tão primário e no singular. Afinal, trata-se de um continente cujas dimensões se inscrevem em mais de 30 milhões de quilômetros quadrados, que cobrem cerca de 20,3% da área total da terra firme do planeta; sendo este, o terceiro continente mais extenso, depois da Ásia e das Américas; e o segundo mais populoso, com cerca de mais de um bilhão de pessoas, representando cerca de um sétimo da população mundial, espalhada por entre 54 países (FREITAS, 2018) que foram sendo inventados – entre guerras, genocídios, migrações forçadas e diásporas –, muito recentemente (GUERREIRO, 2009).

Mas, o que haveria por dizer, desta África inventada, enorme e, por isto mesmo, bastante plural, em relação ao que poderia/deveria ser? O que haveria por dizer, ainda, que quase sempre fica ausente nos debates promovidos pela branquitude sobre? Haveria o fato de que quase toda a sua territorialidade (inventada) foi inscrita em um comércio secular de pessoas negras (em relação às da Europa Ocidental, evidente), e que este processo afetou drasticamente mais de dois terços de toda a sua população interna. A verdade é que as guerras pela escravidão colonial – que dizimou e dispersou – e o colonialismo – que invadiu e ocupou –, ao mesmo tempo em que impuseram novas fronteiras ao continente, também o afunilaram a uma “coisa” só; já que ele somente se tornou “um continente”, no singular, por conta e a partir deste mesmo tráfico de pessoas negras (GUERREIRO, 2009). Por isso, aos cinemas (no plural) que foram despontando em África, em resposta a tudo isso, coube ir se rebelando, coube revelar-se enquanto estratégia discursiva e estética, na luta por autodeterminação de seus povos, por poder ter direito de autorrepresentação semântica de suas identidades políticas e culturais.

Diante desta proporção de impacto, tira-se a ideia do quanto difícil é, para o cinema, falar sobre “África”, sem falar sobre “Europa” – ambas categorias inventadas. Em relação, em oposição, em afirmação e/ou negação sobre essas duas invenções. A colonização e a escravidão são algo em um nível tão profundo e extenso para o

continente e para fora dele, portanto, que reverberou e impactou milhões de pessoas em todos os outros quatro cantos do mundo, promovendo assim a primeira diáspora africana (GUERREIRO, 2009). Algo que foi afetando as mentes e os corpos de cada africana/africano e afrodescendente. Afetando e reverberando: até chegar no fazer de todos aqueles filmes. Sendo daí que consiste o fundamento que respalda a ideia de haver, dentro da categoria de *cinema africano*, uma pluralidade de tipos, sendo que são vários cinemas afros, no plural. O conceito de cinema negro se refere a uma etiqueta que já foi adotada em diferentes épocas, por vários grupos de cineastas, em diversas culturas, sendo, portanto, totalmente pertinente entendê-lo como algo que se dá no plural. Essa produção jamais poderia ser em um tipo único: de narrativa ou de estética (ZENUN, 2016).

Portanto, os filmes feitos para a coleção em questão, foram feitos em resposta e sob condições e demandas que somente foram possíveis por conta de um processo específico de desenvolvimento do campo cinematográfico em África, que em tudo tem a ver com a forma como o sistema colonial, fissurado no plural das colônias administradas por muitos dos países europeus, atuou em África e a transformou profundamente (NKRUHMAH, 2011). A verdade é que, desde a sua invenção, o cinema tem sido bastante utilizado enquanto ferramenta de persuasão, na forma de entretenimento, para consagrar e justificar o projeto econômico de dominação (neo)colonial. Tanto que, por quase um século, o monopólio industrial de produção e domínio técnico desta ferramenta (chamada cinema), se deu essencialmente, por parte das elites brancas euro-americanas – apesar dos outros cinemas. Para tal, por exemplo, foram produzidos muitos filmes, em e sobre a África, que durante as gestões coloniais eram exibidos às populações colonizadas, de maneira a tentar formatar o pensamento – e o olhar – daquelas pessoas, de acordo com certos princípios que sugeriam sempre uma pretensa superioridade da cultura euro ocidental em relação aos povos africanos (SANOGO, 2015).

