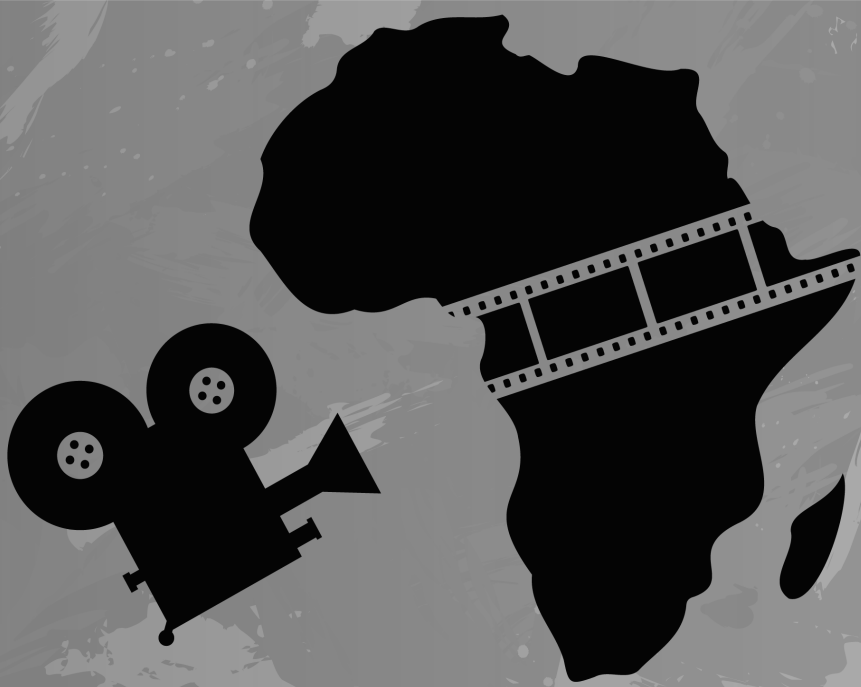




Pode o Subalterno Filmar?
Cinema Africano e Luta Anticolonial
nos Anos 1960

Jonas do Nascimento



Pode o Subalterno Filmar?

Cinema Africano e Luta Anticolonial nos Anos 1960

Jonas do Nascimento

Editora Chefe

Marcia A. A. Marques

Coordenadora Editorial

Isabela Arantes Ferreira

Bibliotecária

Aline Grazielle Benites

Diagramação

Marcos Antonio Ribeiro Pereira

Arte da Capa

Matheus Lacerra

Imagem da Capa

Freepik

Revisão

O autor

O conteúdo deste livro está licenciado sob uma licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial Não Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).



2021 by Bookerfield Editora

Copyright © Bookerfield Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Bookerfield Editora

Os autores cedem à Bookerfield Editora os direitos para esta edição

Esta obra é de natureza digital (e-book). Versões impressas são permitidas, não tendo a Bookerfield Editora qualquer responsabilidade pela confecção e distribuição de exemplares físicos deste conteúdo.

Todos os manuscritos da obra passaram por rigorosa avaliação cega pelos pares, baseadas em critérios científicos e imparciais, recebendo a aprovação após atender os critérios técnicos estabelecidos pelo Conselho Editorial.

Todo o conteúdo do livro e de artigos individuais é de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, não sendo a Bookerfield Editora responsável por quaisquer eventuais irregularidades.

Situações como plágio, má conduta ética/científica ou dados e resultados fraudulentos são de responsabilidade do autor, comprometendo-se a Bookerfield Editora em investigá-las rigorosamente e tomar as ações cabíveis.

O download, compartilhamento e referência da obra são permitidos mediante atribuição de crédito aos autores e à Editora. A comercialização desta obra é expressamente proibida.

CONSELHO EDITORIAL

Ciências Agrárias

Afrânio Silva Madeiro
Alirya Magda Santos do Vale Gomes
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
Carlos Eugenio Fortes Teixeira
Daniela Kunkel
Daniele Cristina Ficanha
Elson Barbosa da Silva Junior
Fabiana Schiochet
Fernando Rezende da Costa
Flávio José Rodrigues Cruz
Heiriane Martins Sousa
João Francisco Severo Santos
Joelma Leão Buchir
Kleber Fernando Pereira
Marden Manuel Rodrigues Marques
Maria Cristina Bueno Coelho
Monyck Jeane dos Santos Lopes
Pablo Daniel Freitas Bueno

Ciências Biológicas

Cesar Augusto Cunha Cervantes
Débora Cristina Damasceno
Érika Alves Tavares Marques
Fabiola Aliaga de Lima
Flávio José Rodrigues Cruz
Heiriane Martins Sousa
Jaqueline Rocha Borges dos Santos
Joelma Leão Buchir
José Amorim
José Maria Ferraz Filho
Jussara Gonçalves Fonseca
Kleber Fernando Pereira
Mário César de Oliveira
Morgana do Nascimento Xavier
Nathália Sayuri Yamamoto
Noemi Mendes Fernandes
Patricia Köster e Silva
Rafael Mesquita Stoque

Renato Luís Veiga Oliveira Júnior
Veronica Gabriela Ribeiro da Silva

Ciências da Saúde

Adriano José Barbosa Junior
Alexandre Daré de Almeida
Ana Irene Coelho Nunes
Ana Luiza Trovo Marques de Souza
Andrea Borges Gaia
Andressa Ribeiro Contreira
Camila Gemin R. Locatelli
Carlos Vinícius Pagani Vieira
Machado
Débora Cristina Damasceno
Elisângela Rodrigues Carrijo
Fabiana Leticia Sbaraini
Fabio José Antonio da Silva
Fabrício Casanova
Gisela da Costa Mascarenhas
Greicielle Pereira Arruda
Ivonete Aparecida Alves Sampaio
Janaina da Câmara Zambelli
Jandira Maria do Amarilho Silveira
Jaqueline Rocha Borges dos Santos
João Francisco Severo Santos
Jogilmira Macedo Silva Mendes
José Aderval Aragão
José Maria Ferraz Filho
José Robertto Zaffalon Júnior
Juliane Campos Inácio
June Fernanda Maria Teixeira
Katia Fernanda Forti Porcaro
Kilvia Paula Soares Macedo
Líncon Bordignon Somensi
Luciane Cristina Arantes
Marcello Alberton Herdt
Marcelo Benedet Tournier
Marcelo de Oliveira Pinto
Marcos Guimarães de Souza Cunha

Marcos Roberto Brasil
Maria Cristina C Nepomuceno
Carvalho
Nara Michelle Moura Soares
Nillianne Charles Ribeiro
Rafael Mesquita Stoque
Randson Souza Rosa
Renato Carlos Machado
Rogério Wagner da Silva
Sheila Moura Amaral
Simone Mattos do Nascimento
Sofia Banzatto
Suzana Silva Lira
Taíza Fernanda Ramalhais
Thaís Mendonça Resende
Thiago Luciano Rodrigues da Silva
Valéria Rodrigues da Conceição
Veronica Gabriela Ribeiro da Silva
Vivian Victoria Vivanco Valenzuela

Ciências Exatas e da Terra

Andrea Sartori Jabur
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende
Dalvani Fernandes
Duany Dreyton Bezerra Sousa
Edfram Rodrigues Pereira
Evandro Preuss
Gisane Aparecida Michelin
Henrique Mariano Costa do Amaral
Henrique Pereira Oliveira Neves
Hermam Vargas Silva
Isidro ihadua
João César Abreu de Oliveira Filho
Lívia Sancho
Luiz Eduardo da Silva Gomes
Manolo Cleiton Costa de Freitas
Marco Aurélio Schünke
Marcos do Carmo Pereira
Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Sonia Tomie Tanimoto
Vagner Marques de Moura
Valdecir Alves dos Santos Júnior

Ciências Humanas

Adailton Pereira de Melo
Alberto Carlos de Souza
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Breno Henrique Ferreira Cypriano
Bruna Pacheco de Almeida
Bruno Cezar Silva
Camila Bueno Grejo
Camila de Vasconcelos Tabares
Carlos Eduardo Mauricio
Dalvani Fernandes
Dayane Cristina Guarnieri
Deiziane Pinheiro Aguiar
Eduardo Henrique Assis Cidade
Elisângela Rodrigues Carrijo
Eulalia Fabiano
Fernando Cesar Mendes Barbosa
Guilherme Camara Meireles
Guilherme William Udo Santos
Isadora Vianna Sento-Sé
João César Abreu de Oliveira Filho
João Francisco Severo Santos
Josael Jario Santos Lima
Josiane Nascimento Andrade
Luana Mayer de Souza
Marcos Pereira dos Santos
Marcos Pereira Magalhães
Maria Cristina C Nepomuceno
Carvalho
Marlon Nantes Foss
Miguel Rodrigues Netto
Oscar Yecid Bello Bello
Rebecca Bianca de Melo Magalhães
Sandra das Dores Souza
Silvio Santiago-Vieira
Susan Audrey Bueno dos Santos
Taíza Fernanda Ramalhais
Tatiane dos Santos Duarte
Vanderlei Frari
Vânia Maria Carvalho de Sousa
Vinícius Dantas Silveira

Ciências Sociais Aplicadas

Aline De Souza Lima Barbaroto
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Bruna Pacheco de Almeida
Bruno Cezar Silva
Camila Nathalia Padula de Godoy
Cassio Rene Duminelli
Daniel Nascimento e Silva
Eduardo Henrique Assis Cidade
Elisângela Rodrigues Carrijo
Érika Rigotti Furtado
Eulalia Fabiano
Fernando Cesar Mendes Barbosa
Gisela da Costa Mascarenhas
Hermam Vargas Silva
Horácio Monteschio
Isabel das Mercedes Costa
Isadora Vianna Sento-Sé
João Clécio de Sousa Holanda
João Francisco Severo Santos
João Vitor Gomes Pinto
Josael Jario Santos Lima
Josiane Nascimento Andrade
Marco Aurelio de Jesus Mendes
Maria Cristina C Nepomuceno
Carvalho
Miguel Rodrigues Netto
Nelson Calsavara Garcia Junior
Renato Obikawa Kyosen
Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Sandra Couto Barbosa
Solange Kileber
Susan Audrey Bueno dos Santos
Vanessa Paiva Costa Vale
Vinícius Dantas Silveira

Engenharias

Alejandro Victor Hidalgo Valdivia
Andrea Sartori Jabur
Andréia Monique Lermen
Daniele Cristina Ficanha
Elaine Patricia Arantes

Fernando Oliveira de Andrade
Henrique Mariano Costa do Amaral
Israel Henrique Ribeiro Rios
Jaime Andres Castaneda Barbosa
Marcelo Henrique da Silva
Marcelo Marques
Marcos Guimarães de Souza Cunha
Rafael Gonçalves Mafra
Rodolfo Lucas Bortoluzzi
Thiago Averaldo Bimestre
Valdecir Alves dos Santos Júnior
Vanessa Paiva Costa Vale

Linguística, Letras e Artes

Alberto Carlos de Souza
Geison Araujo Silva
Guilherme William Udo Santos
José Edson Barros Correia
Luciano de Oliveira Costa
Márcia Donizete Leite-Oliveira
Marlon Nantes Foss
Silvio Santiago-Vieira
Thiago Blanch Pires
Vera Regiane Brescovici Nunes

Multidisciplinar

Alejandro Victor Hidalgo Valdivia
Aline De Souza Lima Barbaroto
Ana Margarida Theodoro Caminhas
Andrea Sartori Jabur
Andréia Monique Lermen
Cláudia Hitomi Watanabe Rezende
Érika Alves Tavares Marques
Fernanda Imada de Lima
Fernando Oliveira de Andrade
Guilherme Camara Meireles
Isidro ihadua
José Amorim
Marcelo Marques
Vanessa Paiva Costa Vale

Pode o Subalterno Filmar? Cinema Africano e Luta Anticolonial nos Anos 1960

Editora Chefe Marcia A. A. Marques
Coordenadora Editorial Isabela Arantes Ferreira
Bibliotecária Aline Graziele Benites
Diagramação Marcos Antonio Ribeiro Pereira
Revisão O Autor

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nascimento, Jonas do

Pode o subalterno filmar? [livro eletrônico] :
cinema africano e luta anticolonial nos anos 1960 /
Jonas do Nascimento. -- 1. ed. -- São Paulo :
Bookerfield, 2021.

PDF

ISBN 978-65-89929-14-7

1. Cinema africano 2. Cinema - História I. Título.

21-74214

CDD-791.4309

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : História 791.4309

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

DOI 10.53268/BKF21090600

Bookerfield Editora
São Paulo – Brasil
Telefone: +55 (11) 99841-4444
www.bookerfield.com
contato@bookerfield.com



DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor declara não haver qualquer interesse comercial ou irregularidade que comprometa a integridade desta obra; declara que participou da elaboração e revisão da obra, atestando a confiabilidade dos dados e resultados; declara que a obra está livre de plágio acadêmico; declara que a publicação desta obra não fere qualquer outro contrato por ele firmado; declara ter atendido eventuais exigências de outras partes, como instituições financiadoras, para a publicação desta obra.

Dedico este livro ao meu avô Josemir Serventino de Andrade (in memoriam)
e ao amigo Zeca (in memoriam).

“A História ensina-nos que em determinadas circunstâncias é fácil ao estrangeiro impor o seu domínio a um povo. Mas ensina-nos igualmente que, sejam quais forem os aspectos materiais desse domínio, ele só pode se manter com uma repressão permanente e organizada da vida cultural desse mesmo povo” – **Amílcar Cabral**

APRESENTAÇÃO

Este livro é o fruto de minha pesquisa de mestrado em Sociologia iniciada em 2012 e finalizada em 2015 na Universidade Federal de Pernambuco. Neste período, estive interessado em entender as dinâmicas sociais e culturais presentes naqueles países chamados, muitas vezes, pejorativamente de “terceiro mundo”. Ou seja, eu me propus entender o que de fato tem sido produzido em termos políticos e poéticos em países que viveram a experiência do processo colonial – desde uma perspectiva *decolonial* e/ou pós-colonial. Inicialmente, meu olhar esteve voltado para a América Latina e as dinâmicas de produção cinematográfica do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Durante essa experiência inicial, deparei-me com algo até então insólito, mas ainda pouco questionado: a ausência de estudos sociológicos a respeito da produção cinematográfica africana. Recordo-me de que a atenção dada à produção literária africana naquele momento, gozava de relativo prestígio dentro da academia, com obras de autores angolanos e moçambicanos sendo traduzidas e estudadas em departamentos de sociologia e literatura. Porém, o cinema africano, com raras exceções, ainda permanecia um tema marginalizado e pouco discutido entre nós, sociólogos e estudiosos. A pesquisa buscava, portanto, abrir novas possibilidades de análise dentro do campo de investigação sobre arte e cultura de uma perspectiva periférica e não hegemônica. Agora com a publicação deste livro, tem-se a possibilidade de um público não acadêmico poder ler e imergir nesse mundo hoje um pouco mais debatido que em 2012, mas ainda longe de ter o merecido reconhecimento.

Obrigado por ter chegado até aqui e boa leitura!

PREFÁCIO

Recebi de Jonas do Nascimento a grata incumbência de escrever o prefácio do seu livro “Pode o subalterno filmar? Cinema Africano e Luta Anticolonial nos Anos 1960”. A partir do título, podemos identificar o que este estudo vislumbra, quando aproxima o poético da política, em seguida a uma problemática tão premente aos estudos pós-coloniais, mas que também nos remete a um período que vem do pós-guerra do século passado, em particular aqui com referência às lutas de libertação nacional em países do continente africano.

Desde o ideário fanoniano da “descolonização da mente” até o debate mais recente sobre os estudos subalternos e do pós-colonial, a questão do silenciamento do “Outro” e de sua explicação e definição a partir do ponto de vista eurocêntrico, uma discussão se mantém em evidência, diz respeito ao debate em torno da negação do “Outro” como “Sujeito”, com lugar de fala. Está aí um desafio posto na ordem do dia para intelectuais, pensadores e artistas comprometidos com essa agente.

Não à toa, a pergunta lançada por Gayatri Spivak em seu famoso ensaio aparece de modo emblemático em estudos vinculados ao cinema não hegemônico, portanto, periférico. O estudo de Jonas se situa neste ponto. Se, ao falar de um cinema de sotaque, Hamid Naficy se pergunta da possibilidade do subalterno ser ouvido, Jonas nos traz a inquirição sobre sua possibilidade de filmar.

Assim, deste ponto, Jonas convoca uma ampla literatura capaz de dar conta de um debate que não apenas elabora uma crítica da versão/construção europeia do “Outro”, como indica um caminho cujos passos põem em evidência outras formas e meios de escrita e dicção enredadas/forjadas desde as lutas anticolonialistas de libertação nacional e que tem no cinema um canal de expressividade central.

Contudo, antes de lançar a pergunta sobre as possibilidades do subalterno filmar, Jonas passa em revista o legado histórico de um cinema a serviço da dominação colonialista a partir da construção discursiva de povos imaginários numa África imaginária, fruto de representações hegemônicas configuradoras da ideia de um “ser africano” genérico. Evidentemente, embora o presente estudo se detenha à análise do cinema, o cenário apresentado neste parágrafo é revelador de uma situação mais ampla, que recrutou não apenas outras formas artísticas e literárias, mas, igualmente, modalidades do pensamento a respeito dos processos identitários estereotipados, como modo de sustentação e suporte do sistema colonial.

Muito embora a luta anti-colonial não seja algo novo, inclusive, com uma expressiva produção intelectual e literária de crítica do colonialismo, para o caso de um cinema autóctone, a construir uma nova imagem do continente africano e de seus povos, é possível sim falar de seu particular surgimento

a partir de experiências fincadas nas lutas pela independência manifesta substancialmente em alguns países a partir da década de 1950.

Como recorte para sua pesquisa, Jonas detém sua análise a dois filmes mais especificamente, identificados no título do presente livro, e seus respectivos diretores. Sua escolha se deve ao fato de serem esses os dois primeiros longas-metragens produzidos na região subsaariana da África, e que podem ser classificados como filmes independentes. Seu empenho em analisar essas duas produções fílmicas não se restringe a uma constatação imediata do contexto político que a favoreceu, alimentado pelo sopro anticolonialista; posto que ele toma igualmente para si a tarefa de uma investigação dos elementos formais na poética de seus diretores, que nos aproxima da análise fílmica. Tanto que somos orientados a seguir seus passos na investigação do processo de formação desses diretores, respectivamente, Ousmane Sembène (*La Noire de...*, de 1966) e Med Hondo (*Soleil Ô*, de 1967).

A importância deste recorte para o estudo, não reduz nossa capacidade de entendimento de aspectos históricos e poético-políticos dessas produções, bem como, do acontecimento cinematográfico em países africanos – a exemplo, faço referência à expressão do poético como reinvenção da política, como pista para que vislumbremos caminhos para lugares de fala como tal acontecimento cinematográfico. Quero dizer com isto, em todo caso, que este estudo nem cai num particularismo dos casos em pauta, nem numa generalização capaz de não distinguir particularidades ou especificidades em meio a experiências que são por si diversas.

Por outro lado, ao proceder pela escolha dos dois supracitados filmes, motivado pelo pioneirismo de serem essas produções da geração de cineastas independentes, Jonas não descarta do fator geracional que perpassa a produção cinematográfica em África, em sua diversidade, sem que isso seja indicativo de quaisquer sintomas de despolitização. Deste modo, nos dá a referência, tomada de empréstimo de outro pesquisador, de uma tipologia geracional que, no que pese a generalização aí configurada, indica a existência de três grupos geracionais, tendo como ponto de partida a geração enredada no “front” das lutas pela independência. Assim, pode-se falar da geração dos cineastas da independência, entre 1960-1980; da geração desencantada do pós-independência, entre 1980-90; e da geração dos cineastas da diáspora, até os tempos atuais.

Uma questão que desejo ressaltar quanto a importância deste trabalho é o seu tratamento decisivo dos filmes em análise. Em geral, as abordagens sociológicas dos fenômenos estéticos e artísticos recaem seu foco para fatores ligados aos condicionamentos sociais das obras artísticas, as condições de possibilidade de sua produção, fatores ideológicos, controle e censura dentre outros. Algo que alguns estudiosos chamam de fatores extraestéticos ou externos à obra.

Em contrapartida, os estudos de linguagem ou de fatores estéticos ou internos à obra ficariam à cargo da crítica de arte, voltada para a elaboração

de uma fortuna crítica das obras. Isto é particularmente visível nos estudos sociológicos do cinema, embora seja uma realidade para os estudos sociológicos da literatura, das artes plásticas e da música – no que pese aqui, com relação à música, a referência clássica aos estudos de Max Weber e Theodor Adorno.

O desafio que Jonas se lança, portanto, é o de um caminho que tanto dê tratamento aos fatores histórico-sociais diretamente ligados aos condicionamentos externos à produção fílmica, em termos de uma sociologia do cinema, sem deixar de tensionar, de modo relacional, estes fatores vis-à-vis às estruturas internas dos filmes em estudo “La Noire de...” e “Soleil Ô”, isto em termos de uma análise fílmica propriamente. Em meu julgamento, Jonas alcança a contento o seu feito.

Numa última nota, aproveito para enfatizar aqui a importância deste trabalho, que é resultado de uma dedicação singular de Jonas aos estudos do cinema. Digo isto com base num longo período de convívio, desde quando ele iniciou sua participação no grupo de estudos de cinema que coordenei, como atividade de extensão da graduação de Ciências Sociais, vinculada aos Departamentos de Sociologia e Antropologia e Museologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Concomitantemente, ele integrou a pesquisa que desenvolvi sobre cinema à época, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). A pesquisa resultou num conjunto de reflexões sobre como a produção cinematográfica de alguns cineastas nas Américas Central e do Sul que, nos idos da década de 1960, embora distintas, pareciam convergir em seu ideário de uma cinematografia própria, autóctone, ainda que existindo na condição de “um cinema à margem”. Corroborava para essa percepção, manifestos e ensaios em geral escritos pelos próprios cineastas.

Do diálogo e da convivência que se seguiu entre nós, pude logo identificar um salutar deslocamento de uma relação professor-aluno, orientador-orientando, para a de um interlocutor-colaborador e parceiro, cujo amadurecimento como pesquisador revelou mais e mais o seu grau crescente de autonomia intelectual. Nestes termos, atesto que este livro traz uma contribuição inestimável a estudiosos e pesquisadores, bem como, ao leitor informal, dado que nele nos deparamos com padrões analíticos complexos, mas, postos numa escrita clara e direta, particularmente acessível ao público em geral.

Paulo Marcondes Ferreira Soares
Professor do Departamento de Sociologia
e do Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da UFPE

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
-------------------------	-----------

Parte I - “A Invenção de África”, “O Cinema Colonial” e “A Resistência”

CAPÍTULO 1

Contextualizando o Discurso Colonialista sobre África	22
A Construção Discursiva da Alteridade Africana	23
A Invenção de África	26
O Cinema e a Propaganda Colonial.....	31
As Lutas Anticoloniais e a Tomada de Consciência	38
O Surgimento do Cinema Africano	40

Parte II – Algumas Questões Teórico-metodológicas

CAPÍTULO 2

Quando a Poética Reinventa a Política: anticolonialismo, cinema e sociedade.....	48
Máscaras” e “Retratos” em Branco e Preto: o pensamento anticolonial de Frantz Fanon e Albert Memmi	48
Reflexões Sobre Um “Cinema à Margem”: O “Terceiro Mundo” e as “Estéticas da Resistência”	58

CAPÍTULO 3

Perspectivas Metodológicas de Análise e Interpretação do Cinema	65
O Cinema Como Prática Social.....	66
“Encenação” e “Estilo”	70
A “Poética do Filme”	74
Narrador x Autor	77
Para Uma Análise do Discurso da Imagem no Cinema	79

Parte III – Pode o Subalterno Filmar?

CAPÍTULO 4

Análise dos Filmes	83
Soleil Ô	84
<i>Descrição</i>	85
<i>Sequências (Fotogramas)</i>	95
<i>Interpretação</i>	105
La Noire De	110
<i>Descrição</i>	110
<i>Sequências (Fotogramas)</i>	117
<i>Interpretação</i>	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	136

PODE O SUBALTERNO FILMAR?

CINEMA AFRICANO E LUTA ANTICOLONIAL

NOS ANOS 1960

INTRODUÇÃO

O trabalho que ora se inicia busca analisar como alguns cineastas da década de 1960, em meio às lutas de independência de vários países africanos, orientaram estética e politicamente seus filmes, ao reescreverem as suas próprias histórias, tomando o controle das imagens como um “local de fala” e “contra-narrativa” anti(neo) colonialista. Para tanto, dois filmes seminais desse período foram escolhidos para a análise: *La Noire De...* (1966) e *Soleil Ô* (1967), dos cineastas Ousmane Sembène e Med Hondo, respectivamente¹. Questões e hipóteses ligadas à poética e à política destes filmes, no processo de sua elaboração, são tomadas aqui como sintomas de uma conjuntura histórica e social mais ampla.

¹ O critério de escolha desses dois filmes pautou-se, primeiramente, em questões de acessibilidade, pois, embora vivamos na época do compartilhamento de arquivos *torrent*, via rede mundial de computadores, o acesso aos filmes africanos - principalmente desse período - permanece ainda demasiado difícil. E, em segundo lugar, por sua importância histórica, uma vez que são considerados os primeiros longas-metragens produzidos por africanos na década de 1960 - sendo *La Noire de...* apontado como o primeiro longa-metragem da África Negra (DIAWARA, 2007, p. 64).

Todavia, sem deixarmos também de estar atentos para o fato de o cinema, enquanto linguagem artística, não ser apenas o que fala (conteúdo), mas, sobretudo, um processo criativo que envolve recursos expressivos (forma). Assim, um problema que identificamos de início é entre, por um lado, uma concepção *esteticista* (ou *formalista*), que tende a não conhecer bem a história e o contexto social da imagem e, por outro, uma concepção *historicista*, que tende a conhecer mal a imagem nas suas especificidades formais. Devemos então considerar esses dois elementos (forma - conteúdo) indissociáveis, no intuito de discutir alguns pontos norteadores de uma reflexão teórica sobre o cinema em sua dimensão sócio-política e cultural, atentando, igualmente, para a sua especificidade como linguagem artística. Buscamos, neste sentido, compreender como a “poética do filme” reinventa e expressa a própria “política”, numa relação tensa e imbricada.

No entanto, antes de chegarmos a este objetivo principal, devemos percorrer um caminho que nos possibilite compreender a condição de marginalidade que a África – e tudo que lhe diz

respeito – ocupa no nosso imaginário ocidental. Como explicar a sua total invisibilidade dos nossos olhares? Por que as imagens que temos de África e dos africanos são tão depreciativas e deformadas? Como lemos a reação de surpresa sobre a existência de cinema em África? Buscando dar conta de algumas destas questões, precisamos entender como se deu o processo de construção discursiva da alteridade africana, ou de sua “invenção”, a partir de múltiplos discursos – científico, religioso, político, literário, cinematográfico, etc – baseados, por sua vez, num “regime de autoridade” decorrente de relações desiguais de poder e conhecimento. Foi através dessa relação que o discurso científico do século XIX criaria uma distância “antropológica” e “biológica” entre os africanos (selvagens) e os europeus (civilizados). O discurso de superioridade ocidental também seria encenado e propagado pelo cinema colonialista, promovendo uma imagem de África relacionada a um quadro de exotismo e selvageria, em que seus habitantes e sua própria cultura permaneciam distantes, num espaço sem história.

Assim, desde os primeiros anos de colonização, o discurso colonialista buscou desconsiderar a potencialidade subjetiva dos africanos, bem como suas culturas, seus sistemas de valores e seus pensamentos. O processo de constituição de uma imagem desumanizada de África esteve condicionada, portanto, às várias representações do imaginário colonial e seus dispositivos de propaganda, que serviriam para reforçar e favorecer um regime de poder e autoridade do Ocidente sobre o “resto”. Na estrutura narrativa e fílmica do cinema colonialista, por exemplo, as “diferenças” africanas eram negadas e mensuradas por conceitos europeus. Como no discurso colonial, a prática cinematográfica colonialista era incapaz de ver “além de si mesma” ou das “fronteiras culturais”. Em contraposição a este discurso, a partir, sobretudo, da década de 1950, intelectuais africanos e afro-diaspóricos começaram a reivindicar uma afirmação da identidade africana e também a descolonização política, econômica e da mente. É neste contexto que surgem vários movimentos político-culturais como o pan-africanismo, a negritude e a “*african personality*”.

Na esteira desses movimentos, e sob a euforia das lutas de libertação nacional, os primeiros cineastas africanos, também chamados de “cineastas da independência” (BAMBA, 2008), buscaram reencenar uma imagem do continente em resposta às representações humilhantes e deformadas do cinema e do discurso colonialista vigente. Em 1970, foi criada a Federação Panafricana de Cinema (FEPACI), a qual buscava defender um cinema catalizador das ações sociais, responsável pela formação de uma consciência africana e comprometido na luta contra o imperialismo colonial. Deste modo, o cinema africano surgia como uma arma importante para a descolonização do espaço mental, juntamente com o espaço econômico e político. Perante o trauma colonial, passava-se agora a se questionar certos valores e categorias impostas pelo ocidente, com a necessidade urgente de uma descolonização da cultura e do surgimento de um novo ser humano

descolonizado. O “encantamento” do cinema unir-se-ia, então, à luta política e faria nascer uma nova cinematografia em África, em oposição ao cinema colonialista e politicamente comprometida com a emancipação do continente.

Notamos, portanto, que em seus primeiros esforços e deslocamentos, estes cineastas partilhavam um sentimento de afirmação política, engajados em organizar a experiência social, denunciando o (neo)colonialismo e seus efeitos na sociedade pós-colonial, no intuito de construir um novo imaginário sobre África e os africanos. Por um lado, procuravam relatar os impactos da colonização, a utopia da independência e as consequências nefastas de políticas neocolonialistas, denunciando uma burguesia nacional africana condescendente com os interesses ocidentais, e, por outro, empenhavam-se na construção de um olhar sobre si mesmos, comunicando-se com todo um continente espoliado.

Todavia, se para o discurso crítico da década de 1960 era um dever rejeitar as imagens propagadas pela ideologia colonial como representações distorcidas e “inautênticas” de África e dos africanos, por outro lado, a definição de um cinema africano “autêntico” torna-se profundamente problemática. Como definir um filme como africano? O que o difere do cinema ocidental? Segundo David Murphy (2000), no centro desse debate estão questões que envolvem a identidade cultural e a subjetividade. Restringir todo o nosso debate ao “ponto de vista africano”, pela negação dos códigos ocidentais e comerciais do cinema dominante, seria também um erro. Uma vez que a realidade da produção cinematográfica em África não tem produzido um cinema africano unificado, “autêntico”. Podemos mesmo dizer que, ao contrário, “tem produzido uma série complexa de visões frequentemente contraditórias do continente africano” (MURPHY, 2000, p. 240).

Desta forma, o processo de reconstrução de uma nova imagem de África e dos africanos não representou uma imagem – nem uma estratégia – necessariamente igual e unificada. Isto porque, mesmo que a cultura seja uma peça importante no condicionamento e na definição de certos fins e questões a serem tratadas em determinado contexto, quem, em última instância, liga e conduz a câmera é o cineasta, e a maneira como eles realizam suas obras geralmente é distinta. Cada filme, portanto, deve ser visto como uma obra singular, um programa artístico próprio, mesmo que seus “autores” partilhem de um mesmo sentimento de época. Ter-se, portanto, uma imagem única de cinema africano pode levar-nos a criar *guetos discursivos* que frequentemente pecam por não refletirem sobre as particularidades pessoais e as transformações estilísticas ao longo do tempo.

Dito isto, todas essas ideias serão distribuídas e problematizadas ao longo de três partes: **Parte I - “A Invenção de África”, “O Cinema Colonial” e “A Resistência”, Parte II – Algumas Questões Teórico-metodológicas e Parte III – Pode o Subalterno Filmar?** Na Parte I, temos o primeiro capítulo, **“Contextualizando o Discurso Colonialista Sobre África”,** subdividido em quatro subcapítulos: *1.1 A África enquanto Construção Discursiva*, que

inicia a discussão em torno da ideia de uma África “inventada” pelos múltiplos discursos produzidos pelo Ocidente; 1.2 *O Cinema e A propaganda Colonial*, no qual refletimos a influência do discurso colonialista em vários âmbitos da sociedade e no cinema; 1.3 *As Lutas Anticoloniais e Tomada de Consciência*, cujo cerne gira em torno de alguns movimentos de afirmação que surgem a partir da década de 1950 em África e na diáspora; 1.4 *O surgimento do Cinema Africano*, no qual expomos como se deu esse encontro da sétima arte com o continente africano. Na Parte II, temos o segundo capítulo, **“Quando a Poética Reinventa a Política: anticolonialismo, cinema e sociedade”**, subdividido em dois subcapítulos: 2.1 *“Máscaras” e “Retratos” em Branco e Preto: o pensamento anticolonial de Frantz Fanon e Albert Memmi*, no qual expomos mais aprofundadamente algumas questões teóricas a respeito dos efeitos da colonização no psiquismo e na cultura tanto do colonizador quanto do colonizado; 2.2 *Reflexões Sobre Um “Cinema à Margem”: O “Terceiro Mundo” e as “Estéticas da Resistência”*, em que buscamos entender a produção cinematográfica periférica na década de 1960 no Terceiro Mundo, com foco no que ficou conhecido como Terceiro Cinema. Temos o terceiro capítulo, **“Perspectivas Metodológicas de Análise e Interpretação do Cinema”**, subdividido em cinco subcapítulos: 3.1 *O Cinema como Prática Social*, cujas interfaces sociais do cinema são enfatizadas em sua capacidade de produzir significados culturais; 3.2 *“Encenação” e “Estilo”*, no qual buscamos chamar atenção para os elementos estilísticos e formais que compõe e dão sentido ao filme; 3.3 *A Poética do Filme*, no qual pensamos o cinema em termos de sua destinação e de sua composição poética; 3.4 *Narrador x Autor*, no qual salientamos a importância de não se confundir essas diferentes dimensões do filme; 3.5 *Para Uma Análise do Discurso da Imagem no Cinema*, nesta parte buscamos entender como o discurso se faz presente também na representação não-verbal. Na Parte III, temos o quarto capítulo: **“Análise dos Filmes”**, subdividido em: 4.1 *Soleil Ô* (4.1.1 Descrição, 4.1.2 Sequências e 4.1.3 Interpretação) e 4.2 *La Noire De...* (4.2.1 Descrição, 4.2.2 Sequências e 4.2.3 Interpretação). E, finalmente, temos as **Considerações Finais** a respeito do que foi discutido nesta dissertação.

A stylized, high-contrast map of the African continent is centered in the background. The map is rendered in dark grey against a lighter grey background. The top half of the map is partially obscured by a solid yellow horizontal band. The bottom half of the map is partially obscured by a dark grey horizontal band. The map's edges are irregular and jagged, giving it a hand-drawn or stencil-like appearance. The yellow band contains the main title in black text, and the dark grey band contains the subtitle in white text.

**“A INVENÇÃO DA ÁFRICA”,
“O CINEMA COLONIAL” E “A RESISTÊNCIA”**

PARTE I

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZANDO O DISCURSO COLONIALISTA SOBRE AFRICA

“É uma grande ironia da história e da geografia que a África, cujo território está mais próximo do que qualquer outro do continente europeu, ocupe no psiquismo europeu o ponto mais extremo da alteridade; que seja ela, na verdade, a antítese da Europa” - Chinua Achebe (2012, p. 82)

O relativo apagamento (ou aprisionamento) do cinema produzido em África, e notadamente na África subsaariana, do nosso imaginário social e também do circuito convencional de cinema (com raríssimas exceções), limitando-se a mostras especiais, ou mesmo “etnográficas”, é um fato que suscita muitas questões. Sabemos que, durante muito tempo, a África – e “o resto” do mundo não-ocidental - foi considerada um continente sem história²², e que, até recentemente, historiadores tomavam a história europeia como a verdadeira e única história digna de ser contada. Assim, a história “subalterna” africana sendo indigna de ser ouvida, por isso mesmo, deveria ser silenciada. Decerto, esse modelo dominante de história tende a persistir e contribui

para arraigar uma visão eurocêntrica diante dos povos não ocidentais. Como assinala Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 21),

o eurocentrismo bifurca o mundo em ‘Ocidente e o resto’ e organiza a linguagem do dia a dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: nossas nações, as tribos deles; nossas religiões, as superstições deles; nossa cultura, o folclore deles; nossa arte, o artesanato deles; nossas manifestações, os tumultos deles; nossa defesa, o terrorismo deles.

