

Cosmopoéticas da descolonização e do comum:

inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos¹

Marcelo R. S. Ribeiro²

¹ Uma versão inicial deste texto, disponível em <https://www.incinerrante.com/textos/cinemas-africanos-cosmopoeticas-descolonizacao-comum>, serviu de base para minha participação na mesa de abertura do Seminário Olhares sobre o Cinema de África e da Afrodiáspora, que ocorreu nos dias 29 e 30 de setembro de 2015, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Agradeço à organização do evento, especialmente às professoras Janaína Oliveira e Regiane Augusto de Mattos, pelo generoso convite e pela rica oportunidade de apresentar algumas de minhas ideias e de conversar sobre cinemas africanos. Agradeço também às duas pessoas que comentaram anonimamente o texto, no processo de avaliação para publicação nesta edição da Rebeca, por suas críticas e sugestões, que busquei incorporar nesta última revisão do artigo.

² Marcelo R. S. Ribeiro desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás, onde concluiu o doutorado em Arte e Cultura Visual em maio de 2016, com pesquisa sobre cinema e direitos humanos. É mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008) e bacharel em Ciências Sociais com Habilitação em Antropologia pela Universidade de Brasília (2005). É fundador, autor e editor do *incinerrante* – <https://www.incinerrante.com> – e cofundador, autor e editor (com Juliana Costa) do *a quem interessar possa* – <http://www.aquem.in>. Atua ainda como crítico de cinema. É também professor de ensino superior, programador de cinema e curador de mostras e festivais.

e-mail: marcelo@incinerrante.com

Resumo

Com base na hipótese de que a emergência histórica dos cinemas africanos e sua contemporaneidade são indissociáveis de uma reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo, este artigo busca estabelecer um quadro conceitual para uma história das formas de imaginação do comum nos cinemas africanos. Nessa história ainda a escrever, que pertence ao programa de pesquisa mais amplo de criação de um atlas de cosmopoéticas, é preciso reconhecer o sentido inaugural do gesto de inversão do olhar colonial, no contexto da emergência dos cinemas africanos entre as décadas de 1950 e 1960, e do retorno inventivo às origens, que torna possível a participação do cinema nos processos históricos que caracterizam a condição pós-colonial, nas décadas seguintes (consolidação de Estados nacionais, aspirações pan-africanistas, *Négritude*, internacionalismo revolucionário, cosmopolíticas do capital e dos direitos humanos, *afropolitismo* etc.). Dessa forma, é possível reconhecer a tarefa estética e política da descolonização como horizonte cosmopoético inaugural dos cinemas africanos, entre a inversão do olhar colonial e o retorno inventivo às origens, nos filmes *Afrique sur Seine* (Mamadou Sarr, Paulin Vieyra, 1955), *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967) e *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, 1973). Em filmes mais recentes, como *La vie sur terre* (Abderrahmane Sissako, 1998), *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007) e *Pumzi* (Wanuri Kahiu, 2009), torna-se evidente uma tendência de deslocamento da cosmopoética da descolonização à cosmopoética do comum, associada ao tema da relação com a terra, em sua polissemia: terra pátria, terra natal, desterro, exílio, terra devastada.

Palavras-chave: Cinemas africanos; Descolonização; Comum; Cosmopoéticas.

Abstract

Working on the hypothesis that the historical emergence of African cinemas and their contemporaneity are inseparable from a claim of the right to look, to narrate and to imagine the world, this article seeks to establish a conceptual framework for the formulation of a history of the forms of imagination of the common in African cinemas. In this history yet to be written, which belongs to the broader research program of creating an atlas of cosmopoetics, one must acknowledge the inaugural meaning of the gesture of inverting the colonial gaze, on the one hand, in the context of the emergence of African cinemas between the 1950s and the 1960s, and of the inventive return to origins, on the other hand, which makes possible the participation of film in the diversity of historical processes which characterize the postcolonial condition, in the following decades (consolidation of national states, pan-Africanist aspirations, *Négritude*, revolutionary internationalism, the cosmopolitics of capitalism and human rights, *afropolitanism* etc.). In this way, it is possible to recognize the aesthetic and political task of decolonization as African cinemas' inaugural cosmopoetic horizon, between the inversion of the colonial gaze and the inventive return to origins, in the films *Afrique sur Seine* (Mamadou Sarr, Paulin Vieyra, 1955), *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967) and *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, 1973). In more recent

films, such as *La vie sur terre* (Abderrahmane Sissako, 1998), *Terra sonâmbula* (Teresa Prata, 2007) and *Pumzi* (Wanuri Kahiu, 2009), it becomes evident that there is a trend towards the displacement of the cosmopoetics of decolonization by a cosmopoetics of the common, which is linked to the theme of the relation to the land, in its polysemy: fatherland, homeland, expatriation, exile, waste land.

Keywords: African cinemas; Decolonization; Common; Cosmopoetics.

Introdução

Gostaria de começar com uma afirmação que condensa o itinerário a seguir: a emergência histórica dos cinemas africanos e sua contemporaneidade são indissociáveis de uma reivindicação do direito de olhar (MIRZOEFF, 2011), de narrar (BHABHA, 2003) e de imaginar o mundo. Essa afirmação deve ser entendida, em primeiro lugar, como uma hipótese, no sentido metodológico convencional: uma ideia que se deve verificar ou refutar por meio de pesquisa. Ao mesmo tempo, e aqui a experiência da hipótese transborda seu sentido metodológico convencional em direção a uma espécie de deriva esperançosa, da qual seria preciso explorar sua consistência de sonho comum, de sonho partilhado (BLOCH, 2005), essa afirmação é uma aposta, um salto, talvez uma queda, cuja vertigem desejo tanto experimentar quanto compartilhar.

Para testar essa hipótese, proponho, inicialmente, um breve percurso histórico, que não é muito mais do que o esboço de um itinerário, num mapa ainda por fazer da diversidade de sentidos estéticos e políticos que caracteriza os cinemas africanos. O projeto desse mapa pertence, de fato, a um programa mais amplo de pesquisa, cujo horizonte é a criação de um atlas de cosmopoéticas (RIBEIRO, 2016). As cosmopoéticas – que podem ser definidas como formas de invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (*cosmos*), em diferentes contextos históricos e culturais, assim como nos espaçamentos que os atravessam e os transbordam – são indissociáveis das cosmopolíticas – isto é, conjuntos de discursos e de práticas associados à configuração e ao recorte do mundo (*cosmos*) como comunidade política (*polis*) – com que se articulam de modo disjuntivo, sem correspondência necessária ou garantida *a priori*.