Cabe lembrar que algumas administrações coloniais chegaram a prever e/ou aplicar uma regulamentação bastante severa para todo e qualquer cinema que fosse feito nas e/ou para as possessões (OLIVEIRA, 2016). Neste sentido, é importante perceber que o período político da época, segundo Aboubakar Sanogo (2015), foi fundamental para que alguns realizadores se dispusessem a romper

com a tradição de propaganda colonial, mesmo que de forma rarefeita e tímida, que totalizava poucos filmes por ano. Uma vez que fazê-los era, e ainda o é, uma atividade caríssima. Será neste novo cenário, de lutas pela independência e reconstrução da identidade cultural africana com bases no pan-africanismo, que surge um conjunto de trabalhos cinematográficos dispostos a (re)descobrir a África, pelo olhar da própria população africana. A analogia, portanto, está em: para repelir os fantasmas, falemo-nos deles. O filme, funciona aqui como sendo uma metáfora para se poder pensar como o surgimento do(s) cinema(s) negro(s) revela o quanto os trânsitos forçados foram capazes de promover, impor e reforçar uma série de fronteiras, inventadas, aos seres e aos seus corpos. Fronteiras-barreiras, de uma densidade muitas vezes intransponível.

De acordo com Mohamed Bamba (2007), o cinema colonial era feito para reverenciar a ideologia racial e trazia uma representação exótica, canibal e selvagem das populações negras africanas, em oposição a imagens que atribuíam valores de decência e retidão às populações brancas, europeias. O cinema enquanto prática discursiva, portanto, foi inaugurado em África quase que imediatamente após a sua invenção, e muitas das administrações coloniais utilizaram obras filmicas para “educar”, ao modo ocidental, as populações das colônias. Contudo, e talvez por tudo isso que, da mesma forma que foi/tem sido utilizado para colonizar, o cinema tem sido eleito como instrumento político de emancipação na luta anticolonial, capaz de refletir experiências coletivas em função do seu poder de difusão e, por conseguinte, de convencimento. Desde a década de 1960, há em África uma intensificação da produção de filmes africanos não coloniais – tipo de realização feita por profissionais de origem africana, sobre temáticas relacionadas ao continente e suas diásporas. Trata-se de uma extensa e plural filmografia, nascida no contexto das lutas de independência e que, desde então, em muitos momentos se firma pela necessidade de produzir imagens capazes de romper com os preconceitos e estereótipos definidos pelo colonialismo (UKADIKE, 1994).

Nas palavras de Idrissa Ouedraogo, sobre esse cinema africano específico, feito de/para pessoas africanas imbuídas da tarefa de romper com a colonialidade, trata-se de uma produção bastante plural, composta por filmes os mais diversos, tanto em sua mediocridade quanto em sua genialidade (TYLSKI, 2017). Contudo,

no bojo de toda esta cinematografia – que nasce sendo, por excelência, um campo de muita resistência –, há um tipo ainda mais específico; um tipo declarado de cinema de militância que se diz negro – sendo esta uma categoria nativa, que surge no início do século XX a partir de demandas internas do campo cinematográfico nos E.U.A., com os *race pictures* (PAIXÃO, 2013) e que, mais tarde, seria adotada por cineastas em África, dispostas/dispostos a: 1) romper com os estereótipos imagéticos coloniais; 2) refletir sobre as identidades negras concebidas em imagens cinematográficas; 3) produzir novas representações sobre questões relacionadas a tais identidades (UKADIKE, 1994). E embora ele seja tão plural quanto a realidade sociocultural do continente, capaz de apresentar estéticas e narrativas tão distintas, este cinema negro em África tem sido marcado por um importante elemento em comum. Tal como o fato de que ele se distingue na busca explicitada por quem o elabora, de criar e retratar outras imagens, para que (re) surjam outros olhares sobre o continente africano e suas gentes.