Assim, o eurocentrismo sempre refletiu uma atitude de purificação da história Ocidental relativamente ao horror dos povos “sem história”. O cinema, a ciência, a literatura, a filosofia, as artes em geral, todas as esferas do mundo social, parecem dimensionar e se ligar ao discurso do poder e à autoridade ocidental sobre os “Outros” na luta pela hegemonia cultural. Porque, quando falamos de África e dos africanos, nos referimos a “eles”, como “Outros”, como

dissemelhantes. Mas por que a África, os africanos e seus descendentes carregam essa imagem tão desumanizada? De que forma esse discurso é construído e reforçado nas representações culturais? E como são negadas e problematizadas nas representações contra-hegemônicas de um cinema “à margem”? Quais as estratégias utilizadas para reconstruir a “imagem difamada de África”³? Lançadas essas perguntas, neste capítulo inicial, pretendemos contextualizar e discorrer de maneira exploratória sobre essas várias versões e visões do que seja a África e do que sejam os africanos no discurso colonialista desde o empreendimento colonial - que se atualiza no eurocentrismo contemporâneo. Busco apresentar algumas análises sobre como o colonialismo europeu, respaldado num primeiro momento pelo discurso religioso, e, em seguida, pelo discurso científico, “inventou” uma África que permanece vigente no imaginário cultural e político contemporâneo; como esse imaginário se fez presente no cinema hegemônico colonial; de que maneira vem sendo combatido por uma tomada de consciência que nos remete às lutas de independência nos anos 1950 e 1960, contribuindo para que figuras importantes se engajassem em várias frentes rumo à descolonização econômica, social e política – e também do olhar - em África.

O cinema, principalmente no período de dominação europeia, foi usado como instrumento de dominação e propagador do imaginário colonial, mas logo nos primeiros anos das lutas por independência serviria, em contra partida, como uma arma importante para a “descolonização do espaço mental”, “*pari passu* com a espaço econômico e político” (THIONG’O, 2007, p. 28). Deste modo, o “encantamento” do cinema unir-se-ia à “instrução” e faria nascer uma nova cinematografia em África, só que agora politicamente comprometida com sua emancipação política e cultural. Assim, um debate sobre as estratégias poéticas e políticas de resistência, por intermédio da representação cinematográfica ideologicamente comprometida com uma imagem *descolonizada* do continente e de seus povos, pode contribuir para pensarmos o processo de reconstrução de uma nova imagem de África que, por outro lado, não representa uma imagem necessariamente consensual e unificada – coexistindo conflitos internos - na luta por representação num mundo em que (THING’O, 2007, p. 30) “a batalha das imagens é a mais feroz, a mais implacável”, diante das outras batalhas políticas e econômicas.

A seguir, discutiremos algumas questões ligadas à construção discursiva da alteridade africana a partir da produção de conhecimento sobre África e sobre os africanos, afim de entender a influência do discurso colonialista nas representações cinematográficas do período colonial e sua contraposição nas “estéticas da resistência” do período pós-independências.

A Construção Discursiva da Alteridade Africana

Tornou-se um lugar comum a reação de surpresa demasiada por parte das pessoas ao saberem que existe cinema no continente africano. “Nossa, que interessante, nunca assisti um filme africano”. “Não sabia que existia

cinema lá”. “Já vi alguns, mas não eram propriamente africanos, mas sobre África”. Apesar de nosso desconhecimento da pluralidade e da importância histórica desse cinema que, apesar de jovem, tem desempenhado papéis importantíssimos na história recente africana – em paralelo com a sua forte produção literária –, como explicar o fato de ficarmos tão surpresos ao tomarmos consciência de que existe sim cinema em África? De onde vem essa reação? Ou melhor, como ela pode ser historicamente compreendida e analisada? Como explicar a total invisibilidade de África dos nossos olhares? Por que, das imagens que temos, elas são tão depreciativas?

É claro que as diferenças culturais existem em todo o mundo, todavia, “de forma alguma essas diferenças poderiam explicar satisfatoriamente a imagem do ‘diferente’, do ‘estrangeiro’ que a África tem representado para a Europa” (ACHEBE, 2012, p. 83) e para a maioria de nós brasileiros, afrodescendentes ou não. Mesmo entre nós, a imagem que temos e que nos é passada do continente africano é quase sempre negativa – a África do vírus ebola e das epidemias, da AIDS, da pobreza, da violência, da corrupção e dos ditadores, das savanas e dos animais selvagens, etc. Diferentemente, quando nos referimos de maneira positiva a seu respeito, é apenas para reafirmar certos estereótipos (a ginga, os tambores, o atletismo, etc)⁴. Eis que, então, “à margem”, não apenas na geografia, mas também no nosso imaginário cultural ocidental, encontramos a África e tudo que lhe diz respeito. Segundo o teórico palestino Edward Said, em *Cultura e Imperialismo* (1995, p. 37-38),

assim como nenhum de nós está fora ou para além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações.

Em larga medida, portanto, a discurso colonial ancorou-se - e ancora-se - sempre em representações ou “narrativas”, sejam elas literárias, cinematográficas, históricas, científicas ou filosóficas. Se, num primeiro momento, as disputas principais são pelos territórios – economicamente rentáveis e politicamente estratégicos -, desde logo parecem ser “pensadas, discutidas e decididas na narrativa” (SAID, 1995, p. 13). Assim, o direito e o poder de narrar adquire um papel decisivo no resultado dessas disputas. De tal modo que, a luta colonial e neocolonial, no plano mais geral, passa a ser uma luta pela narrativa ou, mais apropriadamente, entre narrativas e contra-narrativas. É neste sentido que, para Said (1995, p. 14), a cultura torna-se “uma espécie de teatro, em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente”. Em dado momento, como demonstra nesta e noutras obras, certas representações culturais passam a integrar a ação colonizadora numa relação de interdependência com o imperialismo político.

Esta visão da cultura enquanto um palco de disputa pelo poder, pelo discurso e, portanto, pelo reconhecimento e pela hegemonia, já tinha sido anteriormente analisada em seu clássico livro *Orientalismo*, no qual Said tratou especificamente de investigar o processo de construção discursiva do Oriente pelo Ocidente, desde uma perspectiva não-ocidental. Sua análise, especificamente nessa obra, ajuda-nos a perceber o mundo dito moderno e a colonização europeia a partir de uma perspectiva completamente diferente da que estamos familiarizados – sob a qual tendemos a ver a modernidade como uma experiência estritamente europeia, bem como desvinculada da expansão colonial. Desde logo, para Said, o orientalismo diz respeito a “um estilo de pensamento [um discurso] baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e ‘o Ocidente’” (SAID, 1990, p. 14). Tais distinções foram construídas e interpretadas ao longo da história por meio de uma enorme massa de “representações” e “narrativas” em diversas áreas do saber, desde poesias e romances, pinturas e imagens, a escritos filosóficos, políticos, econômicos e antropológicos. Assim como também em relatos de viajantes a respeito dos costumes, hábitos, crenças e, sobretudo, a “mentalidade” desse “Oriente”. Nota-se, então, que “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (1990, p. 17). Por este prisma, Said mostra-nos que ao mesmo tempo em que o Ocidente construiu um discurso sobre o Oriente, distanciando-o de *Sí Mesmo*, também impôs a este Oriente a condição do “diferente”, do “Outro”. Nesse movimento, como veremos, a Europa ganhou em força e identidade, reforçando uma imagem narcísica de si mesma, suas próprias ideias e personalidade, em contraste com um Oriente “subterrâneo”, “primitivo” e “clandestino”.

Consequentemente, o “Ocidente”, agente e produtor dessa ordem discursiva sobre a “alteridade” oriental, transcende a sua designação geográfica para essencialmente representar um conjunto de normas, comportamentos e instituições que se quer universal e universalizante. Nesse sentido, nem o Oriente nem o Ocidente estão inertes na natureza. Em verdade,

entidades geográficas e culturais, os lugares, regiões e setores geográficos tais como o “Oriente” e o “Ocidente” são feitos pelo homem. Assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra (SAID, p. 16-17).

Com efeito, a “*superioridade posicional*” do Ocidente sobre o restante do mundo não-ocidental, faz com que questionemos vários aspectos da expansão colonial europeia e a condição de produção do conhecimento - nossos pressupostos epistêmicos -, muitas vezes intimamente ligados aos

interesses sócio-econômicos e políticos do Ocidente (SPIVAK, 2010). A tarefa, portanto, mais importante deste trabalho será estudar as representações culturais africanas desde uma perspectiva libertária, ou “não-repressiva e não-manipulativa” (SAID, 1990, p. 35). Assim, tomando como exemplo o empenho de Said em desenvolver uma crítica da construção discursiva do Oriente, devemos abordar, a seguir, algumas questões sobre o quanto a África, ao longo de sua experiência sob o colonialismo europeu, foi e permanece condicionada a uma imagem identitária criada pelo imaginário Ocidental a respeito de quem ela é e quem são os africanos.

A Invenção de África

O “discurso de poder” sobre o “Outro”, como mencionado acima, tende a configurar-se numa *projeção criativa* da “alteridade”, que se legitima pela autoridade política e científica do Ocidente sobre o “resto” do mundo. Questionar-se como, portanto, podemos conceber as *Weltanschauungen* (mundividências) africanas no âmbito de sua “racionalidade própria” torna-se um desafio importante para qualquer pesquisador. Pois, um ponto central desse questionamento busca problematizar a primazia dos conceitos e sistemas conceituais (abissais) dependentes de uma ordem epistemológica ocidental e sua afiliação ao discurso do poder que, com frequência, contribui para silenciar e/ou desqualificar esses “Outros” saberes e narrativas. Pensando nisso, o filósofo Valentin Mudimbe (1988) buscou fazer, à semelhança de Said, uma espécie de arqueologia da *gnose africana*, enquanto um sistema estruturado de conhecimento, ao elaborar uma crítica dessas questões sobre o poder e o conhecimento em África e sobre África, a que ele chamou de *africanismo*, em sua obra *A Invenção de África*.

Nessa obra, Mudimbe tratou de elaborar uma síntese crítica de questões que dizem respeito à história dos discursos identitários sobre os africanos. Segundo ele,

foi através destes múltiplos discursos que os mundos africanos foram estabelecidos enquanto realidades para o conhecimento. E, atualmente, os próprios africanos leem, desafiam, reescrevem estes discursos como um modo de explicar e definir a sua cultura, a sua história e o seu ser (1988, p. xi, tradução nossa).

Tais discursos, que atualmente os africanos “desafiam” e “reescrevem”, remete-nos a uma longa tradição ocidental de produção de conhecimento sobre África, a que devemos agrupar na denominação de “discurso colonialista”. Primordialmente, estes discursos nasceram da necessidade de justificar o colonialismo europeu, ao criar-se uma distância “antropológica” entre os africanos (selvagens) e os europeus (civilizados).

Como aponta Sapede (2011, p. 47),

a expansão europeia em seu início tinha na raiz de seu discurso de legitimidade a salvação das almas e a expansão da fé. Com a racionalização e secularização, os Estados tornaram-se laicos e a civilização passou a ocupar o lugar da salvação. A hierarquia entre as sociedades passou do plano divino para o próprio corpo e cultura.

Assim, do plano religioso ao plano antropológico, o discurso colonialista dava fundamentação racional à colonização e se via, agora, aliado ao poder político e à autoridade do discurso científico. Neste sentido, ao delimitar hierarquias entre as raças e as culturas, o discurso antropológico colonial legitimava cientificamente a inferioridade natural do africano - suas “diferenças” deixavam de ser consideradas resultantes de uma “história diferencial” e passavam a representar uma “essência”. Por exemplo, o antropólogo Lucien Levy-Bruhl, em sua análise das funções mentais das sociedades “inferiores”, designava as estruturas de conhecimento africanas como pré-lógicas. De modo que, para ele, os africanos não teriam capacidade para raciocinar; sendo considerados “pré-homens”, de estrutura mental pouco desenvolvida (MACHEVO, 2007).

Aquilo, então, que era tomado como objeto (os “primitivos”), na verdade, configurava um produto ideológico, fruto de um etnocentrismo conceitual e metodológico (COPANS, 1975). Por isso, segundo Mudimbe, importa-nos saber “as causas” que levaram a essa *formação discursiva*, através de uma *episteme* baseada nas ciências sociais, para, a partir delas, desconstruirmos esse conhecimento africano ideologicamente forjado. Pois, “a identidade e a alteridade são sempre dadas a outros, assumidas por um Eu ou um Nós, estruturadas em múltiplas histórias individuais e, de qualquer modo, exprimidas ou silenciadas segundo os desejos pessoais face a uma *épistémé*” (1988, p. xi). Foram estes discursos, deste maneira, contribuíram para a formação de certas formas de pensar e entender a subjetividade africana e que repercute até hoje na forma como concebemos a África. Todavia, Mudimbe não se quer compromissado com uma filosofia e nem com uma *África reinventada*, mas tão somente com o que significa ser hoje africano e filósofo. Interessa-lhe, antes de mais nada, a questão da constituição progressiva de uma ordem do conhecimento africano.

Com isto em mente, a marginalidade atual de África pode ser explicada como fruto desse etnocentrismo epistemológico, mas também como resultado da experiência africana de modernidade sob o colonialismo europeu. Isto porque, a colonização, conquanto tenha representado um período breve na história africana, significou, contudo, uma nova forma histórica e a possibilidade de “tipos” totalmente novos de discursos sobre suas tradições e suas culturas.

Os métodos mais representativos da organização colonial foram não apenas aqueles procedimentos de “aquisição, distribuição e exploração” do território, mas envolveu também políticas de “domesticação de indígenas”, “a gerência de organizações nativas” e a implementação de “novos modos de produção”. Daí, então, emergiram três ações complementares:

a dominação do espaço físico, a reforma das mentes dos indígenas e a integração de histórias econômicas locais a uma perspectiva ocidental. Estes projetos complementares constituem aquilo que poderia ser designado de *estrutura colonizadora* que abrange por completo os aspectos físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora [...]. Esta estrutura também indica claramente o projeto de metamorfose pretendida, com grandes custos intelectuais, através dos textos ideológicos e teóricos que, desde o último quartel do século XIX até os anos 1950, propuseram programas para “regenerar” o espaço africano e os seus habitantes (MUDIMBE, 1988, p. 2, tradução nossa).

A estrutura colonizadora apresenta-se como um *modelo de pensamento* que, em razão de sua projeção à escala mundial, por meio da expansão capitalista e do colonialismo, marcou a cultura africana fazendo emergir um sistema dicotomizador e várias oposições paradigmáticas: tradicional/moderno; oral/escrito; comunidades agrárias/comunidades urbanas; economias de subsistência/economias industriais. E, sobretudo, em África, deu-se – e ainda se dá – “geralmente uma grande atenção à evolução implícita na passagem dos primeiros aos últimos paradigmas” (MUDIMBE, 1988, p. 4, tradução nossa). Abrindo um parênteses nessa discussão, segundo Mudimbe, a condição de marginalidade de África também se deve a esse espaço intermediário entre a tradição africana e o projeto de modernidade do colonialismo, sendo este, segundo ele, o principal sintoma de seu subdesenvolvimento. Como uma “forte tensão entre a modernidade, que é frequentemente uma ilusão de desenvolvimento, e uma tradição que, por vezes, reflete uma imagem empobrecida de um passado mítico” (1988, p. 5)⁵.

Porém, para entendermos como se deu esse processo, devemos entender essa marginalidade africana sobretudo a partir daquelas hipóteses mais abrangentes sobre a classificação dos seres e das sociedades mencionados anteriormente. Ao recorrer à expressão “gênese africana”, tomada de Frobenius (1937), Mudimbe formula hipóteses sobre o *locus* epistemológico da invenção e do seu significado nos discursos sobre a África. Para ele, esse *locus* tem início com as primeiras interpretações dos “selvagens” propostas pelos cientistas sociais do Iluminismo. Mas é durante o período mercantilista que a etnologia ganha forma e possibilita efetivamente

uma reificação do “primitivo” enquanto objeto científico. Segundo Mudimbe (1988, p. 17, tradução nossa),

A chave é a ideia de História com um H maiúsculo, que primeiro integra a noção de *providentia* de Santo Agostinho e, mais tarde, se manifesta na evidência do social-darwinismo. Evolução, conquista e diferença tornam-se sinais de um destino teológico, biológico e antropológico que atribui às coisas e aos seres tanto os seus lugares naturais como a sua missão social.

O resultado dessa missão foi a expansão do capitalismo e das estruturas europeias para o “resto” do mundo não ocidental. Não à toa, foi justamente no período mercantilista que surgiram vários modelos e técnicas para descrever o “Outro”. Pois, como já mencionado, a partir de sua perspectiva dualista (“primitivo” versus “civilizado”), o discurso científico desempenhava um papel fundamental para a legitimação da colonização das terras de África, por um lado, e o cristianismo dava sustentação moral para levar a “civilização” e a palavra de Deus a todos os primitivos não salvos. Assim, numa espécie de tríade, o discurso sobre o “selvagem” aliava-se ao poder político, religioso e científico.

Ao nível da organização dos discursos, dois fatores foram fundamentais no desenvolvimento de uma relativa unidade epistemológica das ciências sociais a partir do século XIX: o impacto da ideologia colonial e o modelo das ciências naturais. De acordo com Mudimbe, nesse momento, todas as ciências sociais, suas tendências, verdades e experiências, derivavam de um mesmo espaço, falavam a partir dele e sobre ele. De maneira que a preocupação fundamental do discurso da ciência, no fundo, não era tanto a “revelação” das sociedades “primitivas” em sua racionalidade, mas reafirmar suas próprias motivações e o campo epistemológico que a tornava possível. No entanto, havia também aqueles que acreditavam que estudar a diversidade de culturas reduziria o peso da ideologia e permitiria combater as falsidades tais como a superioridade natural de algumas raças e tradições em relação às outras. Deste ponto de vista ético, vários acadêmicos procuraram pensar uma ciência antropológica não etnocêntrica, ao respeitar as tradições e as categorias de conhecimento da “alteridade”.

Contudo, embora Mudimbe reconheça obras que, de certa forma, atingiram esse objetivo, ele demonstra uma certa descrença ao imaginar qualquer compreensão antropológica elaborada nesse período sem alguma ligação epistemológica com o discurso de poder ocidental. Isto porque, segundo ele, existem dois tipos de “etnocentrismo” que deveríamos estar atentos: um epistemológico e um ideológico. E,

Na experiência colonizadora, a junção destes dois

tipos de etnocentrismo tendia, quase naturalmente, a ser total, quer no discurso do poder, quer no discurso do conhecimento, a ponto de transformar a missão da disciplina num empreendimento de aculturação (1988, p. 20).

A ligação dessas duas dimensões, portanto, representava uma atmosfera intelectual que conferia à antropologia o seu estatuto como discurso e sua credibilidade como ciência, pelo fato de que os modelos científicos vigentes se ligavam às normas culturais e sociais da sociedade colonial. Para o autor, portanto, o conhecimento científico ocidental serviu em determinado momento como uma explicação ideológica para forçar os africanos a “uma nova dimensão histórica”, deixando suas marcas e se atualizando no discurso eurocêntrico⁶ contemporâneo. Assim, no fundo,

Nem fal[av]am sobre a África, nem sobre os africanos, justificando antes o processo de invenção e conquista de um continente, nomeando a sua “primitividade” ou “desordem”, bem como os meios subsequentes da sua exploração e métodos para a sua “regeneração” (idem).

Por conseguinte, ao longo da história a África foi idealizada e construída, ou melhor, “inventada” pelo discurso colonialista manifesto nos discursos científico, político e religioso. Atento a isso, devemos ter como pressuposto que “uma sociologia das sociedades africanas não pode ser essencialista no sentido de estudar apenas o que é definido *a priori* como sendo eternamente africano, mas sim processual na medida em que analisa as transformações sociais que ocorrem naquilo que pode ser considerado um espaço e tempo africanos”. (MACAMO, 2002, p. 7).

A seguir, discutiremos como esse discurso de superioridade ocidental foi encenado e propagado no cinema colonial e esteve presente no cotidiano da sociedade europeia.

O Cinema e a Propaganda Colonial

A estrutura desigual de poder e conhecimento que dá sustentação ao relacionamento entre a Ocidente e a África contribuiu para formar, ao longo dos séculos, um discurso colonialista que, como vimos, “inventou” uma África imaginária. Desde os primeiros anos de colonização, o pensamento colonialista desconsiderou a potencialidade subjetiva do “Outro”, o não-europeu, sua cultura e seus sistemas de valores e pensamento. Esta forma de ver o mundo não-ocidental impregnou todos os âmbitos sociais, e, entre eles, a arte, a publicidade, a literatura e o cinema serviriam como veículos de divulgação desses mitos ocidentais. O processo de constituição de uma imagem desumanizada do não-europeu, e de uma subjetividade africana, esteve condicionada, portanto, às representações do imaginário colonial e seus dispositivos de propaganda, uma vez que eles reforçavam um regime de poder e autoridade do ocidente sobre os africanos, roubando-lhes os seus legítimos direitos como seres humanos e desqualificando seus saberes e costumes.

No entanto, essas representações de África estiveram submetidas a grandes transformações na história, desde o olhar racista, com a ideia de superioridade dos brancos, legitimando todas as suas formas de dominação e opressão; ao olhar curioso sobre o exótico, marcando uma verdadeira fascinação pelo “Outro”, com algumas de suas artes, inclusive, influenciando, por exemplo, alguns artistas ocidentais do início do século XX⁷. Embora estes olhares se diferenciem à primeira vista, eles partilham um ponto em comum: “contribuíram para o fato de que, durante os séculos, a identidade africana foi negada e distorcida pelo olhar ocidental” (MEYER, 2004, p.10, tradução nossa). Portanto, o cinema, a literatura e as artes em geral também se transformariam em vetores da ideologia colonialista e das teorias raciais do século XIX, que rebaixavam os africanos na cadeia evolutiva da humanidade. Muitos filmes, romances, pinturas, gravuras, músicas, cartões postais, representavam e serviam como metáforas da superioridade europeia em relação à selvageria e bestialidade africana.

Em verdade, a maioria dos primeiros filmes colonialistas eram adaptações de outros textos, literários e de viagens. Como observa Stam e Spence,

a representação colonialista não começou com o cinema; ela está enraizada em um vasto intertexto colonial, um conjunto amplamente divulgado de práticas discursivas. Muito antes de as primeiras imagens racistas aparecerem nas telas de cinema da Europa e da América do Norte, o processo de tomada da imagem colonialista, e a resistência a este processo, ressoou através da literatura ocidental. Historiadores colonialistas, falando para os “vencedores” da história, exaltavam o empreendimento colonial, no fundo, pouco mais do que um ato gigantesco

de pilhagem em que continentes inteiros foram sangrados de seu material humano e recursos, como “missão civilizadora” motivada por um desejo de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania (1983, p. 5, tradução nossa).

Como resultado de um conjunto de práticas discursivas que tomavam a Europa como referência e centro de gravidade, a África e os europeus foram submetidos aos mais variados meios de propaganda colonial. Segundo Charlotte Meyer (2004), para entendermos esse percurso devemos relacionar a expansão colonial e suas ideologias a três ordens de ideias: (1) as ideias políticas e patrióticas, (2) as ideias econômicas e (3) as ideias de civilização. Todas elas, de diferentes formas, seriam exprimidas em uma grande variedade de suportes para reforçar o imaginário colonial e influenciar a opinião pública sobre o dever do empreendimento colonial dos países europeus colonizadores.

Sendo assim, a colonização poder-se-ia ser explicada, primeiro, em termos políticos, com o desejo de fortalecimento de nações como a França – derrotada na guerra com a Prússia - diante das demais potências europeias; segundo, em termos econômicos, pois se apoiava em objetivos materiais, como a procura sistemática de novas oportunidades de produção e de matérias-primas. E também em termos de “missão civilizadora”, cujas motivações eram ideológicas, religiosas e culturais – surgindo daí, então, o messianismo europeu e a luta contra as sombras (MEYER, 2004, p. 14). No entanto, no início havia um contexto de indiferença geral em torno da expansão colonial por parte da população europeia e francesa, em particular. Os partidários da colonização, então, tiveram de fabricar uma imagem (ou imaginário) e instigar a curiosidade sobre as colônias para, desta forma, justificar suas ambições ultramarinas.

Assim, toda uma propaganda seria articulada e posta em circulação pelos jornais de informação, pelos cartões postais, através dos livros escolares, pelos filmes coloniais e pelas exposições coloniais. O objetivo era justificar a dominação, ocupação e tutela dos territórios e povos colonizados. A imagem europeia de África e dos não-europeus vai configurar-se numa imagem, portanto, caricaturada e deformada, desde o negro gentil, surgido da natureza generosa (mas perigoso), primitivo (às vezes canibal), ao “petit nègre”, o francês “cultivé” (substituindo a ideia de “mau selvagem”), todavia, incompetente e incapaz de utilizar o progresso técnico. Todas essas imagens estruturaram uma iconografia colonial, com temas recorrentes a respeito da missão civilizadora, da aventura (e da exploração), da natureza, do exotismo e do erotismo.

Assim, em todos os casos de propaganda do regime colonial, quer seja na publicidade, nos jornais, nos cartões postais ou nos filmes, “tratava-se sempre de uma encenação, tendo como único objetivo veicular uma imagem

simplificada e mítica das colônias” (MEYER, 2004, p. 16). Para Meyer, um grande exemplo, talvez o paroxismo desse empenho de mitificação dos povos não-europeus, foram as exposições coloniais, nas quais se levavam “mostras” de populações indígenas das colônias, numa espécie de zoológico humano, à metrópole, como atração para os cidadãos europeus apreciarem e examinarem o “Outro”. O objetivo, por sua vez, era enfatizar a distância entre “Eles” (os “selvagens”) e “Nós” (os “civilizados”) e de mostrar que os ocidentais já haviam superado o estado de primitivismo enquanto os indígenas permaneciam “bestiais”. Deste modo,

Sobre uma superfície de mais de 110 hectares, a maior dentre elas, a exposição internacional de 1931, atrairia quase 40 milhões de visitantes de todas as camadas sociais. O visitante metropolitano era convidado a uma viagem exótica, a fazer, em algumas horas apenas, o *tour* inteiro pelo Império colonial, sem jamais sair de seu próprio país, passando pelo pavilhão de diferentes colônias (MEYER, 2004, p. 17, tradução nossa).

Figura 1: Mulher da etnia Achanti, de Gana, é exibida no jardim zoológico da Acclimation de Paris, em 1903. Foto: grupo de pesquisas Achac, coleção particular.



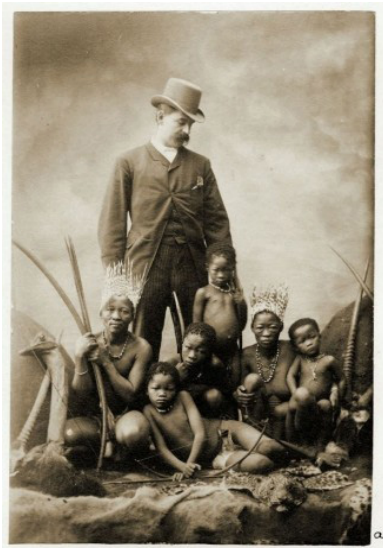
Contudo, embora a tradição de exposição das populações nativas tenha atingido seu auge no século XIX, com finalidades políticas e propagandísticas, desde o século XVI, todavia, já se levavam índios das terras recém “descobertas” para servirem como atrações públicas na Europa. O exemplo mais conhecido aconteceu em 1550, ano em que índios brasileiros representaram a “Guerra dos Tupinambás” em Rouen. Como relata o historiador francês Ferdinand Denis (2007, p. 29),

apenas meio século tinha-se escoado desde a descoberta do Brasil, e quase cinquenta índios pertencentes à raça Tupinambás vinham simular seus combates às margens do Sena, diante de Catarina de Médicis, e misturar a esses jogos guerreiros suas danças solenes, tais como haviam acontecido nas belas campinas regadas pelo Capibaribe e o Paraguaçu.

Tais exibições públicas, anos mais tarde, transformar-se-iam numa verdadeira indústria de espetáculos. Os assim chamados “shows étnicos”, ganhariam ainda mais força com o desenvolvimento da antropologia como ciência (discutido acima) e a efetivação do domínio colonial (MEYER, 2004). As apresentações circenses, por exemplo, atraíam cada vez mais os interesses do público europeu. Nessas apresentações era comum mostrarem “Canibais” e mulheres “selvagens” como atrações ao lado de animais ferozes. Talvez o exemplo mais conhecido tenha sido o da sul-africana Saartje Baartman, também chamada de “Vênus Hotentote”. Em razão de suas características físicas, com nádegas proeminentes (traço característico da sua etnia) e os pequenos lábios vaginais muito desenvolvidos, também chamados de “avental hotentote”, ela foi levada em turnê para a Europa e lá se apresentava nua e presa a uma corrente; e, assim como os macacos, faziam-na caminhar de quatro como uma forma de ressaltar a sua natureza “animalesca” e “bestial”.

Vemos, por conseguinte, que a “linguagem zoológica” (FANON, 1968, p. 31) do colonizador servia claramente como demarcadora do fosso entre a “civilização” e a “selvageria”. O impacto dessas exposições, por seu turno, repercutia de maneira considerável na consciência coletiva da sociedade europeia. Pois, em poucas horas, os estereótipos coloniais podiam ser absorvidos e inculcados pelos visitantes que por ali passavam. Entretanto, além dessas exposições, o imaginário colonial manifestava-se em vários outros setores da sociedade, e, dentre todos os meios de propaganda colonial, o cinema ocupava posição privilegiada graças ao seu caráter visual e de massa. Além da literatura, das exposições, dos cartões postais, da ciência, muitos filmes produzidos nesse período contribuiriam decisivamente com a difusão de imagens deformadas e caricaturadas de África e dos africanos.

Figura 2: Na imagem, o apresentador de shows “excêntricos” Guillermo Antonio Farini posa com pigmeus no Royal Aquarium de Londres. Foto: Pitt Rivers Museum, Universidade de Oxford..



A grande maioria dos filmes coloniais reverberavam o discurso colonialista e as teorias raciais do século XIX. Filmes como *Tarzan, o Homem Macaco* (1932) de W.S. Van Dyke, *Sanders of the River* (1935) de Zoltan Korda, *As Minas do Rei Salomão* (1937) de Robert Stevenson, *A Rainha Africana* (1951) de John Hurston, *Simba* (1955) de Brian Desmond, para citar alguns, promoviam uma imagem de África associada a um quadro exótico no qual o continente, com seus habitantes, sua própria história, sua própria cultura, permanecia à distância. Sob um plano cinematográfico, portanto, este olhar ocidental mantinha a África como decoração, os africanos sem rostos e o espaço sem história. De acordo com Femi Okiremuete Shaka (1994, p. 173-177), podemos enumerar algumas características convencionais gerais do Cinema Colonialista que vale a pena destacar aqui:

- 1) Prolongadas fotos panorâmicas emblemáticas da paisagem africana.
- 2) A representação dos africanos como canibais.
- 3) A representação de África como um Jardim do Éden simbólico através do uso de iluminação expressionista.
- 4) A organização de um esquema cinematográfico de binarismos que contraponem práticas culturais europeias às africanas.
- 5) A representação dos africanos como um povo sexualmente perverso, eternamente preocupado com a procriação.

- 6) O retrato dos reis africanos como déspotas e seus súditos como pessoas oprimidas com necessidade de redenção política europeia.
- 7) A representação do ambiente africano, metaforicamente, como um antagonista pessoal que deve ser superado ou atravessado por meio de atos heroicos simbólicos.
- 8) A constituição cinematográfica de dois tipos de arquétipos africanos colonizados: as cooperativas e, portanto, africanos civilizados, e os rebeldes e bárbaros.
- 9) A organização de uma estrutura narrativa e a posição de câmera subjetiva em torno de um protagonista masculino europeu cujos atos “heroicos” de militarismo físico e simbólico são narrados como atributos necessários do ônus de “civilizar” os nativos.
- 10) A representação dos africanos e práticas culturais africanas como objetos de prazeres especulares.
- 11) A representação emblemática de soldados africanos pré-coloniais como guerreiros com arco e flecha, vestidos exoticamente.

Na estrutura narrativa e fílmica do Cinema Colonialista, portanto, as pessoas que são diferentes em sua cultura e em seus aspectos físicos, são negadas e mensuradas por conceitos europeus. Deste modo, as “categorias de experiência cultural e perspectivas físicas que marcam os africanos como diferentes dos europeus, são cinematograficamente destacadas” não com o intuito de reconhecê-las, mas “para repudiarem essas diferenças” (SHAKA, 1994, p. 169, tradução nossa). Como no discurso colonial, a prática cinematográfica colonialista é incapaz de ver além de si mesma ou das fronteiras culturais.

Mas embora a maioria desses filmes corroborem o pensamento eurocêntrico, eles também refletem “narrativas subgenéricas” e contingências temáticas que exigem uma distinção. De acordo com Shaka (1994), filmes como *Tarzan*, o Homem Macaco (W.S. Van Dyke, 1932), *As Minas do Rei Salomão* (Robert Stevenson, 1937), *A Rainha Africana* (John Huston, 1951), por exemplo, devem ser agrupados na categoria de filmes de aventura, enquanto que filmes como *Sanders of The River* (Zoltan Korda, 1935), *Homens de Dois Mundos* (Thorold Dickson, 1946), *Simba* (Brian Desmond Hurst, 1955), *The Kitchen Toto* (Harry Hook, 1987), *Chocolate* (Claire Denis, 1988) ou *Sr. Johnson* (Bruce Beresford, 1990), devem ser classificados como filmes de destino colonial. Shaka também estabelece outras classificações como os filmes de conflito colonial, os filmes de luta de libertação, os filmes de safari, como *Mogambo* (John Ford, 1953), e os filmes colonialistas autobiográficos como *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985).

Um dos filmes mais conhecidos e que codificou as primeiras imagens estereotipadas dos negros no meio cinematográfico foi *O Nascimento de uma Nação* (1915) de Griffith. O filme explora e expõe os medos da presença negra

na América por parte dos cidadãos euro- americanos e, nesse sentido, pode ser considerado uma das primeiras representações fílmicas colonialistas. Com respeito à África, as obras de escritores como Edgar Rice Burroughs (criador de Tarzan) e H. Rider Haggard (criador de As Minas do Rei Salomão) influenciariam uma série de filmes e contribuiriam para canonizar as várias metáforas ligando os africanos à selvageria e à bestialidade. Em linhas gerais, nestas histórias, quando os africanos não eram retratados como infantis e inocentes, eles eram retratados no outro extremo, como déspotas cruéis e assassinos sádicos. Quando não eram covardes, eram retratados como guerreiros irracionais. Por tais características, os filmes mais colonialistas podem ser categorizados como exemplos típicos de “melodramas”.

O melodrama, basicamente, pode ser definido como uma encenação dramática com complementos mais ou menos fixados de estoque de personagens, em que, de um lado, temos uma heroína sofredora ou um herói, e, do outro, um vilão perseguidor. Neste sentido, o melodrama é convencionalmente moral e humanitário, por um lado, e sentimental e otimista por outro. Geralmente possui um final feliz com a virtude recompensada e a imoralidade punida. Deste modo, quando pensamos no cinema africano colonialista, o melodrama toma a forma da oposição através do esquema comparativo entre os indivíduos europeus e africanos. Para Shaka,

O gênero não empodera os africanos, em vez disso, ele representa-os como os índios americanos do velho oeste, como um povo degenerado e bárbaro. A vilania é identificada com os africanos, assim como a virtude e a retidão moral é identificada com os europeus. As únicas exceções são o “bom” africano que colabora com a autoridade colonial europeia (1994, p. 172, tradução nossa).