Em uma formulação influente, Dudley Andrew (2004; 2013) propôs um atlas do cinema mundial, que se desdobra em diferentes tipos de mapas. O programa de pesquisa de elaboração de um atlas de cosmopoéticas depende, em parte, de um deslocamento da proposta de Andrew a partir de uma exploração da multiplicidade de possibilidades da forma atlas para o que Georges Didi-Huberman (2011) denomina, em diálogo com o pensamento visual de Aby

Warburg (2010), “conhecimento pela imaginação”. Nesse sentido, será preciso diferenciar as cosmopoéticas da descolonização que fundam os cinemas africanos e as cosmopoéticas do comum a que aspiram em sua disseminação histórica, por meio da identificação analítica de três temas – a inversão do olhar, o retorno inventivo às origens e a relação com a terra – e de algumas de suas formas estéticas.

A inversão do sentido do olhar e a dupla articulação da condição pós-colonial dos cinemas africanos

Quando Mamadou Sarr e Paulin Vieyra filmam *Afrique sur Seine*, em 1955, o gesto fundamental da reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo a partir de alguma africanidade aparece sob a forma de uma inversão. De modo significativo, a experiência da diáspora é tanto uma das condições de possibilidade do filme quanto uma perspectiva que sua trama constrói diante de Paris, da luta pela independência e do mundo por vir. Impossibilitados de filmar no território colonial, ainda dominado pelos franceses (que proibiam que africanos filmassem nas colônias), Vieyra, Sarr e os estudantes do Institut des Hautes Études Cinématographiques¹ buscam a África no famoso rio Sena e, ao mesmo tempo, revelam um olhar sobre Paris. Nessa busca e nesse olhar, observa-se um dos gestos fundamentais dos cinemas africanos: a inversão do sentido do olhar que define a experiência colonial, assim como o racismo que a atravessa – “Olhe o preto!”, “olhe, um preto!”, “mamãe, o preto vai me comer!”, como na cena paradigmática discutida por Frantz Fanon (2008, p. 106-107), em *Pele negra, máscaras brancas*. É, ao mesmo tempo, uma inversão do olhar racista, uma inversão do olhar colonizador e uma inversão do olhar etnográfico, em suas diferentes características, que conferem a *Afrique sur Seine* sua força de fundação, apesar do deslocamento diaspórico que o separa da terra africana.

Visto sobre o pano de fundo dos usos pedagógicos a que os europeus

¹ Trata-se da atual *Fondation européenne des métiers de l'image et du son* (FEMIS).

destinaram o cinema no espaço das colônias, conforme a pretensão humanista civilizatória que alimenta a violência do colonialismo, assim como dos usos etnográficos que, embora eventualmente críticos, participam da estrutura da colonialidade, *Afrique sur Seine* perturba tanto a hierarquia do olhar que opõe o sujeito ocidental e o objeto africano quanto a economia simbólica que converte a África numa reserva de imaginário do Ocidente. A primeira perturbação, que abala a hierarquia do olhar expressa por meio de termos como civilizados e primitivos, entre outros, está associada a uma das tendências cruciais de todos os cinemas africanos, mesmo quando permanece subterrânea ou denegada: a descolonização, que deve ser compreendida também como o que Ngũgĩ wa Thiong'o (1986; 2007) denomina “descolonização da mente” e que pode ser definida, segundo Achille Mbembe, no livro *Sortir de la grande nuit* (2013), como uma “experiência de emergência e de insurreição”². Na segunda perturbação, que abala a economia das imagens na qual o africano e o negro tornam-se parte de uma espécie de vazio sedutor que multiplica as fantasias, é preciso reconhecer uma tendência suplementar à descolonização, mas irreduzível a ela: a imaginação do comum – definida como processo histórico e cultural de fabricação de imagens e de formas sensíveis associadas a diferentes enquadramentos de comunidade.

A tendência de imaginação do comum desdobra, nos cinemas africanos, um movimento que se inicia nos enquadramentos móveis de identidade e de pertencimento associados à descolonização (etnia, raça, nação, classe etc.) e que se encaminha à reinvenção do comum tanto como uma condição banal, qualquer, distante da contundência da luta política descolonial, quanto como uma condição partilhada, em última instância, pela humanidade. Na passagem da tendência da descolonização para a tendência da imaginação do comum, estão em jogo o transbordamento do engajamento do cinema na luta anticolonial e a exploração de suas possibilidades e limites no processo de invenção daquilo em que pode consistir a comunidade descolonizada (MBEMBE, 2013, sobretudo capítulo 6), isto

² No original: “*expérience d'émergence et de soulèvement*”. (Todas as traduções são do autor, salvo indicação em contrário, e estão acompanhadas da reprodução do trecho traduzido, na língua original.)

é, as comunidades nacionais emergentes dos processos de independência e, mais amplamente, a comunidade que resta e a comunidade que vem da experiência dos “condenados da Terra” (FANON, 2005).

Tanto na cosmopoética da descolonização que inquieta os cinemas africanos quanto nas cosmopoéticas do comum que se projetam a partir de suas narrativas e de suas imagens, é possível reconhecer a reivindicação do que Nicholas Mirzoeff (2011, p. XV) denomina “direito de olhar”, em oposição à “visualidade” como “um meio [*medium*] para a transmissão e a disseminação da autoridade e um meio [*means*] para a mediação daqueles que estão sujeitos a tal autoridade”³. Contra a visualidade associada à autoridade do olhar colonial e aos usos pedagógicos do cinema dela decorrentes, contra a interdição francesa que impedia africanos de filmarem em territórios coloniais, contra o humanismo racista que define o universalismo a que a França aspira como metrópole, *Afrique sur Seine* reivindica o direito de olhar as paisagens de Paris a partir de alguma memória da africanidade – que se inscreve, na estética do filme, sob a forma de um contraponto musical associado ao passado e à experiência subjetiva que antecede a migração em direção à Europa – e de uma busca da africanidade presente na contemporaneidade do espaço metropolitano – a África no Sena, isto é, a comunidade difusa que surge dos movimentos migratórios, que nasce no exílio e que encontra sua terra possível, embora temporária, na condição comum de desterro.