Em relação ao contexto cultural de aparecimento e continuidade do cinema negro africano, Ukadike (1994) argumenta que um olhar mais atento sobre esta produção revela o quanto questões políticas relacionados ao colonialismo/neocolonialismo afetam tal cinema. Desta forma, muitas das escolhas discursivas dessas obras seriam, segundo o autor, formas diretas de luta por representação e autorrepresentação, através do desenvolvimento de novas linguagens filmicas que promovam a descolonização das mentes consumidoras de cinema. Entretanto, tanto para Ukadike (1994) quanto para Noel Carvalho (2006), independente do lugar onde o *cinema negro* esteja sendo pensado e realizado, podendo ser na Nigéria, Costa do Marfim, EUA ou Brasil, a união em torno do termo é mais em um nível ideológico/político, do que propriamente estético-imagético. Para estes autores, não há um formato único de linguagem entre os realizadores do extenso e plural *cinema negro*. Este tipo de produção, que aborda temas sobre/a partir das relações étnico raciais, não se constitui monopólio de um único grupo social. Cabe salientar que esta categoria se afina por conta da aparição de novos movimentos artísticos que, em contextos específicos, estão se organizando no intuito de reivindicar novas formas de representação racial no campo do cinema e da televisão (CARVALHO, 2006). E nos termos das *modulações*, à base de muitas negociações.

O cinema é, portanto, este tipo que, quando analisado, consegue demonstrar, por exemplo, o porquê de a dimensão racial funcionar (tão bem) como um demarcador tão presente, um organizador tão determinante, tão estrutural e internalizado nas sociedades contemporâneas. Sociedades essas, aliás, que são o resultado de uma situação anterior [mas em contínuo], que revolucionou os meios de produção, as formas de relação social e as mentalidades: eu me refiro ao colonialismo europeu (DUSSEL, 2005). Logo, a dimensão estrutural desta confluência ocorre no cinema, que é à sua imagem e semelhança, porque vivemos em um mundo secularmente organizado, desde o início da colonização, através de um sistema social extremamente racista – leia-se racialmente hierarquizado. A verdade é que a questão racial tem um impacto bastante profundo na forma de se perceber a vida, e o cinema é, exatamente, um instrumento estratégico para se falar sobre isso (THIONG'O, 2012). Talvez porque tudo esteja hoje em dia (ou desde então), em forma de categorização, nesta lógica de pensamento ocidentalmente linear hierarquizante ou, talvez porque a branquitude tenha criado a problemática da raça para sustentar os seus privilégios de uma forma tão sutilmente escancarada, que até ao cinema cabe lidar (ou não) com isso (WARE, 2004).

Fica assim notório o fato de que é uma enorme virtude "*poder saber*" dominar um meio de comunicação como o universo cinematográfico, uma vez que, quando bem utilizado, ele é uma ferramenta e tanto para a construção de narrativas de representação, é um difusor nato, um formador de opinião. Sendo este o seu grande trunfo, e o seu maior problema: esta capacidade de poder falar ao público, quando a técnica vira arte e o cinema acontece. Enfim, quando bem trabalhado, funciona como uma ferramenta didático-pedagógica capaz de alcançar/educar/(re)significar a mente de milhões de pessoas. Um tipo de prática/evento com um alcance capilar tão penetrante, tão profundo e extensivo nas sociedades, tão recorrentemente utilizado, que acaba sendo estudado por muitos campos das ciências humanas. De várias maneiras. No caso da sociologia, ousou tratá-lo (o cinema), como um tipo de fenômeno social. Por isso – e esta não é uma ideia minha –, todo cinema é uma espécie de autorretrato de uma sociedade, ao trazer imagens desta mesma sociedade que o produz, representada em todas as esferas de sua realização. Sendo, portanto, impactado no "onde", no "como" e no "porque" de sua feitura, à medida do lugar que lhe promove, ou seja,

os detalhes da realidade sociocultural em que foi concebido, estão desde a sua concepção, às técnicas e escolhas de produção e distribuição trabalhadas.

