

**Cinema africano:**  
*perturbando a ordem (cinemática mundial)*

Kenneth W. Harrow<sup>1</sup>

Tradução: Lúcia Ramos Monteiro<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kenneth W. Harrow é professor titular (“distinguished”) do departamento de Inglês da Michigan State University, nos Estados Unidos. Com mestrado em inglês (1966) e doutorado (1970) em literatura comparada pela New York University, ele especializou-se em estudos pós-coloniais e no cinema e na literatura da África e das diásporas. Dentre seus diversos livros publicados, os mais recentes são *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism* (2007) e *Trash! A Study of African Cinema Viewed from Below* (2013). Em 2011, ele recebeu o prêmio de “africanista distinto” (Distinguished Africanist Award) na Conferência Anual de Toyina Falola na Universidade do Texas. Como professor e pesquisador premiado pela Fundação Fulbright, ele esteve em Camarões (1977-1979) e no Senegal (1982-1983 e 2005-2006).

**e-mail: harrow@msu.edu**

<sup>2</sup> Lúcia Ramos Monteiro realiza pesquisa de pós-doutorado junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) a respeito dos “Problemas contemporâneos para o conceito de cinema nacional”, com financiamento da Fapesp. Ela é doutora em estudos cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pela USP, com uma tese sobre “A iminência da catástrofe no cinema”. Trabalhou como professora-visitante na Universidad de las Artes, em Guayaquil, Equador, tendo dado aulas também na Paris 3 e na USP. Foi curadora da mostra *África(s). Cinema e Revolução* (Caixa Belas Artes, 2016).

**e-mail: luciarmonteiro@gmail.com**

## Resumo

Kenneth Harrow pensa o conceito de “cinema mundial” – e suas novas formulações, a partir do “transnacional” e do “global-local” – à luz dos cinemas africanos, tanto os herdeiros do Terceiro Cinema e dos cinemas de libertação nacional (de Ousmane Sembène a Jean-Marie Téné), quanto os que adotam uma perspectiva experimental ou vanguardista, como Jean-Pierre Bekolo, Mahamat-Saleh Haroun e Andy Amadi Okoroafor, incluindo também os cinemas populares, principalmente Nollywood. Os paradigmas evocados por Krings e Okome (2013) e Diawara (2010) dão ensejo à seguinte questão: como o leque de práticas fílmicas realizadas atualmente na África, dos filmes sérios e independentes às mini-indústrias ao estilo de Nollywood, requer a reconceituação de novas noções transnacionais da globalização (DUROVICOVA & NEWMAN, 2010). Continuando seu trabalho anterior (HARROW, 2012), o autor enfatiza a necessidade de uma abordagem dos filmes africanos baseada em sistemas de valores que funcionem “isomorficamente”. Valores normativos devem ser desestabilizados pela introdução de objetos considerados sem valor pelas escalas tradicionais – no caso, a presença de filmes africanos desestabiliza os critérios de valor do chamado “cinema mundial”.

Palavras-chave: Cinemas africanos; Cinema Mundial; Lixo; Nollywood.

## Abstract

Kenneth Harrow proposes to situate that new formulation of the world cinema—“transnational” or “global-local”—, in relationship to those African cinemas that are both continuing in the directions undertaken with the ascension of Third Cinema and national liberation (from Ousmane Sembène to Jean-Marie Téné), to the experimental, avant-gardist approaches of Jean-Pierre Bekolo, Mahamat-Saleh Haroun and Andy Amadi Okoroafor, and the populist cinemas of the video film industries, most notably Nollywood. The paradigms evoked by Krings and Okome (2013), and by Diawara (2010), provide an opening to the central question of how the range of filmmaking practices in Africa today, from serious Independent films to Nollywood style mini-industries, requires a reconceptualization of the new transnational notions of globalization (DUROVICOVA & NEWMAN, 2010). The article carries further the work initiated earlier by the author (HARROW, 2012), emphasizing the necessity to formulate a perspective on African films grounded in systems of value that function “isomorphically.” Normative values to be destabilized by the introduction of African films to their corpus, will be those underlying “World Cinema.”

Keywords: African Cinema; World Cinema; Trash; Nollywood.

Como o cinema africano perturba a ordem do Cinema Mundial<sup>1</sup>? A construção da categoria “Cinema Mundial” tem um custo: ela produz ordem e, ao mesmo tempo, detrito. O detrito se relaciona à escala de valor que o “Cinema Mundial” estabelece ao admitir “filmes do mundo” em suas listas, antologias, cursos e conferências, em sua sensibilidade do que vale a pena ser considerado “filme do mundo” e não apenas “filme local”.

A oposição entre global e local não é neutra, e a construção da categoria “Cinema Mundial” tampouco tem sido neutra ou a-hierárquica. Mas, para entender quais custos estão implicados no uso dessa categoria, precisamos ter uma noção do que não é “Cinema Mundial” – filmes que não entram no fluxo global, de acordo com os termos de Appadurai (o que ele chama de *etnopaisagens*, *mediapaisagens*, *tecnopaisagens*, *financiopaisagens* e *ideopaisagens*<sup>2</sup>), ou seja, o que não está qualificado para a globalização ou não pode sequer entrar nas listas de candidatos a ela. Um exemplo são os 1000 ou 1500 filmes produzidos em Nollywood (Nigéria) a cada ano, numerosos demais para serem analisados, e desqualificados pelo uso que fazem do melodrama e de instrumentos de produção amadorística. A questão do que conta como Cinema Mundial nos obriga a questionar o que faz com que uma produção seja vista como um *filme*, e não como material amador reunido de um jeito barato. Ao mesmo tempo, essa questão nos leva a interrogar qual é o critério que qualifica o “Cinema Africano”.

As três perguntas – o que é um filme “real”, um filme africano e um filme global – conduzem à questão central: qual é a relação entre Cinema Africano e Cinema Mundial, e como tal relação é determinada por uma certa definição do que é um filme aceitável, muito mais do que a de um filme global<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> No original, a expressão usada pelo autor é “*World Cinema*” assim como, mais tarde, ele falará de “*World Music*”. Aqui, optamos por deixar a tradução para o português, como “cinema mundial”. [N.d.T.]

<sup>2</sup> APPADURAI, 2004, p. 50. [N.d.T.]

<sup>3</sup> Estou usando a categoria de Cinema Mundial, frequente em círculos acadêmicos; costuma-se fazer referência a tais filmes tanto como cinema global ou como cinema mundial.

O que um estudo da globalização e do lixo trariam para as noções de cultura mundial, no período atual dos estudos culturais transnacionais? As questões de difusão e exibição são centrais para os estudos globais, e em especial para a categoria Cinema Mundial. Ao introduzir o conceito de lixo, é possível focar na maneira como padrões globais têm marcado as formas culturais dominantes e, por extensão, têm marcado também formas consideradas marginais ou estranhas às normas culturais dominantes. Formas tidas como estranhas são encaradas como de menor valor e aproximam-se do estatuto de lixo, que Mary Douglas (1966) define enquanto “matéria fora de ordem” ou matéria sem valor.

O presente estudo irá considerar as ordens do Cinema Mundial como geradoras de seus próprios lixos, seus próprios materiais estranhos – como Derrida mostrou em *Mal de arquivo* (2001) ou Rancière em *A partilha do sensível. Estética e política* (2005) –, em que cada ordem, para ser uma ordem, precisa demarcar suas exclusões. Filmes do sul global são frequentemente incluídos na categoria do Cinema Mundial, mas isso nem sempre ocorre. O que determina tal categorização, e que sistemas globais agora a modelam, por meios que não foram centrais no passado, antes que a globalização e o capitalismo de commodities marcassem tão profundamente os fluxos culturais? Quais rupturas das ordens são efetuadas quando se examina seriamente o “lixo” africano que é normalmente excluído?