A cosmopoética da descolonização que está associada à emergência dos cinemas africanos deve ser compreendida como parte de uma busca de independência e de autonomia que antecede e condiciona qualquer possibilidade de imaginação do comum e que está baseada na reivindicação do direito de olhar. Sua primeira figura é a inversão do olhar colonial. Ao mesmo tempo, nenhuma descolonização é possível sem que sejam elaboradas formas de imaginação do comum, que suplementam a inversão do olhar colonial com o deslocamento das

³ No original: “right to look”, “visuality”, “a medium for the transmission and dissemination of authority, and a means for the mediation of those subject to that authority”.

coordenadas que organizam sua economia simbólica. À cosmopoética da descolonização, que implica um movimento de destruição da autoridade colonial, acrescenta-se uma série de formas de cosmopoéticas do comum, que implicam movimentos diversos em direção a uma condição partilhada que será definida, em primeiro lugar, como uma negação radical do colonialismo e como um projeto de perturbação da colonialidade. Em suma, a autonomia do direito de olhar depende da interrupção das modalidades coloniais de visualidade e da construção da condição pós-colonial como uma condição aberta a diferentes formas de imaginação do comum.

Efetivamente, os cinemas africanos constituem “uma atividade e uma experiência pós-colonial”, como argumenta Roy Armes (2006, p. 3; 2007, p. 143), tanto no sentido de herdarem as estruturas do colonialismo (o pós-colonial como persistência da colonialidade, ali onde se encerraram as formas políticas governamentais de colonialismo) quanto no sentido de dependerem, em seu impulso originário, do transbordamento do colonialismo (o pós-colonial como o que vem depois do colonialismo e, portanto, a partir da descolonização). A inversão do olhar depende, fundamentalmente, do ato de assumir as relações e as estruturas herdadas do colonialismo como recursos contra seus efeitos e sua persistência: a infraestrutura de produção de filmes pedagógicos que passa ao controle dos Estados independentes e as relações com o espaço metropolitano que se prolongam após a independência (viagens de estudo, busca de financiamento, laboratórios para finalização etc.), por exemplo, tornam-se parte do que torna possível a existência dos cinemas africanos e de seu horizonte de transbordamento do colonialismo⁴. Enquadramento estrutural e transbordamento projetivo, portanto: eis a dupla articulação da condição pós-colonial dos cinemas

⁴ A esse respeito, é interessante consultar o estudo de Manthia Diawara (1992, p. 9), que identifica a “dependência tecnológica e estética do cinema africano em relação ao Ocidente” (no original: “*the technological and aesthetic dependence of the African cinema on the West*”) como um de seus problemas mais difusos e complexos, ao mesmo tempo em que reconhece a ambivalência de uma situação em que a instalação parcial de infraestrutura de produção cinematográfica em territórios coloniais é também, em alguma medida, o que tornará possível o esforço de descolonização.

africanos.

O retorno inventivo às origens e o afropolitismo pós-colonial

Há outra forma de reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo que emerge da relação entre os cinemas africanos e a tarefa da descolonização, cujo sentido é o de um anseio de retorno a alguma condição africana originária, que se revela, paradoxalmente, um movimento inventivo. Aqui, a descolonização se prolonga como um projeto dos Estados e das sociedades civis africanas, e o cinema aparece como um dos aparelhos de recriação das coletividades conforme enquadramentos nacionais – em suas diversas formas de apropriação e de invenção de símbolos de identidade – e transnacionais – nas formas da identificação racial diaspórica de movimentos como a *Négritude*, das diversas modalidades de pan-africanismo, do internacionalismo revolucionário, do cosmopolitismo dos direitos humanos ou do que Achille Mbembe (2013, cap. 6) define como *afropolitismo*.

Enquanto a inversão do olhar pertence ao momento propriamente anticolonial da descolonização e inscreve o cinema, em primeiro lugar, na luta pela independência política, o retorno às origens é, frequentemente, parte do processo de invenção dessas origens, isto é, de invenção das tradições dos Estados pós-coloniais e das sociedades que governam, inscrevendo o cinema em projetos políticos nacionais e transnacionais⁵. É o que está em jogo tanto na retomada de

⁵ O conceito de “invenção das tradições” remonta ao conhecido livro organizado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997), no qual as possibilidades analíticas suscitadas por seu aparente paradoxo são exploradas em diferentes contextos históricos. Na introdução ao volume, Hobsbawm (1997, p. 9) escreve: “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Em diálogo com a diferenciação entre tradição e costume que Hobsbawm propõe, o capítulo de Ranger (1997, p. 219-269) discute, especificamente, as formas de invenção da tradição e do costume que informam a história colonial e as reivindicações anticoloniais e descoloniais. Ranger (1997, p. 268) identifica “dois legados ambíguos da invenção colonial das

referenciais mitológico-religiosos e histórico-culturais africanos – o reencontro com tradições como os griôs⁶, a reencenação de narrativas tradicionais etc. – quanto na aspiração à construção de uma nova mitologia e de uma nova perspectiva sobre a história por meio do cinema – a tentativa de conferir um sentido político ao cinema como griô⁷, a produção de filmes com objetivos ideológicos nacionalistas, racialistas, pan-africanistas e/ou revolucionários, a

tradições”: “o corpo de tradições inventadas importadas da Europa” e a “cultura africana ‘tradicional’, representada por toda a estrutura da ‘tradição’ reificada, inventada pelos administradores, missionários, ‘tradicionalistas progressistas’, anciãos e antropólogos coloniais”. Minha referência ao conceito de “invenção das tradições” no contexto de uma discussão sobre cinema deve ser compreendida como um reconhecimento da necessidade de abordar as possibilidades e os limites desse conceito em relação às formas especificamente cinematográficas de relação com tradições e costumes, assim como, mais amplamente, com as origens imaginadas das diversas formas de africanidades.

⁶ O termo “griô” traduz o vocábulo francês *griot*, usado com frequência para designar a figura do contador de histórias, do narrador que resguarda a memória coletiva de um grupo. No verbete “Griot” da *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, de Nei Lopes (2011), lê-se: “Termo do vocabulário franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes das quais, em geral, está a serviço. Presente sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os fastuosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali*, entre os bambaras e mandingas; *guésséré*, entre os saracolês; *wambabé*, entre os peulés; *aouloubé*, entre os tucolores; e *guéwel* (do árabe *qawal*), entre os uolofes”.

⁷ Em uma entrevista com o diretor Ousmane Sembène, publicada no *Correio da Unesco* (1990), o cineasta senegalês reivindica, tanto como escritor quanto como cineasta, a identificação com a figura do griô, que define como “uma antiga tradição africana” (SEMBÈNE, 1990, p. 7). Quando interroga as relações entre a tradição oral, de que faz parte a figura do griô, e a estética dos cinemas africanos, Nwachukwu Frank Ukadike (1994, p. 203) reconhece “o efeito [...] da narrativa oral como uma força para ‘africanizar’ a linguagem do cinema” (no original: “*the [...] effect of oral narrative as a force for ‘Africanizing’ film language*”). Especificamente, Ukadike (1990, p. 203) considera “intervenções e digressões que ajudam a mudar pontos de vista no tempo e no espaço; ilustrações dramáticas compostas por múltiplas vozes narrativas, por exemplo, a história-dentro-de-uma-história; transgressões por meio de *flashback* e *flash-forward*; e a música como estrutura narrativa” (no original: “*interventions and digressions that help to shift points of view in time and space; dramatic illustrations carved out of multiple narrative voices, for example, the story-within-a-story; transgressions by means of flashback and flash-forward; and music as narrative structure*”).

busca de formas cosmopolitas de imaginação do comum por meio do cinema etc.