Por isso, por toda essa reflexão, ressalto aqui o porquê da escolha por trabalhar com o filme *To Repel Ghosts* em um texto sobre a aparição do(s) cinema(s) negro(s) em África: por ser uma obra de Philippe Lacôte, e por ser especificamente sobre Basquiat – pessoas reais, que encarnam uma série de questões relacionadas a problemática das migrações forçadas e das ocupações coloniais, vivenciada pelas populações (das diásporas) africanas, e de onde surge tudo isso. Posto que, assim como o movimento pan-africanista, este cinema que reivindica cor a sua escrita, nasce fora do continente, em decorrência de uma série de negações que foram atribuídas à essas populações negras de um modo geral, e às diásporas especificamente (PENHA e ZENUN, 2017). Algo que pode ser lido, também, como parte de um resultado acumulativo, diante do todo aqui argumentado. Afinal, os próprios personagens desta minha história, são parte deste processo de interacionismo simbólico, uma vez que: 1) Philippe

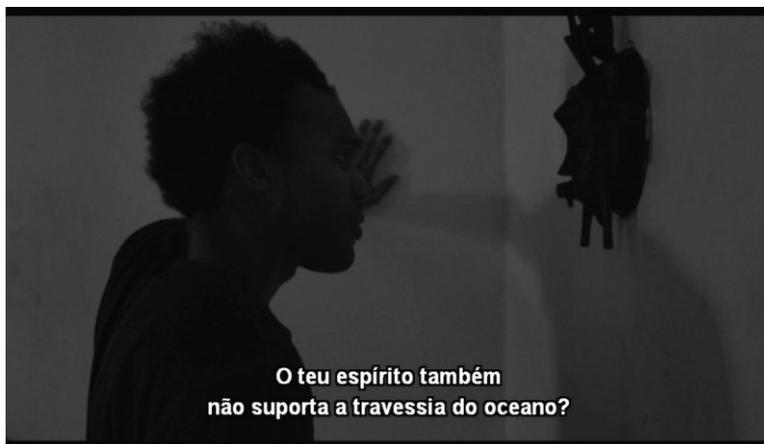


Imagem 4 - Frame do filme *To Repel Ghosts*, quando o Basquiat de Lacôte interpela a ancestralidade e encara o fato de ser um africano da diáspora, levado para o outro lado do Atlântico pelo tráfico escravagista.

Lacôte é um mestiço criado entre Abidjan e Paris: um corpo resultado do sistema colonial, da mistura, do entre-lugar; 2) e Jean-Michel Basquiat é um rapaz negro e latino, criado em Nova Iorque, filho de uma família que somente foi possível existir em função do tráfico transatlântico. Logo, está tudo inter-relacionado, mesmo que em um tipo de desencontro perpétuo e fundamental para que haja (sempre) a manutenção das fissuras e das opressões impostas, em decorrência de tantas continuidades. Alguns sucumbem, não suportam esta travessia e morrem demasiadamente jovens.

Toda esta discussão está presente no filme de Lacôte; que interpela Basquiat através da ancestralidade, como aparece no *frame* apresentado acima, por exemplo. Por esta razão, em função do racismo decorrente dos processos de escravidão e invasão colonial, em função das diásporas que (nos) espalharam pelo mundo à fora, posso afirmar que o Basquiat de Lacôte (ou o próprio Lacôte, ou eu mesma) enfrenta o trauma da questão de ser um africano da diáspora, levado à força para o outro lado do Atlântico, pelo tráfico escravagista. Isto fica evidente quando, ao retornar para o continente, a personagem se vê totalmente desconstruída da atual realidade local – e a mãe-África já não se mantém mais tão materna assim; sendo, portanto, desta forma que a colonialidade segue alargando as feridas e aprofundando os traumas. A colonialidade, portanto, apenas reforça as fissuras. Já os cinemas negros, põem-na em causa, talvez. De todo modo, eles ajudam a expor os problemas provocados, os crimes cometidos. Mesmo que, se valendo ainda de certas estruturas (neo) coloniais para poder ser e (r)existir.