Dudley Andrew, em *An Atlas of World Cinema* (2004), serpenteia em torno da definição do termo “cinema mundial”, afirmando que ele inicialmente substituiu a expressão “filme de arte estrangeiro” quando mobilizado contra Hollywood, nos anos 1990. “Críticos pós-coloniais às vezes utilizam o termo, num cenário em que as nações competem por reconhecimento em festivais de cinema”, diz (ANDREW, 2004, p. 9). Ele associa a ascensão do termo ao “encolhimento” dos departamentos de literaturas nacionais. Andrew argumenta que o termo deveria colocar os estudantes em “condições de visionamento não familiares”: “Essa é a promessa pedagógica de *Cinema Mundial*, uma maneira de abordar filmes estrangeiros sistematicamente, transcendendo os caprichos do gosto; usando a medida do ‘estrangeiro’ no que é uma dimensão global que acaba de ser

reconhecida” (ANDREW, 2004, p. 9). Não é preciso perguntar de quem é a “falta de familiaridade” em questão: o autor já situou a viagem enquanto ponto de partida para aqueles que estão acostumados com as abordagens convencionais das aulas sobre filmes de arte: são seus alunos, nossos alunos, os alunos em “nossas” salas de aula. A viagem para os portos do desconhecido é vista de uma perspectiva arquimedesiana, de onde o familiar vê o desconhecido. Para Dudley Andrew, tal ponto de partida está localizado no Ocidente – ou, como diríamos agora, no norte global. Viajar não necessariamente implica em uma jornada só de ida, mas quando nos movemos para locações no estrangeiro em que há cinemas “locais”, fica claro que o globalmente local é o lugar de uma alteridade que fornece os pontos de ancoragem da falta de familiaridade. “Hollywood” serve de contraste para o local, mas, mais precisamente, para os Independentes no cinema; e as locações “locais” para os Independentes poderiam se situar em qualquer lugar, desde que os portos de destino do global estejam sempre em outro lugar, e especialmente em lugares “remotos”, se não “exóticos”.

Conforme escreve Michael Chanan, a expressão “Cinema Mundial”, do mesmo modo que “world music”, assimila-se a uma etiqueta de marketing que faz seu trabalho de seleção com base nas regras da cultura de comoditização global. Para Chanan, Cinema Mundial “é menos um campo de trabalho do que uma certa abordagem, uma tentativa de escapar à tendência da academia convencional, que vai contra o marginal” (CHANAN, 2011, p. 1). Diante do argumento de que a globalização e a revolução digital eliminaram a divisão entre centro e margem, ele retorque que “a era da globalização basicamente não mudou o equilíbrio de poder internacional no campo da produção cultural desde sua configuração do pós-guerra, quando o globo passou a estar dividido em três mundos”. Ele continua, provocativo: “o problema com a tentativa de reconceituar o modelo centro-periferia é que ele continua em operação” (CHANAN, 2011, p. 2). Ele relaciona Hollywood, as *majors* e sua hegemonia com o superpoder do imperialismo e, embora sua linguagem soe um tanto fora de moda, o ponto central consiste em dizer que o capitalismo global neoliberal é mais do que nunca marcado pela distribuição de poder. Este ponto evidencia-se quando ele argumenta que a

“imagem de-centralizada”, a imagem que desafia as culturas visuais dominantes, a norma, na esfera pública, é também aquela que caracteriza a noção de Cinema Mundial sempre que evocada, e isso porque os “centros” da produção cinematográfica constituem “uma rede de estúdios pelo mundo, tipicamente localizados em cidades globais ou perto delas, em diferentes continentes, como Londres ou Hong Kong, estúdios que pertencem ao mesmo cartel, ou ao cartel rival” (CHANAN, 2011, p. 2). Ele conclui que “é impossível pensar o Cinema Mundial como um conceito ou categoria sem levar em conta essa perspectiva divisora (Cinema Mundial x Primeiro Cinema)” (CHANAN, 2011, p. 3).

Nosso objetivo portanto é interrogar se a relação que Chanan vislumbra entre Cinema Mundial e Hollywood não evocaria, assimetricamente, aquela entre o Cinema Africano e o Cinema Mundial – uma questão de suma importância à luz da revolução digital que viu surgir Nollywood e suas diversas reiteraões em Gana, Camarões, Quênia, Tanzânia e outros lugares. Curiosamente, quando ele retorna à metáfora geográfica para descrever os filmes não-centrados, usa termos parecidos com os usados por Andrew, como “distante” e “desconhecido”: “de tempos em tempos, somos lembrados dessa alteridade por novas ondas cinematográficas vindas de países previamente além do horizonte, como Irã ou China, que geram um grande interesse precisamente porque nada iguala a capacidade do cinema para criar novas geografias imaginárias de lugares longínquos e desconhecidos” (CHANAN, 2011, p. 3). Claro que isso deixa abertas algumas questões: “desconhecido” para quem? “Longe” a partir de onde?

Algumas respostas podem ser encontradas em importantes antologias de estudos do Cinema Mundial. De saída, o volume *World Cinema: Critical Approaches* (2001), de John Hill e Pamela Church Gibson, é emblemático de tais coleções: ele apresenta o estilo “salada” inicial: forte ênfase em filmes europeus, uma navegação por estudos de caso não-europeus – um deles apresenta as certezas mais banais com relação à África, junto com noções de cinema marginal, Terceiro Cinema, Cinema de Oposição. Ainda não estamos na era do Cinema Mundial, mas em seu limiar, antes que o Global tenha deslocado o nacional, quando as ênfases nos cinemas nacionais europeus, seguidas por cinemas

nacionais não-ocidentais, eram todas enquadradas em termos que replicavam os cursos de pesquisa em cinema anteriores.

A descrição da Amazon para o *Oxford History of World Cinema* (NOWELL-SMITH, 1996) aproxima-se, de maneira não intencional, da auto-paródia: “No *Oxford History of World Cinema*, um grupo internacional de historiadores do cinema traça a história desse persistente *médium* de entretenimento popular. Cobrindo todos os aspectos de seu desenvolvimento, estrelas, estúdios e impacto cultural, o livro celebra e narra mais de 100 anos de diversas conquistas, dos filmes de faroeste à *Nouvelle Vague*, da animação à vanguarda, de Hollywood a Hong Kong”. Isso, o mundo-compêndio, é transportado, como o livro de Hill e Gibson, com uma grande ênfase no cinema ocidental, de seus primeiros anos até o presente, com a mesma previsibilidade de conteúdos com que Chanan descreve as sessões de cinema de grandes redes e franquias, em que as divisões são pré-concebidas de acordo com as linhas de marketing.

Dez anos mais tarde, o modelo dos livros acima é reproduzido sob uma roupagem moderna, em que globalização e transnacionalismo soam como marcos de contemporaneidade – muito embora a descrição de *World on Film* (2010), de Nochimson, lembre os termos usados por Andrew vinte anos antes. Sobre o livro, Leitch<sup>4</sup> escreve o seguinte: “Estudantes, cujo conhecimento de cinema é limitado aos últimos lançamentos no multiplex local, não podiam desejar um guia melhor para a estranheza do cinema internacional do que *World on Film*. Começando com a devida consideração e respeito pelo entendimento de seus leitores sobre o cinema hollywoodiano, Martha Nochimson os conduz em uma visita guiada aprofundada, tanto pelos mais importantes movimentos do cinema internacional e os novos hábitos cinéfilos necessários para apreciar Luis Buñuel e Wong Kar-wai quanto para lançar um novo olhar sobre Martin Scorsese e Quentin Tarantino”. A

---

<sup>4</sup> Trecho da resenha de Thomas Leitch, da Universidade de Delaware, reproduzido no material promocional do livro de Martha Nochimson e divulgado pela editora Wiley (Cf. <http://www.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-1444358332.html>, último acesso 8 de janeiro de 2017).

quarta capa reitera as palavras de Chanan, inconscientemente: “Este livro único, instigante e vivaz, fornece uma introdução abrangente ao cinema internacional, da era de ouro do cinema europeu aos blockbusters contemporâneos da Índia e da Ásia, e à emergência da cultura global de cinema no pós-Segunda Guerra Mundial”.