Quando Med Hondo filma *Soleil Ô* (1967), parte da contundência dos planos em que interroga as heranças do colonialismo missionário e assimilacionista⁸, bem como a situação dos africanos na Europa, decorre da inversão do olhar, como em *Afrique sur Seine*. Ao mesmo tempo, a narrativa diaspórica do filme envolve a encenação de um retorno traumático às origens – ou, mais exatamente, a uma fantasmagoria das origens que assume duas formas básicas: o peso da recusa da identificação do negro com a humanidade e a sua destinação ao cumprimento do papel de selvagem. À primeira forma corresponde um comentário contundente do protagonista do filme, num diálogo com um amigo parisiense branco, cuja encenação quebra a quarta parede por meio de um olhar direto para a câmera:

Parece que, para os brancos, há três tipos de seres vivos: há a espécie humana, a espécie animal e, então, há os negros. Em todo caso, o que é certo é que, a seus olhos, nós nunca somos realmente homens⁹.

À segunda forma, corresponde a aparição do tema do sexo inter-racial na narrativa (e a correspondente demanda hipersexual que pesa sobre a figura do negro ao se relacionar com as fantasias brancas), assim como o desfecho perturbador reservado a seu protagonista, que passa pela relação com paisagens de natureza e sucede um intenso monólogo em voz *over*:

Vocês são cúmplices de todos os crimes da Terra. Permitem a perpetuação da escravidão, dos assassinatos, do genocídio. Escolhem suas vítimas e seus carrascos

⁸ O assimilacionismo que caracteriza o colonialismo francês está associado ao horizonte cosmopolítico do humanismo europeu e a suas relações com o cristianismo missionário, que buscam neutralizar a alteridade africana, por meio de políticas de integração e de conversão que aspiram a uma espécie paradoxal de inclusão do africano como excluído, conforme um jogo duplo ou um duplo vínculo em que a relação entre a civilização e seus outros é, ao mesmo tempo, de assimilação generalizada e de rejeição sistemática.

⁹ Tradução do autor a partir do áudio original do filme, conforme a seguinte transcrição: “*Il paraît que, pour les blancs, il y a trois sortes d’êtres vivants : il y a l’espèce humaine, l’espèce animale, et puis il y a les nègres. En tout cas, ce qu’il y a de sûr, c’est que, à leurs yeux, nous ne sommes jamais tout à fait des hommes*”.

segundo a cor de suas peles, conforme aceitem ou recusem suas políticas. E, com a alma serena, vocês dormem tranquilos. Um agradável sentimento de boa consciência lhes envolve. Vocês se tornam brancos bons, negros bons. Todos compassivos. Todos bons cristãos. Mas vocês sabem que todo contato é interesse. Todo diálogo é mercadoria. Toda ajuda é investimento. Todo tempo é relação com o futuro. Toda verdade é comprável. O homem morre em seus olhos abertos, aniquilado, ridicularizado, rejeitado. África, África, África, África...¹⁰

Tanto *Afrique sur Seine* quanto *Soleil Ô* deslocam a pretensão universalista que o discurso colonial atribui à experiência histórica europeia e que fundamenta o projeto humanista. Se há uma cosmopoética, isto é, uma forma de invenção estética do mundo comum, em toda cosmopolítica, isto é, em toda forma de constituição jurídico-política do mundo comum, a tarefa da descolonização a que os cinemas africanos estão associados opera um movimento duplo: por um lado, a revelação dos limites da aspiração europeia ao universalismo, por meio da exploração das singularidades que escapam de seu enquadramento; por outro, a reinscrição da aspiração ao universalismo a partir do deslocamento de seus termos com base em alguma forma de africanidade.

À descolonização como tarefa interminável, que se inicia com a inversão do olhar colonial, sucede o problema da comunidade descolonizada, que aparece, em *Soleil Ô* e em outros filmes, sob a forma paradoxal do retorno inventivo às origens. Nesse sentido, se a inversão do olhar é a primeira figura da cosmopoética da descolonização que funda os cinemas africanos, em sua busca pela autonomia do direito de olhar contra a visualidade colonial, o retorno inventivo às origens

¹⁰ Tradução do autor a partir do áudio original do filme, conforme a seguinte transcrição: “*Vous êtes complices de tous les crimes de la Terre. Vous laissez se perpétuer l’esclavage, les assassinats, le génocide. Vous choisissez vos victimes et vos bourreaux selon la couleur de leurs peaux, selon qu’ils acceptent ou refusent vos politiques. Et, l’âme sereine, vous dormez tranquilles. Un agréable sentiment de bonne conscience vous enveloppe. Vous devenez de bons blancs, de bons noirs. Tous compatissants. Tous bons chrétiens. Alors que vous savez que tout contact est intérêt. Tout dialogue est marchandise. Toute aide est investissement. Tout temps est rapport au futur. Toute vérité est monnayable. L’homme crève dans vos yeux ouverts, annihilé, bafoué, rejeté. Afrique, Afrique, Afrique, Afrique...*”.

pode ser reconhecido como a primeira figura das cosmopoéticas do comum que constituem o horizonte projetivo em relação ao qual toda cinematografia africana precisa definir seus termos, suas iconografias e suas narrativas. Dessa forma, a construção da comunidade descolonizada depende da reivindicação do que Homi K. Bhabha (2003, p. 34) define como “direito de narrar”: “um ato de comunicação por meio do qual a recontagem de temas, histórias e registros é parte de um processo que revela a transformação da agência humana”¹¹. Assim como, segundo Mirzoeff (2011, p. 4), o direito de olhar “não é um direito para declarações de direitos humanos, ou para advocacia”¹², para Bhabha (2003, p. 34), o direito de narrar

[...] não é meramente uma questão de direito e de procedimento; é também uma questão de forma estética e ética. A liberdade de expressão é um direito individual; o direito de narrar, se me permitem a licença poética, é um direito enunciativo, em vez de um direito expressivo – o direito dialógico, comunal ou grupal de interpelar e ser interpelado [*to address and be addressed*], de significar e ser interpretado, de falar e ser ouvido [...]¹³.