Mas, como descolonizar completamente? Se ainda há a necessidade de negociar com o (neo) colonizador? E qual seria, afinal, a relação entre um tipo de cinema e o lugar onde se faz este cinema? A de que, assim como parece ter ocorrido com Basquiat (ou com Lacôte, ou comigo mesma novamente) – onde o corpo acabou por marcar a experiência do ser e de sua existência (KILOMBA, 2016), restringindo-os (corpo, mente, ser e existência) a um status único, definido pela cor da pele –, que fundiu tudo a respeito de o corpo ser na existência do próprio ser, e criou a sua própria arte; a ideia de um cinema negro arte também surge em resposta a uma característica/categorização inventada e imposta, pelas fronteiras raciais. Uma espécie de cinema-cor(po)-arte que se dispõe a se autoneamar para: não ser esquecido, ou silenciado, ou ainda, posto em

um lugar de fala que não existe, ou, que só existe para complementar e adornar o outro (eu) branco (RIBEIRO, 2017). Isto tudo, portanto, tem a ver com uma discussão bastante antiga sobre quem tem direito à voz/espaço/poder/representação, em uma estrutura social global, que tem por norma a branquitude, a masculinidade e a heteronormatividade. Um cinema negro, um artista como Basquiat, um cineasta como Lacôte: todos importantes para desestabilizar as normas vigentes, para romper com o sistema que oprime, desfigura e desumaniza, para melhor explorar.

E mais, sobre as histórias que se interligam nisso: Basquiat é um jovem negro estadunidense que viaja à Costa do Marfim, em busca daquilo tudo que foi perdido durante o tráfico transatlântico e, ao mesmo tempo, em busca de tudo aquilo que foi sendo acumulado durante este mesmo tráfico. Percursos de um trânsito forçado que, acumulados, transformaram milhares de populações do continente africano em um corpo só: o corpo negro. Daquela mesma forma com que aniquilaram a pluralidade do continente, as estratégias do (neo)colonialismo produziram este corpo único. Ocorre que, e este é o fator mais interessante desta equação: a questão toda tem a ver com o fato de que tudo não passa de estratégias de luta por autorrepresentação. Assim como a (auto)representação de Lacôte em Basquiat, que expõe o quanto o próprio corpo negro é múltiplo: é de dentro e é de fora, e se desencontra nos trânsitos. Esse tipo de cinema, que é **negro e africano**, se realiza em filmes sobre esses corpos que somente passaram a existir, a partir do colonialismo que impingiu as três diásporas (GUERREIRO, 2009). A própria existência da categoria – de (um) cinema negro multifacetado – somente existe para dar conta e pôr em causa o fato de haver um cinema que é normativamente branco/rico/hétero/ocidental, mas que se (auto)intitula universal, embora seja extremamente local. Afinal, tudo não passa de uma tremenda invenção, por/para poder falar sobre si – como um dia fez Basquiat, pintando corpos negros, (re)criando imaginários, (re)inventando divindades, competências e possibilidades; como o fez no quadro apresentado abaixo.



Imagem 5 – Basquiat, sem data.

Ilustração 5 - ERO (1984), de Jean-Michel Basquiat.

Fonte: Catálogo *Jean-Michel Basquiat*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A luta pela autorrepresentação das populações negras, portanto, tem a ver com a criação de um cinema negro, de um cinema negro africano – que é algo como um campo de atuação e performance (lembrando Bourdieu) extenso, complexo e transversal. Mas que, embora seja plural e diverso, circula e designa por um fator muito específico, como procurei expor durante o texto. Por isso que, a questão racial é um algoritmo fundamental, pontual mesmo, para quem deseja proceder em uma investigação sociológica a respeito de uma arte tão socialmente plural e representativa, como o é o cinema. Primeiro, por sua função, uma vez que o que ele faz, sempre, é – independente de onde venha a voz que emana dele – reproduzir, repetir, constantemente, várias vezes, uma imagem, uma ideia de um olhar sobre; segundo, porque quando o faz, a intenção é que se faça para muitos, para muitas. O cinema é assim: uma invenção datada. Assim como a ideia de raça (que define branquitude X negritude enquanto um sistema de poder) foi inventada. Tem data e hora de nascimento. Entretanto, deveria ter data e hora de morte também. Mas,