Teóricos importantes dos cinemas internacionais, Andrew e Chanan têm marcado as diversas etapas do que se tornou o “Cinema Mundial”. Eles apresentam os ensaios principais na antologia de Dennison e Lim (2006), cujo título carrega a marca da abordagem de Andrew: *Remapping World Cinema*. O novo mapa exclui todo o cinema africano da coleção, em um provável indício de como a economia da globalização conduziu o cinema africano a novas baixas na produção. Visões mais antigas desse “mundo” excluem as rápidas e sujas produções em vídeo – hoje em dia, filmes digitais – que, em 2006, haviam resultado num total de cerca de 1000 filmes por ano feitos na Nigéria, transformando o formato celuloide da cinematografia africana séria em uma indústria altamente comercial, dirigida por objetivos financeiros, em que orçamentos de pequena escala viabilizavam uma ampla empresa local. Mais sintonizado com noções de produção de cultura local marcadas por influências transnacionais, *World Cinemas, Transnational Perspectives* (2010), de Durovicova e Newman, é bem-sucedido ao evocar um leque de perspectivas que teorizam os parâmetros dos cinemas globalizados, apoiando-se no que propõe Appadurai com respeito aos fluxos, trocas transnacionais e imaginários geopolíticos emoldurados pelo senso de inadequação de abordagens críticas passadas, fim da linha de modelos nacionais ou industriais que replicavam os modelos do centro-margem mesmo quando o objetivo era celebrar as noções de diversidade que os sustentavam. Durovicova introduz seu volume assinalando tal insatisfação:

“O impulso para este volume veio da combinação de uma insatisfação pedagógica com uma questão historiográfica. Dadas as rápidas e penetrantes mudanças nas economias e tecnologias da imagem em movimento, o cenário contra o qual toda entidade geopolítica representada agora aparece é da escala do todo – ‘do mundo’. A estratégia dominante que os professores de Cinema Mundial mais comumente



adotam tem o formato de um conjunto de discretas unidades de cinemas nacionais organizadas em uma sequência de momentos de pico, ainda que, de vez em quando, essa estratégia seja empregada ‘sob rasura’, como em reconhecimento dos limites do paradigma do estado-nação enquanto unidade histórico-fílmica básica. Como então seria possível promover o imaginário geopolítico da disciplina estudos cinematográficos para uma perspectiva transnacional, amplamente concebida como acima do patamar do nacional mas abaixo do patamar do global?” (DUROVICOVA e NEWMAN, 2010, p. IX)

Minha proposta aqui é enfrentar o desafio de situar essa nova formulação do mundo – “transnacional” ou “global-local” – apesar da maneira como o atlas de Andrew o designa, qualquer que seja a geometria de sua estrutura, as qualidades de seus “fluxos”, em relação àqueles cinemas africanos que ao mesmo tempo prolongam as direções já tomadas com a ascensão do Terceiro Cinema e a libertação nacional (como continuidades do cinema engajado, de Sembène<sup>5</sup> a Téo<sup>6</sup>), em relação também às abordagens experimentais e vanguardistas de Bekolo<sup>7</sup>, Haroun<sup>8</sup> ou Amadi<sup>9</sup>, e aos cinemas populistas das indústrias do vídeo, de que Nollywood é o exemplo mais proeminente. Pretendo trabalhar através dos paradigmas evocados por Krings e Okome em seu mais recente trabalho, *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (2013), e por Diawara, em seu *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics* (2010), na medida em que eles fornecem uma abertura à questão central de como, dos filmes independentes sérios às mini-indústrias ao estilo de Nollywood existentes por todo o continente, a vasta gama de práticas fílmicas na África de hoje está gerando um corpus de trabalho que requer a reconceituação das novas noções

---

<sup>5</sup> O cineasta senegalês Ousmane Sembène (1923-2007). (N.d.T.)

<sup>6</sup> Referência ao cineasta Jean-Marie Téo (1954-), da República de Camarões, autor de uma série de documentários, relativos sobretudo à história do colonialismo e pós-colonialismo na África. (N.d.T.)

<sup>7</sup> O realizador camaronês Jean-Pierre Bekolo (1964-). (N.d.T.)

<sup>8</sup> Mahamat-Saleh Haroun (1961-), realizador natural do Chade, estabelecido na França, autor do longa-metragem premiado no Festival de Veneza *Temporada de Seca* (*Daratt*, 2006), entre outros filmes. (N.d.T.)

<sup>9</sup> O cineasta nigeriano Andy Amadi Okoroafor (1966-). (N.d.T.)

transnacionais de globalização que Durovicova enfrenta em sua coleção.

Para tanto, tentarei prolongar o trabalho que iniciei em *Trash: African Cinema from Below* (2012), no qual enfatizo a necessidade de formular uma perspectiva sobre os cinemas africanos baseada em sistemas de valor que funcionam “isomorficamente”, ou seja, que ecoam os parâmetros da cultura e se relacionam uns aos outros por meio da incorporação do que, sob determinado ponto de vista, é julgado sem valor, mas ganha lugares de valor distintos sob perspectivas diferentes. Isso só pode ser feito pela perturbação dos sistemas de valores normativos. Neste caso, os valores normativos a serem explorados e em seguida desestabilizados pela introdução dos filmes africanos em seus corpus serão aqueles subjacentes à denominação “Cinema Mundial”.

Então, o que é novo no Cinema Africano? O recente estudo de Manthia Diawara sobre cinema africano, intitulado *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics* (2010), coloca-se o desafio de apresentar o “novo” de uma maneira totalmente diferente de seu primeiro estudo programático, escrito vinte anos atrás, *African Cinema: Politics and Culture* (1992), livro que exerceu um impacto significativo sobre os estudos cinematográficos africanos, do mesmo modo que *Black African Cinema*, escrito por Frank dois anos depois. Os dois livros se propõem a apresentar as grandes linhas do cinema africano e a ilustrar suas qualidades, explorando uma gama de filmes-chave. Especialmente no último capítulo do estudo de Diawara, algumas categorias-chave são utilizadas, como “volta às origens”, “confrontação colonial” e “social-realismo”, categorias essas que têm sido citadas repetidamente através dos anos e que, de certo modo, exerceram influência negativa sobre o nível do comentário crítico, ao permitir leituras redutoras dos filmes. O estudo mais recente de Diawara mostra que seu trabalho amadureceu – o anterior era, afinal, uma revisão de sua dissertação. Suas leituras da obra de Sembène e de outros cineastas são fantásticas, sutis, complexas e, acima de tudo, produtivas para pensar o cinema africano em geral.

O que há de novo, portanto, são duas coisas. Primeiramente, os tipos de filmes que estamos vendo agora: Nollywood, claro, mas três outras categorias (de novo: categorias) que Diawara lista ao repertoriar os filmes que vemos surgir nos últimos

vinte anos, ou seja, o período que se segue àquele que tem sido chamado, por ele e por outros, de “cinema oposicional”. Em segundo lugar, novos tipos de abordagens críticas, como os introduzidos por Jonathan Haynes (2000) em seu ensaio decisivo sobre Nollywood, em que ele conclama a novos trabalhos sobre gêneros populares e estudos sociopolíticos. Eu diria que as vozes críticas que têm passado adiante esse bastão e avançado com esse trabalho da maneira mais interessante e significativa são as de Moradewun Adejunmobi (2007), especialmente em seus ensaios sobre Nollywood enquanto cinema transnacional menor, e Carmela Garritano (2013), cujo trabalho sobre Ghannywood é importante, não apenas pela cuidadosa historicização e contextualização política do cinema de Gana, mas sobretudo por sua apreciação das formas como os filmes em vídeo vêm sendo pensados e recebidos. Em particular, penso que a combinação dos trabalhos de Adejunmobi e Garritano nos leva a perguntar qual distinção deve ser feita entre os filmes que buscam conectar-se a plateias por esferas mais amplas do mercado, mesmo transnacionais, e os filmes que se dirigem a públicos locais. Em termos concretos, quando Socrate Safo<sup>10</sup> faz filmes em Twi, em locações na vizinhança familiar de Accra e falados em línguas culturalmente indígenas, ele tenta alcançar uma audiência de nicho, que não assistiria automaticamente a filmes da Nollywood anglófona, com valores de produção muito mais altos, com os quais ele não poderia competir. As plateias de Accra que viram os filmes de Shirley Frimpong-Manso<sup>11</sup>, mais caros que os habituais, gravados em vídeo rapidamente, menos locais em sua maneira de dirigir-se ao público, dotados de uma qualidade de pós-produção mais profissional, os comparam a Hollywood e, de acordo com Garritano, os colocam na categoria dos “profissionais”, em oposição aos locais, presumivelmente amadorísticos.