Assim, como consequência dessa negação do africano e de sua cultura, imputando-lhe uma inferioridade moral em relação ao europeu, são forjados *retratos míticos* dos colonizados através da encenação. A ociosidade e a debilidade são deficiências tidas como constitutivas da essência do ser africano. Além disso, ser-lhe-ia imanente a perversidade e a violência, cabendo ao colonizador protegê-los de si próprios, o que nos sugere ter nascido daí a noção de protetorado. Por conseguinte, opera-se novamente aqui um processo de desumanização do “Outro”. A seguir, veremos como, a partir de 1950, vários intelectuais africanos começaram a desafiar esse discurso, ao reivindicarem uma descolonização política, econômica e da mente. Nesse contexto, irão surgir vários movimentos político-culturais como o pan-africanismo, a negritude e a “*african personality*”, que influenciarão, uma década mais tarde, os primeiros cineastas africanos em seu engajamento e luta pela “descolonização do olhar”.

As Lutas Anticoloniais e a Tomada de Consciência

Quando alguns intelectuais africanos tomaram consciência de sua condição e começaram a reivindicar a sua identidade e a sua independência política, a opinião pública europeia, influenciada por muito tempo pelas imagens e propagandas coloniais, estava mais do que nunca convencida da necessidade do empreendimento colonial (MEYER, 2004). Na França, segundo Blanchard e Chatelier (1993, p. 12), na década de 1950, “cerca de 85%” dos jovens franceses sentiam-se orgulhosos do trabalho realizado por sua pátria nas colônias. No entanto, segundo Meyer (2004), ironicamente, quando a opinião pública finalmente se convencia dos benefícios do sistema colonial, os economistas começavam a alertar para a sua falta de rentabilidade.

A ideia anti-colonial, no entanto, surge e tem suas bases lançadas bem antes, no século XVIII. Em áreas que inicialmente serviram como instrumento de legitimação da superioridade europeia, como a antropologia. Muitos estudiosos que emanavam do mundo colonial já partilhavam uma atitude que podemos considerar de “anti-colonial”, uma vez que conduziam as suas investigações no sentido de corrigir progressivamente a imagem distorcida dos africanos. Leo Frobenius (1873-1938) e Maurice Delafosse (1870-1926), representaram dois personagens importantes nesse debate. Seus trabalhos foram lidos por vários estudantes africanos em Paris, e, a partir de suas influências, passariam a revalorizar o passado da raça negra. Com a tese de que existiam civilizações não-europeias e que as pessoas não mereceriam serem tratadas como inferiores, Delafosse dava o primeiro passo para os estudos africanistas (MEYER, 2004). Posteriormente, também agregaria essa linha de pensamento Marcel Griaule, Michel Leiris, Jean Dresch e Georges Balandier.

Embora o olhar colonial tenha surgido de uma abordagem científica caracterizada pela curiosidade de “dissecar” os colonizados, essa nova aproximação revela-se menos determinista, e passa a ver o “Outro” não mais como um animal, mas como um ser humano com sua própria língua e cultura. A partir daí, o imaginário colonial de África começa a revelar-se um grande engano. Este novo interesse pelos colonizados e sua cultura, no entanto, não se limitava a uma simples observação do “Outro”. Havia um interesse pelo diálogo intercultural que se concretizou, por exemplo, com a criação da revista *Présence Africaine*, em 1947, por um grupo de estudantes e professores negros africanos residentes na França.

No entanto, a criação da revista representava apenas um passo num longo movimento anti-colonial dos intelectuais negros na diáspora e na África. Nos anos 1930, estudantes africanos e caribenhos que viviam em Paris começaram a teorizar e tecer críticas à falsa política assimilacionista francesa e expressavam um desejo de reconhecimento da identidade negro-africana. Estes pensamentos se transformariam no movimento conhecido como “negritude”, um movimento revolucionário que afirmava a identidade cultural dos negros e a solidariedade racial. O termo foi usado pela primeira

vez pelo poeta Aimé Césaire em 1935. No entanto, foi Léopold Sédar Senghor que se tornou seu principal propagador e ideólogo. Em sua visão, o conceito de “negritude” tinha por objetivo exprimir um conjunto de valores culturais do mundo negro, expressa na vida, nas instituições e em obras artísticas. Seus escritos poéticos e políticos, deste modo, buscavam atualizar suas raízes, sua cultura e usar o seu patrimônio africano como inspiração.

Assim, Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana) e Léopold Sédar Senghor (Senegal), propuseram a negação da política colonial assimilacionista, em favor de uma consciência racial do povo negro; advogando em prol de uma personalidade negra criativa, fiel à tradição, solidária e relutante aos instrumentos de dominação ideológica da estrutura colonial. Pois acreditavam existir um patrimônio cultural comum entre os africanos (HERNANDEZ, 2005). Tais ideias foram expressas e difundidas principalmente através da literatura, com o surgimento de escritores negros de grande influência na luta de libertação em África, muitos dos quais, no futuro, ocupariam cargos políticos importantes nas nações recém independentes, a exemplo dos próprios fundadores do movimento Negritude⁸.

Neste sentido, movimento representava, ao mesmo tempo, uma reação contra a discriminação racial, a assimilação cultural e o colonialismo. Segundo Kabengele Munanga (1988, p.44), Aimé Césaire defini-lo-ia em três palavras: identidade (assumir-se negro com orgulho), fidelidade (ligação permanente com a Mãe-África) e solidariedade (sentimento de união e identidade comum entre todos os negros). No entanto, devemos ter em mente que o termo muitas vezes apresentava-se com algumas definições diferentes segundo seus principais propagadores. Mas, basicamente, todas as definições tinham em comum o convite dos africanos a se levantarem contra a política francesa de assimilação na “recuperação” e “construção” de sua identidade.

Outro movimento importante nesse sentido foi o *Pan-africanismo* que surgiu nos Estados Unidos no final do século XIX, encabeçado, inicialmente, pelos intelectuais afro- americanos Alexander Crummel, Edward Blyden e William E.B. Du Bois. Crummel é apontado como o primeiro a articular intelectualmente o pan-africanismo, pautando seu discurso na união e solidariedade de toda a raça negra contra a ordem racial de discriminação e subjugação imposta pela sociedade racista. Partilhava-se uma noção de *african personality* (APPIAH, 1997), segunda a qual haveria características que seriam comuns ao povo negro. Segundo a visão crítica de Appiah (1997), no entanto, o pensamento racista do século XIX e a experiência da escravidão africana no novo mundo influenciaram diretamente os pais fundadores do pan-africanismo. O noção de raça, por exemplo, tornar-se-ia o conceito norteador da visão de Crummel. Entretanto, como frisa Appiah (1997), esta noção era muito mais sentida do que pensada. O fato é que a

⁸ Aimé Césaire elegeu-se deputado na Martinica em 1945 e Léopold Sédar Senghor tornou-se presidente do Senegal em 1960, ano de sua independência.

visão de Crummell sobre a África e os negros não era direta e acriticamente compartilhada pelos africanos coloniais, pois, embora pudessem ser unidos pela raça, não se poderia deixar de considerar a diversidade das tradições presentes no continente. A psicologia crummelliana levava, em certa medida, ao pensamento de que a África seria também culturalmente homogênea (APPIAH, 1997).

Apercebendo-se disso, W. E. B. Du Bois redirecionou esse pensamento para uma concepção sócio-histórica de raça, tentando unir a experiência dos afro-americanos com a dos africanos colonizados, a partir daquilo que Appiah chamou de “insígnia do insulto”, e não o insulto propriamente, já que a discriminação e a segregação a que os afro-americanos estavam sujeitos não correspondiam necessariamente às experiências dos africanos. No entanto, seu pensamento acabava levando novamente à concepção biológica de raça quando defendia a ideia de um “sangue-comum” do povo negro. Deste modo, para Appiah (1997), esses primeiros teóricos do pan-africanismo pecavam por muitas vezes essencializar ou biologizar aquilo que se referia à cultura e à ideologia. Este fato é visto também no nativismo que, embora tenha surgido como uma forma de se contrapor à dominação cultural do ocidente, acabou por minimizar a diversidade de tradições existentes em África.

Entretanto, posteriormente, surge no continente africano um movimento político que resultou na Organização da Unidade Africana (OUA). Este movimento pode ser considerado um segundo momento da ideologia pan-africanista, quando esta ganha adesão entre os próprios africanos coloniais e desvia o foco das reivindicações, ainda muito ligadas ao contexto dos EUA, dos direitos civis dos negros e da discriminação, e passa a ser um instrumento na luta anti-colonial e na emancipação política de África (ALMEIDA, 2007). Dentre as lideranças africanas deste período podemos destacar: Kwame Nkrumah, Cheikh Anta Diop, Wallace Johnson, Jomo Kenyatta, Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade.

No geral, portanto, percebemos que vários intelectuais africanos começaram a afirmar a sua própria identidade (e denunciar a imagem colonialista sobre o continente) em áreas como a literatura, as humanidades e a política muito antes da Segunda Guerra Mundial. No entanto, seria apenas na década de 1950 e, sobretudo, a partir da década de 1960 que assistiríamos a uma tomada da imagem na criação cinematográfica em África.

O Surgimento do Cinema Africano

O encontro do cinema com o continente africano aconteceu muito cedo e de diversas formas. Segundo Mahomed Bamba (2008, p. 219), tem-se o conhecimento de que a “primeira exibição pública de um filme no continente” ocorreu em 1896 no Egito. Um ano antes, em Paris, os Irmãos Lumière exibiam *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, considerado por muitos (se não o) um dos primeiros filmes da humanidade. No entanto, essas primeiras

experiências se situavam num contexto de dominação colonial, no qual imperava a tradição de Cinema colonialista e de propaganda colonial. Como foi exposto anteriormente, o Cinema Colonialista tratava de representar os povos africanos como seres primitivos, exóticos e bestiais, tomando-os como objetos, e promovendo, desta maneira, a racionalidade europeia diante de uma África selvagem, irracional.

Contudo, as lutas de independência nos anos 1950 e 1960 contribuiriam para que figuras importantes se engajassem em várias frentes rumo à descolonização. Perante o trauma colonial, passou-se a se questionar certos valores e categorias impostas ao continente, com a necessidade urgente de uma nova cultura e de um novo ser humano. Assim como a historiografia africana, a partir de 1960, sofreria profundas transformações, lançando mão de novas abordagens, rejeitando antigas e inadequadas explicações históricas⁹, os primeiros cineastas africanos também buscaram reescrever essa nova imagem do continente através do cinema. A África, desvencilhada das amarras coloniais, passava a ser um continente “à procura de seu próprio destino” (FERKISS, 1967).

Já em 1970, foi criada a Federação Pan-africana de Cinema (FEPACI), que preconizava “os princípios” (NIANG, 2002) de um cinema catalizador das ações sociais, responsável “pela formação de uma consciência nacional africana” (VIEYRA, 1969, p. 125), e comprometido na luta contra o imperialismo colonial. O pan-africanismo, neste contexto, tornava-se uma estratégia de luta anticolonial, muito embora, como vimos acima, também fosse alvo de muitas discordâncias¹⁰. Isto porque, a ideia de um mesmo destino histórico para todos os africanos parecia suplantar suas diversidades e suas contradições. Assim, o dilema que se instaurou, num primeiro momento, foi entre o didatismo político em favor da causa pan-africana e a autonomia do discurso cinematográfico em direção à “outros caminhos temáticos e estilísticos” (BAMBA, 2008, p. 222).

Sobre isso, temos de ressaltar que o processo de formação do “estilo”, tal como a formação de um “cânone” num dado contexto sócio-cultural, representa, segundo Anna Lisa Tota (2000), uma questão central para o entendimento do fazer artístico. Com a formação da FEPACI (Federação Pan-

⁹ O sociólogo guineense Carlos Lopes (1995) chamou esse movimento historiográfico de “corrente da pirâmide invertida”. Liderada pelo burquinense Joseph Ki-Zerbo, reivindicava-se um futuro novo para a alteridade africana. Almejava-se produzir uma verdadeira história do continente, contribuindo para a construção de um “novo olhar” sobre a colonização - até ali registrada pelos “olhos do império”. Após a história da colonização, portanto, era necessário pôr em prática uma descolonização da História. Entretanto, Carlos Lopes acentua que a historiografia da “pirâmide invertida” esteve profundamente imersa no momento político e ideológico que foi produzida. Aqueles historiadores estavam apaixonadamente comprometidos em mostrar que a África **também tinha** uma história, e não apenas que **tinha** uma história, incorrendo, em alguns momentos, em certas idealizações. Contudo, Lopes reconhece que foram importantíssimos para os historiadores da “nova escola”, já que agora estes se encontram “despojados das cargas emocionais dos seus predecessores” (LOPES, 1995, p. 28).

¹⁰ Ver Appiah (1997), cap.1 e 2.

africana de Cineastas), e alguns anos mais tarde, da FESPACO (Festival Pan-africano de Cinema de Ouagadougou), criam-se “estruturas de legitimação”, de natureza institucional, que classificam e produzem, de maneira direta ou indireta, os critérios de distinção entre um estilo de cinema que merece ser condecorado e um outro que não. Isto acontece porque o “sistema arte” organiza e classifica as produções difundindo estilos e excluindo outros¹¹. Ao expressar determinados conjuntos de valores estéticos (e, conseqüentemente, políticos), legitima, de um lado, grupos hegemônicos, ao passo que cria, de outro, subgrupos, antagônicos (TOTA, 2000, p. 50). Entretanto, acreditamos que antes de classificar como um cânone propriamente, devemos olhar para as primeiras produções cinematográficas africanas da década de 1960 como um momento em que compartilhavam de um forte espírito anti-colonialista, ou uma “estrutura de sentimento” político-afirmativa que contagiava não apenas a África, mas todo o chamado Terceiro Mundo – como veremos no próximo capítulo.

Destacamos agora as duas obras dos dois “cineastas da independência” (Bamba, 2008) que pretendemos analisar nesta dissertação: *La Noire de...* (1966) de Ousmane Sembène e *Soleil Ô* (1967) de Med Hondo - os dois primeiros longas-metragem da África subsaariana. Procuraremos identificar como a “câmera-memória” destes dois cineastas reivindicou a dignidade dos povos colonizados e sugeriu uma nova política para a África e para os africanos. No entanto, além de destacar o forte teor político de denúncia do racismo e do colonialismo presentes nos filmes, devemos também levar em consideração as questões poéticas (formais) que direcionam as histórias contadas. A escolha desses dois filmes para a nossa análise, deu-se por sua importância histórica como os dois primeiros longas-metragem produzidos na África negra num período ainda de luta anti(neo)colonialista, e por questões de acessibilidade fílmica – mesmo na era da internet é muito difícil o acesso a ampla gama de filmes produzidos pelos cineastas africanos, seja nesse período da década de 1960 ou mesmo nos dias de hoje.

É interessante também notar a própria história de vida dos dois cineastas em questão, pois ela sinaliza pontos fundamentais do caráter político-ideológico de suas obras. Sabemos que em todas as colônias havia alistamentos de “voluntários” (forçados) do exército colonial. E justamente a

¹¹ O aclamado Festival de Cannes, na França, por exemplo, em determinado momento, ditava um modelo ideológico sobre os filmes africanos que podiam e que não podiam entrar na mostra competitiva. É apenas em 1987 (quase trinta anos depois de seu surgimento), que pela primeira vez um filme da África subsaariana foi aceito na competição oficial: *Yeelen*, do cineasta malinês Souleymane Cissé. Este filme retratava uma África atemporal, seus ritos e magias, tendo como enredo a disputa de poderes entre pai e filho. Segundo o estudioso do cinema Ferid Boughedir (2007), é evidente, naquele momento, a exclusão de filmes eminentemente políticos que iam de encontro à política colonial da França. Por exemplo, o filme *Camp de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembène, encenava o triste episódio do massacre dos soldados africanos - que lutaram pela libertação da França na segunda grande guerra - pelo próprio exército da “pátria-mãe”. Este parece ter sido um fator importante para que ele fosse “rejeitado em todas as mostras [competitiva e não-competitivas] do Festival de Cannes” (2007, p. 52).

França foi a potência colonial que mais se destacou perante as outras por conseguir organizar uma polícia militar africana e o temido *L'armée Noire* (Exército Negro), com destaque para os atiradores senegaleses. Em 1919, os franceses outorgariam uma lei que previa o recrutamento anual de 10 mil africanos (BETTS, 2010). Nas duas grandes guerras, muitos desses africanos lutariam no *front* em defesa da metrópole. Na primeira guerra mundial (1914-1918), “520.000 soldados coloniais” estavam presentes. E já em 1940 havia “127.320 atiradores da África Ocidental Francesa, 15.500 da África Equatorial Francesa e 34.000 de Madagascar. Quando do armistício, faltavam 24.271 senegaleses e 4.350 malgaxes¹²” (KI-ZERBO, 2000, p. 158). Em 1942, Ousmane Sembène foi convocado a integrar o 6º Regimento de Artilharia Colonial (R.A.C), participando da segunda guerra mundial. Todavia, obteve certificado de má conduta, por causa de sua índole inconformista. Em 1946 retorna à Dakar e participa da greve dos rodoviários¹³- experiência que o inspira a escrever, em 1960, o romance *Les bouts de bois de Dieu*. Novamente, em 1948, migra para a França para trabalhar na fábrica da Citroën em Paris, mas por pouco tempo, visto que é em um porto de Marselha que permanecerá por dez anos trabalhando como estivador. Lá ele encontra uma importante comunidade africana e começa a se familiarizar com a literatura de escritores negros, principalmente antilhanos, como René Maran e Aimé Césaire, e também de afro-americanos como Claude Mac Kay e Richard Wright (SOW, 2004).

Influenciado por essas leituras, começa a escrever poesia na revista *Action Poétique*. Além disso, é em Marselha também que Sembène passa a se dedicar com maior ímpeto nas ações sindicais, tornando-se, inclusive, membro do partido comunista francês. Em 1957, publica *Docker Noir*, uma espécie de autobiografia, e também o romance *Ô Pays mon beau peuple*, entrando, então, para o rol de escritores africanos. Com a importante revista *Présence Africaine* publica *Voltaïque* em 1961 (sendo *La Noire de...* uma adaptação deste livro). A migração para o cinema marca justamente sua decepção com o desconhecimento da literatura africana entre a maioria dos africanos, restringindo-se a uma elite letrada e a poucos universitários. É daí que ele vê no cinema a melhor maneira de chegar ao povo.

Sembène decide, portanto (embora nunca largue a literatura), partir para o cinema com 38 anos de idade. Consegue uma bolsa de estudos na URSS, onde obtém formação com cineastas russos importantes como Donskoï e Guéramissov. Retornando ao Senegal, em 1963, publica outro livro chamado *l'Harmattan*, e também seu primeiro curta-metragem, *Borom Sarret*. Porém, apenas em 1966 é que ele produz seu primeiro longa-metragem, *La Noire de...*, que analisaremos neste trabalho¹⁴.

A expatriação é uma característica que liga os dois cineastas aqui estudados. Semelhante à trajetória de Sembène, Med Hondo migra para a França em 1958 e trabalha como estivador em Marselha no ano de 1959. Pouco tempo depois, muda-se para Paris, onde trabalha como cozinheiro e

depois como garçom. É em Paris que Hondo descobre o seu interesse pelo teatro e pelo Drama, o que o faz ingressar numa escola de artes. Porém, por acreditar que o teatro clássico não representava a experiência negra, Hondo cria uma trupe chamada SHANGÔ (em 1966, juntamente com Robert Liensol, cria a companhia GRIOTSHANGÔ) com a qual passa a encenar textos e peças de Kateb Yacine, Aimé Césaire, Imamu Baraka, René Depestre, Daniel Boukman, Bertolt Brecht e alguns outros escritores africanos e sul-africanos menos conhecidos. A trupe se apresentava em pequenos teatros e centros culturais por toda a França, porém, sem atrair muito o interesse do público francês. Foi aí que Hondo percebeu que os negros não eram mais bem-vindos no palco do que eram em qualquer outro lugar. Assim, no intuito de chegar a um público mais vasto, Hondo volta-se para o cinema como meio de expressão, trabalhando, inclusive, em filmes de Jean-Luc Godard, Costa-Gavras e John Huston – nestes trabalhos ele teve a possibilidade de aprender sobre a produção e a direção fílmica. Pouco tempo depois ele participa da fundação de um comitê de cineastas africanos independentes e cria a sua própria produtora, a *Soleil Ô* (hoje MH Films). Como Sembène, Hondo contabiliza em seu currículo um número considerável de produções (onze no total). Em 1966, ele escreve *Soleil Ô*, seu primeiro longa-metragem, considerado um clássico do cinema africano anticolonialista, embora seja somente lançado em 1967 (um ano depois de *La Noire de...*)¹⁵.

Notamos, portanto, que em seus primeiros esforços e deslocamentos, estes cineastas partilhavam um sentimento comum político-afirmativo, engajada em organizar a experiência social, denunciando o (neo)colonialismo e seus efeitos na sociedade pós-colonial, no intuito de construir um novo imaginário sobre África e os africanos. Por um lado, procuravam relatar os impactos do colonização, a utopia da independência e as consequências pós- independências em seus regimes políticos, culturais e econômicos, na denúncia de uma burguesia nacional condescendente com os interesses ocidentais; e, por outro lado, empenhavam-se na construção de um olhar sobre si mesmos, comunicando-se com todo um continente espoliado.

Assim, do questionamento do passado colonialista às ambiguidades atuais do continente, no que pese o risco das generalizações, podemos destacar ao menos três grandes gerações cinematográficas em África: os cineastas da independência (1960-1980), a geração do desencantamento pós-independência (1980-90) e a geração dos cineastas da diáspora (BAMBA, 2008). Se para os primeiros cineastas da independência o conteúdo muitas vezes imprimia a forma dos filmes, para os seus sucessores, seria a forma que ganharia primazia. Pois, “o cinema não é somente um discurso político, mas também um discurso fílmico”, reivindica o cineasta burquinense Idrissa Ouedraogo¹⁶.

Essa mudança de perspectiva em relação ao discurso cinematográfico, no entanto, não deve ser lida como uma despolitização dos cineastas que sucederam os anos revolucionários, mas parte do próprio declínio da euforia

terceiro-mundista. A partir de então, as críticas culturais e políticas tomariam novas e diferentes formas (STAM, 2006). Primeiro, porque a reorganização política e cultural das nações recém independentes revelaram-se conflitantes e contraditórias, tanto no sentido político quanto no sentido cultural, em virtude de seus projetos nacionais permanecerem “pouco homogêneos e povoados de múltiplas imaginações” (MENESES, 2012, p. 313)¹⁷. Segundo, pelo fato de vários símbolos “nacionais” serem, no fundo, marcados pelo “estrangeiro” - expondo outras fragilidades da defesa de uma “tradição nacional”¹⁸. Além disso, as decisões econômicas de alinhamento ao capitalismo transnacional, seguindo a Nova Ordem Mundial capitalista, fez com que o discurso militante e nacionalista da década de 1960, fosse definindo e substituído por um discurso pós-nacionalista, em que fatores como classe, gênero, religião, sexualidade, diferença racial e cultural tornar-se-iam temas mais recorrentes na esfera pública e, conseqüentemente, no cinema.

Deste modo, as relações com o Estado-nação em África passam a ser parciais e contingentes, e, com os deslocamentos pós-coloniais, as geografias muitas vezes deixam de ser físicas e passam a ser “imaginárias”, como diria Said (1990). Esse processo de “desconstrução” do discurso nacionalista é também frequentemente associado a uma “virada diaspórica” (LACKEY, 2007) que ocorreu dentro do cinema e que molda as narrativas e a estética dos filmes contemporâneos. Se para o discurso crítico da década de 1960 era um dever rejeitar as imagens propagadas pela ideologia colonial como representações distorcidas e “inautênticas”, por outro lado, a definição de um cinema africano “autêntico” tornou-se profundamente problemático (MURPHY, 2000). Como definir um filme como africano? O que o difere do cinema ocidental? Segundo David Murphy, no centro desse debate estão questões que envolvem a identidade cultural e a subjetividade.

Restringir o debate ao “ponto de vista africano” pela simples negação dos códigos ocidentais e comerciais do cinema dominante, também seria um erro. Uma vez que a realidade da produção cinematográfica em África não tem produzido um cinema africano unificado, “autêntico”. Pode-se mesmo dizer que, ao contrário, “tem produzido uma série complexa de visões frequentemente contraditórias do continente africano” (MURPHY, 2000, p. 240). Deste modo, ao se pensar a África e o Ocidente como mundos mutuamente exclusivos, deixa-se de ver esse jogo de relações que interinfluenciam e modificam cada um em relação com o outro, inclusive no plano estratégico de produção cinematográfica. Ter-se, portanto, uma imagem única de cinema africano pode levar-nos a criar *guetos discursivos* que frequentemente pecam por não refletirem sobre as particularidades pessoais e as transformações temáticas e estilísticas ao longo do tempo. Devemos, então, questionar a imposição de um modelo de discurso universalizante e hegemônico sobre o cinema em África, que incorpora, recorrentemente, os vários discursos no discurso do mesmo. Neste sentido, devemos olhar para essa cinematografia como uma cinematografia que é, com características próprias, mas com elementos

que dialogam com outros cinemas (europeu, americano, latino americano, etc). Assim, devemos localizá-lo em um processo que se faz e se refaz em constante mutação, numa revolução permanente, em detrimento de uma visão monolítica, estática e totalizante de parte da crítica.

No entanto, a discussão em torno dos desdobramentos (continuidades e descontinuidades) do discurso cinematográfico africano será melhor desenvolvida em outro momento, que configura uma segunda etapa desta pesquisa. Por agora, procuramos focar nossa análise nos primeiros filmes dos cineastas da chamada “primeira geração”. A seguir, buscamos aprofundar algumas perspectivas teóricas e metodológicas que nos ajudará a entender conceitualmente vários aspectos e pontos importantes discutidos neste capítulo, e com as quais embasaremos a nossa análise dos filmes.



ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICO - METODOLÓGICAS

PARTE II

CAPÍTULO 2

QUANDO A POÉTICA REINVENTA A POLÍTICA: ANTICOLONIALISMO, CINEMA E SOCIEDADE

Neste capítulo buscaremos discutir algumas bases teóricas que nos possibilitará entender o funcionamento do sistema colonial e os seus efeitos políticos, culturais e psíquicos nos atores envolvidos nessa relação de dominação. Primeiramente, discutiremos as ideias e contribuições teóricas do martinicano Frantz Fanon e do tunisiano Albert Memmi, dois ícones do anticolonialismo. E, em seguida, buscaremos entender como tais ideias foram incorporadas e se refletiram em práticas e teorias estéticas no cinema da década de 1960, também conhecido pela alcunha de “Terceiro Cinema”.

“Máscaras” e “Retratos” em Branco e Preto: o pensamento anticolonial de Frantz Fanon e Albert Memmi

O colonialismo, como percebemos no capítulo anterior, não representou somente uma simples despossessão – em termos econômicos e políticos –, mas, sobretudo, um atentado contra o “ser” dos “condenados da terra”. Foi com esta premissa que Frantz Fanon e Albert Memmi – dois ícones do anticolonialismo e da luta

de libertação do Terceiro Mundo – elaboraram suas análises teóricas sobre as consequências psíquicas do colonialismo tanto no colonizado quanto no colonizador. Os dois autores entendiam que, sob a experiência colonial, a relação entre os europeus e os não-europeus se configurava numa relação doentia e paranoica, de uma profunda alienação mútua entre eles. Se, por um lado, o humanismo liberal burguês pregava e defendia a “igualdade de todos os homens”, com “direitos universais” iguais, por outro, o colonialismo europeu forjava “sub-humanos”, inferiores cultural e biologicamente, que não partilhavam dessa igualdade, e muito menos de tais direitos. A ideologia racista do empreendimento colonial teve como premissa básica, portanto, a inferiorização do “Outro” como justificativa da colonização. Como consequência, o colonizado tornar-se-ia um *ser negado*, permanentemente alienado de seu local e de si mesmo, de sua cultura, de suas crenças; num estado de absoluta despersonalização. A seguir, discutiremos como Fanon e Memmi caracterizavam esse antagonismo da relação colonial e a alienação gerada nesta condição.

Em sua principal obra, *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* (1977), o tunisiano Albert Memmi descreve a situação colonial como uma “totalidade” composta por dois mundos heterogêneos e dialeticamente interligados: o mundo do colonizador e o mundo do colonizado. Para Memmi, a posição que o colonizador ocupa implica, necessariamente, na negação do colonizado e de sua cultura. No que podemos dizer que ser colonialista, nesses termos, seria uma “vocação” natural do colonizador, por mais “boa vontade” que ele, por ventura, possa ter. A atitude de negação e rejeição do colonizado apresenta-se, dessa forma, como uma atitude *generalizada*. Seu rosto é negado, seu cheiro é negado, sua cor é negada, seus hábitos são negados, sua cultura é negada, tudo que lhe diz respeito   negado.   por meio dessas atitudes de *negação* que nascem os mitos ou, nos termos de Memmi, são forjados os *retratos míticos* dos colonizados pelos colonizadores, que, com o tempo, transformam-se em *instituições*.

Características tais como a ociosidade e a debilidade, por exemplo, são consideradas deficiências constitutivas da essência do colonizado. Além disso, ser-lhe-ia imanente a perversidade e a violência, cabendo ao europeu colonizador protegê-los de si mesmos. Deste modo, o colonialista, com seu discurso e em suas atitudes, impõe ao colonizado um processo de desumanização e despersonalização contra a sua própria vontade. Por conseguinte, não interessa ao colonizador entender o colonizado em suas “diferenças”, em suas particularidades. Pelo contrário, “o que é verdadeiramente o colonizado importa pouco ao colonizador. Longe de querer apreender o colonizado na sua realidade, preocupa-se em submetê-lo a essa indispensável transformação” (MEMMI, 1977, p. 80).

O processo de despersonalização funciona, então, produzindo seres sem história. Inicia-se a partir do momento em que ele, o colonizado, se perde no manancial da coletividade por meio de qualificações negativas:

o colonizado *não é* isso, *não é* aquilo. Jamais é considerado positivamente; ou se o  , a qualidade concedida procede de uma lacuna psicológica ou  tica [...] Assim se destroem, uma após outra, todas as qualidades que fazem do colonizado um homem. E a humanidade do colonizado, recusada pelo colonizador, torna-se para ele opaca. Para o colonizador   inútil procurar *prever* as atitudes do colonizado. Uma estranha e inquietante impulsividade parece-lhe comandar o colonizado. É preciso que o colonizado seja bem estranho, para que permaneça tão misterioso após tantos anos de convivência (MEMMI, 1977, p. 81).

Deste modo, o colonizado só existe para o colonizador como *marca do plural*, jamais de maneira diferencial, como singularidade ou como indivíduo. “Eles são isso... São todos os mesmos”, diz o colonizador. Para

o colonizado não sobra escolha. “Como o colonizador é tentado a aceitar-se como colonizador, o colonizado é obrigado, para viver, a aceitar-se como colonizado” (Idem, 1977, p. 81). Aceitar-se como colonizado quer dizer, então, aceitar o seu retrato mítico. É nessa aceitação forçada que o mecanismo mistificador do sistema colonial acaba por cumprir eficientemente o seu papel, pois, ao “ser aceito e vivido pelo colonizado”, esse retrato mítico ganha “certa realidade e *contribui para o retrato real do colonizado*”. (MEMMI, 1977, p. 83).

Tais retratos traduzem-se então em condutas efetivas comuns ao conjunto dos colonizadores e dirigidas ao conjunto dos colonizados através de instituições. As instituições que se formam a partir das atitudes e do discurso de dominação pesam em situações objetivas sobre os colonizados - inclusive sobre seus corpos. Assim, “*presumido ladrão, é preciso prevenir-se efetivamente contra ele [...] até influir sua conduta e enrugar sua fisionomia*” (MEMMI, 1977, p. 85). Criam-se, desta forma, “*situações de carência*” para o colonizado. A mais grave situação de carência identificada por Memmi é a destituição de toda responsabilidade histórica e social do indivíduo colonizado. Este encontra-se tolhido, apartado, colocado *fora da história*. Ele não é mais considerado um agente histórico. Tornou-se, decerto, um objeto e *efeito* da colonização. Ou, em seu limite, “acabou por perder o hábito de qualquer participação ativa na história e nem sequer mais a reclama. Por pouco que dure a colonização, perde até a lembrança de sua liberdade; esquece o que ela custa ou não ousa mais pagar seu preço” (1977, p.87). Essa carência de enfrentamento, ou essa alienação colonial, estaria, para Memmi, diretamente ligada aos meios técnicos de defesa poderosos pelos quais os colonizadores municiavam-se, e o constante contato com as instituições colonizadoras que cumpriam sua função como *marcadora cultural*. De acordo com Memmi, os grupos mais distantes e com menos contato com os colonizadores viam-se mais dispostos ao enfrentamento, pois eles estariam menos condicionados por aquelas instituições. Entretanto, Memmi assinala também a importância da segunda guerra mundial e do cinema na emergência de uma nova conduta frente ao peso da coerção colonial:

A experiência da última guerra não apenas ensinou imprudentemente aos colonizados a técnica de guerrilha, mas, também, lembrou-lhes, ou sugeriu-lhes, a possibilidade de uma conduta agressiva e livre. Os governos europeus que proibiram a projeção, nos cinemas coloniais, de filmes como a *Batalha do Trilho*, não estavam errados, de seu ponto de vista. Pois, diferente dos *westerns* americanos, a significação dos filmes de resistência mostravam oprimidos, quase desarmados ou mesmo sem armas, que *ousavam* atacar os opressores (1977, p. 88).

A alienação torna-se então um suporte essencial para o *modus*

operandi colonial. O colonialismo mostra que o discurso democrático-liberal europeu são palavras vazias que encobrem relações reais de dominação e exploração. Eis aí a lógica contraditória e alienante do colonialismo, a tão proclamada igualdade, liberdade e fraternidade serve apenas aos brancos colonizadores, para os negros e árabes colonizados sobra apenas a violência e o estigma coloniais. O racismo cumpre um papel importante nessa contradição, uma vez que contribui para que os colonizadores durmam com a consciência tranquila e com a sensação de bem-estar em meio à violência e às atrocidades coloniais, afinal de contas, negros e árabes são, nessa condição, considerados “sub-raças”. Assim, o colonizado não governa, não participa das decisões, está tolhido de qualquer experiência de nacionalidade e cidadania, não participa das responsabilidades dos negócios cotidianos, é apenas aquilo que o colonizador não é. Memmi observa vivamente essa mutilação social e histórica no vazio pedagógico da condição social da criança colonizada. Embora a educação seja um meio importantíssimo de transmissão da herança de um povo, todavia, na condição colonial, ela impõe uma dualidade àqueles poucos colonizados que conseguem ter acesso às escolas. Tudo que lhe é ensinado, lhe é estranho. O ambiente escolar, ou mesmo o público, entra em divergência com o seu seio familiar e de grupo. Ele aprende que os seus heróis e ídolos nacionais são aqueles dos colonizadores; ele aprende que a cultura europeia é a mais avançada e uma referência a ser seguida, em detrimento dos costumes e hábitos do seu grupo colonizado. Ele se vê então deslocado, num confronto psíquico consigo mesmo.

Uma consequência grave dessa “atrofia” social e histórica do colonizado passa a ser a ameaça de uma *amnésia cultural*. Pois, ainda segundo Memmi, na condição colonial

a única alternativa possível para o colonizado é a assimilação ou a petrificação. Sendo-lhe recusada a assimilação, nada mais lhe resta senão viver fora do tempo. É levado a isso pela colonização, e em certa medida, acomoda-se. A projeção e a construção de um futuro sendo-lhe proibidas, limita-se a um presente; e esse presente, ele mesmo, é amputado, abstrato (1977, p. 94).

Nesta condição, e também na condição social do bilinguismo colonial, visto que o colonizador impõe a sua língua como idioma oficial, esse indivíduo colonizado torna-se, assim, um estrangeiro dentro do seu próprio país. Ele não sabe mais a que mundo ele pertence. Para Memmi, tudo isso deve ser levado em consideração para o entendimento da condição psíquica do colonizado. No que se refere ao dualismo linguístico, Memmi afirma que essa condição pressupõe a participação em dois reinos psíquicos e culturais. Pois “no conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é

humilhada, esmagada. E esse desprezo acaba por impor-se ao colonizado. Em resumo, o bilinguismo colonial é um *drama linguístico*”(1977, p. 98).