Enquanto o direito de olhar se opõe à visualidade colonial, o direito de narrar se opõe ao que Edward Said (1995, p. 13) denomina “poder de narrar”, isto é, ao poder “de impedir que se formem e surjam outras narrativas, [que] é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos”. Se a cosmopoética da descolonização que funda a emergência dos cinemas africanos aparece como uma reivindicação do direito de olhar, como mostra o exemplo de *Afrique sur Seine*, o desdobramento da tarefa interminável da descolonização na busca de cosmopoéticas do comum depende

¹¹ No original: “*right to narrate*”; “*an act of communication through which the recounting of themes, histories and records is part of a process that reveals the transformation of human agency*”.

¹² No original: “*is not a right for declarations of human rights, or for advocacy*”.

¹³ No original: “*is not merely a legal, procedural matter; it is also a matter of aesthetic and ethical form. Freedom of expression is an individual right; the right to narrate, if you will permit me poetic licence, is an enunciative right rather than an expressive right – the dialogic, communal or group right to address and be addressed, to signify and be interpreted, to speak and be heard [...]*”.

da articulação daquela reivindicação do direito de olhar com o exercício do direito de narrar, que assume formas diversas conforme o enquadramento que delimita seus horizontes. De fato, um dos problemas das nações emergentes no período posterior às independências políticas africanas é o processo histórico de escrita de narrativas nacionais, e o cinema participa desse processo, em alguns contextos, como um dos aparelhos privilegiados de recriação das coletividades. Ao mesmo tempo, o aparelho cinematográfico inscreve as narrativas nacionais que ajuda a escrever em processos que as ultrapassam, seja no âmbito da construção de projetos pan-africanistas, seja em relação a diversas modalidades de espaçamentos transnacionais, como o internacionalismo revolucionário, o cosmopolitismo dos direitos humanos ou o *afropolitismo*.

Se, de acordo com Mbembe (2013, cap. 6), o *afropolitismo* deve ser diferenciado do “nacionalismo anticolonial” e do internacionalismo revolucionário manifesto em diversas “releituras do marxismo”, entendidos como “paradigmas político-intelectuais” que têm predominado no “discurso africano”¹⁴, o termo não deve ser entendido como sinônimo ou derivação do pan-africanismo. De fato, é possível reconhecer, em *Afrique sur Seine*, em *Soleil Ô* e em outros filmes, algumas características que Mbembe (2013, cap. 6) atribui ao *afropolitismo* e descreve em referência à literatura (citando, especificamente, obras de Ahmadou Kourouma, de Yambo Ouologuem e de Sany Labou Tansi) e, secundariamente, à religião, à música, à dança e ao teatro (sem menções mais específicas). Efetivamente, nos filmes, as características do *afropolitismo* aparecem deslocadas tanto por condições específicas da estética cinematográfica quanto pelos temas abordados.

Em um primeiro momento pós-colonial de articulação do *afropolitismo*, que se diferencia do movimento da *Négritude* de Léopold Sédar Senghor e de Aimé Césaire, a sensibilidade *afropolita* ou *afropolítica* de Kourouma, Ouologuem e Tansi, entre outros escritores, “relativiza o fetichismo das origens mostrando que

¹⁴ No original: “*afropolitisme*”; “*nationalisme anticolonial*”; “*relectures du marxisme*”; “*paradigmes politico-intellectuels*”; “*discours africain*”.

toda origem é bastarda; que ela repousa sobre um monte de imundícies”, “reinterroga o estatuto do que se poderia denominar a ‘realidade’” e se desdobra numa “estética da transgressão”. (MBEMBE, 2013, cap. 6)¹⁵. Nos cinemas africanos, *Afrique sur Seine* representa uma espécie de versão cinematográfica das inquietações que definem o movimento da *Négritude*, uma vez que aborda a experiência paradigmática da busca da africanidade na diáspora e no desterro metropolitano. No filme de Sarr e Vieyra, a busca da África no Sena corresponde, esteticamente, ao recurso ao contraponto musical como memória de uma origem perdida que reclama, ao mesmo tempo, a escrita de si e do mundo como parte de um processo de luto, a partir da perspectiva da *Négritude*:

O discurso da *Négritude* pretendia ser um discurso sobre a diferença, um discurso da comunidade como diferença. A diferença era concebida como o meio de recuperar a comunidade, na medida em que se considerava que esta tinha sido o objeto de uma perda. Era preciso, pois, convocá-la ou reconvocá-la, chamá-la novamente à vida, por meio do luto de um passado convertido em significante da verdade do sujeito, em última instância. Desse ponto de vista, tratava-se de um discurso das lamentações (MBEMBE, 2013, cap. 6)¹⁶.

Em *Afrique sur Seine*, assim como no discurso da *Négritude*, a africanidade está irremediavelmente perdida. Entretanto, ao contrário do que ocorre no contexto do movimento literário, em que a africanidade perdida é objeto de uma elaboração simbólica associada à recuperação de signos de identidade que reenviam a um passado étnico distante do colonialismo e de seus efeitos, o filme de Sarr e Vieyra inscreve o sentido da perda em imagens da realidade

¹⁵ No original: “relativise le fétichisme des origines en montrant que toute origine est bâtarde; qu'elle repose sur un tas d'immondices”; “réinterroge le statut de ce que l'on pourrait appeler la 'réalité'”; “esthétique de la transgression”.

¹⁶ No original: “Le discours de la Négritude se voulait un discours sur la différence, un discours de la communauté comme différence. La différence était conçue comme le moyen de recouvrer la communauté, dans la mesure où l'on estimait que celle-ci avait fait l'objet d'une perte. Il fallait donc la convoquer ou la reconvoquer, la rappeler à la vie, par le biais du deuil d'un passé érigé en signifiant en dernière instance de la vérité du sujet. De ce point de vue, il s'agissait d'un discours des lamentations”.

contemporânea, nas quais é possível reconhecer evidências que transbordam a elaboração simbólica em torno da africanidade. São evidências da colonialidade que persiste, em meio à luta anticolonial e à emergência da condição pós-colonial, insinuando a abertura de um espaço de questionamento sobre as origens, a realidade e sua representação análogo àquele que Mbembe (2013, cap. 6) reconhece no *afropolitismo*, a partir de Ouologuem:

[A]o princípio da perda e do luto se substitui aquele do excesso e da desmedida. A comunidade é por definição o lugar da desmedida, da despesa e do desperdício. Sua função é a de produzir resíduos. Ela vem ao mundo e se estrutura a partir da produção de dejetos e da gestão do que ela devora. Passa-se a uma escritura do que sobra ou ainda do excedente. A realidade (quer se trate da raça, do passado, da tradição ou, ainda melhor, do poder) não aparece apenas como o que existe e é passível de representação, de figuração. Ela é igualmente o que recobre, envolve e excede o existente¹⁷.