Para Larkin (2008), as imperfeições da produção local geraram um estilo

---

<sup>10</sup> Cineasta ganês, autor de *Lover's Blues* (1993) e *Love in America* (2004). [N.d.T.]

<sup>11</sup> Cineasta ganesa (1977-), autora de *Grey Dawn* (2015), entre outros. [N.d.T.]

áspero próprio – eu diria um estilo lixesco<sup>12</sup> –, o que conquistou o gosto das plateias no cinema de Kannywood<sup>13</sup>. Na América Latina dos anos 1970, Espinosa celebrou o anti-profissionalismo hollywoodiano no cinema engajado que ele chamou de Cinema Imperfeito<sup>14</sup>, um dos pilares do que ficou mais amplamente conhecido como Terceiro Cinema, a partir do trabalho de Solanas e Gettino (1969).

O cinema africano nunca integrou de fato o Terceiro Cinema, que tinha uma agenda marxista mais programática. Nunca houve um filme africano como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Gettino, 1968), embora o trabalho mais didaticamente engajado de Gerima<sup>15</sup> e Hondo<sup>16</sup> possam ser aproximados aos filmes do Terceiro Cinema. Gerima, em meu ponto de vista, pertencia à escola Los Angeles<sup>17</sup>, e não era tão africano em seu importante início de carreira, até que *Harvest: 3,000 Years* (Mirt Sost Shi Amit, 1976) aparecesse; Hondo também fazia, como Gerima, um certo cinema africano da diáspora, novamente até *Sarraouina* (1986).

Nenhum desses dois cineastas recebeu muita atenção de Diawara em seu último tratamento do cinema africano, o livro *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*, provavelmente porque o mais recente trabalho dos veteranos Hondo e Gerima não se alinha a nenhuma das novas tendências. Eles não podem, por exemplo, ser comparados a Fanta Nacro<sup>18</sup>, que Diawara também não menciona, embora se desculpe, em determinado momento, por não examinar

---

<sup>12</sup> Os termos usados pelo autor, no original em inglês, traduzidos aqui para “áspero” e “lixesco”, são “scratchy” e “trashy” [N.d.T.].

<sup>13</sup> Kannywood é o termo usado informalmente para designar a indústria cinematográfica de língua Hausa, que se situa no norte da Nigéria [N.d.T.].

<sup>14</sup> O autor faz referência ao manifesto do cubano Julio Garcia Espinosa, publicado em cópia mimeografada em 1969 e incluído em antologias de textos do autor (ESPINOSA, 1970). [N.d.T.]

<sup>15</sup> O autor se refere ao cineasta etíope Haile Gerima (1946-) [N.d.T.].

<sup>16</sup> O autor se refere ao cineasta mauritano Med Hondo (1936-) [N.d.T.]

<sup>17</sup> Referência à chamada Los Angeles School of Black Filmmakers, de que faziam parte Charles Burnett, Larry Clark, Julie Dash, etc. [N.d.T.]

<sup>18</sup> Referência à cineasta de Burkina Fasso Fanta Régina Nacro (1962-). [N.d.T.]

com a devida atenção o trabalho de cineastas africanas mulheres. Seu pedido de desculpas é impressionante. Ele escreve:

“Como artistas e críticos, poderíamos culpar líderes africanos por corrupção e exigir democracia e transparência. [Notemos que ele não inclui justiça, o que seria uma demanda socialista]. Poderíamos culpar líderes europeus por corromper africanos com seu dinheiro, seu materialismo e suas atitudes paternalistas. Poderíamos até professar a igualdade de direitos para as mulheres em nossos filmes, livros e canções. Finalmente, poderíamos defender a nós mesmos, afirmando que atitudes patriarcais e sexistas, como a corrupção e o nepotismo, não são absolutamente problemas exclusivos dos africanos, mas existem firmes e fortes na Alemanha, no resto da Europa, na América, em toda parte. Agora, porém, todas essas respostas parecem fáceis demais e soam como desculpas.” (DIAWARA, 2010, p. 161).

O mesmo poderia ser dito sobre os filmes, sobre a crítica que o próprio Diawara escreve e sobre a ideia de que os filmes recebem a crítica que merecem, e que as sociedades têm os filmes que merecem. Trata-se, novamente, de desculpas fáceis demais por não tratar da questão com maior profundidade. Hoje em dia, no espírito de meu título “bolakaza”, *Trash* (HARROW, 2013), eu diria que é preciso evitar as armadilhas e desculpas que enfraquecem ou até trivializam o trabalho com o cinema africano, tanto da perspectiva que o enxerga “de baixo”, como coloco no subtítulo de meu livro: “African Cinema From Bellow” [“cinema africano visto de baixo”]; quanto da perspectiva que se crê localizada em um lugar africano, perspectiva a que Diawara não tem pudores de chamar de “autêntica”, ainda que use o termo com aspas desnecessárias uma vez, ao tratar rapidamente do “calabash cinema”<sup>19</sup> – Diawara tem a sensação de que esse gênero foi criado

---

<sup>19</sup> A expressão “calabash cinema” (ou, em francês, “films-calebasse”), designa um conjunto de longas-metragens produzidos sobretudo entre as décadas de 1970 e 1990, em que personagens femininas eram vistas carregando água em cabaças colocadas sobre suas cabeças, numa imagem que se tornou clichê do cinema africano e que, mais recentemente, teria sido substituída pelo “kalash cinema”, numa referência aos fuzis vistos em filmes africanos contemporâneos. Cf. Thomas Sotinel, “Fespaco 2015: loin des villages, au coeur des conflits”, *Le Monde Blogs*, 2 de março de 2015, disponível em <http://sotinel.blog.lemonde.fr/2015/03/02/fespaco2015-loin-des-villages-au-coeur-des-conflits/>, último acesso 20 de dezembro de 2016. [N.d.T.]

para servir a interesses e gostos franceses (DIAWARA, 2010, p. 130).

As três ondas cinematográficas identificadas por Diawara são “Os filmes de arte”, “*La Guilde des Cinéastes*”<sup>20</sup> e “o Novo Cinema Popular Africano”. Diferentemente do Realismo Socialista ou da Confrontação Colonial definidos em termos temáticos e de gênero bem reconhecidos, essas três categorias são demasiado amorfas, abertas a qualquer gênero ou tema. São caracterizadas como tal sobretudo em função das condições de produção, recepção e exibição. É sempre discreta a discussão sobre Nollywood que se segue<sup>21</sup>.

Os filmes de arte são descritos como, bem, como aquilo que você pensaria que um filme de arte deveria ser. Filme de autor, mas modulado por sensibilidades africanas, influenciado por um modo africano de se relacionar com o passado, tratando de temas africanos importantes, como imigração, no presente. Diawara enfatiza a “linguagem” nesse estudo, contrastando a linguagem “poética” de Sissako<sup>22</sup> com a linguagem “linear e realista” de Sembène, embora fique a cargo do leitor entender que quando ele diz “linguagem”, ele se refere à linguagem cinematográfica. A discussão sobre os planos de Sembène, sua montagem e suas escolhas visuais, numa comparação com Sissako, faz parte da melhor crítica do cinema africano até hoje. Deixa para trás as generalizações excessivamente didáticas de Teshome Gabriel (2011) sobre o que é africano em um plano sequência, ou um plano longo, ou a doença da europeização no uso de *close-ups*. Às vezes nos pedem que aceitemos a formulação banal segundo a qual um tema

---

<sup>20</sup> Em francês no original; em português, “a guilda” [N.d.T.]

<sup>21</sup> Cada uma das três ondas, a sua maneira, merecem o direito de serem vistas como representações africanas que não estão afetadas por pressões europeias para vender filmes internacionalmente – embora sejam vistas predominantemente em uma plataforma global – ou para conformar-se aos gostos e estilos que marcam o Cinema Mundial, correntemente definidos em termos gerais como cinema das *majors* transnacionais não-hollywoodianas. O termo “transnacional” se refere mais geralmente a gostos e lugares de exibição que acomodam sobretudo filmes do norte global e com exemplos simbólicos do sul global. Esses exemplos ainda não incluem Nollywood, em que os gostos e lugares de exibição são africanos ou da diáspora africana, embora atualmente a atenção da crítica seja mais ampla do que isso.