enquanto a noção de raça estiver sendo utilizada para organizar e hierarquizar sociedades, haverá resistência e resposta. Um cinema autodefinido negro, que nasce na diáspora, mas que retorna à casa, ao ponto de partida/chegada, será sempre aquele totalmente contrário/oposto ao ato de silenciar e/ou invisibilizar a humanidade de certos corpos – que é muito praticado pelo *mainstream*, como mencionei acima. E mais nada.

REFERÊNCIAS

BAMBA, Mohamed. O papel dos festivais na recepção e divulgação do cinema africano. In BAMBA, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.) (2007) *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras. Col. Cinema no Mundo, V. 1.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. São Paulo, 2006. 312 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. Buenos Aires. Editora: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias SociTjabbes, 2018.

FREITAS, Eduardo de. "Aspectos da população africana "; *Brasil Escola*. Disponível em <https://brasilescola.uol.com.br/geografia/holocausto-africano.htm>. Acesso em 09 de dezembro de 2018.

FROST, Peter. African Metropolis: six stories from six african cities. 2013. Consultado em 27/12/2018 e disponível no endereço eletrônico <http://www.goethe.de/ins/za/prj/afm/abo/enindex.htm>.

GUERREIRO, Goli. 2009. Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. Consultado em 10/12/2018, e disponível no endereço eletrônico <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, Grada. A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba. *Revista Brasileiros*. 2016. Consultado em 20/11/2018, e disponível no endereço eletrônico <http://brasileiros.com.br/2016/09/o-conhecimento-e-colonizacao/>.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. “Cidadania Patrimonial”. *Revista ANTHROPOLÓGICAS* Ano 19, 26(2):134-155, 2015.

NKRUHMAH, Kwame. O neocolonialismo em África. In SANCHES, Manuela (Org.). *Malhas que os Impérios tecem – textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.

OLIVEIRA, Janaina. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro/16. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/odeere/article/viewFile/5721/5505>

PAIXÃO, Fernanda. “Espelho do real: Oscar Micheaux e o cinema negro durante a segregação racial.” In *Revista O Fluminense*, 2013. Visualizado no dia 30/07/2013, disponível em: <http://www.ofluminense.com.br/editorias/cultura-e-lazer/um-cinema-espelho-do-real>.

PENHA, Edileusa e ZENUN, Máira. “O Cinema Negro Africano Decolonial: apontamentos sobre a história de uma luta”. In ANAIS

AVANCA|CINEMA 2017, 8th International Conference Cinema - Art, Technology, Communication.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* – Belo Horizonte (MG): Letramento. 2017.

SANOGO, Aboubakar. “In Focus: Studying African Cinema and Media Today”. *Cinema Journal*, v. 54, n. 2, pág.114-119, 2015.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine – La apertura para la historia de mañana*. Traducción de Juan José Utrilla. Paris: Aubier, 1985.

TYLSKI, Alexandre (2017). *Yaaba d'Idrissa Ouedraogo*. In: *Objectif Cinema*. Consultado em maio de 2017. <http://www.objectif-cinema.com/analyses/213.php>.

THIONG'O, Ngugi Wa. “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano”. In BAMBÁ, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora. Objetos de Discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012, pp 27 – 32.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. London: University of Califórnia Press, 1994.

WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004.

ZENUN, Maíra. “Sobre a pirâmide do olhar anti-racista”. Mostra Internacional de Cinema Anti-Racista. Catálogo da 3a edição, 2016.

Recebido em 22/02/2019

Aprovado em 25/03/2019