Deste modo, a língua do colonizador passa a ser um instrumento de poder e dominação. Assim como seus hábitos, suas roupas, seus alimentos, seus objetos de decoração, sua arquitetura, sua arte, seu pensamento, devem ser admirados e copiados por aqueles que almejam tornar-se um “*évolué*”¹⁹. Como afirma Memmi, “assim como muita gente evita andar com seus parentes pobres, o colonizado em vias de assimilação esconde seu passado, suas tradições, todas suas raízes, enfim, tornadas infamantes” (1977, p.108). Entretanto, assimilação e colonização são impossíveis de se conciliar. Ao esforço do colonizado de vestir-se como o colonizador, de comportar-se como ele, de falar como ele, de internalizar sua postura corporal, ele, o colonizador, reage com zombaria diante de sua imitação.

Desta forma, a única saída para o colonizado é a revolta. Para Memmi, “o colonizado em revolta começa por *aceitar-se e querer-se como negatividade*” (1977, p. 118). O que era *negativizado* pelo colonizador, o colonizado opera um processo de *positivação*. Ao assumir-se como um ser colonizado, um ser de opressão e, conseqüentemente, de carência, o colonizado procurará nos valores religiosos, na tradição e no vigor dos laços familiares e de grupo o seu refúgio. A partir desse momento,

vamos nos deparar com uma *contramitologia*. Ao mito negativo, imposto pelo colonizador, sucede um *mito positivo* de si mesmo, proposto pelo colonizado. Ao ouvi-lo tudo é bom, tudo vale a pena, nos seus hábitos e suas tradições, seus atos e seus projetos; mesmo o anacrônico ou o desordenado, o imoral ou o erro. Tudo se justifica, pois tudo se explica (1977, p. 119).

Memmi conclui, portanto, que a colonização mata não apenas materialmente o colonizado, mas, de maneira mais decisiva, mata-o espiritualmente. A colonização embora tenha tido sua motivação econômica e política, ela não foi e não é um fenômeno unicamente econômico, nem uma mera relação entre classes sociais, mas uma relação de povo para povo. Entre Europeus e não-europeus. Entre brancos e negros ou árabes. Entre um colonizador e um ser colonizado. A colonização é, por conseguinte, uma doença, um complexo, uma paranoia criada e carregada pelo próprio colonizador.

Semelhante em alguns pontos e indo além noutros, o psiquiatra martinicano Frantz Fanon também nos ajuda a entender os efeitos do colonialismo com algumas de suas análises seminais a respeito da condição colonial. Em sua importante obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), Fanon, assim como Memmi, busca entender as condições psicológicas e sociais tanto do colonizado quanto do colonizador no contexto colonial. Ele

acreditava que a superioridade técnica e militar dos europeus não podia ser a única explicação para o domínio do continente africano. Antes, ele sublinhava a importância de ter-se forjado uma justificação ideológica da dominação, na qual o racismo e os estereótipos criados e difundidos pelo colonizador desempenharam um papel crucial para convencer o colonizado de sua inferioridade cultural e biológica.

Com efeito, Fanon vai pensar o racismo como um elemento estrutural da sociedade colonial. Ou seja, como o “operador psíquico” da dualidade entre o colonizador e o colonizado. Neste sentido, o racismo pode ser encarado como o principal elemento do processo histórico de construção do Ocidente. Assim, em discordância com o psiquiatra Octave Manonni, que dividia o racismo em graus e níveis, Fanon procura pensá-lo como um elemento estrutural profundo que perpassa as esferas econômica, política, social e psicológica. Nesta concepção, não poderíamos classificar, por exemplo, uma sociedade ou um grupo social específico de “mais ou menos” racista. “Uma sociedade é racista ou não o é” (FANON, 2008, p. 85). Deste modo, embora o racismo possa se manifestar de diversas formas, e com intensidades distintas, aqueles que assumem uma atitude racista da maneira mais explícita não são necessariamente mais racistas que aqueles que apenas assumem o papel de cúmplices passivos. Para Fanon, o racismo e a discriminação é apenas um sintoma de algo muito maior e mais complexo.

Assim, se para Memmi a colonização podia ser considerada uma doença do europeu, Fanon, de maneira mais enfática, aliando uma postura anti-imperialista à teoria psicanalítica, acusará a Europa de possuir uma estrutura inconsciente racista. Para o psiquiatra martinicano, a colonização não é um fenômeno que atinge direta e unicamente a mente dos colonizados. Se o negro está preso à sua negrura, também “o branco está fechado na sua brancura” (2008, p. 27). Se o negro é escravo de sua “inferioridade”, o branco, por sua vez, é também escravo de sua “superioridade”. Este duplo narcisismo do colonizador faz nascer nele um “complexo de autoridade”, ao passo que, no colonizado, faz surgir um “complexo de inferioridade”. Ao mesmo tempo que o colonizador cria *retratos míticos* para o colonizado, a sua própria imagem é, da mesma forma, uma imagem alienada de si mesmo. A alienação é, neste sentido, mútua. Como Fanon exemplifica nessa passagem:

Um branco, nas colônias, nunca se sentiu inferior ao que quer que seja; como o diz tão bem Mannoni: ‘Ele será endeusado ou devorado’. O colonizador, se bem que ‘em minoria’, não se sente inferiorizado. Há na Martinica duzentos brancos que se julgam superiores a trezentos mil elementos de cor. Na África do Sul, devem existir dois milhões de brancos para aproximadamente treze milhões de nativos, e nunca passou pela cabeça de nenhum nativo sentir-se superior a um branco minoritário (FANON, 2008, p. 90).

Esse “complexo de superioridade” que constitui o inconsciente racista do colonizador europeu e sua cultura vai impor ao colonizado, portanto, “um desvio existencial” (2008, p.30). Daí que surge todo um imaginário em torno do ser “negro”, ou daí que o “negro” é inventado. Parafraseando Sartre, Fanon vai afirmar que é o colonizador que cria o colonizado. Certamente o termo negro ou preto já existia muito antes da colonização, porém, com o sentido aqui analisado, só se torna marca central a partir do século XIX. Essa mudança do discurso ideológico representa, sobretudo, mudanças de circunstâncias históricas. Após o declínio do discurso religioso e o processo de secularização, a hierarquia das sociedades passaria do plano divino para o próprio “corpo” e cultura (SAPÉDE, 2011).

Pensando em termos de uma relação dialética entre o branco europeu (colonizador) e o negro ou árabe africano (colonizado), devemos notar que uma *consciência-de-si*, para *ser*, necessita do reconhecimento de outra *consciência-de-si*, formando aquilo que Hegel designou de “o movimento de reconhecimento”. Entretanto, na relação colonial, o *ser* do negro não participa desse movimento. Ele não tem resistência ontológica. O sujeito colonizado é, então, sobredeterminado de fora, através da imagem e da fantasia do colonizador. Ele é então apenas aquilo que o colonizador não é. A única maneira de tornar-se um ser humano completo, uma consciência reconhecível, por seu turno, é embranquecendo-se, criando-se “máscaras brancas”. É neste confronto psíquico consigo si mesmo que nasce seu “complexo de inferioridade”, do qual o colonialismo muito bem se alimenta. Neste trecho Fanon deixa isso claro,

A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (FANON, 2008, p. 104).

Esta dualidade psíquica, segundo Fanon, tem seu início já na infância – como também acreditava Memmi - quando a criança colonizada vê-se confrontada com dois sistemas de referência, o do âmbito familiar e o do âmbito público, diferentemente da Europa onde a estrutura familiar e a estrutura nacional mantêm relações estreitas. Como consequência, o jovem negro acaba por adotar subjetivamente as atitudes do branco colonizador

num *processo de identificação*. Essencialmente ele passa a pensar e a querer-se como o colonizador.

Aconselhamos a experiência seguinte para quem não estiver convencido: assistir à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem negro se identifica de facto com Tarzan contra os negros. Em um cinema da Europa, a coisa é muito mais complexa, pois a platéia, que é branca, o identifica automaticamente com os selvagens da tela. Esta experiência é decisiva. O preto sente que não é negro impunemente. Um documentário sobre a África, projetado em uma cidade francesa e em Fort-de-France, provoca reações análogas. Melhor: afirmamos que os bosquímanos e os zulus desencadeiam, ainda mais, a hilaridade dos jovens antilhanos. Seria interessante mostrar que, neste caso, o exagero reativo deixa adivinhar uma suspeita de reconhecimento. Na França, o negro que vê tal documentário fica literalmente petrificado: não há mais escapatória, ele é, ao mesmo tempo, antilhano, bosquímano e zulu (FANON, 2008, p. 135).

O trecho acima deixa à mostra a natureza cambiante e situacional do indivíduo colonizado. Conforme o contexto da recepção do filme, vemos surgir alterações no processo de identificação. A identificação com o herói branco implica, necessariamente, uma autonegação que, no entanto, pode ser “curto-circuitada pela consciência de estar sendo olhado de uma determinada maneira, como se se estivesse sendo ‘projetado’ ou ‘alegorizado’ por um olhar colonial dentro do cinema” (STAM, 2003, p. 118). O negro\colonizado, então, torna-se escravo de sua aparência. Ele permanece fixado. Sua identificação com o herói dura apenas “ao primeiro olhar do branco, [quando] ele sente o peso da melancolia” (FANON, 2008, p. 133). Embora o colonizado sinta uma necessidade constante de fugir dos estereótipos lhes foi criados e impostos pela sociedade colonial, e de todo o mal que eles lhe trazem, a ponto de aceitar ser enquadrado e buscar “mudar de pele”, criar “máscaras brancas”, assimilar-se, branquear-se; ele, ainda assim, permanece “enclausurado no próprio corpo” (FANON, 2008, p. 186).

Com isto percebemos que após ter sido escravo do branco, o negro\colonizado, em seguida, passa a se autoescravizar a si mesmo. A construção de “máscaras brancas” representa, então, um sintoma de sua despersonalização provocada pelo colonialismo. Ele não quer ser mais negro\colonizado, mas também não pode ser branco. Enquanto indivíduo acional, o negro\colonizado então cessa. Ocorre um desmoronamento do seu ego. “O sentido de sua ação estará no Outro (sob a forma do branco), pois só o Outro pode valorizá-lo” (2008, p. 136). Ele, por conseguinte, passa a viver numa

“ambiguidade neurótica” sobre a sua própria consciência moral. Para Fanon (2008, p.163),

A consciência moral supõe uma espécie de cisão, uma ruptura da consciência, com uma parte clara que se opõe a uma parte sombria. Para que haja moral é preciso que desapareça da consciência o negro, o obscuro, o preto. Então o preto, em todos os momentos, combate a própria imagem.

Em relação a esse imaginário racista, para o teórico martinicano, todo processo de construção de estereótipos sempre denuncia ou deixa ver uma ameaça sentida pelo seu criador. A título de exemplo, Fanon cita os estereótipos criados em torno dos Judeus na Europa e como esse mesmo esquema é aplicado aos negros\colonizados:

Tem-se medo do judeu por causa do seu potencial apropriador. “Eles” estão em toda parte, infestam os bancos, as bolsas, o governo. Reinam sobre tudo. Em pouco tempo o país lhes pertencerá. São aprovados nos concursos antes dos “verdadeiros” franceses. Logo ditarão as leis em nosso país [...] Quanto aos pretos, eles têm a potência sexual. Pensem bem, com a liberdade que têm em plena selva! Parece que dormem em qualquer lugar e a qualquer momento. Eles são genitais (2008, p. 138).

Assim, para o europeu\colonizador, o Judeu representaria o perigo intelectual e o negro\colonizado o perigo biológico. Especificamente, no que diz respeito à atitude fóbica praticada contra os negros\colonizados, Fanon apresenta algumas conclusões interessantes. A atitude “negrofóbica” do homem branco\colonizador representaria, para ele, um medo (da concorrência) da virilidade e da potência sexual do negro – o que explicaria os fenômenos de linchamentos, numa espécie de “vingança sexual”. E, numa segunda hipótese, também poderia representar um desejo, um recalque sexual do branco\colonizador. Já a atitude “negrofóbica” da mulher branca representaria uma inquietação sexual, numa dupla relação de fobia e desejo. Seu sentimento fóbico e sua atitude violenta representaria uma “resposta” repressora ao seu, no fundo, desejo fetichizado. “É que, na realidade, a negrófoba é uma suposta parceira sexual – como o negrófobo é um homossexual recalcado. Diante do negro, com efeito, tudo se passa no plano genital” (2008, p. 138).

Todos esses artifícios de mistificação e construção de estereótipos são inculcados e aceitos tanto pelo colonizador quanto pelo colonizado. Essa

autoescravização do negro\colonizado faz Fanon afirmar (2008, p. 94) que “o branco obedece a um complexo de autoridade, a um complexo de chefe, enquanto que o malgaxe obedece a um complexo de dependência. E todos ficam satisfeitos”. Essa lógica colonial além de habitar o espaço psíquico, com a construção de estereótipos, mitos e preconceitos em relação ao negro\colonizado e a formação de “complexos” e “neuroses”, ela se manifesta também no espaço físico, nas cidades, com barreiras físicas que apartam “os condenados”, confinados em periferias e guetos.

Tendo em mente, portanto, o fracasso da emancipação por meio da assimilação, Fanon, assim como Memmi, acreditava que a única via realmente possível de superação da condição colonial seria pela revolta e pela violência, ou melhor, por uma contra-violência, pois “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p.46). A única linguagem que o colonizador entende é a da violência, e, sendo assim, apenas por meio dela o colonizado poderia se emancipar e quebrar as correntes da alienação e de subjugação colonial. Para Fanon, portanto, essa violência teria um valor terapêutico e representaria “a práxis absoluta” para o colonizado (1968, p.66). Libertar-se *na* e *pela* violência. Pelo combate, pelo enfrentamento. Os movimentos de libertação não poderiam se abster dela ou recusá-la.

Assim, o primeiro passo no processo de emancipação e superação da subjugação colonial seria negar a negação imposta pelo colonizador, isto é, afirmar-se a si mesmo, através de um “racismo antirracista”. Era preciso “descolonizar a mente”. Libertar-se da colonização mental num processo de formação de um novo tipo de consciência, de um novo ser. Estas duas descolonizações (física e mental) exigia uma completa inversão da ordem colonial. Uma substituição de uma “espécie” de homem por outra. Por isso a violência era terapêutica, pois, era a partir dela que o colonizado poderia libertar a sua consciência e restaurar a sua humanidade. Era a partir dela também que ele poderia derrubar as estruturas políticas, sociais e econômicas da sociedade colonial, na construção de uma solidariedade na luta pela liberdade.

Todavia, Fanon faz algumas distinções das partes envolvidas nesse processo de descolonização. Para ele, os partidos políticos, representados pelos intelectuais urbanos com um certo grau de participação no sistema colonial, desejavam apenas a reforma, e não a remoção e superação do sistema colonial. A burguesia nacionalista, por seu turno, contribuiria para dificultar a efetivação da mudança. Fanon chega a afirmar que ela “não tem ideias, porque está encerrada em si mesma, separada do povo, minada por sua incapacidade congênita para pensar no conjunto dos problemas em função da totalidade da nação”. De modo que “assumirá o papel de gerente das empresas do Ocidente e praticamente converterá seu país em lupanar da Europa” (1968, p. 128). Ela assumiria, portanto, um papel de intermediária do

neocolonialismo pós-independências. Para Fanon, diferentemente de Marx, a classe verdadeiramente revolucionária seria então a dos camponeses.

Há aqui um descompasso e uma desconfiança entre a cidade e o campo. A consciência nacional passa a ser debatida e confrontada por projetos distintos. Tais disputas internas são, assim, manipuladas e tiradas proveito pelos colonizadores e suas políticas neocolonialistas. Antigos líderes tradicionais ressentidos buscam novamente voltar ao poder, no que vemos surgir um conflito interno dentro da nação. Conflitos que são financiados pelos países ricos com o intuito de estabelecer influência política na região e relações econômicas nefastas para os países recém independentes. Diante disso, a atmosfera de violência permanece na luta nacionalista pós-independências.

Foi em meio a esse contexto analisado por Memmi e Fanon, e sob a influência de suas ideias, que a partir da década de 1960 vimos surgir uma série de práticas cinematográficas alternativas no chamado “Terceiro Mundo”. Vários cineastas, de diferentes países, reivindicaram uma revolução na política e uma revolução na estética e na narrativa do filme, pautando-se na ideia fanoniana de “descolonização da mente”, *pari passu* com a descolonização econômica e política dos países (neo)colonizados. A câmera seria então usada como uma arma na luta contra o colonialismo, o racismo, a opressão social e o imperialismo. A seguir, buscaremos entender como surgiram e se caracterizaram esses “novos cinemas”.

Reflexões Sobre Um “Cinema à Margem”: o “Terceiro Mundo” e as “Estéticas da Resistência”

“O que me interessa é expor os problemas do povo ao qual pertença. Para mim o cinema é um meio de ação política”²⁰. **Ousmane Sembène**

“Eu faço filmes para mostrar às pessoas os problemas que elas enfrentam todos os dias e para ajudá-las a lutar contra eles”²¹. **Med Hondo**

Neste subcapítulo buscaremos explicar brevemente algumas características políticas e estéticas dos cinemas alternativos de oposição que emergiram no chamado “Terceiro Mundo” – principalmente na América Latina - na década de 1960, e que também ficaram conhecidos, posteriormente, sob a alcunha de “Terceiro Cinema”. Será importante entendermos o contexto dessas “insurgências” cinematográficas, pois percebemos semelhanças e aproximações entre os vários projetos estético-políticos desses cineastas. Entretanto, não buscamos criar qualquer categorização, *a priori*, dos filmes que serão aqui analisados. Apenas pretendemos entender, até que ponto, guardadas as suas particularidades, a postura política dos cineastas latino-

americanos da década de 1960, e a postura política dos cineastas africanos da chamada “primeira geração”, por exemplo, imbuíam-se, naquele contexto, de um mesmo sentimento político anticolonialista, como uma hipótese cultural.

O termo “Terceiro Mundo”, segundo Robert Stam (2003, p.112), “designa as nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial”. Originalmente, este termo foi cunhado na década de 1950 pelo demógrafo francês Alfred Sauvy, em analogia aos três Estados que formavam a França revolucionária: o primeiro estado (a nobreza), o segundo estado (o clero) e o terceiro estado (o povo). Assim, geopoliticamente falando, teríamos o Primeiro Mundo (capitalista), o Segundo Mundo (socialista) e o Terceiro Mundo (países pobres, ex-colonizados). Embora o termo seja carregado de conotações negativas – nações “atrasadas” e “subdesenvolvidas” – e homogeneizantes – pressupõe uma identidade nacional monolítica – , ele serviu, sobretudo a partir da Conferência de Bandung²², em 1955, como um termo aglutinador, ao favorecer uma coalizão política dos países do Terceiro Mundo na luta anticolonialista e anti-imperialista.

Para Stam (2003), a partir da Conferência de Bandung, um novo conceito nasceria em torno da ideia da união “tricontinental” - América Latina, África e Ásia - , com Ho Chi Minh, Che Guevara e Frantz Fanon como figuras talismânicas. De um lado, acordava-se uma luta anticolonialista em todos os continentes; de outro, iluminava-se um conceito situado fora dos parâmetros euro-americanos. Veríamos então surgir uma “euforia terceiro-mundista” que se espalhou por todos os âmbitos sociais e culturais na década de 1960. Muito dessa euforia se explicava pelos vários acontecimentos históricos daquele momento, como a vitória vietnamita contra os franceses, as guerrilhas revolucionárias na América Latina, com a vitória de Fidel Castro em Cuba, as lutas de libertação em África, o surgimento da contracultura, a popularização das ideias fanonianas de descolonização da mente e de contra-violência, todos esses acontecimentos contribuindo para uma verdadeira ebulição do Terceiro Mundo e trazendo consigo a esperança de que a “revolução global” estaria, finalmente, prestes a acontecer.

Especificamente na América Latina, esse *climax* revolucionário seria cristalizado em vários ensaios-manifestos em defesa da criação de “cinemas novos”: “Estética da Fome” (1965) de Glauber Rocha, “Hacia el tercer cine” (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino, “Por un cine imperfecto (1969) de Julio Garcia Espinosa, “Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario” de Jorge Sanjines, entre outros. Para esses cineastas, os “novos cinemas” deveriam funcionar como uma ferramenta de construção da consciência revolucionária, buscando mobilizar as massas em direção à mudança social. Neste sentido, o cinema não deveria abdicar de fazer parte da luta do Terceiro Mundo contra o neocolonialismo e o imperialismo.

Em seu ensaio-manifesto, “Por um Terceiro Cinema”, de 1968,

Solanas e Getino distinguiria, em analogia aos Três Mundos, três estéticas (ou projetos) cinematográficas existentes naquele momento. A do “Primeiro Cinema”, que representava a estética Hollywoodiana, ligada aos interesses de mercado; a do “Segundo Cinema”, que representava o cinema europeu de autor, julgado por eles como reformistas e incapazes de contribuir para o desenvolvimento ideológico e cultural do Terceiro Mundo. E a do “Terceiro Cinema”, apresentado como uma alternativa àqueles dois modelos. Solanas e Getino defendiam que o “Terceiro Cinema” era o único cinema que

[reconhecia] a luta anti-imperialista como a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir uma personalidade libertada/liberada com cada povo como ponto de partida - em uma palavra, a descolonização da cultura (1983, p. 18, tradução nossa).

Assim, na luta terceiro-mundista contra o neocolonialismo, a cultura não deveria ficar suspensa. Pois, segundo denunciavam esses cineastas, o colonialismo cultural também normalizava a condição de dependência política e econômica do Terceiro Mundo. Essa ideologia neocolonial estaria manifesta inclusive no plano da linguagem cinematográfica hegemônica. Ao comparar a câmera a uma arma, que “podia disparar 24 frames por segundo” (1983, p.24), Solanas e Getino buscava enfatizar esse confronto direto, anticolonial, e a indissociabilidade, por parte do intelectual engajado, entre teoria e prática. Tal como Fanon via a descolonização como um processo que levaria à formação de uma “nova consciência” e, portanto, de um “novo homem”, dever-se-ia ser praticado um “novo cinema”, “descolonizado”, combativo, revolucionário e pedagógico.

Deste modo, o termo “Terceiro Cinema” implicava em “usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas” (SHOHAT & STAM, 2006, p.59). No entanto, embora esse termo servisse para qualificar uma série de práticas cinematográficas - também chamadas por Stam de “estéticas da resistência” - que emergiram na América Latina - e em todo Terceiro Mundo - naquele contexto de euforia política e social, “as práticas resistentes inscritas nesses filmes... não [eram] homogêneas ou estáticas; elas [variavam] no tempo, de região para região, e de gênero, indo do drama épico de costumes ao documentário de baixo orçamento (SHOHAT & STAM, p.357).

Muitas vezes o desejo de transmissão imediata de uma mensagem política impulsionava, por um lado, os cineastas para estilos narrativos realistas mais radicais, como o documentário de guerrilha (a exemplo de *La Hora de Los Hornos*, do próprio Solanas e Getino), que buscava assumir a ideia de um cinema supostamente “revelador” da estrutura social. E, no sentido oposto, mas com as mesmas intenções políticas, havia aqueles que

optavam, em seus procedimentos narrativos, por “mediações alegóricas”, não-lineares, dimensionando o político a partir do próprio campo da linguagem fílmica. No âmbito de uma política cultural das artes, podemos entender essa discussão em termos de realismo político *versus* esteticismo. Corresponde isso a

dizer que, no primeiro caso, o conteúdo diz a forma; ao passo que, no segundo, a forma diz o conteúdo. Há, contudo, uma terceira orientação, em que conteúdo e forma se processam numa dimensão tensa, em que a dinâmica ético-estética aí configurada torna impossível a separação entre fatores internalistas e externalistas à arte (SOARES, 2009, p. 211).

Não nos cabe aqui julgar quais dessas vertentes foram mais esteticamente “descolonizadas” e “descolonizadoras”, nem nos cabe também julgar o valor estético e político dessas obras, mas tão somente analisar o sentido das ações dos cineastas que as produziram, isto é, aquilo que orientava as suas intenções de filmar tais filmes, a sua opção por um modo de produção específico, os temas abordados, como eram abordados e o que eles, os cineastas, consideravam relevantes para levar a uma descolonização da mente pelo cinema. Desta maneira, devemos antes apontar para a pluralidade e multiplicidade de estratégias estéticas congregadas sob a alcunha de “Terceiro Cinema”, e não confundi-lo com um movimento cinematográfico unificado e homogêneo; muito menos desvinculado totalmente dos outros cinemas. Isto porque, embora muitos desses cineastas defendessem um “Terceiro Cinema” em contraposição ao “Primeiro” e ao “Segundo” Cinemas, muitos deles estudaram em escolas de cinema do chamado “Primeiro Mundo”.

Podemos notar em alguns filmes vários laços estilísticos, por exemplo, com o neorealismo italiano, e sua ideia de cinema de baixo custo e linguagem direta; com a *nouvelle vague* francesa, e sua ideia de uma autoria cinematográfica; com a montagem soviética, etc (PRYSTHON, 2010). Em relação à primeira influência, Stam (2003, p. 113) chega mesmo a afirmar que

o terceiro-mundismo cinematográfico encontrava-se preparado, ao menos na América Latina, pela popularidade do neo-realismo italiano, facilitada em parte pelas populações de imigrantes da Itália, mas também por certas analogias da situação social italiana com a latino- americana. A geografia social da Itália, dividida entre o norte rico e o sul pobre, era surpreendentemente homóloga à do mundo como um todo.

Ao atentarmos para isso, buscamos perceber que esses cinemas e

práticas, ao serem analisados exclusivamente nos termos de sua diferença ao cinema euro-americano, pode nos levar a cair numa armadilha de usar as categorias de “Primeiro” e de “Segundo Cinema” como o único critério de “aferição” de suas “particularidades” (WILLEMEN, 1989). Em verdade, essas relações e influências se davam de maneira contraditória, conflituosa e negociada. A exemplo das ideias oswaldianas de antropofagia, podemos afirmar que esses cineastas buscaram explorar os produtos culturais estrangeiros em busca de uma nova síntese, num processo de reciclagem crítica de algumas características do cinema dominante (STAM, 2003).

O assim chamado “Terceiro Cinema”, portanto, antes de uma essência estética ou um “estilo”, era um posicionamento político. Cada um desses cineastas expressava a natureza única de suas experiências em seus respectivos países. Mas a postura militante e as preocupações políticas e culturais comuns os ligavam em sua diversidade, pois todos eles buscaram produzir um cinema com características estéticas próprias, alternativo e independente, como parte da luta do Terceiro Mundo contra o neocolonialismo, o racismo, a opressão social, lançando mão de uma linguagem – realista ou não – que expressasse as contradições e limitações do próprio Terceiro Mundo e de seus povos. Havia, então, um *sentimento* social compartilhado de chamamento de luta, de rejeição dos cânones ocidentais, de uma revolução na política (a descolonização do Terceiro Mundo) e de uma revolução na estética (a criação de um cinema subversivo de oposição). Nesse sentido, ao reencenarem o passado colonial e denunciarem os efeitos do (neo) colonialismo no presente, esses cineastas propuseram “contraverdades”, “contranarrativas” e “contraprovas” ao discurso dominante europeu (SHOHAT & STAM, 2006). Esses cinemas representavam, então, uma alternativa à visão eurocêntrica do mundo (GUNERATNÉ, 2003).

Os próprios métodos de identificação e as focalizações colonialistas e eurocêntricas do cinema dominante, tal como vimos no primeiro capítulo, eram aqui invertidas em favor do (ex)colonizado – os destituídos, os subalternos, os “condenados da terra”, tirados da margem e colocados no centro, falando com suas próprias vozes, suas próprias imagens. Como afirma Paulo Marcondes Ferreira Soares (2009, p. 224), “esse cinema estava profundamente orientado no sentido de dar visibilidade ao homem invisível do terceiro mundo, bem como tomar a imagem do terceiro mundo como recriação à visão construída pelo primeiro mundo, e fazê-lo como contraposição radical”. Isso explicaria a sua busca por “uma linguagem própria: no gesto, na cor, na vernacularidade da fala” (idem).

Uma característica central desses filmes era a ideia compartilhada de um “personagem coletivo”. Diferentemente do cinema hegemônico, seus personagens principais representavam todo um povo “violentado”, “oprimido”, “colonizado”, “subdesenvolvido”, “esfomeado”, “usurpado” em sua humanidade, em seus recursos. Além disso, a condição de subdesenvolvimento desses cinemas, não como “uma etapa, um estágio,

mas um estado” (GOMES, 1986, p. 85), tornavam a sua falta de recursos técnicos um “significante” do próprio filme (XAVIER, 1993). Deste modo, a “fome” caracterizava não apenas o tema e a estética, mas os próprios métodos de produção desses filmes (SHOHAT & STAM, 2006).

Notemos então que os fatores filmicos e os fatores extrafilmicos encontram-se aqui imbricados, numa relação dialética. A noção de espectador passivo do cinema hegemônico é substituída por uma noção de público ativo. “Em lugar de consolar e distrair o espectador, esse cinema transrealista o incitaria a ativamente interrogar e transformar o mundo” (STAM, 2003, p. 119). Deste modo, “curiosamente, talvez o mais importante para essa teoria não [fosse] o filme propriamente dito, mas o que [estava] fora da tela; a recepção que a obra fílmica [realizava], e por conseguinte, a sua função incluída em um processo maior” (NUÑEZ, 2006, p. 65). Por essa razão, esses cineastas estabeleceriam uma nova relação de produção cinematográfica, um cinema pensado a partir de fora do cinema. Mas não como uma simples subordinação da forma fílmica pelo conteúdo social que a movia, e sim por pensarem a “poética do filme” como mais um espaço através do qual a “política” se realizava (NUÑEZ, 2006).

Grande parte das características mencionadas acima convergem e mantêm semelhanças e proximidades com os filmes africanos desse período, como os de Ousmane Sembène e os de Med Hondo, que compartilhavam do mesmo sentimento anticolonialista e um modo de produção alternativo e independente – para fugir do dirigismo econômico e estatal, Sembène e Hondo formariam as suas próprias produtoras. Como Frank Ukadike afirma (1994, p. 5, tradução nossa), para os cineastas africanos desse período “o cinema [era] uma revolução. Eles percebiam o filme como um estimulante que o Terceiro Mundo devia se valer com o intuito de um despertar social, político e artístico, afim de cumprir o que Frantz Fanon chamou de ‘um novo humanismo revolucionário’”.

Assim, com a publicação, em 1982, do livro de Teshome H. Gabriel: “*Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*”, os filmes africanos, e de outras partes do Terceiro Mundo, também vieram a ser agrupados sob a rubrica do “Terceiro Cinema”. Baseando-se no modelo fanoniano de descolonização cultural, Gabriel delineia três fases na evolução dos filmes do Terceiro Mundo. A primeira fase, a da “assimilação não qualificada”, representaria a identificação com o modelo de Hollywood por parte de alguns cineastas. A segunda fase, a da “memória”, assemelhar-se-ia com a segunda fase da descolonização cultural de Fanon em que os artistas voltam-se para o passado em busca de inspiração na tradição. A terceira fase, a “combativa”, seria o mesmo conceito de Solanas e Getino de Terceiro Cinema, ou seja, os filmes que convidam à reflexão e à ação revolucionária (GABRIEL, 1982, p. 7). No entanto, ao enfatizar o *no* e não o *do* Terceiro Mundo, Gabriel reivindica que a principal característica do “Terceiro Cinema” não é geográfica, onde ele é feito, nem mesmo humana, por quem ele é feito,

mas advém da ideologia que ele defende e da consciência política que ele exige.

Contudo, independentemente do termo que utilizemos para caracterizar o cinema produzido no Terceiro Mundo nesse período, e principalmente aquele comprometido com uma proposta política anticolonialista, importa-nos aqui entender que se tratava de uma época em que os sonhos e as utopias pareciam que estavam a uma esquina de serem alcançados. A “euforia terceiro-mundista” e a luta de descolonização de vários países africanos, com Fanon inclusive participando ativamente da FNL (Frente de Libertação Nacional) na Argélia, contagiou e proporcionou um sentimento comum compartilhado por todos aqueles cineastas. Foi esse sentimento comum que deu sentido e orientou suas ações, cujas estratégias foram múltiplas, mas com o mesmo objetivo em comum: a luta pela descolonização política e da mente. Neste sentido, todos esses cinemas “à margem” da estética, do modo de produção e do imaginário dominantes, guiaram-se por

uma perspectiva de reconhecimento de lugar. Em termos da configuração política e estética, diz isso respeito à afirmação de um projeto anti-colonialista que não apenas [indicava] as bases de um cinema do terceiro mundo, em contraposição ao cinema hegemônico do qual partiu, mas, diz igualmente respeito à necessidade de se criar, na diversidade desse cinema, uma unidade de propósitos cultural- pedagógicos com fins revolucionários (SOARES, 2009, p. 221).

A importância desse debate se dá, portanto, por entendermos que ele nos ajuda na condução e na compreensão de muitos elementos “contextuais” presentes nos filmes que serão analisados neste trabalho. No entanto, deixemos qualquer consideração final a esse respeito para depois das análises. Por agora, adentremos na discussão propriamente metodológica e interpretativa do cinema.

CAPÍTULO 3

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO CINEMA

Diante do que foi exposto até o momento, o objeto deste trabalho deve ser pensado agora em suas especificidades estéticas e nas diversas estratégias formais com as quais expressa sensações, sentimentos e sentidos. Devemos, neste capítulo, atentar e chamar atenção para a necessidade de se analisar o cinema segundo as características que lhe são próprias. Seus recursos e meios expressivos, simultaneamente, em sua materialidade verbal e não-verbal; em seus elementos diegéticos e extradiegéticos. Isto porque, temos de ter em mente que o cinema não pode ser pensado apenas como uma expressão individual, comercial ou um mero fruto da indústria do entretenimento. Mais importante, para a nossa análise, é pensá-lo, pressupostamente, como uma “prática social” capaz de produzir e reproduzir, além de emoções, efeitos e significados culturais. Ao adotarmos esta perspectiva, poderemos mobilizar preceitos importantes que concebem o cinema como uma instância fundamentada dentro de um contexto histórico, com uma dimensão ideológica, estética e política.

Dessa forma, há aqui um

duplo movimento, ou uma dupla hermenêutica (JAMESON, 1995), a qual postula que todo “texto” traz em si uma evidência histórica e dialética de seu “contexto”. Nesta concepção, toda e qualquer expressão artístico-cultural sempre estará, direta ou indiretamente, em diálogo com os interesses hegemônicos ou com os interesses conflitantes e contracorrentes da cultura, da história e da ideologia de qualquer formação social. São os sentidos políticos, sociais, culturais e históricos presentes na *poética do filme* que nos interessa analisar neste trabalho.

Primeiramente, portanto, procuraremos perceber como o cinema se interliga aos vários sistemas culturais de uma sociedade. Como funcionam os seus conjuntos de linguagens, seus sistemas criadores de significados, que não se restringem apenas ao conteúdo do filme, mas envolve um campo mais amplo de abordagem. Em seguida, buscaremos desvelar os elementos formais, os “códigos” e convenções, que compõem a “gramática” cinematográfica, se assim podemos chamar, afim de melhor compreender como o cinema é capaz de *performatizar* pensamentos e modos

de ser no mundo, através da encenação e da estilística fílmica, dentro do espaço-tempo das cenas. Para, por fim, identificar como a composição poética das imagens nos filmes aqui selecionados configura-se em *discursos* e *contra-discursos*, sintomas de uma dinâmica social mais ampla, que abrange as relações de poder e mudança social, em que as imagens, elas mesmas, conduz-nos ao *olho da história*.

O Cinema Como Prática Social

Embora, obviamente, os filmes sejam feitos e idealizados por cineastas, por um “autor” - ou “autores”- , e que, geralmente, esse “autor” possua uma “assinatura” estilística visual própria, eles, os cineastas, são também um “produto” da cultura. O cinema como um conjunto de linguagens, um sistema criador de significados, emana de um contexto histórico- social. Neste sentido, “expressões individuais são ao mesmo tempo singulares e culturalmente determinadas” (TURNER, 1997, p. 52). A cultura é aqui compreendida como o processo dinâmico de produção de comportamentos, práticas, instituições e significados sociais que dão base e fundamentam a nossa existência. Ou seja, como o processo que dá sentido ao nosso modo de vida. Em linhas gerais, portanto, podemos afirmar que “não podemos sair do âmbito da linguagem para produzir um conjunto de significados pessoais totalmente independentes do sistema cultural” (idem).