<sup>22</sup> O cineaste Abderrahmane Sissako (1961-), da Mauritânia.

africano é de algum modo mais comunitário que um tema ocidental, uma asserção baseada mais na crítica sociológica vulgar do que na psicologia do sujeito. Mas, quando Diawara descreve, por exemplo, os planos de *A Vida sobre a Terra* (*La vie sur terre*, Abderrahmane Sissako, 1998), ele abre as possibilidades de leitura da gramática de modo a permitir que um artista se agarre a seu desejo de abraçar uma certa África, cujos ritmos da vida ele ouviu ecoar tempos atrás, no trabalho de Césaire. Quando Diawara descreve a praça antes da cidade de Sokolo, ele escreve: “conforme os jumentos entram no quadro e se afastam da câmera, percebemos que tudo no plano foi coreografado e dirigido para revelar a inscrição do tempo em um espaço particular” (DIAWARA, 2010, p. 102). Ele continua, para mostrar, com precisão, como isso ocorre, como “seres humanos e animais são colocados no mesmo patamar e numa relação de igualdade pela maneira como ocupam o espaço, descrita pelo movimento do tempo” (DIAWARA, 2010, p. 102). Ele prossegue, mostrando com precisão como cada um deles se torna objeto da mise-en-scène de modo a gerar o “ritmo e a arquitetura do tempo no espaço”, chamando atenção para a mise-en-scène. Esse ordenamento demarca uma diferença, dentro do espaço visual, da “realidade caótica fora do quadro”, em direção a que Sissako gesticula em sua abertura, estabelecendo planos do supermercado, e no som frenético dos programas de rádio ouvidos em Mali, anunciando, desde Paris, o Novo Milênio. De acordo com Diawara, todo esse novo prazer que Sissako nos oferece difere do “realismo Sembêniano” em sua poetização, mas também em sua maneira autoconsciente de evocar uma presença africana que é distinta daquilo que Diawara chama de o cinema “imperfeito” de Sembène.

“Cinema Imperfeito”, termo de Espinosa (1970), pretendia ser uma nova abordagem da imagem que desencorajaria as plateias de esquecer o ato de assistir a um filme, que ele entendia como sendo a filosofia-mestra de Hollywood. Espinosa queria aumentar a consciência do povo ao informá-lo, a todo momento, de que se estava testemunhando uma cena construída, queria que relacionassem o filme a suas vidas e às realidades da sociedade, levando a reflexões sobre as causas das desigualdades sociais que estavam vivendo e vendo na tela, e, em

última instância, a discutir suas causas. Sembène difere disso em duas maneiras, que Diawara não menciona. Em primeiro lugar, Sembène articulava metas mais pedagógicas ao chamar o cinema de “escola noturna da África”, e imaginava um cinema que se diferenciasse do cinema dominante, seja o cinema de arte europeu, seja o hollywoodiano; imaginava um cinema que pudesse conectar-se diretamente com as vidas reais dos africanos, ainda não representadas. Em segundo lugar, a prática de Sembène era tão marcadamente performativa, tão distintivamente Wolof nas ênfases na fala em estilo de discurso, nas linguagens corporais e na gesticulação, na apresentação de formas físicas, cores, roupas, movimentos daqueles que vêm do “*peuple*”<sup>23</sup>, e que eram marcadamente diferentes da burguesia, que um novo sujeito africano tomava o centro da cena. Essa não era a preocupação de Espinosa, e sempre foi a de Sembène, caracterizando sua maneira de estabelecer uma nova agenda a partir do cinema latino-americano. Salvo raras exceções, isso não é visto, por exemplo, na maioria dos filmes cubanos, nem em na *Hora de los Hornos* e tampouco nas novas ondas do cinema brasileiro. Trata-se, portanto, apenas parcialmente de um Terceiro Cinema, ou seja, há uma distinção definitiva do entendimento estrito do Cinema Imperfeito.

A sofisticação e as sutilezas ideológicas do filme de arte constituem uma diferença pronunciada com relação a esse cinema do passado e especialmente de seus debates. Neste caso, ele dá a impressão de que os discursos na corte em *Bamako* (Abderrahmane Sissako, 2006) são um retrocesso em direção ao período anterior, embora, na verdade, o tom discursivo não seja particularmente africano no estilo ou na linguagem, exceto pelo interlúdio da performance do *griot*. E, como ele não é legendado nem traduzido diretamente na tela, sendo sumarizado por Madame Fall apenas mais tarde, trata-se de um discurso interno, visando apenas um círculo fechado de interlocutores africanos que são vistos ouvindo de perto suas palavras, enquanto os personagens europeus, e por conseguinte o público implícito do filme de arte, são deixados de fora. Não há um momento comparável no corpus de Sembène.

---

<sup>23</sup> Em francês no original. Em português, “povo”. [N. d. T.]



A segunda onda não tem uma formulação clara. Exceto para aqueles que consideram a realização uma arte aprendida dos mestres, o que é La Guilde, afinal, com os novos aprendizes agora livres para experimentar por conta própria? Bekolo é o exemplo escolhido, e está claro que, com respeito a isso, *Le complot d'Aristote* (Jean-Pierre Bekolo, 1996) funciona muito melhor do que seu mais recente e mais programático *Le Président* (2013), ou que a segunda metade de *Les Saignantes* (2005), em que a paródia do Ministro, e, por associação, do governo de Biya, ou, melhor ainda, do legislador autocrático Mbembe, vem substituir a estupenda história de Mvoundou e seus acólitos, as *Saignantes*<sup>24</sup>.

A Guilde parece consistir nas gerações mais jovens, ou mais precisamente na geração que era a mais jovem na década de 1990, e reúne indistintamente nomes como Téno e Bekolo, cujos estilos e abordagens não podem ser mais diferentes, apesar de seu desejo comum de articular uma nova ideologia da linguagem cinematográfica, da chamada política cinematográfica. O que os une é a clareza no uso da ironia, especialmente o endereçamento irônico à câmera. No entanto, as diferenças são significantes: Bekolo frequentemente voltou-se para o *jump-cut* e para ritmos de montagem e movimento disjuntivos, influenciados pelo jazz, enquanto Téno manteve um estilo mais linear, realizando ao mesmo tempo narrativas com uma voz *over* de forte assinatura subjetiva, cuja ironia profunda é baseada não em uma estética pós-moderna mas naquilo que Jameson repudia enquanto marca do pós-modernismo: um compromisso com valores fundacionais mais do que a política do pastiche<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Em francês no original; em português, as “sangrantes”.

<sup>25</sup> “A existência de um sujeito autônomo era uma parte essencial do artístico enquanto produção cultural nos tempos modernos, conforme afirma Jameson. Isso permitiu que o artista como sujeito se dirigisse a seu consumidor como sujeito e, assim, afetá-lo. Mas com a perda de intensidade do afeto, a individualidade única do artista, antes um princípio fundador, foi reduzida na era pós-moderna a uma forma neutra e objetivante de comunicação. Com a fragmentação da subjetividade (no sentido de um caminhar em direção a um fim sombrio), deixou de estar claro o papel de artistas e autores pós-modernos, além de invocar o passado, imitar estilos mortos, uma “paródia vazia” sem profundidade ou sentidos escondidos, uma paródia a que Jameson chama pastiche” (“Summary: Fredric Jameson /

Téno é tudo menos ansioso com relação a sua subjetividade, a voz over transmite garantias de valores básicos. Nesse sentido, ele se aproxima mais de outros cineastas da “Guilde”, como Dani Kouyaté<sup>26</sup>, e especialmente de figuras importantes, como Akomfrah<sup>27</sup> e o Coletivo Black Audio Film<sup>28</sup>, com quem Diawara diz estar em diálogo, ou seus progenitores, como Gerima ou Clyde Taylor<sup>29</sup>, que usavam o termo L.A. Rebellion para definir a escola de Los Angeles.