Efetivamente, se *Afrique sur Seine* insinua a abertura desse espaço afropolítico, *Soleil Ô* evidencia tanto um desdobramento quanto um deslocamento parcial de suas coordenadas, uma vez que aborda tanto a diáspora e o desterro quanto o retorno e a descoberta de um excesso no lugar em que se supunha ser possível encontrar as origens perdidas. Nesse sentido, o retorno inventivo às origens constitui a figura temática paradoxal do excesso, do excedente, da sobra e do resto que permanecem irredutíveis à lacuna que deveriam apenas preencher: o protagonista do filme de Hondo retorna às origens, simbolicamente, ao se ver excluído da comunidade humana e reenviado à condição de selvagem. Inventar as origens equivale a exceder sua lacuna com um suplemento não originário, que

¹⁷ No original: “[A]u principe de la perte et du deuil se substitue celui de l’excès et de la démesure. La communauté est par définition le lieu de la démesure, de la dépense et du gaspillage. Sa fonction est de produire des déchets. Elle vient au monde et se structure à partir de la production des rebuts et de la gestion de ce qu’elle dévore. L’on passe à une écriture du surplus ou encore de l’excédent. La réalité (qu’il s’agisse de la race, du passé, de la tradition ou mieux encore du pouvoir) n’apparaît pas seulement comme ce qui existe et est passible de représentation, de figuration. Elle est également ce qui recouvre, enveloppe et excède l’existant”.

inscreve na realidade filmada o excesso esteticamente transgressivo da encenação de performances e da montagem em descontinuidade, nas quais as possibilidades de transformação da realidade documentada pelo filme a partir da agência do sujeito são perturbadas e interrompidas. A agência do protagonista de *Soleil Ô* – que busca participar da comunidade da humanidade na metrópole, seja por meio da busca de trabalho, seja por meio de relacionamentos – encontra um limite incontornável – sua exclusão da humanidade e sua identificação à selvageria. A tarefa da descolonização permanece por fazer, embora já tenha sido iniciada pela inversão do olhar colonial, enquanto a imaginação do comum se projeta no futuro, irredutível a qualquer desejo ou injunção de retorno às origens e necessariamente atravessada pela potência cosmopoética da invenção de algo que ainda não tem nome.

A relação com a terra como problema cosmopoético e o afropolitismo mundial

Com *Touki Bouki* (1973), de Djibril Diop Mambéty, o paradoxo do retorno inventivo às origens assume uma forma ainda mais radical e irônica, por meio da referência à mitologia (a “jornada da hiena”, como explicita o título do filme em inglês) e à atividade do pastoreio. O itinerário do pastor Mory, que dirige uma motocicleta adornada com chifres de touro, e da estudante universitária Anta em busca de dinheiro para ir a Paris envolve o encontro com figuras mais ou menos alegóricas – a feiticeira, o policial, o rico homossexual etc. – bem como a encenação de fantasias de poder bastante perturbadoras, como o desfile de Mory como se fosse um presidente e, mais adiante, de Mory e Anta como se fossem autoridades: o presidente e a primeira dama, talvez, de uma nação sem país, uma coletividade sem nome de que o filme oferece um irônico e melancólico vislumbre.

O desfecho de *Touki Bouki* lança Mory e Anta em direções opostas. Ele desiste da viagem a Paris antes de embarcar e corre de volta para sua terra. Ela continua em direção ao sonho que ambos idealizavam e que a conduzirá à vida em outras partes da Terra – e habitar a Terra depende, nesse sentido, de recusar uma

relação unívoca com a terra, de reivindicar a condição equívoca e derivativa do desterro. O filme de Mambéty conduz o retorno inventivo às origens que o atravessa a uma espécie de abertura paradoxal, como se afirmasse, ao mesmo tempo, em relação à África, a necessidade de retornar e a necessidade de partir. Essa abertura paradoxal assume uma forma ainda mais interessante porque não corresponde às expectativas convencionais de papéis de gênero: é a mulher quem parte, quem recusa as raízes, quem se abre para a condição de desterro; é o homem quem retorna, quem permanece, quem não se afasta de sua terra. No horizonte desse movimento, está em questão a duplicidade (frequentemente renegada ou dissimulada) de toda relação com a terra que se habita: por um lado, o pertencimento; por outro, a deriva.

É da duplicidade ambivalente da relação de pertencimento e de deriva com a terra que decorre parte da contundência dos cinemas africanos, nos quais será sempre preciso reconhecer as marcas da diáspora. Três filmes mais recentes revelam a diversidade de sentidos que essa relação com a terra assume, e um olhar sobre eles sugere que a reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo que constitui o gesto fundamental dos cinemas africanos não deve ser reduzida a uma política da identidade (cultural, nacional, de gênero etc.) nem a uma política da representação (a luta em torno dos estereótipos, a busca da imagem positiva etc.). Esses três filmes pertencem, ademais, a três áreas geopolíticas distintas, mas são atravessados pela mesma busca de cosmopoéticas do comum: *La vie sur terre* (1998), de Abderrahmane Sissako (área francófona), *Terra sonâmbula* (2007), de Teresa Prata (área lusófona), e *Pumzi* (2009), de Wanuri Kahiu (área anglófona)¹⁸.

La vie sur terre é um filme de regresso, como argumenta Amaranta César (2012, p. 200), que “se constrói, plano após plano, sobre a crença no

¹⁸ A divisão da África em áreas geopolíticas associadas às línguas que os Estados nacionais do continente herdaram dos colonizadores europeus não deve ser compreendida de modo estanque e absoluto, embora ofereça um quadro interpretativo recorrente nos estudos sobre cinemas africanos e sobre a história recente do continente.

deslocamento como produtor de imagens e falas”. O deslocamento que constitui o filme complementa o movimento diaspórico que inaugura os cinemas africanos (em *Afrique sur Seine*, por exemplo) com um movimento de retorno interrogativo (mas de forma alguma assertivo). Sua articulação do tema da relação com a terra passa por um interesse nos problemas da comunicação e da incomunicabilidade: a carta endereçada ao pai, que abre o filme; os trechos do *Cahier d'un retour au pays natal* e do *Discours sur le colonialisme*, de Aimé Césaire, que a voz do próprio Sissako lê; as emissões de rádio, ora vindas da França, ora da estação local; o escritório dos correios de Sokolo, em cujo centro está um telefone que nem sempre funciona.