Logo, a cultura deve ser entendida como composta de sistemas de significado interligados. Sendo assim, compreendemos que o cinema necessita de ser analisado como parte desses sistemas culturais da sociedade, e, consequentemente, como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural. Ao tomarmos o cinema como um “produto cultural” e como uma “prática social”, tentamos levar em conta seu “valor” tanto enquanto linguagem artística quanto pelo que pode nos revelar dos sistemas e processos culturais (TURNER, 1997). Ainda que o cinema não seja uma linguagem – no sentido tradicional de linguagem verbal ou escrita -, ele gera seus significados por meio de “sistemas” que funcionam como linguagens. Alguns teóricos sociais acreditam mesmo que o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz seus significados é a linguagem – seja ela verbal ou não-verbal (no sentido de que “linguagem” pode ser tudo aquilo que “comunica” algo, independentemente de sua materialidade).

Segundo Stuart Hall (1997), esses significados culturais, decerto, não são apenas abstratos e simbólicos, eles têm efeitos reais e regulam as práticas sociais cotidianas dos indivíduos. Essa abordagem sócio-construcionista do social considera ser a representação determinante para a própria constituição das coisas no mundo – a linguagem como “construtora” da realidade social e do senso de identidade pessoal e coletiva; como, necessariamente, sistemas de representação – sendo o cinema uma forma de representação capaz de *performatizar* subjetividades específicas. Porém, esses significados produzidos pela representação não são nem diretos nem

transparentes. Eles estão sempre sendo negociados:

A linguagem nunca pode ser um jogo privado. Nossos sentidos privados, por mais pessoais que sejam, devem entrar nas regras, códigos e convenções da linguagem a fim de que sejam compartilhados e compreendidos. A língua é um sistema social. Isto significa que nossos pensamentos privados foram guardados através da linguagem e é através da linguagem que podem ser postos em ação (Hall, 1997, p 10)

As “coisas”, portanto, não “significam” por si mesmas. São os indivíduos no mundo social que constroem seus sentidos usando sistemas de representação, conceitos e símbolos. Esses símbolos, por sua vez, tornam-se produtos de um ato performativo, entendido em função de um conjunto de convenções e “códigos”. Sendo assim, duas dimensões da linguagem devem ser aqui mencionadas: a dimensão denotativa e a dimensão conotativa. A dimensão denotativa ou literal da palavra é aquela que dá nome às coisas, ou que se relaciona comumente de maneira fixa com a coisa nomeada – como aparece, por exemplo, no dicionário. No entanto, é difícil pensar sempre nas coisas em seu sentido puramente literal. Deste modo, há uma segunda dimensão da palavra, a conotativa, cujos significados dependem da experiência cultural do indivíduo. É no significado conotativo da representação que encontramos a dimensão social da linguagem. E as imagens, assim como as palavras, também carregam conotações. Como afirma Turner,

as imagens têm uma carga cultural; o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos, qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento teria o potencial do significado social. Quando lidamos com imagens, torna-se especialmente evidente que não estamos lidando apenas com o objeto ou o conceito que representam, mas também com *o modo em que estão sendo representados*. A representação visual também possui uma linguagem, conjuntos de códigos e convenções usados pelo espectador para que tenha sentido aquilo que ele vê. As imagens chegam até nós já como mensagens “codificadas”, já representadas como algo significativo em vários modos. Uma das tarefas da análise do cinema é descobrir como isso é feito, seja em cada filme, particularmente, seja no geral (1997, p. 53).

O cinema, portanto, tem seus próprios “códigos”, convenções e métodos de estabelecer significados sociais e narrativos. Diferentemente

da linguagem escrita, o cinema não é um sistema discreto de significação. Ele “incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado” (TURNER, 1997, p.56). O cinema, porquanto, não tem um equivalente à sintaxe, na linguagem escrita. Não há nenhum sistema que ordene ou determine como os planos devem ou não ser combinados em sequência. Nem também há um paralelo entre a função de um plano e de uma palavra na comunicação escrita. Uma única sequência ou plano do filme, por exemplo, pode equivaler a todo um capítulo de um romance.

Entretanto, ao apontarmos essa relação entre cinema e cultura não podemos cair no erro comum de tomar o filme como um “reflexo” das crenças e valores dominantes de uma sociedade. Isso seria negar todo um “conjunto de determinantes culturais, subculturais, industriais e institucionais concorrentes e conflitantes” na luta por representação, e, principalmente, as disposições e configurações de poder presentes em nosso mundo social (TURNER, 1997, p.128). Ciente disso, acreditamos, pois, que o cinema não “reflete” nem registra a realidade. Ao contrário, ele constrói e “*re-apresenta*” a realidade a partir de códigos, convenções, mitos e ideologias, num espaço contraditório e de contestações estratégicas.

Com efeito, as questões ligadas à cultura serão sempre enxergadas como “conjunturais” em nossa perspectiva. Uma vez que o sistema ideológico de uma sociedade não é monolítico, haverá sempre interesses conflitantes em jogo na luta por representação. Sobre isso, existem dois tipos comuns de abordagem da relação entre cinema e sociedade que é importante mencionar: a “abordagem textual” e a “abordagem contextual”. As abordagens textuais, ou internalistas da obra, de um modo geral, dedicam-se propriamente a analisar as características formais do “texto” fílmico. Já as abordagens contextuais buscam analisar “os determinantes culturais, políticos, institucionais e industriais” (TURNER, 1997, p.129) do cinema; ou seja, o “processo de produção cultural”, e não, especificamente, o trabalho da representação. A combinação, por conseguinte, dessas duas concepções de análise, possibilitar-nos-á ter uma maior compreensão tanto do processo de produção quanto das estratégias de representação dos filmes.

Por esses pontos elencados acima, acreditamos que o cinema não deve ser tomado apenas como um empreendimento comercial (ou individual), mas como um projeto (ou uma projeção) cultural. A regulamentação e o controle dessas projeções envolvem interesses políticos hegemônicos, que, via de regra, sempre tem por objetivo restringir ou limitar a multiplicidade de representações e projeções dos significados sociais. Estes são, então, construídos nessa dinâmica de referências e diferenças; em meio a contradições e conflitos. É por isso que o conceito dominante de cultura enquanto algo estático, substantivo e “fixo” engessa o processo de criação dos significados sociais, camuflando suas relações de poder. Deste modo, deter o privilégio do controle e da classificação significa deter o privilégio de

atribuir diferentes valores e “posições” a certos grupos sociais.

Pensando nos “modos de endereçamento” do filme, Elizabeth Ellsworth (2001) lança uma pergunta, à primeira vista, capciosa: “quem este filme pensa que você é?” ou “quem esse filme pensa que você é ou quer que você seja?”. A pergunta torna-se pertinente quando se percebe que a experiência de assistir aos filmes e os sentidos que lhes damos não são simplesmente “voluntários e idiossincráticos”, mas “relacionais” - entre o Eu e o Eu, o Eu e a sociedade, o conhecimento e o poder. Há uma “multiplicidade de lugares” ou “posições-de- sujeito” que diferentes sistemas formais e estilísticos, presentes em um único filme, endereçam ao espectador. Sendo assim, a questão pode ser reformulada para: “que ‘posições- de-sujeito’ o filme oferece para as minorias culturais, étnicas, raciais e de gênero? Ou, simplesmente, para a ‘diferença’?”, e, “como o processo de fazer e ver um filme está envolvido na dinâmica social mais ampla, nas relações de poder e mudança social?”.

Tendo em vista que os filmes são feitos para um determinado “público” ou em contestação a algo – como é o caso dos filmes analisados neste trabalho -, haverá sempre traços intencionais e formas específicas de endereçamento no processo de construção da história a ser contada. Para Ellsworth (2001, p.15),

existe uma “posição” no interior das relações e dos interesses de poder, no interior das construções de gênero e de raça, no interior do saber, para a qual a história e o prazer visual do filme estão dirigidos. É a partir dessa “posição-de-sujeito” que os pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público funcionam com o mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento.

Essa “posição de sujeito” de que fala a autora são as posições que o filme oferece ao espectador para que ele “complete” o seu sentido, tal como pensado por seus realizadores. Assim, os filmes, em algum grau, determinam certas “posições” e “identidades” que o seu público deve ocupar ou assumir. Contudo, esses “modos de endereçamento” nem sempre são visíveis. Não se configuram num movimento visual ou numa fala explícita, mas pode ser evidenciado na “estruturação” da relação entre o filme e seus espectadores. Neste caso, o espaço simbólico dentro da narrativa fílmica e os papéis que somos convidados a ocupar (ou a se identificar) se interligam, com frequência, a posições ideológicas e políticas do espaço social.

É em razão disso que a experiência de assistir aos filmes, os sentidos que construímos e a decodificação de seus códigos são sempre relacionais e nunca algo assimilado acriticamente. Pois, ainda segundo Ellsworth (2001, p. 20-21),

O espectador ou a espectadora *nunca* é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é [...] A maneira como vivemos a experiência do modo de endereçamento de um filme depende da distância entre, de um lado, quem o filme pensa que somos e, de outro, quem nós pensamos que somos, isto é, depende do quanto o filme “erra” seu alvo [...] Seja qual for a distância pela qual o modo de endereçamento de um filme “erra” o alvo (mínima ou enorme) é necessário aquilo que alguns estudiosos chamam de “negociação” por parte do espectador [...] da mesma forma que o espectador ou a espectadora nunca é exatamente quem o filme pensa que ele ou ela é, assim também o filme não é, nunca, exatamente o que *e/le* pensa que é. Não existe, nunca, um único e unificado modo de endereçamento em um filme.

Por conseguinte, diferentes modos de endereçamento podem ser identificados em um único filme. Os diversos sistemas formais e estilísticos da narrativa estão sempre sendo negociados com os prazeres e as interpretações dos públicos. E, como sabemos, os públicos não são iguais. Os diferentes públicos fazem leituras diferentes e extraem prazeres diferentes do mesmo filme. Não há um ajuste “natural” e “pouco problemático à posição ideológica e de prazer que lhes é oferecida” (ELLSWORTH, 2001, p. 34). Há sempre contradições e incorporações nessa relação.

No entanto, ainda assim os modos de endereçamento dos filmes contribuem, de diversas maneiras, para relações desiguais de poder e para a formação, consciente ou inconsciente, de subjetividades específicas. Ellsworth, então, instiga-nos a pergunta: pode a mudança social começar ou ser estimulada pelas formas que os públicos são endereçados pelos filmes? Será que as mudanças na política de representação operam eficientemente uma transvalorização dos tipos de “posições de sujeito” que estão disponíveis na sociedade?

Podemos dizer que as experiências de contra-cinema e os cinemas alternativos da década de 1960 representaram essa tentativa de pôr em prática novos posicionamentos no cinema, revertendo imagens estereotipadas e subvertendo convenções e “códigos” do cinema hegemônico.

“Encenação” e “Estilo”

Concluimos acima que o cinema é um produto cultural em diálogo com o contexto histórico-social do qual emana e que, por isso, frequentemente corrobora ou desafia as configurações de poder vigentes na sociedade. Porém, também devemos atentar para o fato de que, além de uma “prática social”, o cinema é uma linguagem artística. Uma arte composta por aspectos pictóricos e narrativos. Como tal, é o arranjo das figuras no espaço-tempo

das cenas que determina nosso entendimento das histórias. Neste sentido, o diretor pode ser considerado o “escultor” do tempo e do espaço. Em seu livro, *Figuras Traçadas na Luz* (2008), o historiador David Bordwell, dedica-se ao estudo especificamente da estilística e da encenação no cinema. Ele trabalha na junção dos conceitos de estilo e encenação tendo em vista a ideia de *mise-en-scène* – aquilo que compõe o quadro, que está “posto em cena”. Nessa recuperação da *mise-en-scène*, por meio da encenação, o autor lança algumas bases para a análise fílmica baseada no processo criativo e nas escolhas estilísticas dos cineastas - aspectos importantíssimos que devemos levar em conta neste trabalho.

O historiador estadunidense justifica seu enfoque analítico em questões cinematográficas mais pontuais nos alertando para o fato de que as “grandes teorias”²³, recorrentemente, permanecem presas aos seus “conceitos” e “paradigmas teóricos”, esquecendo-se, ou relegando ao segundo plano, a matéria-prima do cinema – o estilo e a encenação. Para Bordwell, essas “grandes teorias” utilizam-se do filme sob uma forte influência dos departamentos de estudos literários, pelo viés de uma leitura sintomática e culturalista, orientada pela hermenêutica da suspeita, em que o estilo é raramente mencionado. Assim, *Figuras traçadas na luz* busca chamar nossa atenção para a dificuldade de apreender esse “estilo” com base numa postura hermenêutica – que, como aponta Bordwell, tem por hábito promover uma “domesticação” do filme.

O livro, então, sugere algumas estratégias concretas para se “ler” e compreender as imagens do cinema. O cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro; o uso da profundidade de campo; as possibilidades da simultaneidade de ação e reação. Todos esses aspectos fazem parte da “encenação”, que, por sua vez, representa o elemento primordial do processo de construção do filme. É por meio da encenação que os cineastas transformam os roteiros em cenas e detalham, momento a momento, as relações dos personagens no espaço. É a encenação que dá forma às representações dentro do espaço-tempo da cena, determinando o próprio entendimento do história. A cada momento a ficção é “orquestrada” para o nosso olhar pela “encenação cinematográfica”, construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente.

Em geral, no entanto, de acordo com Bordwell, tanto para o espectador comum quanto para os acadêmicos, a encenação cinematográfica parece permanecer “imperceptível”. Por incrível que pareça, aquilo que constrói a experiência do espectador, a textura das cenas, o conteúdo da narrativa e o mundo da história é deixado de lado. Ao teorizar sobre a estilística cinematográfica, o historiador defende sua importância por vários motivos:

porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e

comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós [...] Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção (2008, p. 57-58).

Salientada a importância do estilo na construção do filme, Bordwell, então, propõe algumas ferramentas para a apreensão da estilística fílmica. Para ele, o estilo cumpre quatro funções especiais no filme. Primeiramente, serve para **denotar** o campo de ações, os agentes e as circunstâncias ficcionais e não-ficcionais (a descrição dos cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento). Em segundo lugar, serve para mostrar qualidades **expressivas** transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera. Aqui, Bordwell distingue entre o estilo que *apresenta* qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) e aquele que *causa* sentimentos no espectador (o plano me deixa triste). Além dessas duas funções, o estilo também pode produzir significados mais abstratos e conceituais. Ou seja, ele pode ter uma função **simbólica**. Pode representar a liberdade, a redenção, a opressão, a mortalidade, a fecundidade, etc. E, em último caso, o estilo pode operar por si mesmo. Isto é, pode ter uma função meramente **decorativa** ou ornamental. Nesta última função, o estilo opera por meio de justaposição às outras funções estilísticas. Servindo-se, muitas vezes, como um signo de “maneirismo” (2008, p. 59-60).

Assim, o estilo interessa para Bordwell porque ele determina nossa experiência do filme em vários níveis, ao conduzir e administrar a nossa atenção visual enquanto espectadores. Contudo, embora sua análise enfatize os elementos formais que compõem e constroem a *mise-en-scène*, ele também reconhece que “uma história social das mídias não é necessariamente uma rival da poética do cinema; cada uma simplesmente estuda aspectos diferentes de um fenômeno múltiplo”. Isto porque, como vimos anteriormente, “nem toda questão endereçada ao cinema tem de considerar as questões estéticas” (2008, p. 310).

Entretanto, acredito ser importante trazer essas outras dimensões para a nossa análise. Sobretudo porque mesmo que a cultura seja uma peça importante no condicionamento e na definição de certos fins e questões a serem tratadas em determinado contexto, quem, em última instância, liga e conduz a câmera é o cineasta. Mesmo que tenham os mesmos fins, ou fins parecidos, e que partilhem de um “espírito da época”, a maneira como os artistas e os cineastas realizam suas obras pode ser (e geralmente é) distinta. Cada filme é uma obra singular, um programa artístico próprio. Por isso que

“as obras de arte carregam vestígios das decisões. O artista faz escolhas de forma, material, instrumento e técnica e muitos desses fatores são definidos dentro das tradições das práticas artísticas” (2008, p. 211).

Cabe-nos, então, compreender por que determinado cineasta optou por este ou aquele recurso estilístico num determinado filme, quais foram suas intenções e que problema pretendia solucionar. Além de examinar as circunstâncias que influenciaram a construção do filme – as condições de produção, a tecnologia disponível, as tradições e o cotidiano de sua elaboração –, temos de analisar as suas escolhas estéticas dispostas em cada cena, em cada plano, em cada sequência. Em seu enquadramento, aproximado ou distante. Em suas composições em profundidade, em tomadas curtas ou longas, em planos distantes ou médios. Na caracterização dos personagens, seus aspectos físicos, seu vestuário, sua voz. Na época que se desenrola a história. Em sua estrutura dramática. Nos diálogos e nos efeitos de surpresa ou suspense. Na importância dada aos eventos segundo a duração da cena. Na representação do espaço. No campo (o que aparece no quadro) e no fora de campo (o que se passa fora do quadro). Na ordem dos eventos e na velocidade dos acontecimentos. No ponto de vista e na narração. O narrador faz ou não parte da história? Trata-se de um personagem? Principal? Secundário? Quais consequências o ponto de vista adotado pelo narrador-cinematográfico tem sobre a escolha e a natureza das informações dadas? Como se passa de uma imagem a outra? Quais relações de sentido se instauram entre as imagens? Como é feita a montagem? A passagem de um plano ao outro ocorre diretamente ou com efeitos? A ação é apresentada em sua ordem de desenvolvimento? Ou há várias ações simultâneas? Entre tantos outros aspectos.

É importante, então, entender o funcionamento do filme a partir dos padrões de encenação que compõem e formam o seu estilo – ou a sua “poética”. Esses padrões também podem ser analisados como um conjunto de “dispositivos e estratégias” que tem por objetivo produzir “efeitos” específicos no apreciador. Um projeto teórico-metodológico de análise “poética do filme”, como veremos a seguir, deve buscar identificar como tais efeitos são previstos e programados pelo cineasta no processo de composição da obra.

Contudo, devemos abrir aqui um parêntese, pois, além das mediações visuais, narrativas e estilísticas do filme, não podemos esquecer de salientar a importância de suas mediações sonoras. O uso do som no cinema pode servir tanto para causar ou intensificar uma sensação e ou um sentimento: ansiedade, medo, melancolia, tristeza, pena, tensão, esperança, etc. Como também pode servir para revelar aspectos das personagens: sua personalidade, sua origem, seus sentimentos. E da história: afirmar valores culturais, denunciar relações de poder, autoridade, prestígio, etc. Neste sentido, o som ou a trilha sonora

diegética e não diegética, é crucial para o funcionamento

dos mecanismos de identificação do espectador. Em conjunto com a imagem, ela prepara a psique da platéia e azeita as rodas da continuidade narrativa, “conduzindo” nossas reações, regulando nossas simpatias, arrancando lágrimas, acelerando e relaxando o pulso ou causando medo, à serviço dos propósitos do filme (SHOHAT e STAM, 2006, p. 304).

Devemos então estar atentos também para o uso expressivo e simbólico do som ou da trilha sonora dentro do filme, pois ele pode querer nos comunicar algo ou nos transmitir alguma coisa. O som também compõe a “poética do filme” em conjunto com os outros elementos que fazem parte da arte cinematográfica - que se constitui como uma arte, por natureza, sincrética.

A “Poética do Filme”

De acordo com Wilson Gomes (2004), a “poética do filme” apresenta-se como uma perspectiva alternativa de análise do cinema, ou um programa teórico-metodológico que busca identificar aquilo que compõe precisamente a experiência fílmica. Assim como Aristóteles pensava a “Poética” em termos de destinação e de composição da obra, a arte cinematográfica é aqui entendida como “un conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos” (2004, p.95). Um problema central da Poética clássica dizia respeito à destinação ou *dynamis* da representação, cuja natureza se distinguia pelos efeitos que produzia em seu público. Assim, cada gênero de representação tinha uma destinação própria, uma vez que era produzido e programado para provocar determinados tipos de reações emocionais – felicidade, tristeza, horror, compaixão, ódio, repulsa, etc. Em vista disso, um estudo poético se ocupa, necessariamente, de analisar os efeitos da representação como estratégias presentes no processo de composição da obra ficcional e narrativa. Gomes caracteriza esse processo de criação da seguinte forma:

El creador tendrá que construir, de algún modo, la recepción de su obra tendrá que anticipar y prever los efectos que desencadenará. Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y a la sollicitación de determinados resultados (específicos de cada género). Dicho de otro modo: los efectos que se realizan en la apreciación son previstos en la creación (*póiesis*), en la poesía de la obra (2004, p.95).

Considerando os recursos e os meios estrategicamente postos no filme, a “poética estaria, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta o otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador” (2004, p.96). Desta maneira, o filme como um dispositivo destinado a produzir “efeitos” somente passa a existir como “obra” no ato de sua apreciação, no momento da experiência fílmica, quando o apreciador “executa” seus efeitos.

Contudo, a experiência fílmica não pode ser confundida necessariamente com o momento empírico de apreciação do filme – incorrendo numa espécie de etnografia da audiência. Como afirma Gomes (2004, p. 97, grifo nosso),

interesa la apreciación como instancia que se realiza empíricamente a través de uno o de múltiples actos circunstanciales de disfrute de la obra y, sobretudo, *como instancia que está prevista en el texto de la obra*. La experiencia fílmica es la experiencia de la apreciación del filme, o del filme como objeto apreciado por cualquier espectador, real o posible.

Compete ao intérprete, portanto, ao analisar o filme como obra, isto é, como composição de dispositivos orientados a exercer certos efeitos no espectador, identificar o lugar dessa apreciação, como a instância de onde o filme produz seus efeitos específicos. O lugar da apreciação seria, então, o espaço em que o sistema dos efeitos se operacionaliza. Sendo assim, o procedimento metodológico de compreensão poética do filme supõe, então, três dimensões de sua composição: os efeitos, as estratégias e os meios. Os meios pelos quais os recursos ou materiais são ordenados com o objetivo de produzir efeitos no apreciador. As estratégias pelas quais esses meios são estruturados e agenciados como dispositivos capazes de produzir efeitos próprios no filme. E, por último, a efetivação dessas duas dimensões, ou seja, a peça cinematográfica como obra.

Além dessas três dimensões práticas do processo criativo, há pelo menos três tipos de efeitos, correspondentes a três níveis de composição do filme, que podem ser provocados no apreciador: aqueles elementos que compõem a peça fílmica para produzir uma determinada *sensação* (composição estética); aqueles meios e materiais que são organizados para produzir *sentido*, compor mensagens, transferir ideias ou fazer pensar (composição comunicacional). E aqueles elementos que são dispostos e agenciados para produzir *sentimientos* - efeitos emocionais ou psíquicos (composição poética). Assim sendo, o primeiro modo de composição programaria a experiência sensorial, enquanto o segundo programaria a experiência conceitual e o terceiro, por seu turno, a experiência emocional gerada pelo filme. A obra fílmica, desta maneira, “no se califica sólo por el

género de efectos emocionales que prevé y solicita, sino también por la determinación del tipo de composición que implica y de la familia de efectos que engendra” (2004, p. 102).

Como vimos na seção anterior, os materiais e códigos que compõem o filme são múltiplos (visuais, sonoros, cênicos, narrativos, etc), com inúmeras possibilidades de arranjos e combinações, o que faz do cinema uma arte mista e sincrética. Pela perspectiva poética do filme, por sua vez, podemos perceber que esses materiais são estruturados com o intuito de produzir determinados sentidos, sensações e sentimentos no público ao qual foi destinado. Seu uso técnico e “expressivo” tem por objetivo nos conduzir e nos provocar as mais diversas reações. Por essa hábil programação de “efeitos”, através de várias composições e usos estratégicos de seus recursos, o filme, de certo modo,

siempre debe ser capaz de indicar el modo como quiere ser apreciado, el modo y la dosis con *los cuales* las varias composiciones son, a su vez, compuestas en un todo que es ofrecido para la apreciación. Es la obra que gobierna, también en el cine, los parámetros de su propia apreciación y, por consiguiente, los parámetros de su propio análisis (2004, p. 103).

Isso se deve ao fato de que, assim como em outras artes, o trabalho poético do filme se faz por códigos em interação, sendo que, com frequência, há um código dominante que conduz e controla (ou silencia) os outros. Em outras palavras, as várias formas de composição estão em constante interação no interior da obra; no entanto, há, pelo menos, uma forma ou um conjunto de códigos que sempre predomina sobre os outros na maneira como os seus recursos são dispostos na tela. Por este motivo, Gomes acredita que “reclamar de un melodrama que no realice denuncia social, por ejemplo, es exigir del filme que renuncie a su código dominante, a la composición poética, y a sus estrategias de conmoción, para asumir un código que, en él, ciertamente no constituye una estrategia importante” (2004, p. 104).

Deste modo, embora o emprego artístico e expressivo dos recursos cinematográficos envolva escolhas e opções estéticas inesgotáveis, há sempre um conjunto de códigos que predomina e se sobressai na composição poética do filme. É a partir daí que surgem disputas entre escolas artísticas a respeito da função social e estética do cinema - sobre aquilo que a arte cinematográfica é ou deveria ser. O filme deve informar? Denunciar? Criticar determinados modos de vida? Fazer pensar? Promover inovações estéticas? Fazer sentir? Causar comoção? Fazer pensar em nada? Simplesmente entreter? Corroborar o *status quo*?

Uma escolha estética, nesse sentido, é também uma escolha política e ética. No entanto, não nos cabe afirmar qual dessas “poéticas” é mais ou menos artísticas que a outra. Antes, interessa-nos, utilizando-se

dos pressupostos analíticos da poética fílmica, entender como os recursos cinematográficos são utilizados pelos cineastas para produzir certos sentidos e sentimentos. A respeito disso, Gomes acredita que, infelizmente, ainda hoje existem poucos estudos sobre teoria e estética do cinema que levam a cabo uma sistematização teórica séria sobre a dimensão poética do filme. Segundo ele mesmo afirma,

Si, por un lado, la instancia de la realización manipula los recursos y materiales del filme para producir los efectos deseados porque ciertamente conoce y domina la composición poética como tecnología y *savoir faire*, por otro, la teoría y el análisis no saben qué hacer con esos materiales y los acaba desperdiciando en su abordaje teórico o en su aproximación analítica. La semiótica aplicada al cine, por ejemplo, se ha revelado eficiente como estudio interno de la mecánica de los filmes en sus estrategias de producción de sentido y significación. Su meta es perfectamente comprensible si fuese entendida como la proposición de modelos habilitados a explicar cómo un filme adquiere significado en el acto de su apreciación o interpretación. Estará fuera de su órbita específica de competencia, si pretende examinar el filme como estrategia sensorial o sentimental. Se trata, por lo tanto, de dimensiones a ser exploradas (2004, p.104).

Este trabalho, porém, não pretende fazer uma análise que leve em conta todos os determinantes sociais e todas as dimensões estéticas necessárias para se entender o cinema em sua plenitude, simplesmente pelo fato de estar além de nossa capacidade. No entanto, acreditamos que é importante trazer à baila todas essas perspectivas, pois, certamente nos proporcionará uma enorme capacidade exploratória dos filmes objetos deste trabalho.

Narrador x Autor

Outro ponto importante a ser considerado é a diferença de nível entre o narrador- cinematográfico e o autor da obra fílmica. Segundo Ismail Xavier (2007), o conceito de “foco narrativo” caracteriza o significado do comportamento do narrador e de seu ponto de vista dentro da obra cinematográfica. Todavia, o narrador e o autor, por pertencerem a mundos distintos, não podem confundir-se. O narrador deve ser pensado como uma figura mediadora necessária dentro da diegese²⁴:

No cinema corrente [...] a figura do narrador se esconde por trás do seu próprio ato, o qual ele executa com certos cuidados. Não é palpável, não tem rosto, nem nos deixa

nenhum outro traço que não seja o ato mesmo de narrar. Pelos cuidados que toma, acaba por provocar em nós uma relação muito particular com a ficção, tal como se esta se desenvolvesse por si mesma e a mediação não existisse, tal como se estivéssemos diante de algo tão autônomo quanto certos acontecimentos de nosso cotidiano (XAVIER, 2007, p. 17).

Metodologicamente, portanto, não cabe aqui atribuir ao autor o que é próprio do narrador. Pois, ainda segundo Xavier (2007, p. 18), “se há algo a ‘cobrar’ de cineastas e escritores, é o sentido de suas invenções – incluindo o narrador – no conjunto de relações internas à obra”. São essas relações que, de forma particular, contribuem para as significações do filme. Há de se ter em mente, por outro lado, que todo narrador trabalha dentro de certos limites, embora também disponha de vários recursos na elaboração da narrativa que devem ser levados em consideração: como a história é contada? Por que os fatos estão dispostos daquela maneira? O que implica certo movimento de câmara? Por que aquela música de fundo? Pois, ainda segundo Xavier,

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade (XAVIER, 2007, p.18).

Ao termos ciência de alguns desses elementos básicos do dispositivo cinematográfico, podemos cruzá-los e lhes conferir sentido histórico. Antes de chegarmos à escrita, temos de perceber que estamos perante uma matéria sincrética (verbal e não-verbal), que se expressa num espaço e tempo diegéticos por imagens, diálogos, ângulos, luzes e sombras, movimentos de câmara, sons, enquadramentos, figurinos, e que, além disso, existem, na construção psicológica e social das personagens, sentidos dispostos em situações (núcleos dramáticos) com referências, recorrentemente, extra fílmicas. Por tudo isto é que devemos procurar recolher os sentidos que lhe estão subjacentes de forma crítica.

O instrumento ou método para a análise dessas dimensões significadoras será, neste trabalho, o método de Análise do Discurso, uma vez que nos possibilitará compreender as configurações formais e os efeitos de sentido dessas relações na obra dimensionada ao seu contexto de produção. No entanto, isto implica articular princípios e procedimentos que redimensionem essa própria tradição de AD, no intuito de fazê-la um dispositivo analítico que se quer voltado à análise não apenas da linguagem verbal, mas sobretudo da imagem em sua materialidade não-verbal. Segundo a perspectiva interpretativa apresentada por Tânia Clemente de Souza (2001), que será aqui considerada, precisamos pensar “a imagem em

sua materialidade intrínseca”, isto é, devemos apreender o não-verbal em sua estrutura discursivo- visual. De modo que, não nos interessa pensar a imagem cinematográfica na ordem da evidência, mas na ordem do simbólico e do ideológico. Em outras palavras, devemos refletir a opacidade e a transparência do discurso cinematográfico (XAVIER, 1977) em seu conjunto de elementos visuais tomados como operadores discursivos.

Para Uma Análise do Discurso Não-Verbal

A AD é um método que surgiu ligado inicialmente ao campo da linguística, mas hoje é bastante utilizado nas áreas das Comunicações e das Ciências Sociais com o intuito de analisar construções simbólicas e ideológicas presentes em textos – verbais e não-verbais. Assim, podemos considerar como discurso toda prática social de produção de textos. O que significa dizer que todo discurso é uma construção social, e que só pode ser analisado considerando seu contexto histórico.

Segundo Eni P. Orlandi (1999, p. 15), a AD procura “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Deste modo, o discurso diz respeito à capacidade dos sujeitos de darem sentido às suas práticas, de significar e significar-se. A linguagem torna-se a sua mediação com o mundo natural e social, e o trabalho simbólico do discurso está na base de produção de sua existência. Entretanto, a relação entre o dizer (a linguagem) e seu contexto (situação) envolve confrontamentos do simbólico com o político. Por isso que “os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço”, pois “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 1999, p. 16-17).

Compreender como determinado discurso funciona (e é construído), e quais são seus efeitos de sentido - em determinadas representações -, suas políticas e sua dinâmica de poder, são, por conseguinte, de interesse do analista do discurso. Podemos definir, deste modo, como objetivo principal da AD, a compreensão de como todo e qualquer “objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 1999, p. 26). Em suma, um procedimento de análise adequado deve pôr “em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção”, porque “esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi” (ORLANDI, 1999, p. 30). Para Orlandi, portanto, aquilo que está à margem do dizer (o não-dito e o silêncio) faz parte igualmente do texto.

Se só existe discurso se houver significação, podemos afirmar, deste modo, que todo ato ou objeto é dotado de discursividade a partir do momento em que diz ou produz algum sentido. No entanto, existem maneiras de significar diferentes, e, igualmente, formas de produção de sentidos provenientes de materialidades distintas. É no intuito de compreender a forma pela qual as

imagens transmitem significações e sentidos no interior de uma formação discursiva, que alguns teóricos da AD tentam traçar perspectivas voltadas para o estudo da imagem em sua materialidade não-verbal. O desafio está justamente em superar a primazia do verbal sobre o nosso olhar, para pensar a imagem sem um “repasso do não-verbal pelo verbal”, isto é, sem se valer de uma transposição dos códigos visuais em códigos linguísticos.

Pensando nisso, a analista Tânia Clemente de Souza (2001) corrobora um campo novo de análise do não-verbal que será aqui adotado. Segundo a autora, devemos tomar a imagem como um “texto” que significa de maneira diferente nos diversos meios de comunicação (revista, publicidade, jornal, televisão, etc) e, particularmente no cinema, o processo de significação se processa com algumas especificidades; de tal modo que, para Souza (2001, p. 70), “diferente da imagem na TV, a qual pode boa parte do tempo ser apenas ouvida, a imagem no cinema compõe cada nó no tecido visual, não podendo ser descartada, como na TV”. Naturalmente, ler uma imagem é diferente de ler uma palavra, e por isso mesmo nos requer meios que segundo Souza (2001, p. 74) “se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte (e não exclusivamente do segmento), a partir das formações sociais em que se inscrevem tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador”. Uma vez que “entender a imagem como discurso [...] é atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico” (idem).

Ao mobilizarmos nossa análise do tecido narrativo do cinema sob tal perspectiva, poderemos articular um plano discursivo não-verbal e revelar a tessitura da imagem em sua heterogeneidade, e dessa forma falar também em imagens implícitas. De acordo com Souza (2001, p. 75)

há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas. Ou continuadas no extracampo. Outras são apagadas, silenciadas dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação do texto não-verbal.

Deste modo, a autora concebe elementos da imagem que sugerem a construção de outras imagens, a partir dos recursos formais do dispositivo cinematográfico. Porém, importa percebermos que há aqui uma tentativa de contra-disciplinarização da interpretação da imagem pelo viés verbal. Põe-se em suspenso a transparência da imagem para pensá-la em sua opacidade. Não é que a imagem valha mais que mil palavras, são materialidades distintas, e, por isso mesmo, significam de formas diferentes, não sendo uma mais nem menos significativa que a outra.

José Luis Fecé (1998, p. 35) já afirmara, ao discutir questões ligadas ao realismo e a visibilidade das imagens e seus efeitos na representação, que “o cinema não funciona completamente sobre a absoluta visibilidade, sobre a evidência da imagem”. Assim como o texto verbal é polissêmico e

aberto, as imagens também o são. Pois, embora “toda imagem (fotográfica, cinematográfica ou videográfica) desvele uma realidade preexistente capturada pela câmara, manifesta também a presença de um pensamento, de uma subjetividade [...] que se manifesta por meio do enquadramento e a instituição de um campo e um fora de campo” (FECÉ, 1998, p. 36).

Com isto em mente, ao conceito de polifonia, que pressupõe a heterogeneidade e pluralidade de todo texto verbal, Tânia Clemente de Souza vai sugerir, buscando pensar com maior pertinência a linguagem não-verbal, a policromia das imagens, igualmente heterogênea e plural. Segundo a autora,

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc, nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo- ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra (SOUZA, 2001, p. 80).