Pouquíssimos cineastas africanos poderiam ser completamente dissociados de uma forma ou outra de consciência negra, mesmo quando eles explicitamente se distanciam de uma didática aberta dos termos da revolução. Quando Gerima, em *Teza* (2008), questiona as premissas que levaram sua geração a advogar pela mudança revolucionária sem antecipar a virada autoritária que levou a governos como o DERG, da Etiópia, ou simplesmente a cínica expropriação dos discursos da Negritude ou do Black Power por ditadores como Mobuto ou Idi Amin, não surpreende que a nova geração, tão bem representada em *Os olhos azuis de Yonta*, de Flora Gomes<sup>30</sup> (*Udju Azul di Yonta*, 1992), agora passe sermões em seus predecessores revolucionários, como Vicente, novo beneficiário da mudança revolucionária, por não estar mais em posição de entendê-los, e menos ainda de falar por eles. Muito embora o título, “olhos azuis”, indique a zombaria que o filme faz, como uma adaptação irrefletida dos valores europeus de beleza, temas de troça também nos filmes de Bekolo e Téno. Afinal, não é possível encontrar uma maneira de se pretender considerar-se africano no mundo sem se posicionar

---

Postmodernism: Pastiche and Pop History”, *The Cultural Reader*, 11 de maio de 2011, disponível em <http://culturalstudiesnow.blogspot.com.br/2011/05/summary-fredric-jameson-postmodernism.html>, último acesso 10 de janeiro de 2017).

<sup>26</sup> Dani Kouyaté (1961-), realizador de Burkina Faso. [N.d.T.]

<sup>27</sup> John Akomfrah (1957-), realizador nascido em Gana. [N.d.T.]

<sup>28</sup> Coletivo fundado em 1982 e ativo até 1998, compreendendo inicialmente nomes como Akomfrah, Lina Gopaul e Claire Joseph.

<sup>29</sup> Escritor e acadêmico afro-americano, professor emérito da New York University e colaborador da *Black Film Review*.

<sup>30</sup> Cineasta da Guiné Bissau, nascido em 1949).

criticamente com relação ao imaginário ocidental que tem sido marcado por racismos passados e presentes.

É completamente compreensível, ainda que questionável, que Diawara ao mesmo tempo zombe de uma posição de Africanidade excessivamente defensiva, que ele associa talvez injustamente com o continente, enquanto afirma, ao mesmo tempo, a necessidade de que as vozes africanas permaneçam autênticas. Sobre os cineastas da Guilda, vistos como amplamente diaspóricos, Diawara escreve que eles

“têm feito mais ao questionar os estereótipos ocidentais da África do que os diretores vivendo na África que acreditam que o simples fato de contar histórias africanas ‘autênticas’ seja suficiente. Realizadores da diáspora africana, como Germia e Akomfrah, estão fortemente convencidos de que a imagem da África e a de sua diáspora estão forçosamente entrelaçadas e que tentar se concentrar sobre uma sem a outra é como tentar economizar água ao derramá-la” (DIAWARA, 2010, p. 130).

Ele continua: “a imagem deve portanto ser continuamente trabalhada; ela deve estar imbuída de conotações que resistam a significantes negativos do Africano na mídia ocidental e também dotada de um imaginário que seja ao mesmo tempo atemporal e novo”. Essa imagem, conforme ele defende, “recusa a colonização e as definições absolutistas” (DIAWARA, 2010, p. 130). Isso certamente define o próprio trabalho de Diawara, que se vê como alguém que acredita na identidade negra e em seus imperativos, embora não se restrinja a antigas noções acadêmicas de arte revolucionária e ideologia.

Se a primeira onda é a mais autorista, e a segunda, a mais marcada por sensibilidades diaspóricas, a terceira via, vagamente denominada “Novo Cinema Africano Popular”, é ao mesmo tempo a mais amorfa e a mais africana. Depois de elogiar Senghor em sua defesa de uma especificidade africana associada a qualidades como o ritmo – qualidades que voltam num quadro mais positivo em termos cinematográficos do que nos termos de afeto, que rebaixam a Negritude a um essencialismo barato – Diawara olha para filmes como *Finyé* (Souleymane Cissé, 1982), *Le retour d’un aventurier* (Moustapha Alassane, 1966) ou *Love Brewed in an*

*African Pot* (Kwaw Ansah, 1980), por seu uso de “ingredientes africanos” no combate aos “gêneros reconhecidos do Ocidente”. Embora eles adotem gêneros familiares, como o romance ou o melodrama, esses filmes tomam novas formas populares, estendendo-se a “ingredientes e temperos africanos dentro de gêneros antigos” (DIAWARA, 2010, pp. 142-3). Neste ponto, estou completamente de acordo com sua defesa de que essas direções, tão comumente associadas a Nollywood, também marcam o trabalho de Mansour Wade, Moussa Sene Absa, Zola Maseko, Zezé Gamboa e outros que empregam as técnicas do melodrama, narrativas e mise-en-scène associadas a comédias musicais, filmes de ação e mesmo westerns. (A esse respeito, eu também incluiria a história de Chaka e Mele em *Bamako*). Popular é o termo que Diawara usa para distinguir este corpus de trabalho das duas primeiras ondas, que ele associa mais livremente com o cinema de “arte” (DIAWARA, 2010, p. 144). Ele encontra o popular nas “estruturas narrativas, nos temas e nas expectativas emocionais, emprestadas da cultura popular africana”. O autor continua: “os filmes se apoiam em crenças religiosas populares, superstições, folclore e no senso comum da vida cotidiana, diferentemente das narrativas de tomada de consciência feitas por Sembène ou das obras metafílmicas e intelectualizadas de Bekolo e Bakupa-Kanyinda<sup>31</sup> (DIAWARA, 2010, p. 144). Aqui Diawara pode estar descrevendo Nollywood de maneira bastante direta, se não fosse pela distância que esses realizadores tomam, não em relação às normas do cinema comercial hollywoodiano, mas em relação ao próprio “cinema africano”, nas formas que ele adota nas duas ondas mencionadas acima e em seu passado de influência sembêniana.

O popular é medido na relação desse cinema com seu público: conforme afirma, tais filmes contribuíram para “constituir o início de fato do cinema africano para africanos” (DIAWARA, 2010, p. 145). Como esses filmes, ainda não vistos rapidamente na África, e certamente não em salas de cinema, praticamente inexistentes, constituem o verdadeiro início de um cinema africano para africanos, mais do que os vídeos de Gana e Nollywood, é um mistério para mim. Mas a

---

<sup>31</sup> O cineasta congolês Balufu Bakupa-Kanyinda (1957-).

aspiração, se não a própria satisfação dessa reivindicação, é de grande valia para definir seus traços essenciais. A “cultura real”, o “povo real” a quem esse cinema se refere é sobretudo definido em termos nacionais, o que é estranho o suficiente em uma era de globalização. Assim, ele entende que a linguagem fílmica é informada por elementos nacionais de dança, linguagem, tradições orais, etc., como o Muridismo e o Sabar, formas religiosas e de dança senegalesas. Para o estudioso cosmopolita e global, essas podem ser consideradas formulações locais, não nacionais, e a circulação desses cineastas funciona bem – *Karmen Gei* (Joseph Gai Ramaka, 2001) ou *O Preço do perdão* (Ndeysaan, Mansour Sora Wade, 2001) estão ligados ao circuito internacional de festivais ou ao circuito comercial transnacional, é assim que são encontrados em sites dedicados a filmes africanos. Esses filmes não podem ser definidos simplesmente como um conjunto de filmes que visa públicos nacionais, ainda que “as cores da bandeira nacional e o estilo vestimentar do Baye Fall” estejam conjugados naquilo que Diawara chama de “novo cinema senegalês” (DIAWARA, 2010, p. 146).