O retorno de Sissako à terra em que ainda vive seu pai, a aldeia de Sokolo, no Mali, opera como parte de um dispositivo que envolve, igualmente, o tema da virada do milênio, decorrente da inserção de *La vie sur terre* no projeto *2000 vu par...* (“2000 visto por...”), realizado pelo canal Arte da televisão francesa. Retornar às origens para observar o tempo que vem: eis o gesto que inaugura o movimento de deslocamento de *La vie sur terre*. No início do filme, vemos Sissako atravessando os corredores de uma loja abarrotada dos mais diversos produtos; depois, veremos o diretor em meio às paisagens de Sokolo e à interrogação de sua relação com a terra pátria, que é uma interrogação de si mesmo, como sujeito que é interpelado a representar alguma africanidade entre os dez realizadores convidados para o projeto *2000 vu par...* e como sujeito que se constitui, ao mesmo tempo, a partir de um distanciamento em relação à África:

[...] se num sentido reivindica-se a proximidade, em outro sentido as coisas parecem misteriosas, indecifráveis por esse olhar que se demora demasiadamente atento às minúcias e insignificâncias do cotidiano, inscrevendo-as numa duração que torna estranho o familiar. O resultado disso é tanto uma opacidade – Sissako recusa o posto de tradutor da África, não há tradução possível –, quanto um gesto de distanciamento, que termina por enfatizar o próprio olhar: a terra, assim, torna-se paisagem [...]. (CÉSAR, 2012, p. 201).

Entre as paisagens europeias e as paisagens africanas, *La vie sur terre* introduz um plano dos galhos de um baobá projetando-se em direção ao céu:

No lugar da imagem antológica das grandes raízes que se estendem pelo chão, onde homens sentam-se para conversar e contar histórias, Sissako nos dá a imagem do tronco seco, nu, desse grande baobá cujas extremidades formam um emaranhado de galhos que se projetam para o céu. Há aqui um significativo movimento de inversão que se anuncia. O que Sissako parece propor não é um retorno às raízes, ou à identidade original: trata-se de afirmar uma transformação do lugar de enunciação. As histórias e palavras ancoradas nesse solo vão se emaranhando em uma grande trama e projetam-se para fora do quadro. É nesse sentido que ele afirma sua posição intermediária. Sissako parece querer deixar claro que ele fala da África, a partir da perspectiva africana, para o mundo. (CÉSAR, 2012, p. 203).

A imagem dos galhos do baobá remonta à iconografia cinematográfica, literária e mitológica do tronco do baobá, deslocando o sentido de enraizamento que tende a ser associado à árvore a partir da revelação da densa deriva de seu labirinto de galhos. As raízes, que podem ser compreendidas como uma metáfora do pertencimento e da relação com as origens, permanecem fora de campo, enquanto os galhos são visíveis em sua imobilidade instável e em sua fragilidade inquieta, como uma metáfora da deriva e da potência cosmopoética da invenção de um olhar sobre si que é, igualmente, um olhar sobre o mundo – e de um olhar a partir da África que é, ao mesmo tempo, um olhar a partir do mundo. O pertencimento e a deriva como formas de relação com a terra dependem, efetivamente, da comunicação, de suas possibilidades e de seus limites, que *La vie sur terre* explora como parte de um interesse mais amplo de Sissako no tema da incomunicabilidade, com base no que se pode denominar cosmopoética da fragilidade (RIBEIRO, 2012).

É, talvez, de uma das formas mais radicais de incomunicabilidade que parte *Terra sonâmbula*, que assume o risco poético da reivindicação do direito de olhar, de narrar e de imaginar o mundo a partir da experiência e da memória da guerra civil em Moçambique. Como adaptação do livro homônimo de Mia Couto, o filme de Teresa Prata apresenta a realidade moçambicana por meio de uma alegoria fantasiosa em dois tempos: o menino Muidinga e o velho Tuahir caminham em busca do mar, enquanto Muidinga lê o diário que encontrou junto a um cadáver na beira da estrada. A narrativa do filme intercala a caminhada dos dois

protagonistas com a apresentação de episódios narrados no diário. Entre os dois tempos da alegoria, os dois encontram uma série de personagens que representam os efeitos e as heranças da guerra, até que o filme articula um sentido de esperança em meio à devastação. O trauma da guerra civil é abordado por meio dos delírios que compõem a alegoria poética de *Terra sonâmbula*, e se o sono e o sonho da razão produzem monstros, o sono e o sonho da terra produzem figuras do mundo comum que se perde, interminavelmente, na incomunicabilidade radical da guerra e de suas heranças.

Se *La vie sur terre* representa a cosmopoética da fragilidade que se desdobra no cinema de Sissako por meio da exploração de uma relação com a memória da terra, que é tanto a memória da infância, do pai e da aldeia quanto a memória da violência colonial, de Césaire e da luta contra o colonialismo, *Terra sonâmbula* introduz uma forma de cosmopoética do comum que transborda a tarefa política da descolonização a partir da elaboração de uma relação imaginativa com a terra. A reivindicação do direito de olhar e de narrar a experiência histórica moçambicana está atravessada por uma exploração do direito de imaginar a terra, isto é, tanto de sonhar sua coesão a partir do reconhecimento de um pertencimento a uma história nacional comum, quanto de fantasiar sua abertura a partir da exploração de uma deriva que converte a herança da guerra em recurso de imaginação do comum. Uma cosmopoética da fantasia, talvez, na qual as raízes foram destruídas e todo pertencimento permanece duvidoso (não há terra à qual retornar), ao mesmo tempo em que os galhos não se projetam sobre o céu e toda deriva depende de alguma medida da fuga (é preciso fantasiar outra terra ali onde não há mais terra).

Quando Wanuri Kahiu filma *Pumzi* (2009), a terra não é nem o lugar do pertencimento perdido a que se pode regressar e que se deve interrogar, como em *La vie sur terre*, nem o lugar da devastação, de que não é possível escapar senão pela fantasia, como em *Terra sonâmbula*. A ficção científica de Kahiu inscreve o tema da relação com a terra no contexto de um tema cada vez mais frequente em nossos tempos: o fim do mundo (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014). Em *Pumzi*, vemos o que sobrevive do planeta depois de uma

Terceira Guerra Mundial, a guerra da água. O mundo comum está reduzido a um conjunto de protocolos estritos e a um controle rigoroso do corpo de cada indivíduo, de sua fisiologia e de seus sonhos, que são contidos por drogas.