O analista deve pontuar e compreender tais heterogeneidades, de modo a assumir a textualidade da imagem e a possibilidade de diferentes interpretações, pois

[...] as imagens não são visíveis, tornam-se visíveis a partir da possibilidade de cada um projetar as imagens possíveis, que necessariamente, não compõem a estrutura visual do texto não-verbal em si, mas que compõem a rede de imagens mostradas, indiciadas, implícitas, metaforizadas ou silenciadas (SOUZA, 2001, p. 80-81).

Diante de tudo que foi exposto neste capítulo, cabe-nos agora direcionar o nosso olhar, num gesto de interpretação que leve aos efeitos metafóricos, aos deslizamentos de sentido e às ordenações do discurso cinematográfico, desde uma perspectiva crítica e sociologicamente fundamentada. Para facilitar a compreensão e interpretação dos filmes selecionados, utilizaremos fotogramas como um recurso de análise.



PODE O SUBALTERNO FILMAR?

PARTE III

CAPÍTULO 4

ANÁLISES DOS FILMES

Com o objetivo de fazer um exame acurado dos dois filmes selecionados, nossa análise deverá seguir aqui duas etapas propostas por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) em *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Para estes autores, a atividade analítica de um filme, não sendo tomada como um fim em si mesma, deve cumprir, ao menos, dois movimentos: (1) o movimento de desconstrução, que equivale à descrição do filme, e (2) o movimento de reconstrução, que equivale à interpretação do filme. Deste modo,

analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada [...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para 'desconstruí-lo' e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada,

mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Partindo dos elementos já descritos, o analista deve então voltar ao filme num movimento de reconstrução-interpretação, no intuito de

estabelecer elos entre esses elementos isolados, compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma "criação" totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (Idem)

Baseando-se nisso, primeiramente descreveremos em detalhe todos os planos e sequências dos filmes, alguns elementos que se fazem presentes na cena e na narrativa, para que o leitor possa ter conhecimento dos diversos recursos que os compõem. Em seguida, a partir de uma seleção prévia que fizemos, disporemos algumas sequências em formato de fotogramas, cada uma delas representando um tópico de discussão ou um recurso estilístico utilizado no filme. Por fim, devemos tecer algumas considerações e interpretações sobre os significados e alguns sentidos gerais que o filme nos traz.

Soleil Ô



Ficha Técnica

Duração: 1h38min

Ano de produção: 1967

Realização: Med Hondo

Elenco: Robert Liensol, Théo Légitimus, Gabriel Glissand, Bernard Fresson, Pierre Santini

Fotografia: François Catonne

Montagem: Michèle Masnier e Clément Menuet

Música: Georges Anderson

Produção: Les Films Soleil Ô

País de origem: Mauritânia

Formato: Longa-metragem

Gênero: Ficção

Descrição

Soleil Ô, lançado em 1967, foi o primeiro longa-metragem produzido pelo cineasta mauritânio Mohamed Abid Medoun Hondo, mais popularmente conhecido como Med Hondo. O título que dá nome ao filme faz referência a um canto que os escravos arrancados de sua terra natal cantavam a bordo dos navios em seu longo caminho para as Américas. Embora o filme não trate especificamente desse período, Med Hondo o recupera metaforicamente para problematizar a situação de exploração e discriminação sofrida pelos trabalhadores africanos que deixam seus países em busca de uma condição de vida melhor nas antigas metrópoles coloniais – neste caso, a França.

O filme inicia-se com a imagem de uma espécie de charge na qual vemos um africano posicionado no centro do plano, talvez um líder local, que, gradativamente, vê-se rodeado de outros também supostamente africanos. Esta imagem serve de fundo para os créditos iniciais do filme. Logo que se encerram os créditos, surgem dois representantes estrangeiros vestidos com trajes militares ocidentais. Eles, sem demora, abraçam e depois se escoram no líder africano, inclinando-o para baixo com o peso de seus corpos.

No plano seguinte, vemos, agora em imagem real, um grupo de africanos de pé e braços cruzados olhando para a câmera. Enquanto o plano não muda, o narrador-personagem do filme fala de maneira nostálgica das riquezas, invenções e qualidades da civilização africana. Finalizada a sua fala, muda-se para um plano de conjunto em que é mostrado um grupo de homens em volta de uma mesa com um padre católico como figura central. Num plano aproximado, eles começam a pedir perdão por falarem suas próprias línguas (peul, bambara, crioulo, laris, bamún, kikongo, swahili, lingala, kisonji, izumbe...). O padre, em seguida, aparece pregando o cristianismo num ritual

de conversão religiosa. Todos aqueles ali presentes são, então, batizados e recebem novos nomes (Jean, Auguste, Martin, Victor, Bernard, Adolphe...). Após o batismo, o padre, ao lado da cruz cristã, autoriza-os a seguirem em paz, “em nome de Deus”. Os homens, posicionados de costas para a câmera e de frente para o altar, viram-se e começam a marchar em nossa direção.

Na próxima sequência, externa, eles aparecem agora marchando com cruzeiros em mãos. Ao se aproximarem da câmera, no entanto, eles apresentam sinais de cansaço e começam a cambalear com a cruz em suas costas. Até que todos se inclinam e param. Neste momento, há uma mudança abrupta de imagem no que eles reaparecem de pé com dois africanos vestidos de soldados como seus, agora, condutores. Nesta cena, as cruzeiros são invertidas de posição e transformam-se em espadas. Eles voltam então a marchar em direção à câmera. Numa sequência posterior, passam por um casarão e param num local parecido com um jardim, onde vemos quatro bonecos negros e um general branco de pé no meio deles. Tudo se passa como se fosse uma grande encenação teatral. Eles posicionam-se em duas fileiras e prestam continência. Nesse instante, o general ordena que os dois soldados incitem um conflito entre os dois grupos. Todos passam, assim, a se agredir e matar (teatralmente) uns aos outros. Enquanto isso acontece, o narrador-cinematográfico mostra, em plano aproximado, o semblante de satisfação do general e também dos bonecos ao seu lado.

Quando todos caem “mortos”, restam apenas os bonecos, o general no centro e os dois soldados africanos, um do seu lado esquerdo e outro do seu lado direito. Por um momento, todos se olham atentamente, e logo os dois soldados começam um novo conflito, agora entre eles. O general, por sua vez, apenas os observa com um ar de prazer. Quando os dois soldados caem no chão, aparentemente “mortos”, o general tira uma cédula de dinheiro do bolso e começa a passar em seus rostos, até que eles acordam, levantam-se e retornam a lutar. Porém, nesse novo conflito, um deles parece verdadeiramente ter saído “vencedor”. Assim, como recompensa, o general coloca a cédula de dinheiro no bolso do soldado vitorioso, mas ele, debilitado, não resiste e cai no chão. O general então se aproxima e pega a cédula de volta, sentando-se, em seguida, ao lado dos bonecos negros. A sequência se finaliza com a imagem dos dois soldados e dos outros africanos no chão “mortos”.

No plano subsequente, o personagem principal, e também narrador do filme, Jean, surge com uma mala na mão. Ele é filmado em *close* olhando para câmera sorrindo, depois de perfil e de costas, andando. Simultaneamente a essas imagens, Jean, em *voice-off*, fala com satisfação da “doce França”. De seus pensamentos e de seus gráficos; de sua arte e de sua cultura. Ir para França, crê Jean, é também “retornar à casa”. Mas embora a França tenha lhe “branqueado”, Jean ainda conserva a consciência de que continua sendo negro, desde o começo. Ele então some no horizonte. A imagem que segue já é a de uma estação de trem, onde várias pessoas desembarcam, entre

elas Jean. Ele segue andando em direção à câmera com sua mala decorada com bandeiras de alguns países africanos. Feliz de estar na França, Jean, em pensamento, acredita que a capital daquele país também é a sua capital. Ele parece perdido ao chegar na cidade, mas logo encontra um hotel para se hospedar. No plano seguinte, Jean surge na imagem com um jornal em mãos sentando-se numa mesa na calçada do que parece ser um bar ou um restaurante vazio. Percebemos que ele procura vagas de emprego nos classificados do jornal. Muda-se para um plano aproximado, e depois para um *close* no jornal. Nesse momento, uma menininha francesa surge ao seu lado e pergunta se ele tem fome, se ele quer pão. Jean a agradece e segue sua busca por trabalho.

Em sua caminhada, ele vê um anúncio de vagas para “jovens livres de obrigações militares” em frente a uma suposta fábrica e segue até o portão para pedir informações. Porém, ao se aproximar, um homem o avisa que não pode entrar. Jean afirma que viu o anúncio sobre a vaga de emprego no cartaz. Contudo, o mesmo homem, de maneira hostil, responde que ali não é um zoológico, mas uma empresa. Jean, aparentemente sem entender o que se passa, vai embora. No plano seguinte, ele aparece indo em direção a uma carpintaria, e, depois (a imagem do que acontece na carpintaria nos é apenas sugerida), saindo com um ar de frustração. Mais uma opção a ser riscada no jornal. Ao passar em frente de uma agência de viagens, *Air Afrique*, em que vemos cartazes com pacotes de férias para a “África Negra”, Jean, de novo, arrisca conseguir algo, mas logo sai sem nada obter.

O personagem principal aparece agora comendo pão e andando pela cidade. Ele observa algumas lojas. Percebemos que as pessoas se afastam quando Jean se aproxima. Todos os olhos o observam, as pessoas riem ou fazem cara feia. No entanto, Jean não parece ligar ou perceber nada. Em seguida, Jean é mostrado chegando numa oficina mecânica. Na entrada da oficina, ele fala para um garoto, no que parece ser um ajudante, que viu o anúncio da vaga no jornal e estava interessado. O garoto diz para Jean ir falar com o mecânico e responsável pela oficina. Jean se aproxima e o mecânico pergunta o que ele deseja. Jean explica que viu o anúncio no jornal e gostaria muito do emprego. O mecânico, no entanto, após um tempo olhando para ele, apenas diz: “não, não”. Jean não entende e pergunta se a vaga já foi ocupada. O mecânico responde que não. Neste momento, Jean, em pensamento, parece não acreditar no que está se passando e começa a indagar para si mesmo que não há discriminação no país da liberdade, em sua casa, onde todos são iguais, com os mesmos ancestrais gauleses. Após um instante, o garoto se aproxima de Jean e pede para que ele corra, corra que o velho mundo está atrás deles. Jean deixa a oficina e o garoto surge de repente correndo na rua repetindo essas mesmas palavras.

No plano seguinte, Jean aparece agora num corredor do que parece ser um apartamento. Ele percebe que a porta do quarto ao lado está aberta. Jean então entra para saber se há alguém ali. Ao entrar, ele se depara com

um casal, cada um sentado de um lado da sala em frente a sua própria televisão. Eles parecem hipnotizados pela TV. Jean se vira, num movimento de saída, mas titubeia e retorna, ao perceber uma discussão entre o casal. O movimento rápido de câmera de um lado para o outro, do rosto do homem para o rosto da mulher, passa-nos uma sensação de perturbação mental. Jean novamente se vira para sair, mas, ao perceber que o casal interrompe a discussão, ele volta para saber o que aconteceu. O casal, como se nada tivesse acontecido, aparecem de perfil sentados na cadeira, assistindo à TV quase sonâmbulos. Corta-se, então, para Jean, já em seu quarto, com as mãos na cabeça, demonstrando amargura e aflição.

É-nos mostrado, em seguida, um diálogo paralelo de Jean, apresentado agora como representante dos trabalhadores, com um homem branco (o mesmo que fez o papel do padre no início do filme) não nomeado, mas que fica claro ser um representante dos interesses da França e do Ocidente. Este diálogo paralelo (como em várias sequências seguintes) opera, assim, um deslocamento na linearidade narrativa do filme. O homem pede para que Jean se acomode e os serve uma bebida. Os dois passam a conversar sobre o uso da mão de obra africana e o processo de “branqueamento” e assimilação cultural promovido pelo Ocidente. Jean pergunta-lhe quais são as conclusões que ele tira de seus testes e rentabilidades com a experiência africana. O homem de negócios (vamos chamá-lo assim) responde que a força de trabalho africana é importante, visto que não requer gastos quase nenhum. O único gasto é o do traslado da matéria-prima. Sendo, por isso, o método e procedimento mais adequado a ser aplicado. Enquanto ele fala, a imagem focaliza sua mão acariciando uma miniatura de elefante, com nele escrito “Mercados Tropicais”. Jean então questiona, em um plano aproximado, quais foram as razões que o levaram a descobrir esse procedimento. Ele responde que é indispensável escolher indivíduos capazes de entender as coisas como eles (ocidentais capitalistas) entendem. De absorver e gravar as palavras como eles. E, sobretudo, de dar a ela o mesmo significado. Simultaneamente, a câmera vai se aproximando de seu rosto e depois do de Jean, com alguns *closes*. Até que a imagem fica desfocada e, em seguida, aparece outro personagem negro na posição que Jean ocupava. Ele sorri para o homem de negócios e admite o “branqueamento” e submissão econômica dos africanos, sendo explicitamente condescendente com seu ônus: “escravos, porém civilizados”. A imagem novamente se desfoca até mudar de plano.

Passamos, então, para uma sala de aula onde este mesmo homem de negócios agora incarna o papel de um “professor”, sentado num birô em plano aproximado. Percebemos que os seus “alunos” são aqueles africanos da cena do conflito inicial (inclusive Jean). Em um plano de conjunto, num ponto de vista lateral, aparecem todos sentados e um homem de pé, o intérprete. A lição do dia é fazê-los compreender o sentido das palavras. Enquanto o “professor” explica a lição, a câmera focaliza os semblantes de todos. Segundo o “professor”, quando criança, acreditamos entender as coisas,

porém, assim como aqueles ali presentes, na verdade não entendemos bem. Deste modo, ele pede para todos repetirem o nome de cada objeto que ele mostrar. Primeiro ele fala, em seguida o intérprete e, por último, os “alunos”.

Ao fim, retornamos novamente para a imagem de Jean e o homem de negócios na mesma sala de antes. Na transição de planos a imagem se abre do fogo da lareira até aparecer Jean sentado de perfil. Jean continua seu interrogatório. Desta vez ele pergunta se seria desejável para as empresas europeias, e para os trabalhadores, que houvesse uma seleção que se estendesse a todos os africanos que desejassem ir à Europa. O homem de negócios, ao responder que não considera todos os africanos “vagabundos em potencial”, tem sua imagem, e resposta, subitamente interrompida para o plano externo de uma casa. Primeiramente a câmera fixa o enquadramento no topo de um muro alto. Em seguida, desce lentamente e passa a nos mostrar vários africanos encostados neste mesmo muro de frente para o nosso ponto de vista, entre eles Jean. Há *close*s de algumas faces e o plano finaliza com um deles mostrando um canivete. Enquanto isso acontece, várias informações são passadas para o espectador sobre as condições de vida daquelas pessoas (uma “casa insalubre”, com “7 quartos”, “um banheiro”, “51 camas” e “80 pessoas”. “23.000 francos de transferência” e “3.500 de aluguel”. Lucro de mais de “3 milhões por ano” para os arrendatários... alguns deles são “acolhidos em um refúgio de indigentes”). Novamente, de forma abrupta, voltamos a ver o homem de negócios ainda a responder a pergunta feita por Jean. Para ele, na medida em que interessa às Empresas europeias empregar os africanos, poder-se-ia então existir uma seleção antes que saíssem de África, pois, isso revelaria sua “capacidade de evolução”.

Num plano externo, em câmera alta, agora vemos Jean com sua mala, em frente a um prédio. Ele entra, mas logo em seguida é colocado para fora violentamente. Enquanto isso acontece, um rapaz negro varre o chão da calçada. Jean percebe pixações nas paredes com dizeres contra negros e árabes. Ainda em câmera alta, agora sob outro ângulo, Jean tenta entrar novamente noutro prédio, enquanto aquele mesmo rapaz observa sua tentativa frustrada de entrada. Jean então desiste e para em frente a uma escadaria, o rapaz que varria o chão para e se aproxima para consolá-lo. A cena que segue mostra um jornalista francês pedindo para este rapaz negro dizer o que ele pensa. Ele então responde que o que ele pensa não interessa a ninguém, não interessa aos franceses. Rapidamente, voltamos a ver Jean e o rapaz na escadaria. O rapaz conversa com Jean, não sabemos o diálogo. Mas ele parece querer ajudar. Ele então pega a mala de Jean e leva para algum lugar, enquanto Jean fica com a sua vassoura.

Somos conduzidos novamente para a cena paralela de diálogo entre Jean e o homem de negócios. Desta vez vemos Jean em *close* a perguntar sobre o que ocorre com aqueles africanos que já vivem na Europa. O homem de negócios responde que se deve aplicar o mesmo princípio. Selecionar os mais aptos para exercerem as tarefas qualificadas. Jean, porém, afirma

que para que ocorra essa seleção é preciso que eles se apresentem. Nesse sentido, não conviria frear sua saída. Assim, ele pergunta se se deve deixar ou não os africanos irem para a França, para a Europa. De acordo com o homem de negócios, não haveria, de um ponto de vista prático, como impedi-los de entrar, pois as pessoas têm desejos e vão para onde querem ir. Porém, para ele, importa os interesses da Europa, “um continente que evolui sem cessar”. Durante suas falas, a câmera parece brincar com o recurso do *zoom* e do movimento. Aproximações e distanciamentos, *closes* e cortes abruptos dos olhos de Jean e do homem de negócios são utilizados na cena.

No plano seguinte, vemos um homem chegar num edifício e entrar numa sala. Se trata do sindicato dos trabalhadores. Ele cumprimenta o representante do sindicato e senta-se. Em primeiro plano, vemos ele conversando com o representante, e Jean, ao fundo. O homem, que faz parte de um comitê de solidariedade proletária da Suécia, oferece ajuda financeira para os grevistas franceses. No entanto, o representante do sindicato francês diz que, segundo as regras do sindicato, a greve é um assunto nacional e que o sindicato não necessita de ajuda de outros países. O homem não concorda e defende a solidariedade internacional como política ativa e revolucionária. O representante do sindicato francês, no entanto, interrompe-o e diz que aquilo é uma ideia romântica propagada por irresponsáveis infiltrados para dividir a classe operária. Ele então admite que a greve não se trata de uma ação revolucionária, mas de reivindicações, apenas. O homem pergunta sobre a situação dos imigrantes. Jean, no fundo, percebe. O representante do sindicato francês afirma que o caso dos imigrantes é mais difícil, pois eles não vão às fábricas, dificultando sua identificação. O homem insiste e pergunta se não pode deixar o dinheiro para os imigrantes. O representante do sindicato, todavia, diz que não. Que não há uma conta para eles. Neste momento a câmera foca a reação de Jean.

Novamente o filme nos conduz para o diálogo entre Jean e o homem de negócios. Este aparece defendendo a imigração de trabalhadores de lugares não tão distantes quanto a África, como, por exemplo, de países europeus menos desenvolvidos. Por serem europeus, tais trabalhadores estariam mais adaptados que os africanos. Com isto, segundo ele, poder-se-ia evitar problemas sociais e políticos que a migração anárquica africana tende a causar. Em seguida, vemos cenas do que é intitulado “Invasão Negra”. Famílias, homens, jovens, mulheres, Jean e seus amigos numa casa de jogos, africanos atravessando a rua, andando de moto, etc. Enquanto vemos as imagens, escutamos, de fundo, uma trilha musical cantada em ritmo africano com um violão. No final da sequência a câmera mostra Jean e outro africano em frente a uma loja de joias. Este outro personagem fala para Jean que é de Katanga, na Rodésia, “África, África”; chama-o de “irmão” e se despede.

Na próxima cena, Jean aparece entrando num pátio. Ao percebê-lo, uma senhora abre a porta de sua casa e vai em sua direção. Ela parece

nervosa, pergunta o que ele quer ali, para onde ele vai. Jean, gentilmente, a cumprimenta e diz que está ali pelo anúncio do jornal. No entanto, a senhora diz que não há anúncio nenhum e pede para ele se retirar, que já há selvagens demais ali. Manda-o voltar para casa. Jean, indo em sua direção, pergunta-lhe se ela pode responder, afinal, de onde ele é. A senhora corre, entra e fecha a porta demonstrando medo. Jean, então, segue sua trajetória.

Quando está atravessando a rua, no plano seguinte, Jean é quase atropelado por um carro em alta velocidade. Nele há três africanos e uma mulher branca. O carro segue em frente e para em frente a uma mansão. Percebemos que se trata de dois guarda costas e um casal. A mulher branca então aparece deitada na cama vestida com uma roupa tradicional africana. Um dos guarda costas conversa no seu ouvido, mas não sabemos o quê exatamente. Trata-se, no entanto, da casa de um presidente africano e aquela mulher branca, de uma meretriz. Após a sua conversa com ela, vemos o presidente sentado à mesa comendo e o segundo guarda-costas em pé. O primeiro então chega e fala alguma coisa no ouvido. O presidente prontamente tira um talão de cheques do bolso, anota as informações e dá-lo ao guarda-costas que sorri ao ver o seu valor. Ele volta para o quarto e entrega o cheque à mulher em tom de brincadeira.

Aquela mesma mulher aparece agora com o cheque entrando num Banco. Desse mesmo banco sai um rapaz negro contando dinheiro. Ele para e começa a falar diretamente para nós, espectadores: “somos da República de Tamara. O nosso país é novo, pobre, miserável, sem indústria pesada. Somos subdesenvolvidos. Porém, temos várias...(ele conta nos dedos) várias embaixadas pelo mundo”. Em seguida vemos uma reunião de trabalhadores africanos na sala de um pequeno apartamento. Jean apresenta a proposta do ministério em relação à desapropriação de prédios antigos ocupados por vários deles. Há um debate sobre a possibilidade de retorno à África e suas condições de vida na França. Acreditam que devem se rebelar, protestar. Muitos morrem de frio e de fome. Muitos não tem aonde, se quer, dormir. Eles passam a questionar a forma como o governo e a sociedade lhes (mal) tratam.

Cenas quase documentais de africanos são novamente mostradas enquanto o narrador nos dá informações históricas da “invasão negra” na França. “Em 1946, eram dezenas. Em 1948, centenas. Em 1964, 15.000. Em 1967, 300.000. Quantos são hoje? Quantos serão amanhã?”. “Nós, antigos, presentes e futuros colonizados temos contribuído para a construção desse capital industrial e econômico. Não deveria nos retribuir, os interesses desse capital? Assim, por caridade, não diga que custamos caro. Sobre tudo porque a ajuda que nos concedes serve antes para preservar seus próprios mercados e manter seus privilégios econômicos”. Muda-se, então, para Jean agora de pé numa escadaria quando pergunta para um senhor branco se ele tem fogo para acender um cigarro. O senhor acende, Jean agradece e sobe as escadas. O senhor permanece parado lhe observando atentamente.

Quando ele se vira, esbarra com vários outros africanos. Duas senhoras aparecem assim comentando a quantidade de africanos presentes no cortiço, do qual uma delas é a dona. Uma pixação surge na tela com os dizeres “Enegrecimento, 500.000 trabalhadores ao ano”.

O diálogo paralelo de Jean e o homem de negócios reaparece. Jean agora questiona o fato de a maioria da população aprovar que os africanos desempenhem certas tarefas rechaçadas pelos “nacionais”, com a condição de que permaneçam afastados, “invisíveis”, “embaixo da terra”. O homem de negócios admite que a política europeia tem suas consequências. “Conflito racial, sofrimento e ódio são males que golpeiam ambas as comunidades. Especialmente a comunidade negra, por sua condição de minoria”. Surge então um homem de frente para a câmera nos afirmando que sua filha é livre, que ela pode fazer o que quer. Que ele não tem nada contra ninguém. Afinal, somos todos iguais: “os africanos comem milho, e nós comemos batata”. Jean surge abruptamente na imagem para afirmar que eles também comem batatas. Jean sai do plano e o homem continua sua fala de que devemos reconhecer que há cada vez mais e mais deles ali, e que devemos encerrá-los como os índios norte-americanos, contradizendo sua fala inicial.

Em seguida vemos duas mulheres brancas arrumando-se no espelho. Elas saem, e o plano seguinte mostra-as entrando na casa de um casal branco, cujo filho bebê é negro. Elas riem da situação e vão embora. Uma delas chega a dizer “nunca havia visto algo assim”. Já em casa, tiram os sapatos e deitam-se na cama. Uma delas pergunta para a outra se ela já ficou com um negro. Ela responde perguntando se a amiga está louca. Mas ela insiste e pergunta se nunca deu vontade de “provar” por curiosidade. A amiga então responde que sim. Mas teria de ser muito bonito. Ela diz que ouviu falar algo e conta no ouvido dela, as duas começam a rir. A outra também fala coisas de algo que já ouviu falar sobre os homens negros. Simultaneamente a conversa, o plano muda para uma cena externa, em que vemos Jean com um jornal na mão. Elas continuam rindo e dizendo que “eles tem a boca grande” imitando um macaco. Elas decidem então provar.

Naquela mesma cena antecipada, de Jean em pé com o jornal, vemos uma das mulheres se aproximando. Ela para ao seu lado e começa a se insinuar para ele. Jean fica vislumbrado. Aproxima-se por um momento para beijá-la, mas ela permanece parada. Ela então atravessa a rua e Jean a segue. Em seguida, os dois aparecem em várias cenas juntos passeando pela cidade. Todos que por eles passam estranham e olham com espanto. Jovens, homens e mulheres, senhoras e senhores, todos parecem condenar com o olhar o que veem. Ela resolve levar Jean para o seu apartamento. Na entrada, passam por dois homens. Um deles acha aquilo delirante e fica indignado. O outro, no entanto, pergunta o que ele viu de errado. Quando percebe que foi por causa da mulher branca ter passado de mãos dadas com o homem negro, ele rir e diz que não tem nada contra aquilo, pois ele também é negro por ser árabe. O outro pergunta se ele está brincando. Ele, porém,

se irrita e vai embora. Em seguida voltamos a ver Jean e a mulher já deitados na cama. Ele pergunta se ela dormiu bem. Ela porém está séria e parece frustrada. Ela assim deixa transparecer que só ficou com ele por fetiche.

Jean aparece numa estação abatido e desconsolado. Entra no trem e pega uma revista que estava no banco. Nela, há um papel com uma mensagem escrita em caneta: “a direita é antipática. A esquerda, pouco revolucionária. Estou farto da raça branca”. Mas rapidamente muda-se de plano e Jean aparece agora quase deitado no banco de uma praça. Ao seu lado, dois homens negros discutem. Um deles diz que a pele dele é mais clara e sai. Descendo a escada ele esbarra num senhor com uma sacola de compras que o chama de macaco: “estes macacos são todos iguais. Um ruim, outro pior”.

Na sequência seguinte passamos para um plano aproximado em um restaurante-bar em que um homem branco conversa com Jean sobre o desastre da civilização ocidental, organizada, segundo ele, a partir da ordem. Jean, em *close*, afirma sorrindo: “parece que para os brancos só existem três classes de seres vivos: a espécie humana, a espécie animal e, por fim, os negros”. Ele diz que os africanos nunca serão completamente humanos para os brancos. O homem branco então responde que se ele fosse negro odiaria a raça branca, pois ela é a causa de “todas as nossas desgraças”. Neste momento, a câmera acompanha o atendente do bar até o balcão. Nele, há um senhor sentado. Este homem chama a atenção do atendente e diz teme que dentro de cem anos todos os nossos netos sejam negros. O atendente em tom jocoso diz que talvez ocorra antes. Eis que surge um africano com um violão debaixo do braço perguntando se pode tocar ali. O atendente diz que pode, mas baixo. Ele então começa a cantar. A primeira música é cantada numa língua africana. Sua melodia é triste e melancólica. Ao final, todos o aplaudem. O homem branco e Jean o convidam para sentar-se na mesa. Eles pedem mais bebida e fazem um brinde. O homem branco brinca e diz “que vida de homem branco, hem?”. O músico responde que “Deus é branco”. “A menos que seja negro”, responde o homem branco. O músico sorri e diz “se ele é negro, é o maior porco nunca visto no mundo”. Todos caem em gargalhadas e o músico coloca para tocar na vitrola uma velha canção colonial africana. Todos cantam e dançam de maneira debochada e irônica imitando animais.

Na cena seguinte, Jean aparece chegando em casa e indo dormir. Ele está deitado inquieto, talvez tendo um pesadelo. Há uma transição de plano novamente para a sala de aula. Agora vemos os alunos, cada um em frente a um boneco branco vestidos com trajes ocidentais. O “professor” explica que a “lição” é aprender a maneira ocidental de ver as coisas. Hipnoticamente eles olham para os bonecos e escutam seus dizeres: “apreciem nossos uniformes, nosso Jesus, nossa cultura. Ajude-nos a manter nossa ordem em sua terra e serão possuidores possuídos. Serão ricos. Terão carros, refrigeradores, rádios, sabonetes de luxo, mini-saias e meias curtas. Possuirão toneladas de

ouro e diamantes que teremos a precaução de tirar de sua terra. Finalmente, serão o que queríamos que fossem, supercivilizados, superdesenvolvidos, superabonados. Terão adquiridos, assim, a felicidade e a alegria eterna". Jean continua dormindo inquieto, respira ofegante, seu pesadelo continua. Agora vemos um líder político falando a jornalistas sobre o golpe de Estado em seu país. Ao seu lado aparece um homem de pé com óculos escuros, enquanto ele permanece sentado. Os jornalistas perguntam como ele pretende estabelecer as novas bases políticas daqui para frente. Ele então responde que irá começar "dando passaporte aos políticos mesquinhos" para organizar melhor o seu poder. Jean acorda assustado.

Uma animação mostra graficamente a exportação da cultura ocidental para a África. Em seguida, vemos uma estátua clássica, a câmera se distancia e focaliza um homem branco sorridente com seu cachorro. Ele olha para a câmera e fala "estás marcado a ferro pela civilização Ocidental. Pense como os brancos". Jean aparece andando na rua inquieto. Em seguida aparece, numa cena paralela, em meio a muita fumaça, cheio de cédulas de dinheiro coladas em seu corpo. Ouvimos barulho de tiros e bombas. O homem com o cachorro reaparece e afirma que tem uma taça de champanhe na mão. Jean, em meio aos escombros, arranca as cédulas de dinheiro do seu corpo. Ainda ouvimos gritos, tiros e bombas. Todo o dinheiro é queimado. O homem branco novamente aparece e diz "você tem todo direito de jogá-lo em meu rosto", e começa rir. Jean permanece na cama, agora um pouco mais calmo.

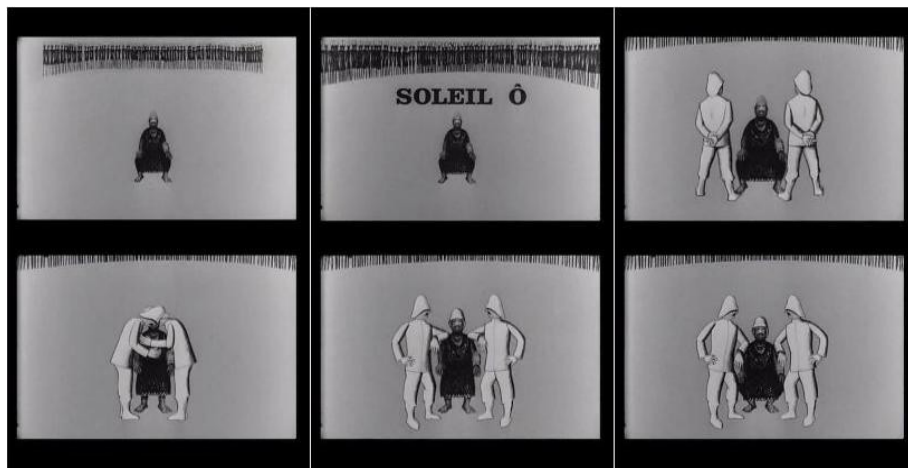
Numa cena paralela, Jean corre com um cachorro. Ensina-o a erguer-se. Mas na verdade Jean ainda está na cama. Ele se revolta e começa a jogar as coisas ao seu redor violentamente. Há uma sonorização nervosa de fundo, como batidas aceleradas do coração. Jean começa a correr. Enquanto ele corre, escutamos seu pensamento:

"És cúmplice de todos os crimes da terra. Permites que a escravidão se perpetue, os assassinatos e os genocídios. Escolhes as vítimas segundo a cor de sua pele, segundo aceitam ou rechaçam sua política. E, com a consciência tranquila, dormes em paz. Coberto por uma agradável sensação de bem-estar. Converteste-os em bons brancos, em bons negros. Tão passivos... Tão bons cristãos... Quando sabes que todo contato é interessado. Que todo diálogo é mercantil. Toda ajuda, uma inversão. Toda doação, um futuro benefício. E toda verdade é negociável. O homem rebenta diante dos seus olhos abertos, aniquilados, ridicularizados, rechaçados. África, África, África, África...".

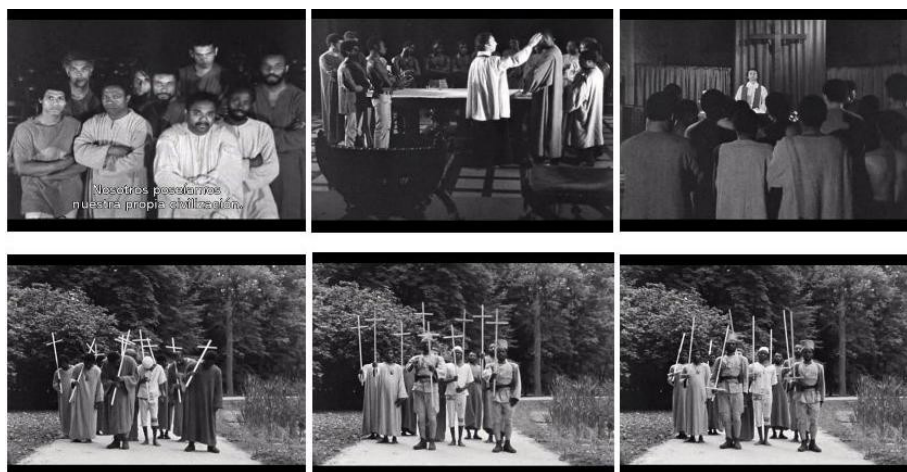
Jean continua a correr, a correr por todos os lados, passando pela estação de trem até chegar numa área de campo livre. Ele corre em direção à câmera, passa por ela e entra numa floresta. Jean então se depara com um casal e três crianças. Eles o cumprimentam e chamam-no para ir até sua casa. Todos aparecem agora sentados numa mesa comendo. Jean, contudo, não interage com a família e não toca na comida. Permanece parado com as mãos no ouvido. Os garotos sobem na mesa e começam a jogar comida

nele. Há casca de banana em sua cabeça. Os garotos começam a perturbá-lo. Até que Jean se levanta e vai embora. A partir daí escutamos gritos. Tiros. Água caindo. Imagens de líderes revolucionários aparecem em tela cheia e em fotografias que surgem no plano (Patrice Lumumba, Che Guevara, Mehdi Ben Barka, Malcolm X, entre outros). Jean continua a correr e a gritar. Escutamos vários gritos e gemidos. Batimentos acelerados. Em *close*, Jean olha para a câmera e grita, grita até cansar. Até cair na parte inferior de uma árvore. Ao seu redor, vemos novamente outras imagens de vários heróis e líderes revolucionários do Terceiro Mundo. Há fogo, fogo entre a câmera e todas as imagens desses líderes. Jean, mesmo cansado, sorri. Ele parece, enfim, ter se libertado e alcançado uma nova consciência.