Para que Diawara africanize esse cinema, é necessário levar em conta o trabalho da formação do sujeito, ou subjetificação, que ele desempenha. Diawara quer explicá-lo por meio de um retorno à especificidade africana em termos culturais, estéticos e cinematográficos. Em outras palavras, ele precisa retornar a um passado largamente construído ao redor de Sembène e, acessoriamente, de outros, como Rouch e Allasane, e levar em conta as novas gerações. Ele o faz de maneira brilhante quando trabalha sobre as inovações e qualidades fílmicas de Sembène, mas apenas margeia o difícil trabalho de explicar a Africanidade e a subjetividade africana quando evoca sua autenticidade em termos de conteúdos como música e dança, cores nacionais, dizeres tradicionais, etc. Nesse ponto, ele não tem mais sucesso que Gabriel (1982) em seus esforços anteriores para aplicar fórmulas, como a defesa de que o plano médio e o plano geral são mais apropriados para identidades comunitárias do que individualismo e subjetividade, associados ao ocidente e evocados por meio de *close-ups*. De toda forma, não é possível chegar mais perto do nariz de Dieng do que na tomada em que seu interior é limpo com uma navalha em *Mandabi* (Ousmane Sembène, 1968).

Diawara retorna a Senghor para uma explicação sobre esse sujeito africano, retraçando linhagens familiares, mas de novas maneiras, abertas pelo cinema. A máscara, por exemplo, se torna a imagem impressa sobre o olho com o *close-up* do rosto. Senghor se apoia no que se aproximaria de um vitalismo do Padre Temples, que Diawara transfere para o *close-up*: “Ele mostra a quantidade de força vital que o realizador pode investir na tomada para dotá-la dos mesmos poderes possessivos que a máscara durante a performance de um ritual...” (DIAWARA, 2010, p. 150). O significado desse plano, originalmente menosprezado por Gabriel, é que ele é “o lugar de nossa relação com o Outro” (DIAWARA, 2010, p. 150).

Butler (1997) faz uso da noção hegeliana e nietzschiana do Outro para sua concepção de *assujétissement*<sup>32</sup>, formação do sujeito, como vou mostrar em instantes. Seu argumento se baseia no fato de que é na negociação de nossa relação com o Outro que o sujeito está apto a se formar. Embora existam muitas maneiras de imaginar essa negociação, as formulações filosóficas estão essencialmente ancoradas na psicologia individual da tomada de consciência de si e, com as leituras lacanianas, a entrada na linguagem e na ordem simbólica. Mas Diawara quer uma relação com o Outro que lhe permita apresentar sua formação do sujeito africano em termos de uma linguagem africana, se não uma linguagem cinematográfica africana. Para tanto, ele conjuga o Outro senghoriano como força espiritual vitalista subjacente à negritude e, em última instância, à humanidade. Ele então chama o lugar da relação com o Outro de “o lugar da emergência da força vital do ancestral” (DIAWARA, 2010, p. 150), conectando-a em seguida à localização culturalmente específica da nação, “à alma da nação” e à integridade espiritual, “sua limpeza moral” (DIAWARA, 2010, p. 150). A batalha que marca os filmes senegaleses que ele considera na parte dedicada ao cinema popular, como *Karmen Gei* e *Teranga Blues* (Moussa Sene Absa, 2007), revela-se uma batalha moral envolvendo “protagonistas lutando com a culpa de terem traído os valores nucleares primitivos que trazem harmonia para o mundo”

---

<sup>32</sup> Em francês no original; em português, poderia ser traduzido por “assujeitamento” [N.d.T.]

(DIAWARA, 2010, p. 150).

A relação com o Outro, em termos africanos, senghorianos, não deve ser mediada pelo olho, mas pelo que se sente, pelo sentir a presença de “algo como nós, como a marca do ancestral, como um totem, como uma força vital”, e portanto não é como um ser alienígena, mas como uma parte do Ser a que pertencemos: “nós também contemos uma parte do Outro em nós” (DIAWARA, 2010, p. 151), o outro como um ser que “é capaz de aumentar ou diminuir nossa força vital, de nos conectar com o mundo dos ancestrais” e também, ainda que possa ter parecido inacreditável para Senghor, “de nos relacionar com o mundo do filme” (DIAWARA, 2010, p. 151). Diawara quer contrastar essa relação com aquela, convencionalmente evocada nos estudos pós-coloniais, de uma absoluta diferença entre colonizador e colonizado, mas, no lugar disso, ele diz que nesse Outro, para Senghor, “há uma parte do Outro em nós e uma parte de nós no Outro; mais como espelhos que refletem e são refletidos” (DIAWARA, 2010, p. 151).

Não é coincidência que essa figura do espelho que reflete o eu e o outro seja central à noção da formação do sujeito na fase do espelho para Lacan e, mais importante para nós, encontre sua elaboração no próprio trabalho de Butler (1997) sobre a formação do sujeito. Senghor permitirá a Diawara que encontre seu sujeito africano tornado autêntico por reconstituir o Outro como Africano, embora cite o trabalho de Bakupa-Kanyinda como exemplar em *Le Damier* (1996), liderando o caminho para recuperar “uma imagem africana autêntica” como mostrado pela “desconstrução da iconografia ocidental da África (DIAWARA, 2010, p. 127). Bekolo e Bakupa-Kanyinda são citados como exemplos daqueles que sentem a necessidade de responder a convenções ocidentais dependentes de “imagens primitivistas de sua tradição que são agradáveis para o Ocidente” (DIAWARA, 2010, p. 127). A questão central aqui, para todos que trabalham com os atributos do Novo Cinema Africano, é o que é o Outro de que depende o trabalho de estabelecer o sujeito africano. Tal questão pode ser encarada da mesma maneira que a questão da autenticidade.

Por que Diawara abraça o critério da autenticidade, de algo que ele se sente

confortável em chamar de africano, mas não sob uma perspectiva estrábica, como Ama Ata Aidoo (1979) a chama, ou do ponto de vista do lixo, como Robert Stam (1998) nomeia um corpus de filmes brasileiros<sup>33</sup>? Isso se aproxima daquilo que eu chamo de uma posição “de baixo”, do lixo, como Bataille (1989) ou John Waters (1988) a veriam. A autenticidade para Diawara não se ancora em um valor absoluto, mas em uma localização e uma perspectiva centradas em torno da subjetividade.

Uma resposta para a adoção da autenticidade por Diawara pode ser vista na noção de subjetividade oferecida por Butler, presente em seu *Pshychic Life of Power* (1997). Ela argumenta essencialmente que o sujeito é formado por uma dupla relação com o Outro, com aquele que impõe palavras ameaçadoras e às vezes ação sobre crianças pequenas que se sentem inibidas, amedrontadas, se não intimidadas<sup>34</sup>. Butler conjuga essa questão com a noção nietzschiana da má consciência. A má consciência deriva da relação com o Outro, que é incorporado, internalizado e, em termos lacanianos, se torna aquele cuja linguagem fala conforme o sujeito consegue se formar através do uso da linguagem. É a linguagem que se imita sem entendê-la; a Lei do Pai, a mãe como Outro, cuja voz é ouvida quando alguém castiga a si mesmo, e contra a qual ele se depara, em gritos desesperados de frustração, dor, desespero. É a autoridade que se combate, e que se assume ao se tomar o lugar da figura da opressão. A postura é dupla: rebelião e ódio pelo mestre; identificação e presunção da autoridade e da

---

<sup>33</sup> A expressão usada pelo autor, em inglês, é “*point of view of garbage*”. Stam nota o motivo comum da “redenção do detrito” em diversos neologismos estéticos latino-americanos criados para designar movimentos cinematográficos e literários caracterizadas pela hibridez constitutiva e pela multiplicidade cronotópica. Tal motivo estaria presente, por exemplo, na Estética da Fome de Glauber Rocha, no Cinema Imperfeito de Julio García Espinosa, na estética do lixo (Rogerio Sganzerla), na Tropicália (Gilberto Gil), entre outros. Cf. STAM (1998). A crítica ao olhar estrábico, enviesado, com que alguns africanos olham a Europa aparece já no subtítulo do romance do autor ganês Ama Ata Aidoo, “*Reflections from a Black-Eyed Squint*”, publicado pela primeira vez em 1977.

<sup>34</sup> A criança cujo temor Freud identificaria como “medo da castração”, ou cujo medo de abuso sexual, no caso da menina, seria evocado por Klein, em seu modelo da criança que percebe no adulto, no outro, aquele que frustra e também que gratifica.



posição do Outro. Ou seja, para ser um sujeito, é preciso presumir a submissão de alguém, da acepção francesa *assujétissement*, em que ser um *sujeit* ou sujeito é algo que vem acompanhado tanto pela submissão quanto pela revolta contra o Outro.