A busca de uma faísca de vida que possa desencadear a renovação da paisagem desértica em que se converteu o planeta dá à figura de Asha, a protagonista, seu sentido dramático, seus objetivos narrativos e sua singularidade, num contexto diegético em que tudo parece funcionar maquinalmente, sem questionamento, sem indecisão, sem dúvida, em suma, sem vida. Algo da esperança melancólica que define o desfecho do filme – em que Asha morre para se converter em uma árvore no meio do deserto – parece anunciar que, atualmente, toda forma de imaginação do comum deve passar pelo reconhecimento da implicação de cada um de nós e de cada um dos fios que compõem nossa época num mundo comum em desaparecimento.

De fato, *La vie sur terre*, *Terra sonâmbula* e *Pumzi* podem ser associados ao que Mbembe (2013, cap. 6) define como um segundo momento do *afropolitismo*, uma espécie de *afropolitismo* mundial, que “corresponde à entrada da África numa nova era de dispersão e de circulação”¹⁹. Nesse contexto, um descentramento da africanidade torna possível que os filmes transbordem a cosmopoética da descolonização, articulando suas diversas formas de cosmopoéticas do comum em relação a caminhos que se abrem a partir e além da africanidade, no espaço e no tempo da mundanidade (em oposição às definições de identidade e de diferença que recortam o mundo comum em esferas incomensuráveis) e da mundialidade (em oposição à globalização como projeto dominante associado aos fluxos do capital).

Essa nova era se caracteriza pela intensificação das migrações e pela implantação de novas diásporas africanas no mundo. Com a emergência dessas novas diásporas, a África não constitui mais um centro em si. De agora em diante, ela é feita de polos entre os quais há constantemente passagem, circulação e abertura de caminhos [frayage]. [...] [A] questão não é mais saber de que essência é a perda: é saber como

¹⁹ No original: “correspond à l’entrée de l’Afrique dans un nouvel âge de dispersion et de circulation”.

constituir novas formas do real – formas flutuantes e móveis. Não se trata mais de retornar a todo custo à cena primordial ou de refazer no presente os gestos passados. Se ele desapareceu, o passado não está, entretanto, fora de campo. Ele ainda está aqui, sob a forma de uma imagem mental. Rasuram-se, apagam-se, substituem-se, eliminam-se, recriam-se as formas e os conteúdos. Procedem-se por falsos *raccords*, discordâncias, substituições e montagens – condição para atingir uma força estética nova. (MBEMBE, 2013, cap. 6)²⁰.

Se, como escreve Mbembe (2013, cap. 6) em seguida, “[a] África ela mesma é, de agora em diante imaginada como um imenso intervalo, uma inesgotável citação passível de diversas formas de combinação e composição”²¹, é preciso pensar suas relações com o mundo num sentido novo, conforme um reconhecimento de sua radical contemporaneidade, tal como evidenciam *La vie sur terre*, *Terra sonâmbula* e *Pumzi*. De fato, ali onde *La vie sur terre* canta, com a força da escrita poética de Aimé Césaire e a fragilidade da imagem dos galhos do baobá, a humanidade comum que é preciso construir cotidianamente, contra o racismo; ali onde *Terra sonâmbula* enaltece, contra a realidade da guerra e com a fantasia da escrita poética de Mia Couto, as possibilidades do sonho e o sentido utópico que pode resguardar alguma redenção em meio a tempos sombrios; ali onde *Pumzi* assinala a necessidade suplementar de interrogar a humanidade e o sonho em sua relação com o mundo que nos resta, em suma, os cinemas africanos entrelaçam a cosmopoética da descolonização que os funda, que corresponde ao

²⁰ No original: “Ce nouvel âge se caractérise par l’intensification des migrations et l’implantation de nouvelles diasporas africaines dans le monde. Avec l’émergence de ces nouvelles diasporas, l’Afrique ne constitue plus un centre en soi. Elle est désormais faite de pôles entre lesquels il y a constamment passage, circulation et frayage. [...] [L]a question n’est plus de savoir de quelle essence est la perte : elle est de savoir comment constituer de nouvelles formes du réel – des formes flottantes et mobiles. Il ne s’agit plus de retourner à tout prix à la scène première ou de refaire dans le présent les gestes passés. S’il a disparu, le passé n’est cependant pas hors champ. Il est encore là, sous la forme d’une image mentale. On rature, on gomme, on remplace, on efface, on recrée les formes et les contenus. On procède par de faux raccords, des discordances, des substitutions et des montages – condition pour atteindre une force esthétique neuve”.

²¹ No original: “L’Afrique elle-même est désormais imaginée comme un immense intervalle, une inépuisable citation passible de maintes formes de combinaison et composition”.

afropolitismo pós-colonial, com as cosmopoéticas do comum que seus filmes buscam interminavelmente, associadas ao *afropolitismo* mundial.

Referências

- ANDREW, Dudley. "Além e abaixo do mapa do cinema mundial". In: DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2013. p. 35-50.
- ANDREW, Dudley. "An Atlas of World Cinema". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, v. 45, n. 2, outono, 2004, 9-23.
- ARMES, Roy. "O cinema africano ao norte e ao sul do Saara". In: MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 141-189.
- ARMES, Roy. *African filmmaking: North and South of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BHABHA, Homi K. "Democracy De-realized". *Diogenes*, v. 50, n. 1, 2003, 27-35.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. Nélio Schneider. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ / Contraponto, 2005.
- CÉSAR, Amaranta. "Filmes de regresso: o cinema africano e o desafio das fronteiras". In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 189-207.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.*
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet (L'oeil de l'histoire 3)*. 1. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MBEMBE, Achille. Sortir de la grande nuit. Edição digital em formato Epub sem paginação fixa. Paris: Éditions La Découverte, 2013.

MELEIRO, Alessandra. Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MIRZOEFF, Nicholas. The right to look: a counterhistory of visibility. 1. ed. Durham, London: Duke University Press, 2011.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. “A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum”. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). Filmes da África e da diáspora: objetos discursivos. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Do inimaginável: cinema, direitos humanos, cosmopoéticas. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

SAID, Edward W. Cultura e imperialismo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEMBÈNE, Ousmane. “Entrevista – O griot do cinema africano”. Correio da Unesco, Fundação Getúlio Vargas, 1990. Disponível em versões em inglês, francês e espanhol, respectivamente em:
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000851/085187eo.pdf#85172>>;
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000851/085187fo.pdf#85172>>;
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000851/085187so.pdf#85172>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?” In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 25-32.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature. 1. ed. Londres: Heinemann, 1986.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. Black African Cinema. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Edição espanhola de Fernando Checa, a partir de edição alemã de Martin Warnke, com a colaboração de Claudia Brink.



Tradução para o espanhol de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Submetido em 27 de agosto de 2016 | Aceito em 8 de dezembro de 2016