Sequências



Fotograma 1.1: Cena de Abertura - "O Encontro Colonial"



Fotograma 1.2: Conversão Religiosa



Fotograma 1.3: Conflito Entre “Eles”



Fotograma 1.4: Dinheiro Sujo



Fotograma 1.5: A “África” Vai à França



Fotograma 1.6: À Procura de Emprego



Fotograma 1.7: A Frustração



Fotograma 1.8: A Vida Alienada e Alienante da Metrópole



Fotograma 1.9: Negócios à Parte 1



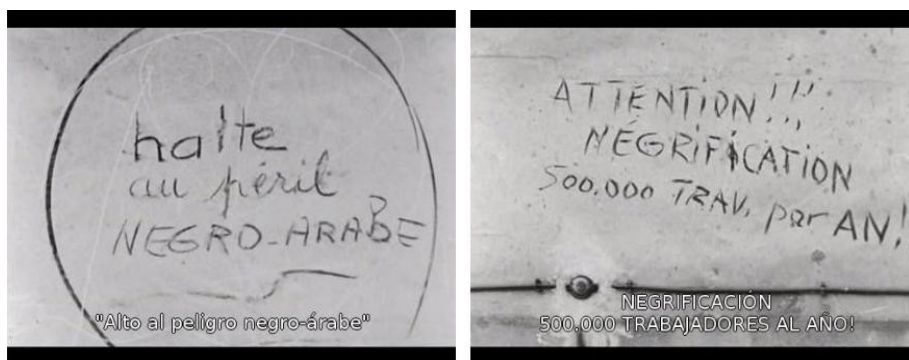
Fotograma 1.10: Negócios à Parte 2



Fotograma 1.11: Cena Externa em Câmera Alta



Fotograma 1.12: Conversa no Sindicato



Fotograma 1.13: A Xenofobia Negro-Árabe Expressa Nos Muros



Fotograma 1.14: "Máscaras Blancas"



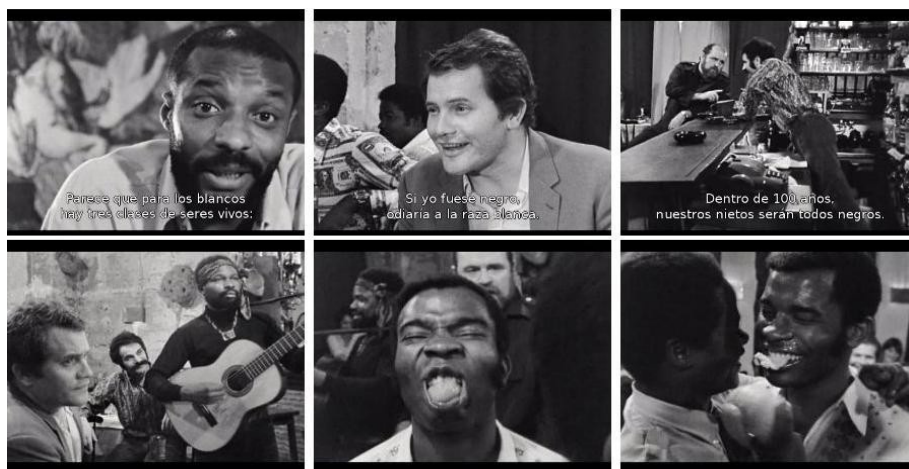
Fotograma 1.15: Reunión de Inmigrantes Africanos



Fotograma 1.16: Fetichização do Homem de Cor



Fotograma 1.17: “Epidermização” da Inferioridade



Fotograma 1.18: Ironias no Bar



Fotograma 1.19: O Pesadelo de Jean



Fotograma 1.20: Aprendendo a Negar-se



Fotograma 1.21: O Político Mesquinho



Fotograma 1.22: A Dominação Ocidental



Fotograma 1.23: A Negação do Sistema



Fotograma 1.24: A Descoberta do Real



Fotograma 1.25: Resíduos Ocidentais



Fotograma 1.26: Um Grito de Libertação

Interpretação

Um primeiro ponto a se notar no filme é a maneira como a narrativa se desenvolve e como o narrador-cinematográfico dialoga com o seu espectador. Percebemos claramente uma influência do teatro brechtiano e sua ideia de distanciamento – quando o ator se desencarna do personagem para questionar seu público (Foto.1.22). Outra característica importante do filme é a sua mistura de linguagens narrativas e recursos estilísticos aparentemente díspares, como ficção, documentário e jornalismo; sonho e realidade; conteúdo político e inovação formal; numa “poética do exorcismo” dos males do (neo)colonialismo e do racismo da sociedade ocidental. Sua narrativa é sincopada, não há uma linearidade na condução da história, mas várias intercalações de cenas, diálogos, informações documentais, imagens históricas, paralelamente à trajetória do personagem principal.

Já na cena inicial (Foto. 1.1), o narrador-cinematográfico nos adianta o tom que o filme adotará em seu transcorrer. Alegoricamente, o “peso”

do encontro colonial faz a África “declinar” diante dos nossos olhos. É-nos anunciado, neste instante, que o filme será um manifesto de denúncia contra o imperialismo e o colonialismo em África - e seus efeitos e consequências. A conversão religiosa, à serviço da colonização europeia, representa a dominação cultural do ocidente, que impôs um processo de autonegação aos africanos colonizados em vários sentidos: negação de suas próprias línguas, de seus próprios nomes, de seus próprios costumes, de sua própria civilização (Foto. 1.2). Assim, muito facilmente a cruz cristã se transformava em espadas, em conflitos internos provocados pela influência política e econômica estrangeira, como outra forma de manter a sua dominação e influência no continente africano (Foto. 1.3). O dinheiro sujo e a condescendência dos “fantoques” negros (representantes da burguesia nacional), é nitidamente denunciado logo nas cenas iniciais do filme (Foto. 1.4).

Mas a questão central gira em torno da alienação e da exploração dos africanos imigrantes que trabalham na França. O filme nos mostra vários esboços e situações que descrevem as ilusões e as misérias desses trabalhadores. O personagem principal, Jean, na verdade representa todos esses africanos explorados e desejosos de um lugar ao sol, de uma vida com dignidade e oportunidades. Percebemos que este personagem, ao longo do filme, parece seguir uma linha evolutiva num processo de aquisição de uma nova consciência política a respeito da condição de vida dos imigrantes africanos e de seu próprio “ser”.

No início, ele demonstra ansiedade por conhecer a “doce França”, também sua pátria, numa espécie de “retorno à casa”, como propagado pela política colonial francesa de assimilação dos “indígenas” - o negro *cultivé*. Mas embora Jean tenha sido “branqueado”, tenha adquirido as crenças, as artes e o pensamento ocidental, como ele mesmo admite, Jean ainda assim continua negro, enclausurado no seu próprio corpo. No filme, isso se reflete em várias situações de discriminação e racismo em sua busca quase épica por um emprego. Muito embora Jean, de início, não acreditasse que na terra de “seus” ancestrais gauleses, na sua “casa”, na terra da “liberdade” e da “fraternidade”, houvesse discriminação. Ao longo do filme, portanto, percebemos um processo de “descolonização da mente” desse personagem e a denúncia da falsa política de assimilação.

A ida de Jean à França simboliza a ida da própria África à ex-metrópole colonial. Isso é enfatizado pelo narrador-cinematográfico num *close* de sua mala (Foto. 1.5), em que vemos nela fixadas várias bandeiras de países africanos. Jean então carrega consigo todo um continente, todo um povo, toda uma cultura negada e reprimida durante anos e anos de colonização. Mas que agora faz o caminho inverso em direção àquela nação que se firmou e “evoluiu sem cessar” às suas custas, às custas de sua desumanização, de sua amnésia cultural, de seus recursos materiais, de sua despersonalização, de sua mutilação social e histórica. Todos esses efeitos do (neo)colonialismo são atacados violentamente ao longo do filme.

No entanto, embora o seu foco-narrativo dê boa atenção às relações entre a burguesia francesa e a burguesia africana em sua colaboração mútua no favorecimento da migração dos trabalhadores africanos para a Europa - exercendo trabalhos em condições de semi-escravidão - , ele não se limita apenas aos fatores políticos e econômicos implicados nessa relação. Uma outra dimensão importante do filme é a busca existencialista de Jean pelo seu próprio “Eu”, pela sua própria “africanidade”, pelo seu “lugar” no mundo. Em diversas ocasiões Jean parece não saber de onde ele é, para onde ele deve ir, nem quem ele é realmente. Ele parece deslocado, perdido, estrangeiro no “seu próprio país”, como, de início, ele acreditava pertencer.

Jean torna-se então prisioneiro de um mundo que lhe é estranho, que ele não consegue entender e que não corresponde mais àquele desejado antes de sua saída de África. Sua condição de imigrante africano negro lhe condena ao ostracismo, ao isolamento, à solidão, como em muitas cenas que aparece sozinho em seu quarto (1.19) e quando ele lê pixações xenofóbicas nos muros de Paris (1.13). Além disso, o narrador-cinematográfico nos denuncia também o quanto os sindicatos franceses não parecem se importar com a condição dos trabalhadores africanos. Estes trabalhadores são desconsiderados na luta sindical na metrópole, afinal, “eles não vão à fábrica”, diz o representante do sindicato francês – pressupondo sua despolitização (Foto.1.12). Assim, os trabalhadores africanos parecem atender tão somente às necessidades da economia ocidental sem qualquer direito a reivindicações trabalhistas. Mas, em seguida, desmentindo essa visão preconceituosa do representante, o narrador-cinematográfico nos mostra que há uma articulação política entre esses imigrantes, quando Jean começa a ganhar consciência de sua condição de vida, como vemos na reunião de trabalhadores (Foto. 1.15).

No entanto, ser negro na França torna-se um marcador de identidade. Seja um coletor de lixo, um estudante ou um professor, todos parecem ser afetados da mesma forma. Seu status não parece impedir as condições gerais de opressão da sociedade racista francesa. A “invasão negra” na metrópole incomoda, causa pavor, ódio, curiosidade, exploração, fetiche. Ao mesmo tempo que a sociedade francesa rechaça esses imigrantes, ela também necessita deles para que exerçam as atividades mais insalubres, “menos dignas” para as pessoas civilizadas e evoluídas da metrópole. Com efeito, eles são tolerados por uma necessidade econômica, mas sob a condição de que permaneçam distantes, “em baixo da terra”. Em relação a isso, é interessante notar que a figura de Jean incorpora vários papéis no transcorrer da história, cumprindo um papel muitas vezes de expositor dos fatos do passado e do presente. Numa espécie de alter-ego esclarecido, ele é mostrado várias vezes em debates sobre o abominável mundo capitalista e as políticas neocolonialistas com um homem de negócios francês. Nessas conversas, como percebemos, ele lança vários questionamentos que levam o espectador a refletir sobre tudo que se passa ao longo da história contada

pelo filme.

As cenas de sala de aula (Foto. 1.20) com os africanos em frente aos bonecos ocidentais nos denuncia de maneira satírica como se deu o processo de assimilação forçada que desfigurou muitas culturas africanas, numa auto-rejeição internalizada, por meio de uma cooptação política dos representantes dos “mercados tropicais”, cuja escravidão se justificava em nome da civilização, do progresso, do desenvolvimento, de uma promessa de modernização nunca alcançada (Foto. 1.9). A admissão dessa exploração é-nos mostrada com cenas de políticos mesquinhos africanos no autoexílio esbanjando riqueza, vivendo uma vida materialista e fútil enquanto no continente africano sua população sofre com a falta de recursos para sobreviver (Foto. 1.14).

Devemos notar que Jean também é vítima da fetichização sexual e seus estereótipos criados pelo discurso da sociedade ocidental racista. Ele é visto como um ser genital, com potencialidades sexuais inimagináveis. Sua natureza é tida como selvagem e promíscua. Essa ideia colonialista e racista do negro e seus atributos ligados ao corpo também é desmentida no filme. Embora as duas mulheres brancas fiquem horrorizadas com o bebê negro da amiga, “nunca havia visto algo assim”, elas nutrem, inconscientemente, um desejo reprimido e uma curiosidade de “experimental” esses mitos compartilhados pela sociedade. No entanto, ao se relacionar com Jean ela se decepciona e se frustra com o fato de saber que Jean, na verdade, é igual a qualquer outro homem (Foto. 1.16).

Todavia, o narrador-cinematográfico também nos mostra que essas contradições e estereótipos não se restringem apenas à população francesa e aos brancos, pois, entre os próprios africanos negros existe uma relação de racismo e discriminação muito explícita. Como na cena que vemos dois negros insultando um ao outro, sobre quem tinha a pele mais clara ou mais escura, numa guerra para saber quem era o negro “mais sujo” (Foto. 1.17). No entanto, ao olhar do branco, eles se veem acometido pela verdade, apesar de suas “máscaras brancas”, eles permanecem presos em sua negrura, “são todos iguais. Um ruim, outro pior”, como diz o cidadão francês. Observando todas essas cenas, paralelamente ao espectador, e ao passar por dificuldades diárias naquela sociedade, Jean começa então a rejeitar seus antigos sonhos sobre a “doce França”. Assim, passando por diferentes fases de angústia e decepções, ele começa a perceber a alienação que o mundo e a cultura ocidental lhe impõe e impõe a todos aqueles imigrantes africanos. É a partir desse momento que Jean começa a adquirir uma nova consciência política.

O sentido simbólico da experiência de Jean representa, portanto, todo uma experiência coletiva. A sua história diz respeito à história de todo um continente. Uma história que, por sua vez, “não interessa a ninguém, não interessa aos franceses”, como responde ao jornalista um africano que varre a rua. Mas que agora interessa a todos nós, pois agora ela é contada, é vista, é questionada. Neste sentido, o filme vai de encontro à visão colonialista

e imperialista segunda a qual apenas o colonizador faz a história, sendo a sua vida “uma própria odisséia”, como diria Fanon. Enquanto que, para os colonizados, sobraria apenas um pano de fundo quase inorgânico.

O narrador-cinematográfico inverte as identificações típicas dos filmes colonialistas em que os africanos permaneciam distantes, dispostos num espaço sem história, apenas como *marca do plural*. Aqui, somos levados a nos identificar com o colonizado, com a sua vida, com a sua história, com as suas dificuldades, com as suas decepções, com a sua angústia, com a sua luta. O filme restitui a sua dignidade linguística, cultural e humana, ao mesmo tempo que expõe a lógica cruel e aniquiladora do (neo)colonialismo e do racismo das sociedades ocidentais – exemplificada, no filme, pela sociedade francesa. Assim, desta vez é o colonizado que está cercado, que está preso e ameaçado por aqueles que fomos desde sempre condicionados a ter simpatia e identificação. O herói não é mais o aventureiro europeu desbravador de terras habitáveis por criaturas temíveis e perigosas, mas um anti-herói negro num mundo cuja sistemática e racionalidade beira a bestialidade. É neste sentido que Jean representa uma dialética entre o individual e o coletivo. Entre um “Eu” e um “Nós”. A luta, portanto, não é apenas dele, mas de todos. A luta é de “África, África”, como diz o seu “irmão” de Katanga em frente a uma joalheria.

A última sequência do filme resume todo esse processo e evolução ideológica que toma a mente do personagem principal. O despertar de seu pesadelo significa simbolicamente o despertar de sua própria consciência (Foto.1.24). A negação do sistema (neo)colonialista faz Jean arrancar de seu próprio corpo todo o dinheiro sujo de que ele se alimenta (Foto.1.23). Ele percebe que a única coisa que lhe sobra, e que sobra a todos os africanos, são os resíduos ocidentais (Foto.1.25). Assim, sua libertação se assemelha à sua própria fuga. Citando Fanon e chamando o espectador de “cúmplice de todos os crimes da terra”, o narrador- cinematográfico nos provoca, nos incita a pensar, a questionar, a agir. Suas visões de figuras políticas históricas e líderes revolucionários de todo o Terceiro Mundo nos alerta sobre o mal do neocolonialismo e toda uma luta que existe desde o início do imperialismo ocidental na África e em todos aqueles países colonizados. Enquanto Jean corre em busca de sua liberdade, também ouvimos gritos, tiros, bombas, pois a liberdade não vem de graça, nem por meios pacíficos. A libertação é violenta, assim como o sistema colonial o é. Mesmo ofegante ele grita para todos ouvirem, para todos saberem, para todos acreditarem que a liberdade e a descolonização da mente é necessária e é possível. Assim, seu sorriso no final representa não mais Jean, mas um outro homem, um homem novo (Foto.1.26).

La Noire De...



Ficha Técnica

Duração: 1h 05min

Ano de produção: 1966

Realização: Ousmane Sembène

Elenco: Mbissine Thérèse Diop, Anne-Marie Jalineck, Robert Fontaine, Momar Nar Sene

Fotografia: Christian Lacoste

Montagem: André Gaudier

Produção: Filmi DOMIREVI

País de origem: Senegal

Formato: Longa-metragem

Gênero: Ficção

Descrição

La Noire de..., primeiro longa-metragem de ficção produzido pelo

cinema senegalês Ousmane Sembène, foi lançado no ano de 1966 – um ano antes de *Soleil Ô* de Med Hondo. Em vários livros e manuais sobre cinema africano é muito comum que se considerem este o primeiro filme “verdadeiramente” africano da história. Todavia, não porque os outros filmes produzidos anteriormente sejam tomados e vistos como “falsos”, ou menos “verdadeiros”, mas pelo fato de *La Noire* ter representado um marco na cinematografia africana, como sendo o primeiro *longa-metragem* filmado por um africano negro em África.

Basicamente, a história do filme se desenrola num contexto político pós- independência, a partir da relação entre a personagem Diouana e um casal de franceses (o filme abdica de nomeá-los) que a contrata para cuidar dos seus filhos. A cena inicial do filme mostra um navio aportando num terminal marítimo, que, de início, não sabemos exatamente onde fica. Porém, em seguida as imagens mostram que se trata da chegada de Diouana à Antibes, no sul da França. Parecemos acreditar, por um rápido momento, que Diouana está perdida no terminal, mas logo nos é esclarecido que o *monsieur*, personagem do “marido”, estava à sua espera na saída. Ele coloca suas malas no carro e segue com Diouana à “caminho do eremitério”, estrada que leva à casa do casal. Durante esse deslocamento, o narrador-cinematográfico focaliza as belezas naturais da França enquanto escutamos uma trilha musical tipicamente francesa.

Os dois, então, chegam a um edifício residencial localizado num bairro nobre da cidade. Diouana fica deslumbrada com o local e nos transparece satisfação de estar na França. Ao entrar na casa, é recebida pela *madame* (a esposa), que lhe cumprimenta e lhe mostra seu quarto com vista para Jean-les-Pin, Niza, Cannes e Antibes. Em sequência, ocorre uma transição de planos em que Diouana aparece agora fazendo trabalhos domésticos (fazendo faxina no banheiro, forrando a cama, cozinhando, lavando os pratos, varrendo a casa, etc). Logo Diouana passa a se incomodar com a situação na qual se encontra, pois ela acreditava não ter ido à França para isso, mas tão somente para cuidar das crianças (que nesse momento ainda permanecem ausentes no filme) e conhecer a formosa França das fotografias de revistas e jornais. Contudo, por não falar francês, seu incômodo permanece limitado aos seus pensamentos, o que a faz viver numa profunda introspecção.

A maneira como ela se veste e preserva a sua imagem, usando vestido, colar, brinco, faixa de cabelo, peruca e salto alto, passa a irritar a *madame*, que lhe compra um avental para usar no almoço que vai oferecer a alguns convidados em casa. Diouana, contudo, não compreende por que deve usar avental, por que deve cozinhar, por que deve fazer faxina, lavar e passar se ela foi contratada para cuidar das crianças. Afinal, o que ela está fazendo ali. Na maior parte do tempo na cozinha e fazendo coisas que ela nunca fez em Dakar. Contudo, Diouana ainda nutre a esperança de que talvez possa ser autorizada a conhecer a cidade e suas lojas após servir os convidados. Com o dinheiro do primeiro salário, ela sonha em comprar lindos

vestidos, sapatos, panos de seda e uma peruca nova. Além disso, também pretende tirar uma foto na praia e mandar para seus colegas e familiares em Dakar.

A “autêntica” culinária africana é então degustada pelos convidados na sequência seguinte. Diouana, no entanto, permanece sozinha na cozinha até o momento que a *madame* toca o sino para pedir mais arroz. Antes de retornar ao seu “posto”, um dos convidados se levanta para beijá-la, pois ele afirma nunca ter beijado uma mulher negra antes. No próximo plano, Diouana aparece sentada na cozinha com a mão no queixo quando a *madame* aparece para agradecer pelo saboroso arroz e pede-lhe que faça um café. A partir daí o filme usa o recurso do *flashback* para voltar à Dakar e mostrar, com a narração da própria Diouana, como ela foi parar na França.

A imagem que segue é a de um garoto com uma máscara tradicional africana, ao lado de um “escritor de cartas”, em frente, presumivelmente, de sua casa, na periferia de Dakar. Diouana surge na porta e sai à procura de emprego. Sobe e desce vários andares de edifícios residenciais do “bairro francês”, mas a resposta que recebe é sempre a mesma, “não quero nada”. Nessas idas e vindas, Diouana conhece um rapaz chamado Abordoume, que passa a lhe paquerar. É ele, porém, quem lhe indica a “praça das criadas”, local onde se concentram mulheres à procura de trabalho doméstico. Para Abordoume, lá ela talvez encontraria um emprego. Ele então a leva até a praça e segue seu rumo prometendo vê-la novamente. Diouana senta-se ao lado das várias mulheres ali presentes e espera. Entretanto, é apenas em outro momento que Diouana terá o primeiro contato com a *madame*. Numa transição de planos, Diouana aparece então chegando e se sentando de novo na praça, só que numa posição menos central que a anterior. Eis que a *madame* chega por trás, de óculos escuros, examinando uma por uma mulher ali presente. Todas então se jogam sobre a *madame* de maneira desesperada para ser escolhida. Curiosamente, Diouana permanece sentada. A *madame* percebe e pergunta se ela quer um trabalho para cuidar de crianças. Diouana, muito contente, aceita.

Na próxima sequência, aparece já Diouana correndo em direção à vila onde mora. No caminho, ela pega a máscara daquele mesmo garoto do início do *flashback*, que agora aparece sentado ao lado de um galpão. Os dois seguem na mesma direção. Na cena seguinte, aparece uma mulher carregando um balde de água na cabeça enquanto Diouana dá voltas em seu corpo de felicidade por ter conseguido um emprego com “gente branca”. No plano seguinte, ela passa agora na frente de uma “escola popular”, onde, na entrada, encontra-se o escritor de cartas. Enfim Diouana chega em casa e abraça sua mãe. Ela então conta sobre o emprego. Sua mãe, todavia, pede que ela seja corajosa. Nesse movimento, a máscara é deixada no chão, quando o garoto então a pega de volta. Diouana, porém, promete lhe dar 50 francos pela máscara. O garoto acaba cedendo.

Diouana leva então a máscara para a casa do casal em Dakar, e a

entrega à *madame* como uma forma de retribuição por ter lhe empregado. A *madame* mostra a máscara para o marido que a analisa com cuidado e diz parecer autêntica. Nesta sequência, o narrador- cinematográfico mostra as várias máscaras que já compõem a decoração da sala do casal. Percebemos que este parece ser o primeiro dia de trabalho de Diouana. A *madame* pede então que outro empregado explique-lhe todas as regras da casa, que é bem clara: “se quebrar algo, tem que pagar”. Numa transição de plano, aparece a *madame* numa mesa e seus três filhos ao lado brincando. Diouana é então encarregada para passear com eles na rua. Neste ponto, o recurso do *flashback* se interrompe e volta para o momento em que Diouana se levanta da mesa da cozinha para recolher os pratos sujos do almoço, enquanto escutam a conversa dos convidados na sala.

No plano seguinte, aparece os dois casais sentados e Diouana servindo o café. Diouana sai de cena e a mulher convidada pergunta à *madame* se ela não fala francês. A *madame* responde que ela não fala, mas entende. O suposto companheiro dessa mesma mulher pergunta se ela entende por instinto. A *madame* supõe que sim. A mulher complementa dizendo: “como os animais”. Seja como for, todos concordaram que Diouana cozinha bem. O casal convidado se levanta e vai embora.

Diouana aparece então limpando o chão da cozinha ao mesmo tempo em que se questiona, em pensamento, sobre a sua condição naquela casa – em Dakar ela apenas passeava e brincava com as crianças como mostrou o *flashback*. Agora, ela é uma criada que faz de tudo, foi contratada para ser babá e fazer todo o serviço doméstico ao mesmo tempo. O casal parece não mais poder arcar com a mesma quantidade de funcionários que tinham em Dakar, sendo ela agora empregada para todos os fins. Sua vida, então, tornou-se uma rotina monótona de limpeza e de cozinha. Isso provoca nela algumas mudanças de comportamento.

Diouana passa a ficar indiferente com a *madame* e continua preservando sua imagem com os adereços que gosta de utilizar. No plano que segue, ela então entra no apartamento, com algumas compras, e vai direto para a cozinha sem falar com seus patrões que estão na sala. A *madame* estranha seu comportamento e pergunta para o marido se Diouana não estaria doente. O *monsieur* tenta ser mais compreensivo e afirma que pode ser o clima. A *madame* não aceita e diz que Diouana é, na verdade, uma preguiçosa. O *monsieur* não discute e vai para o quarto dormir. A *madame* parece irritada pelo seu consumo constante de bebida alcoólica. Antes de entrar no quarto, porém, o *monsieur* para na porta da cozinha e olha para Diouana. A *madame* apaga o cigarro e sai de casa. Assim, resta a Diouana limpar a sala e a sujeira deixada pelo casal.

Ao limpar a sujeira, Diouana para em frente à máscara que deu ao casal de presente e começa a pensar no que seus parentes em Dakar acham da vida dela na França. Que ela é feliz e tem uma vida boa. Mas que na verdade, a França, para ela, é apenas a cozinha, a sala, o banheiro e o

quarto. Assim, ela passa a questionar a própria condição de existência dela na França e a exploração que sofre na casa do casal de francês. Enquanto Diouana se questiona sobre tudo que acontece na França, a cena muda e ela já surge no quarto trocando de roupa para dormir.

No plano subsequente, aparece pela primeira vez a *madame* e um dos seus filhos tomando café da manhã juntos na sala. A *madame* irritada pelo fato de Diouana ainda não ter acordado abre a porta de seu quarto e começa a gritar para que ela acorde. Chama-a de preguiçosa e diz que ela não está na África. Diouana ainda sonolenta se levanta e entra no banheiro. A *madame* demonstra está muito nervosa e começa a bater na porta para que ela saia do banheiro. Diouana, porém, continua lá dentro e, nessa atitude, desafia a autoridade da *madame*. O *monsieur* acorda com o barulho mas permanece indiferente ao fato. Senta-se na sala e começa a ler o jornal. A *madame* aparece e lhe serve café. Ele afirma que talvez Diouana precise de um descanso, ou de um passeio pela cidade. No entanto, a *madame* diz que Diouana não conhece ninguém ali e que ela está sob sua responsabilidade na França.

Em seguida, Diouana sai do banheiro e entra no quarto. Abre a janela e olha para a fotografia que tirou em Dakar com Abordoume. Paralelamente, a *madame* aparece na sala limpando a mesa. Diouana, como de costume, coloca seu vestido, seu colar, seu brinco, seu salto alto e agora seu avental. Ao sair do quarto, porém, a *madame* novamente lembra que ela é uma criada e que a folga acabou. Diouana larga o salto na sala e vai para a cozinha tomar o seu café da manhã. A *madame* pega sua percata deixada no chão e leva até a cozinha. Ela pergunta se Diouana está doente e o que está havendo. Ela então deixa claro para Diouana, “se não trabalha, não come”. No que Diouana responde, em pensamento, “se não como, não trabalho”.

Dai, corta-se para outro plano, que se passa na sala, em que o *monsieur* aparece e apresenta para a *madame* uma carta vinda de Dakar endereçada à Diouana, como sendo supostamente de sua mãe. Ele assim chama Diouana e sentam-se os três na mesa, enquanto ele ler a carta:

“Querida filha, sou eu, sua mãe quem te escreve essa carta.

Não tivemos notícias desde que você partiu.

Consegui o endereço do seu patrão pelos correios.

A minha saúde está pior a cada dia.

Por que me deixaste sem recursos, filha?

Não tenho com o que viver e você se divertindo na França...
esbanjando o que ganha.

Sei que não sabes escrever... mas estou certa que sua patroa
fará isso por você,

porque ela é uma grande mulher que lhe deu o que vestir.

Ela escreve por você. Não debes pensar em si própria

somente.

Não mandaste um centavo sequer desde que saíste daqui embora tenha um bom salário. O que fazes com o dinheiro?

Pense na sua mãe... que tem que pagar até pela água e é muito pobre.

Penso sempre em você e rezo todos os dias por ti e por seus patrões.

De sua mãe”.

Enquanto o *monsieur* ler a carta, o narrador-cinematográfico enfatiza o semblante de Diouana que parece emocionada. A postura da *madame* deixa no ar uma suspeita sobre a veracidade da carta, dando a entender que talvez tenha sido ela quem na verdade forjou a carta para atingir Diouana de alguma maneira. O *monsieur* propõe então responder a carta enviada. Pega uma caneta e um papel e começa a escrever o que talvez pensa Diouana. Ela, porém, rasga a suposta carta de sua mãe. Em pensamento, questiona a sua veracidade, o fato do *monsieur* querer responder por ela e afirma que a *madame* não é uma grande mulher. Diouana se levanta e vai para o seu quarto chorando pelo fato de não saber escrever para contar sobre a “bondade” da *madame* e sua vida de prisioneira na França.

No plano que segue, aparece o casal de saída mandando o filho ir brincar com Diouana. O filho vai então até a cozinha atrás dela, que demonstra total indiferença para com ele. Diouana vai então até a sala e pega de volta a máscara que deu ao casal e, em pensamento, diz que eles a enganaram. Que não vai cuidar de ninguém. Se eles não dão o que comer, então eles que se virem. “Sem comida, sem trabalho”. Diouana não aceita mais ser feita de brinquedo pela *madame*. Questiona-se novamente sobre o por quê de está na França. Nesse momento, o recurso do *flashback* é novamente utilizado pelo narrador-cinematográfico.

Nessa outra volta no tempo, Diouana aparece agora de mãos dadas com Abordoume numa cena externa, inicialmente numa praça. Diouana narra esse momento pré-emigração para a França como de expectativa e entusiasmo. Eles tiram uma foto juntos – que, por sinal, é a mesma mostrada em sequências anteriores do filme – e sentam-se defronte a um monumento dedicado aos senegaleses que morreram à serviço dos franceses na 2ª Guerra Mundial. Diouana pergunta a Abordoume se a França pode ser mais bonita que aqueles edifícios do centro de Dakar. Abordoume, todavia, responde com aspereza, demonstrando certo desacordo com a ida de Diouana para a França. Mas ela está convicta de que deve ir. Diouana então se levanta e sobe no monumento, o que deixa Abordoume nervoso, pois ele acredita ser tal atitude um sacrilégio. Ele pede para que Diouana desça rapidamente dali. Ela então desce e corre com ele. Rapidamente a cena é cortada para o plano seguinte.

Neste momento Diouana aparece com o mesmo garoto da máscara, ela o aborda e empurra seu carrinho de lata até a subida da passarela, onde Abordoume a espera. Os dois atravessam a passarela e, em seguida, já são mostrados deitados na cama com uma revista *Elle* aberta. Diouana continua vislumbrada com a ideia de ir para França. Abordoume se irrita e se levanta para fumar. Aparentemente, o local parece ser o seu quarto. Nele, vê-se várias fotos e alguns cartazes de líderes revolucionários africanos. Aqui o recurso do *flashback* novamente se interrompe.

No plano seguinte, aparece Diouana na França deitada em sua cama com as fotos que foram tiradas em Dakar no chão juntamente com a máscara. Mostra-se o casal entrando em casa. Logo a *madame* percebe que Diouana não lavou os pratos. O filho deles aparece adormecido na sala. O *monsieur* o pega e leva para o quarto. A *madame* entra no quarto de Diouana e dá um tapa para ela acordar. Ela sai e percebe que a máscara foi retirada da parede. O *monsieur* entra no quarto no momento em que Diouana joga o avental no chão. Ele pergunta e ela está doente. Se não vai querer seu salário. Tira o dinheiro do bolso e começa a dá-la. Diouana não consegue segurar o dinheiro e cai em lágrimas. Nisso a *madame* pega a máscara do chão. Diouana percebe e não deixa que a *madame* leve. As duas entram em disputa pela máscara até que o *monsieur* aparece e diz que a máscara é Diouana. Os dois então saem do quarto.

Diouana num plano posterior revolta-se com sua condição de vida e entrega o dinheiro e o avental ao casal. Ela está decidida a nunca mais ser explorada. A nunca mais ser enganada. Ela faz então as malas e se suicida na banheira dos patrões. Isso acontece no momento em que o casal parece estar fora de casa, provavelmente de férias na praia. O *monsieur* surge na cena seguinte inquieto e decide voltar à Dakar para devolver os pertences de Diouana a sua mãe. Após organizar a mala de Diouana, corta-se para um plano do *monsieur* atravessando a passarela. Ele aparente não conhecer o local. Olha para o endereço no papel e tenta se orientar pedindo informação a um homem sentado na rua. Esse homem o leva até a “Escola Popular”, de onde sai o escritor de cartas. Nesse momento há várias pessoas em volta. O escritor então diz que aquele era o patrão de Diouana. Todos o olham com um olhar inquisidor. Aquele mesmo garoto do início reconhece a máscara, que inicialmente era sua, na mão do *monsieur*. Ele então passa a segui-lo.

Num plano posterior, aparece o escritor apresentando o *monsieur* à mãe de Diouana. Ele rapidamente retira dinheiro do seu bolso e a oferece. Porém, ela olha com indiferença e entra em sua casa. O *monsieur* então vai embora do local deixando os pertences no chão. O garoto coloca a máscara no rosto e começa a segui-lo. Os próximos planos mostram o *monsieur* indo em direção ao seu carro, enquanto o garoto o persegue com a máscara. Ele parece apreensivo e com medo do garoto. Atravessa a passarela, entra no carro e vai embora. A última cena do filme é o garoto, em plano aproximado de frente para a câmera, tirando a máscara e mostrando a sua face.