Em cada um dos movimentos de Diawara para estabelecer uma autenticidade africana independente do dominador europeu, a questão volta: qual é o Outro contra quem a autenticidade africana está sendo estabelecida? Por um lado, parece ser Hollywood, ou o cinema ocidental dominante ou, agora, outra paisagem cultural transnacional chamada Cinema Mundial<sup>35</sup>. Mas há um terceiro Outro: o próprio cinema africano.

Se colocamos o teste de Butler para as três Novas Ondas de Diawara, podemos ver o ponto em que Diawara se distancia da noção de *assujétissement*, o assujeitar-se para assumir uma posição de sujeito. Se ser autenticamente africano significa não se sujeitar ao Outro cinematográfico europeu, ou submeter-se aos parâmetros críticos localizados no *establishment* crítico ocidental dominante, então Diawara rejeita, nos três casos, como “calabash cinema” um simples “retorno às origens” como condição para a subjetividade africana. Na verdade, ele atribui tal configuração ao que produtores franceses encontram como imagens confortáveis de africanos. Diawara indica ainda a cada mudança a necessidade de conquistar uma independência da “iconografia ocidental da África” (2010, p. 127). Se essa iconografia, e a ideologia que a acompanha, é o Outro contra o que o africano autêntico precisa estabelecer sua independência, então a própria independência está marcada pelo Ocidente em cada movimento para tornar-se independente dele: é o quadro que determina o escopo e a forma da independência. Isso soaria ainda mais verdadeiro ao se tratar de cineastas – como

---

<sup>35</sup> O termo que Garritano evoca, o filme que pode conversar com plateias de qualquer lugar, ser reconhecível em suas referências, emoções, linguagem cinematográfica – e especialmente nas tecnologias corporificadas em narrativas que dizem respeito a gênero, raça e classe –, tão familiar que a música que acompanha tais tropos narrativos pode ser pré-selecionada nas mesmas conhecidas gôndolas, a que agora se chama “world music”.

Sissako, Bekolo, Ramaka – com formação no exterior, na Europa, marcada fortemente por figuras como Godard, Truffaut, a *Nouvelle Vague* francesa, o social-realismo russo, o neorealismo italiano e, em menor grau, por versões internacionais do filme *noir*. Até mesmo *Clando* (1996), de Jean-Marie Téo, deve muito ao vocabulário do filme *noir*, apesar de Téo insistir em professar sua independência cultural com relação aos franceses.

Não que a Europa esteja necessariamente presente nessa interação entre sujeito e poder; é sobretudo o cinema europeu, sua linguagem de câmera e suas formas narrativas que se fazem presentes ao lado das linguagens que estão sendo inventadas na África.

Para Diawara, o sujeito africano autêntico ainda está revoltado, mas não faz o duplo movimento de também identificar-se com ou assumir o poder desse Outro contra o qual se revolta. O Outro dessas três categorias não é tão redutor quanto estaria implicado no conceito de Ocidente. Para a primeira onda, o cinema de arte, e a segunda, a Guilda, não se trata somente ou simplesmente de cinema ocidental ou mundial, ou Hollywood, como o Outro do próprio cinema africano. Se a terceira categoria cria tropos populares em gêneros populares ocidentais, ela está mais perto de se identificar com o Outro do que as duas primeiras ondas pretendiam.

O que, então, pode ser o Outro de Nollywood? Aqui é um cinema virtualmente liberto de seus próprios antecedentes africanos. Teatros nômades iorubás e telenovelas representam um distanciamento considerável em relação aos “Pais” do cinema africano. A busca de Nollywood por um ideal de profissionalismo é sobretudo moldada por Hollywood, e não pelo cinema africano, cujas ideologias deixam Nollywood indiferente, e cujos valores de produção são desprezados. Os filmes nollywoodianos são alegremente inconscientes do cinema africano, ou mesmo indiferentes a ele, mas muito conscientes do mainstream hollywoodiano, do cinema dominante e, mais ainda, das telenovelas e similares.

No que diz respeito às três ondas de Diawara, é primariamente o cinema africano cuja voz fala dentro ou através das novas ondas enquanto Outro abraçado e rejeitado. Entre os polos da submissão e da revolta, a ênfase das duas

primeiras ondas é na revolta contra o cinema africano enquanto outro; já a terceira onda enfatiza a submissão – embora as três sejam marcadas por suas ênfases opostas. O nome desse Outro Cinema Africano é o Espectro de Sembène. Ele assombra as premissas do hotel de Diawara em Ouaga, onde ele costumava ficar durante o Fespaco. Ele ri, segurando o cachimbo entre os dentes, para aqueles que zombam de seu programa e escola noturna, e para aqueles que aspiram tornar-se o Novo Pai do Cinema Africano, sabendo que só pode haver um Pai, e que a cada nova geração será necessário que o Novo Cinema Africano descubra que é hora de, mais uma vez, reconhecer as Mães marginalizadas, ao mesmo tempo em que repetem os pecados de seus filhos.

### Referências bibliográficas

ADEJUNMOBI, Moradewun. “Nigerian Video Film as Minor Transnational Practice”, in *Postcolonial Text*, vol. 3, nº 2, 2007, disponível em <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/548>, último acesso 10 de janeiro de 2017.

AIDOO, Ama Ata. *Our Sister Killjoy: Or, Reflections from a Black-Eyed Squint*. New York: NOK, 1979.

ANDREW, Dudley. “An Atlas of World Cinema”, in *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 45, nº 2 (outono de 2004), pp. 9-23. Republicado em LIM, Song Hwee & DENNISON, Stephanie (eds). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. Londres: Wallflower Press, 2005, pp. 19-29.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*. Trad. Telma Costa. Lisboa, Teorema, 2004, p. 50. (*Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.

CHANAN, Michael. “Who’s for World Cinema?”, 14 de maio de 2011, p. 1. (texto escrito para a conferência “The Wild Things of World Cinema”, no King’s College, Londres. Disponível em <http://www.mchanan.com/wp->

[content/uploads/2010/08/Reflections-on-World-Cinema.pdf](#), último acesso 20 de dezembro de 2016).

\_\_\_\_\_. “Latin American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism.” In Dennison and Lim, *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006.

DENNISON, Stephanie, e LIM, Song H. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres, Routledge e Keegan Paul, 1966.

ĐUROVIČOVÁ, Natasa, e NEWMAN, Kathleen E. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010.

GABRIEL, Teshome H. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982.

\_\_\_\_\_. 2011. “Towards a Critical Theory of Third World Films.” *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*, vol. 5, nº 1, pp. 187-203.

GARCIA ESPINOSA, Julio. “Por un cine imperfecto”, in *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970, p. 11-32.

GARRITANO, Carmela. *African Video Movies and Global Desires: A Ghanaian History*. Athens, OH: Ohio University Press, 2013.

HARROW, Kenneth W. *Trash: African Cinema from Below*. Bloomington: Indiana University Press, 2013

HAYNES, Jonathan. *Nigerian Video Films*. Athens: Ohio University Center for International Studies, 2000.

HILL, John, e CHURCH GIBSON, Pamela (eds.). *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford e Nova York: Oxford University Press (2000).

KRINGS, Matthias, e OKOME, Onookome. *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.

LARKIN, Brian. "From Majigi to Hausa Video Films: Cinema and Society in Northern Nigeria", in ADAMU, A. U., ADAMU, Y. U., e JIBRIL, U. F. (eds.), *Hausa Home Videos: Technology, Economy and Society*, Kano, Nigeria: BKU University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2008.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. New York: Verso, 2013.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

NOCHIMSON, Martha P. *World on Film. An Introduction*. Oxford: Wiley/Blackwell, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34/EXO Experimental, 2005.

SOLANAS, Fernando, e GETTINO, Octavio. "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", *Revista Tricontinental*, n° 13, OSPAAAL, outubro de 1969.

STAM, Robert. "Hybridity and the Aesthetics of Garbage: The Case of Brazilian Cinema." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 9, n° 1, 1998. Disponível em <http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1091/1123>, último acesso 10 de janeiro de 2017.

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