Sequências



Fotograma 2.1: Cena de Abertura



Fotograma 2.2: Saída do Terminal Marítimo



Fotograma 2.3: Chegando ao “Eremitério”



Fotograma 2.4: Da Janela do Seu “Quarto”



Fotograma 2.5: Escravidão Doméstica



Fotograma 2.6: Demarcando Hierarquias



Fotograma 2.7: A “Degustação”



Fotograma 2.8: Como Tudo Começou



Fotograma 2.9: À Procura de Emprego



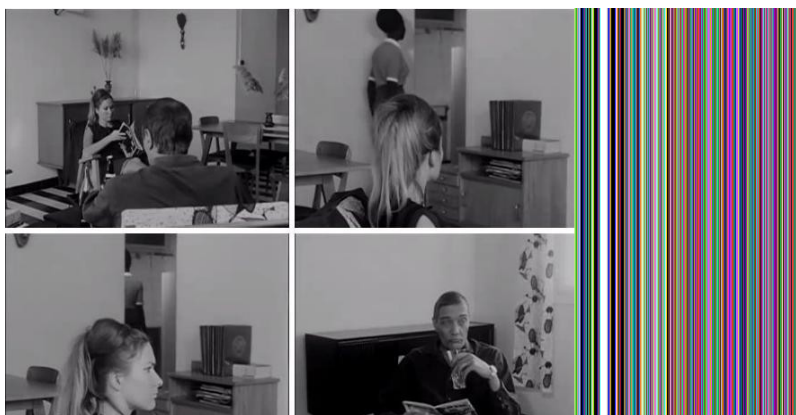
Fotograma 2.10: A “Escolha”



Fotograma 2.11: Contando a Novidade



Fotograma 2.12: Primeiro dia de Trabalho



Fotograma 2.13: O “instinto” do “Outro”



Fotograma 2.14: Diouana Torna-se Indiferente



Fotograma 2.15: Reflexões



Fotograma 2.16: O Estigma da “preguiça”



Fotograma 2.17: Desafiando a Ordem



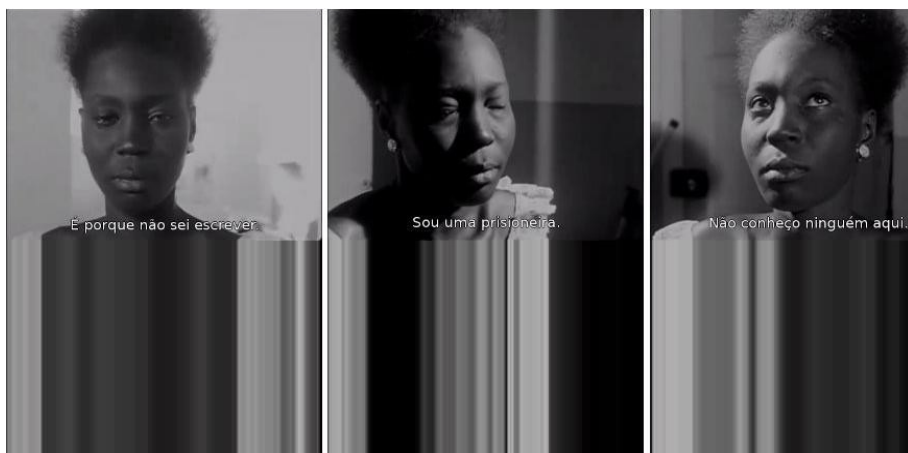
Fotograma 2.18: Reflexões 2



Fotograma 2.19: A Imagem e a Ira



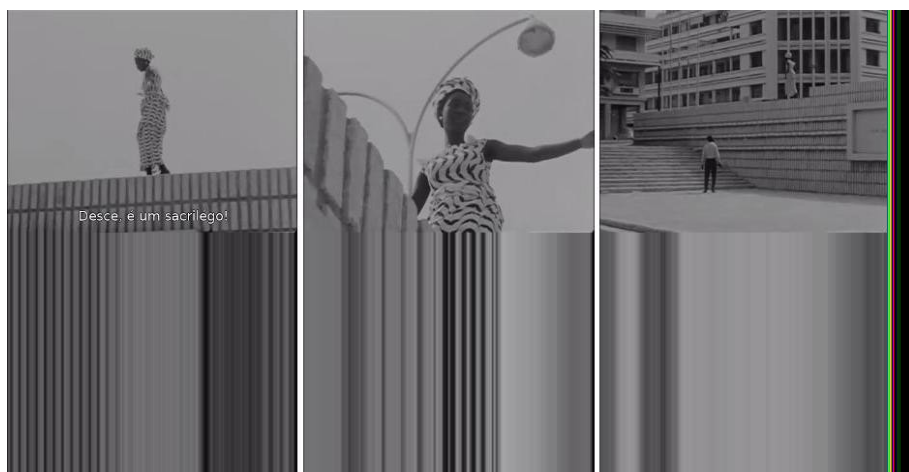
Fotograma 2.20: Abusos



Fotograma 2.21: Leitura da Suposta Carta da Mãe



Fotograma 2.22: Tomada de Consciência



Fotograma 2.23: Novo Flashback



Fotograma 2.24: Pisando na Memória dos Mortos



Fotograma 2.25: Dicotomias



Fotograma 2.26: O Suicídio



Fotograma 2.27: A Notícia



Fotograma 2.28: Devolução dos Pertences



Fotograma 2.29: A Mãe e a Recusa



Fotograma 2.30: A "Perseguição"

Interpretação

Primeiramente, notamos que o filme segue uma linguagem narrativa realista tradicional (compartilhando alguns laços com o neo-realismo italiano: linguagem direta simples e de baixo custo), com a utilização, contudo, de alguns *flashbacks* como recurso estilístico para o desenvolvimento da história contada, enquanto a narração fica a cargo da própria personagem principal, Diouana. Assim, a linearidade narrativa se mantém, apesar de sua volta ao passado, na história, como uma explicação dos acontecimentos do presente. Características como a auto-reflexividade, a sátira, a ironia e a montagem, também são trabalhadas ao longo do filme.

De início, o narrador-cinematográfico nos aliena de saber o porquê do seu enfoque naquela “doméstica negra”, desarticulando qualquer desmerecimento de nossa atenção para com ela e sua história “simples” (Foto. 2.2). O espectador também permanece um pouco alheio sobre as interações iniciais (Foto.2.3), entendendo apenas gradualmente, por meio do *flashback*, que se trata da história de uma africana que sai de Dakar com a ilusão de que na França teria uma condição de vida melhor (Foto. 2.8). No entanto, a expectativa e a ansiedade de Diouana por conhecer a França, e suas lojas, parecem representar uma ingenuidade e uma alienação compartilhada por muitos jovens africanos bombardeados por sedutoras imagens de revistas ocidentais e pela publicidade imperialista. Essa subordinação cultural se reflete, metaforicamente, na própria incapacidade de Diouana falar por si mesma.

As relações de poder aí simbolizadas nos remete também ao fato de a história africana, durante muito tempo, ter sido escrita por seus colonizadores. Como na cena da suposta carta enviada por sua mãe, em que o *monsieur*, sem a sua permissão, começa a escrever e a *falar por* ela (Foto. 2.21). Assim, não podendo comunicar a sua condição de exploração, Diouana permanece presa e silenciada em sua condição subalterna, como um “invisível doméstico” da burguesia francesa. Ao longo do filme, sua exploração (Foto. 2.5) e seu isolamento cultural e pessoal é constantemente enfatizado, por exemplo, com a sua proibição de sair de casa e com o não recebimento do pagamento pelos seus serviços. Neste sentido, o filme parece nos denunciar a continuidade da “escravidão” mesmo no período pós-independência. Ao ser escolhida pela *madame* na praça das criadas (Foto. 2.10) o filme reproduz simbolicamente a sua compra num mercado de escravos e denuncia, ao mesmo tempo, a situação de muitas mulheres negras em Dakar, cuja escassez de emprego as deixam dependentes de trabalhos degradantes oferecidos por uma sórdida elite branca local. A própria ambiguidade do título do filme “A negra de...”, faz-nos pensar se se trata da negra de *algum lugar* ou se realmente se trata de uma possessão, a negra de *alguém*.

Com efeito, a alegria e a euforia que Diouana sente ao ser escolhida pela *madame* só ressalta ainda mais a sua ingenuidade (Foto. 2.11).

Simbolicamente, por outro lado, a incomunicabilidade de Diouana com seus padrões diz respeito também à incomunicabilidade de dois mundos – a Europa e a África. Na França, ela permanece vista como uma atração exótica para os convidados do casal de franceses. A experiência do passado colonial ainda lhes fornece todo um fascínio pelo “Outro”, no que fica explicitado com o beijo dado pelo convidado em Diouana, “nunca beijei uma negra antes”, diz o personagem (Foto. 2.7). Além disso, a desumanização de Diouana fica evidenciada na cena em que uma das convidadas pergunta se ela, “como os animais”, “entende por instinto” os pedidos de sua *madame*, uma vez que Diouana não consegue se comunicar em francês (Foto. 2.13). Ademais, enquanto eles falam sobre a cidade de Dakar e as ótimas oportunidades de emprego oferecidas pelo governo, em nenhum momento Diouana é mencionada ou inserida na conversa, ela permanece apartada, em seu “devido lugar”, na cozinha, no banheiro, no quarto, retirando e servindo a mesa, varrendo o chão.

Mas a história de alienação da personagem vai dando lugar a um despertar gradual da consciência de sua exploração. Vemos isso resultar na mudança de suas próprias atitudes, desde a indiferença (Foto. 2.14) ao enfrentamento da ordem (Foto. 2.17); e, igualmente, em seu relacionamento com os objetos de consumo ocidentais, como as perucas, as percatas, as jóias e seus vestidos. Tais objetos, num primeiro momento, parece indicar as suas falsas expectativas iniciais e a sua alienação acerca da França e do mundo capitalista ocidental – como uma forma de auto-afirmação, porém, dentro de uma estrutura de dependência e de opressão. Em vista disso, eles se transformam em fetiches que precisam ser destruídos, e sua máscara, recuperada.

É interessante notar que a briga pela máscara também pode ser considerada também como uma reencenação dos próprios papéis coloniais, no sentido de que, para Diouana a máscara representaria um pedaço de sua cultura, de sua história, de sua memória, enquanto que para a *madame*, a máscara parece simbolizar a memória de seu ex *status* colonial. Por isso que a insubordinação e a não cooperação de Diouana são interpretadas pelo casal como loucura e insanidade (Foto. 2.20). Muito embora Diouana tenha oferecido a máscara como uma retribuição pela bondade dos padrões de tê-la empregado – metaforicamente uma atitude ingênua de cooperação com um sistema que explora a sua própria população -, os padrões apenas a vê como uma mercadoria, nada mais que algo fetichizado e tomado apenas pelo seu valor de “autenticidade” e de mercado, como as várias máscaras na parede da casa deles em Dakar (Foto. 2.12).

Aquele quarto com vista para Antibes, portanto, que deixa Diouana deslumbrada ao chegar na França, na verdade torna-se a sua cela, a sua prisão, a sua cova (Foto. 2.4). Ela permanecerá ali presa, acorrentada e impossibilitada de falar, de usar a sua própria linguagem, sendo suas únicas palavras pronunciadas “sim, senhor” e “sim, senhora”; vivendo num

profundo desalento em seu eterno monólogo interior, presa em seus próprios pensamentos (Foto. 2.15). A sua reação contra essa condição de exploração e isolamento social, fazendo-a afirmar “sem comida, sem trabalho”, faz com que a *madame* a acuse com estereótipos racistas e a chame de preguiçosa, que ali não é a África – como se na África ninguém trabalhasse - , não reconhecendo, assim, a sua própria condição de exploradora (Foto. 2.16). Todas as atitudes de imposição de poder e toda exploração exercida pelo casal – principalmente pela *madame*, que parece, no fundo, sentir-se ameaçada por Diouana, enquanto seu marido permanece passivo a tudo aquilo - , parece acontecer naturalmente sem que eles sintam qualquer remorso. Diouana, ao representar uma subraça, justifica-se toda a forma como a tratam sem se sentirem mal com isso.

O espectador é, então, pouco a pouco levado a se identificar com a personagem principal e a desaprovar as atitudes do casal francês, inominados, como pessoas asquerosas e sem pudores – diferentemente do cinema colonialista, no qual, com frequência, os inominados e asquerosos eram os africanos “selvagens”. A objetificação de Diouana tanto como mulher quanto como africana é várias vezes enfatizada por meio da repreensão de sua própria aparência, exercida pela *madame*. O uso do avental serve como um marcador da hierarquia social que não se restringe apenas àquela casa ou à Diouana, mas torna-se uma regra imposta a toda uma população subordinada (Foto. 2.6). Ou seja, a todos aqueles africanos ou africanas que, ilusoriamente, saem de sua terra em busca de uma condição de vida melhor na ex metrópole colonial, mas que, ao chegar lá, logo sentem o peso do racismo e do preconceito, do isolamento, da apartação, da introspecção, da incomunicabilidade entre esses dois mundos. A perpetuação do regime colonial parece estar simbolizado nessa negação da ação, da criatividade, da expressão de Diouana e de tantos outros que se aventuram nessa longa viagem à caminho do “eremitério”.

A utilização do flashback no filme parece também representar o processo de auto- conscientização de Diouana pelo conhecimento do passado, quando ela entra em acordo com as suas raízes históricas e começa a compreender a natureza e o significado de sua exploração. Ironicamente, ao festejar sua ida à França caminhando em cima do monumento em homenagem aos mortos pela pátria, Diouana parece prever a sua própria morte (Foto. 2.24). Assim como os soldados senegaleses foram sacrificados na luta pela libertação da França na segunda guerra mundial, Diouana, anos depois, torna-se um exemplo da continuidade desses sacrifícios com a sua morte. No entanto, embora Abordoume, personagem com um pensamento ideológico e político mais crítico a respeito da França, tenha a alertado sobre a sua partida, a morte de Diouana não parece ter sido, neste caso, em vão (Foto. 2.25).

No filme, podemos dizer que seu suicídio apresenta um caráter sobretudo alegórico ao espectador, pois a morte não apenas reflete a recusa

de sua escravidão e a destruição de sua antiga forma de vida, mas configura-se numa forma de exorcizar a sua própria obliteração cultural (Foto. 2.26). Ou seja, apresenta-se como um ato de resistência política. Isto porque, a morte parece dar um novo sentido de solidariedade à África e aos africanos. Ao recusar o dinheiro de seu patrão, antes de se suicidar, Diouana indica a rejeição de toda uma exploração econômica ocidental do Terceiro Mundo, reapropriando-se, em seguida, de sua dignidade cultural. Sua morte, portanto, pode ser interpretada como um questionamento militante ao neocolonialismo.

Isso fica explícito quando o seu ex-patrão volta à Dakar para devolver seus pertences (Foto. 2.28). Sob uma trilha sonora de tambores africanos, a sensação que o filme passa é de insurgência, em cenas como a dos olhares de vingança dos africanos em frente à escola popular, quando o escritor de carta diz que é ele o ex-patrão de Diouana. E também quando o garoto recupera a máscara, sublinhando a separação entre o colonizador e os ex-colonizados. A mãe de Diouana também se recusa a aceitar o dinheiro oferecido pelo *monsieur*, o que o deixa confuso, pois ele não entende aquela atitude, visto que todas as suas relações são mediadas pelo dinheiro (Foto. 2.29). O *monsieur* então sai e vai embora. No entanto, ele não vai embora sem medo. Ele sente que é seguido pelos olhares de todos aqueles africanos. Vemos aqui que o “sacrifício” de Diouana, na verdade, suscitou uma “reconversão dos espíritos” de sua comunidade e a sua própria sobrevivência, sendo a figura do garoto uma representação da resistência política futura. Esta sequência final, portanto, desenvolve mais plenamente o significado da máscara e o próprio movimento didático do filme. A perseguição do garoto pelas ruas usando a máscara, transforma-o em um símbolo da ameaça de uma África livre. Com a imagem final da máscara e do rosto do garoto, o narrador-cinematográfico nos sugere então que uma nova cultura e resistência política pode surgir com base, todavia, no reconhecimento do passado (Foto. 2.30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa, foi possível compreender como a poética e a política estão imbricadas no processo de produção de sentidos sociais e nas estratégias discursivas dos filmes analisados. Retratamos seus elementos discursivos e narrativos, para compreender o sentido geral que cada filme representa e pensar as múltiplas formas pelas quais o poder e a dominação social podem ser reencenados e combatidos por um processo de empoderamento político da imagem no cinema. Deste modo, a análise dos filmes representou uma tentativa de entender e revelar as atitudes, as referências e as experiências dessas relações nas representações cinematográficas africanas da década de 1960, a partir de dois filmes seminais desse período.

Buscamos pensar os filmes em suas especificidades estéticas e nas diversas estratégias formais de produção de sentidos e de sentimentos. Chamamos a atenção para a necessidade de se analisar o cinema segundo

as características que lhe são próprias, de modo a ver seus recursos e meios expressivos, simultaneamente, em sua materialidade verbal e não-verbal; em seus elementos diegéticos e extradiegéticos. Isto porque, consideramos o cinema neste trabalho não apenas como uma expressão individual e comercial, mas necessariamente como uma “prática social” capaz de produzir e reproduzir, além de emoções, efeitos e significados culturais e políticos. Ao adotarmos esta perspectiva, pudemos mobilizar preceitos importantes, o que nos possibilitou entender o cinema como uma instância fundamentada dentro de um contexto histórico, com uma dimensão ideológica, estética e política.

Desta maneira, seguimos um duplo movimento, indo do “texto” ao “contexto”. Primeiramente, portanto, procuramos perceber o funcionamento dos seus conjuntos de linguagens, seus sistemas criadores de significados, seus elementos formais, seus “códigos” e convenções, compondo em conjunto sua “gramática” fílmica, a fim de melhor compreendermos como os filmes *performatizavam* seus pensamentos, através da encenação e de construções alegóricas, dentro do espaço-tempo das cenas, contribuindo para o significado geral do filme. Com isto, procuramos identificar como a composição poética das imagens nos filmes aqui selecionados configurou-se em *discursos* e *contra-discursos* que apareciam como sintomas de uma dinâmica social mais ampla, situada na década de 1960, abrangendo as suas relações de poder e mudança social.

Após as análises, ficou claro as aproximações, semelhanças e afinidades político- estéticas dos cineastas africanos analisados neste trabalho e seus contemporâneos latino-americanos, o que podemos afirmar que o Terceiro Cinema, enquanto postura política, não se limitava à América Latina naquele momento de “euforia terceiro-mundistas”, mas a todo o Terceiro Mundo, sobretudo na África. Sob o lema anticolonial de “descolonização da mente”, cada um buscou, à sua maneira, expor os efeitos e as contrações de suas sociedades e a opressão política e social do neocolonialismo e do racismo, como uma alternativa ao discurso eurocêntrico dominante.

Assim, esse “direito de narrar” possibilitou aos cineastas africanos pioneiros que tomassem o rumo de sua própria história pelo olho da câmera-memória, num processo de negação de todos os níveis da aventura colonial (geográfica, econômica, cultural, política e psicológica). Porque, nos filmes analisados, o personagem africano recuperou a sua linguagem e a sua auto-imagem. Interconectou o passado, o presente e futuro, ao afirmar a sua identidade e a existência de sua história, silenciada e subalternizada pelo discurso hegemônico eurocêntrico que descarta e desconsidera os povos considerados sem histórias para contar, ou de pouca significância para serem ouvidas.

Mas a história africana é viva e pulsante, narrada e construída simbolicamente para compartilhar as experiências de seus povos. Foi com a conquista do direito e do poder de contar a sua própria história que o cinema africano passou a utilizar suas contra-narrativas num processo de

recuperação de seu *ser* humano africano, antes petrificado e colocado fora da história pelas imagens e narrativas dominantes. Sua memória cultural e sua história são agora restituídas e perpetuadas como no poder fecundante de sua tradição oral. Tal como um griot²⁵, o cinema torna-se o guardião da memória de um povo, numa contraprova ao colonialismo europeu, que condiciona uma imagem identitária africana sobredeterminada de fora. Como respondeu Sembène ao *Correio da Unesco*,

Um cineasta africano, produzindo para o cinema, ou seja, atuando no mundo da imagem, possui uma herança muito antiga, mas sempre viva: a oralidade [...] Dessa forma, na tradição africana o cinema é uma realidade de envolver todo o homem. [...] O cinema africano é uma escuta de si próprio. Há muita coisa que corremos o risco de perder: com o cinema podemos salvaguardá-las, e as pessoas podem vê-las (1990, p.4).

Deste modo, para os povos ex-colonizados, o cinema, como um *griot high-tech*, torna-se um lugar de enunciação, de manutenção e de difusão dessa memória para as gerações futuras. Mas, acima de tudo, ele também é um lugar de transgressão, de denúncia, de conflito, de autocrítica. No entanto, tendo em vista o “jogo de (contra) identidades” que isso implica, percebemos ao longo do trabalho que a colonização não se reduziu a um empreendimento meramente econômico, mas a um mecanismo psicopolítico de poder que hierarquizava os seres, os saberes, os corpos e as mentes. Assim, além da violência física e mental, como aponta Gayatri Spivak, existia - e ainda existe - uma “violência epistêmica” do ocidente para com o “resto”, o sujeito subalterno do poder. E mesmo aqueles que pretenderam dar-lhe a voz, recorrentemente, não fizeram mais do que “representarem a si mesmos como transparentes” (SPIVAK, 2010, p. 33).

Diante de nosso percurso, tendemos a concordar então com a afirmação de Shohat e Stam (2006, p. 24) de que o eurocentrismo leva-nos primeiro “a um posicionamento implícito mais do que a uma atitude política consciente”. O discurso do pluralismo liberal parece fetichizar as nossas “diferenças”, transformando-as em *commodity* de exportação para os públicos europeus e norte-americanos satisfazerem o seu gosto pelo “exótico”. Contra essa reificação da diferença cultural, Shohat e Stam (2006, p. 87) sugere uma perspectiva voltada para a ideia de um “multiculturalismo policêntrico”, pois, diferentemente daquele multiculturalismo etnocêntrico, “enxerga toda a histórica cultural da perspectiva do jogo social de poder [...] Logo, trata-se de uma exigência de mudanças não apenas nas imagens, mas nas relações de poder”. Desta forma, em vez de pregar uma falsa igualdade de ponto de vista, “pensa e imagina ‘direto das margens’, pois encara as comunidades minoritárias não como ‘grupos de interesse’ a serem ‘adicionados’ a um

núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos” (2010, p. 88).

Com esta perspectiva, acreditamos que a questão central no entendimento da subalternidade daqueles que vivem à margem – embora muitas vezes habitem o centro – parece ligar-se não tanto a sua inacessibilidade à fala – eles não apenas falam como cantam, filmam, dançam, escrevem, encenam –, e mais com o *como* a sua fala ou a sua imagem é admitida e autorizada. Em outras palavras, devemos procurar identificar até que ponto essas “vozes” ou “imagens das margens” são capazes de deslocar as disposições de poder num mundo em que “permite, ao mesmo tempo em que rejeita [...] um tipo de diferença que não faz diferença alguma” (HALL, 2009, p. 320). Com isto, não basta apenas perguntarmos se o subalterno pode filmar, mas quais as suas estratégias de representação na luta pela hegemonia cultural. Nesse sentido, torna-se importante entender “o ordenamento das diferentes morais estéticas, das estéticas sociais, os ordenamentos culturais que abrem a cultura para o jogo do poder” (2009, p. 223).

Corroboramos com Hall quando ele insiste que a cultura deve ser entendida como um espaço dialógico e contraditório. Pois, não nos cabia aqui avaliar “autenticidades” e “verdades”, tais como “isso é” ou “isso não é” a verdadeira “essência” de algo. Não existem formas puras, mesmo na negação, as estratégias são dialógicas, são sempre, como diria Hall, “estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação” (2009, p. 325). O objetivo maior deste trabalho, portanto, foi, antes de qualquer coisa, analisar como os elementos de um discurso não-hegemônico – o cinema africano – pôde sinalizar-nos outras formas de vida e outras formas de representação. Para, a partir daí, podermos pensar e prever as condições de possibilidade de uma “lógica diferente da diferença”.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **A Educação de Uma Criança Sob O Protetorado Britânico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALMEIDA, Érica Reis de. O Pan-africanismo e a formação da OUA. **Revista geopaíses** (online). Ano 6, nº 12, 2007 Julho/Dezembro de 2007.

APPIAH, Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BETTS, Raymond F. A dominação europeia: métodos e instituições. In: BOAHEN, A.

Adu. (org.). **História Geral da África, vol. VII: A África sob dominação colonial, 1880-1935**. 2º Ed. São Paulo: Ática; UNESCO, 2010.

BLANCHARD, Pascal et Armelle CHATELIER (org.). **Images et colonies: nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances**, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale. Paris: ACHAC, 1993.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas – SP: Papyrus, 2008.

_____. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BOUGHEDIR, Ferid. “O Cinema Africano e a Ideologia: tendências e evolução”. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: África – V. 1**, Editora Escrituras, 2007.

COPANS, J. *et al.* **Antropologia: Ciência das Sociedades Primitivas**, Lisboa : Edições 70, 1974.

DENIS, J. Ferdinand. **Uma Festa Brasileira Celebrada em Rouen em 1550: teogonia dos antigos povos do Brasil, um fragmento recolhido no século XVI**. São Bernardo do Campo: Usina de Ideias\Bazar das Palavras, 2007.

DIAWARA, Manthia. A Iconografia do cinema da África Ocidental. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no Mundo: África – V. 1**, Editora Escrituras, 2007.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANON, F. **Os Condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FECÉ, J. L. Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. **Contracampo**, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1998.

FERKISS, Victor C. **África: Um continente à procura de seu próprio destino**. Rio de Janeiro: Edições G.R.D, 1967. 359 p.

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

GOMES, Paulo Emílio Salles. 1986. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico.

Significações: Revista de Cultura Audiovisual. [S.l.], v.31, n.21, p.85-105, dez. 2004. GUNERATNE, Anthony R. 2003. Introduction: Rethinking Third Cinema. In: DISSANAYAKE, Wimal (org.). **Rethinking Third Cinema**. New York; London: Routledge. p. 1-28.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.); Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 1º versão atualizada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. El trabajo de la representación. In: **Representation: Cultural Representations and signifying practice**. London, Sage Publications, 1997. Trad. De Elías Sevilla Casas. Disponível em: <http://socioeconomia.univalle.edu.co/professores/docuestu/download?pdf/eltrabajodelaR.StuartH.PDF>.

HANEHELLE, Guy. "Ousmane Sembene". **Jeune Cinéma**. no.34, pp. 4-9, 1968.

HEGEL, Georg. **A Razão na História**. Introdução à Filosofia da História Universal. Lisboa: Edições 70, 1995.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula - visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra**. Lisboa: Europa América, 2000.

LACKEY, Jamicia Evette. **Renegotiating Resistance: African Diaspora Film and the Discourse of Third Cinema**. Cornell University, 2007.

LOPES, Carlos. A Pirâmide Invertida. Historiografia Africana feita por Africanos. Atas do Colóquio: **Construção e Ensino da História de África**. Lisboa, CCDP, 1995.

MACAMO, Elísio. **Negotiating Modernity: Africa's Ambivalent Experience**, Zed Books, London, 2005.

_____. MACAMO, Elísio. A constituição de uma sociologia das sociedades africanas. **Estudos Moçambicanos**, 19: 5-26. 2002. Disponível em: <http://www.casadasafricanas>.

org.br/site/img/upload/468250.pdf.

MACHEVO, Gerson Geraldo. **A Reconstrução do Discurso Identitário Africano em Valentin Yves Mudimbe**. Universidade Pedagógica. Maputo, 2007.

MENESES, Maria Paula. Nação e Narrativas Pós-coloniais: interrogações em torno dos processos identitários em Moçambique. *In*: LEITE, Ana Mafalda et al (org). **Nação e Narrativa Pós-colonial I – Ensaios**. Extra Coleções: Lisboa, 2012.

MEMMI, Albert. **Retrato do Colonizado precedido do Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MEYER, Charlotte. Les naissances du cinéma francophone subsaharien: les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène. Université Du Québec, 2004.

MUDIMBE, V. Y. The **Invention of Africa**. London: James Currey, 1988. MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e Sentidos**. 2º ed. São Paulo: Ática, 1988.

MURPHY, David. "Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema". **Journal of African Cultural Studies**, 13.2 (2000): 239-49.

NIANG, Sada. Le Cinéma d'Afrique et sa Critique. **Notre Librairie**. 149, pp. 68-73, 2002. PFAFF, Françoise. Researching Africa on Film – Jump Cut, no.31, pp.50-57, 1986.

NÚÑEZ, Fabian. 2006. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latinoamericano. **Estudos de Cinema**. São Paulo: Annablume; Socine. (Estudos de Cinema – Socine, VII). p. 61-67.

ORLANDI, E. **Análise de Discurso** - Princípios e Procedimentos, Campinas, SP, Pontes, 1999.

OUSMANE, Sembene – O griot do cinema africano. **Correio da Unesco**, Fundação Getúlio Vargas, março de 1990.

PRYSTHON, Angela. "Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo". *In*: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010, p. 163-176.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHAKA, Femi Okiremuete. **Colonial And Post-Colonial African Cinema** - A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices. University of Warwick, 1994.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SOARES, P. M. F. Um Cinema à margem. **Estudos de Sociologia**, Recife, v. 15, n. 2, p. 207- 227, 2009.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. "Toward a Third Cinema". **Cineaste IV**, no. 3, pp. 1-10, 1970.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133 p.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. In: Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) nº 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, março 2001.

SOW, Moussa. **Cinéma Sénégalais: Évolution Thématique du Discours Filmique Dans Les Oeuvres De Sembene Ousmane, Djibril Diop Mambety, Moussa Sène Absa, Jo Gaye Ramaka Et Alain Gomis**. Louisiana State University, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo, Editora Papirus, 2003.

_____. STAM, Robert; SPENCE, Louise. "Colonialism, Racism and Representation: An Introduction". **Screen**, Vol. 24.2 (1983): 2-20.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: África** – V.1, Editora Escrituras, 2007.

TOTA, Anna Lisa. **A Sociologia da Arte**. Do Museu Tradicional à Arte Multimédia. Lisboa: Editora Estampa, 2000.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.
UKADIKE, Frank. **Black African Cinema**. Berkely: University of California Press, 1994.

VANOYE, Jean; GOLLOT-LÉTÉ, Francis. **Ensaio sobre a Análise Filmica**. Campinas – SP: Papirus, 1994.

VIEYRA, P. S. **Réflexions d'un cinéaste africain**. Bruxelles: OCIC, 1990.

_____. **Le Cinéma et l'Afrique**. Paris: Présence Africaine, 1969.

WILLEMEN, Paul. "The Third Cinema Question: Notes and Reflections". *In: Questions of Third Cinema*. (org.) Jim Pines and Paul Willemen, 1-29. London: BFI Publishing, 1989.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico** – A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ÍNDICE REMISSIVO

A

África 9, 10, 12, 14-21, 23-29, 31-42, 50, 52, 56, 84-88, 91, 103, 104, 106, 108, 111, 128-131, 133, 134-137

Africanismo 15, 23, 34, 36-38, 133

Africano 4, 8-10, 12, 14-17, 19-21, 23-25, 27, 28, 31-43, 50, 51, 56, 60, 61, 82-90, 97, 103-106, 108, 113, 127, 129-137

Afrodescendentes 21

Alienação 45, 47, 50, 54, 103, 105, 127, 128

Alteridade 12, 15, 19, 20, 24, 38

Anticolonial 4, 9, 10, 12, 14, 17, 38, 41, 45, 56, 57, 60, 61, 131

Anticolonialismo 12, 17, 45

Apagamento 19

Autor 8, 12, 15, 17, 19, 23, 24, 27, 28, 34, 45, 50, 54, 57, 58, 66, 68, 70, 74, 75, 77, 78, 80, 83, 108, 111, 133, 143

B

Bilinguismo 48, 49

C

Câmara 16, 33, 55, 57, 64, 65, 69, 82-87, 89-92, 96, 113, 131

Cidadania 48

Cineasta 10, 11, 14-16, 34, 38-41, 43, 55-61, 63, 68, 70, 74, 75, 82, 108, 131, 132

Cinema 4, 8-12, 14-17, 19-21, 27, 28, 31-34, 37-43, 45, 47, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60-65, 67-78, 106, 108, 110, 129-138

Códigos 16, 42, 64-66, 73, 77

Colonial 12, 15, 16, 20-22, 24-29, 31-36, 39, 40, 42, 45-49, 52, 54, 59, 90, 103, 106, 128, 129, 131, 137

Colonialista 9, 12, 14-16, 19, 20, 23, 24, 27-29, 32-34, 37, 38, 41, 46, 59, 105, 129

Colonização 15, 16, 17, 22, 24, 26, 27-29, 38, 41, 45, 47-51, 54, 103, 132

Colonizado 17, 21, 25, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 45-55, 88, 103, 106, 127, 130, 136

Colonizador 21, 25, 27, 29, 31, 34, 45-51, 53-55, 106, 127, 130, 136

Conhecimento Africano 24

Cultura 7, 8, 14-17, 19-29, 32-38, 41, 42, 45-47, 48, 50, 51, 56-70, 83, 85, 90, 91, 103, 105, 106, 127, 128, 130-133, 135, 136, 143

D

Desencantamento 41

Diáspora 10, 17, 35, 41, 135

Discurso 12, 15-17, 19-23, 24, 26-28, 32-34, 36, 38, 41-43, 46-48, 51, 59, 63, 65, 75-78, 105, 131-133, 136, 138

Discurso Cinematográfico 38, 43, 76, 138

Diversidade 10, 26, 37, 38, 59, 61

Dualismo 48

E

Encenação 30, 34, 63, 68, 70, 83, 131, 134

Episteme 24

Espectador 60, 64, 66-69, 71, 72,

86, 88, 102, 104-106, 127, 129
Estereótipo 21, 31, 50, 52-54, 105, 129

Estilo 22, 39, 57, 68-70

Estrutural 50

Etnocentrismo 24, 27

Eurocentrismo 19, 20, 27, 132

Experiência 8, 10, 16, 22-27, 33, 36-38, 40, 41, 45, 47, 48, 52, 59, 64, 66-69, 71, 72, 85, 105, 128, 130, 131

F

FEPACI 15, 38

Fidelidade 36

Fotograma 81, 92-102, 114-120, 122-126

G

Geração 10, 41, 43, 56

Gramática 62, 131

Guetos discursivos 16, 42

H

História Africana 24, 127, 131

I

Identidade 15, 16, 22, 24, 28, 35-37, 42, 56, 63, 104, 131, 132, 135, 143

Ideologia 16, 26, 28, 29, 37, 42, 45, 57, 61, 62, 65, 76, 134

Imaginário Social 19

Independência 10, 14-16, 20, 35, 36, 38, 39, 41, 56, 108

Indivíduo 34, 46-48, 52, 63, 64, 85

Invenção 12, 16, 18, 23, 26, 27, 135, 136

L

Linguagem 11, 14, 19, 54, 57-59, 63-65, 67, 75, 76, 78, 127, 128, 131

Literatura Africana 40

Locus 26

M

Marginalidade 14, 24, 25

Melodrama 34, 73

Messianismo 29

Modernidade 22, 24, 25

N

Nacionalidade 48

Narrador 12, 17, 70, 74, 75, 82, 83, 88, 102-106, 108, 110, 112, 127, 130

Narrativa 15, 21, 23, 33, 42, 55, 66-68, 70, 71, 75, 81, 85, 102, 127, 132, 136

Negritude 34, 36

Negro 33, 35-37, 40, 41, 48-54, 83, 85, 86, 88-91, 96, 103-106, 108, 135

Neocolonial 16, 21, 55-57, 59, 104, 106, 130, 131

O

Ocidental 15, 16, 19, 21, 23, 25-29, 32, 40, 42, 90, 91, 100, 102-106, 128, 130, 134

Ocidente 15, 17, 22, 23, 28, 37, 42, 50, 54, 85, 103, 132, 136

Olhar 8, 15, 16, 20, 21, 28, 32, 34, 35, 38, 39, 41, 42, 52, 68, 69, 77, 78, 89, 105, 113, 130

Orientalismo 22, 136

Oriente 22, 23, 136

P

Pan-africanismo 15, 34, 36-38, 133

Poética 10, 12, 14, 17, 20, 39, 45, 62, 63, 69, 71-74, 130, 131, 135

Poética do Filme 62, 72

Policromia 78

Política 9, 10, 12, 14-17, 20, 21, 23, 25, 29, 30, 33-37, 39, 42, 45, 49, 50, 54-59, 61, 62, 66, 67, 73, 76, 87, 89, 91, 103-106, 130-132

Povos 9, 10, 19, 20, 29, 30, 38, 39, 59, 131, 132, 134

R

Racismo 39, 48, 50, 55, 59, 102, 103, 105, 106, 129, 131, 143

Representação 20, 28, 32, 33, 63, 64, 65, 67, 70, 71, 77, 130, 133, 134

S

Significação 47, 63, 65, 76, 77

Sociedade 12, 16, 17, 24, 26, 27, 31, 36, 41, 45, 50-52, 54, 62, 63, 65-67, 75, 88, 102, 104-106, 131, 134, 135

Soleil Ô 13, 14, 17, 39, 41, 82, 108

Solidariedade 35, 36, 54, 87, 130

Subdesenvolvimento 25, 60, 135

Subjetividade 16, 24, 28, 42, 63, 67, 78

T

Terceiro Cinema 17, 45, 55, 57-61, 131

Terceiro Mundo 39, 45, 56, 57, 59-61, 106

Tradição 22, 23, 25, 30, 36, 38, 49, 60, 75, 132

SOBRE O AUTOR

JONAS DO NASCIMENTO

Jonas do Nascimento é formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco, onde também concluiu o curso de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, tendo como linha de investigação e interesse a Sociologia da Arte e da Cultura; Mobilidade, Migração e Racismo; Representações Coletivas, Identidades e Imaginários Sociais. Durante seu doutorado, obteve bolsa do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE) da Capes, através do qual pode participar como pesquisador associado da *Bayreuth International Graduate School of African Studies* (BIGSAS) na Universidade de Bayreuth, Alemanha. Atualmente, é pesquisador e pós-doutorando na *Bayreuth Academy of Advanced African Studies*, centro de pesquisa interdisciplinar da Universidade de Bayreuth.



Pode o Subalterno Filmar?

Cinema Africano e Luta Anticolonial nos Anos 1960

www.bookerfield.com



contato@bookerfield.com



[@bookerfield](https://www.instagram.com/bookerfield)



Bookerfield Editora



Pode o Subalterno Filmar?

Cinema Africano e Luta Anticolonial nos Anos 1960

www.bookerfield.com 

contato@bookerfield.com 

[@bookerfield](https://www.instagram.com/bookerfield) 

Bookerfield Editora 

ISBN 978-658992914-7

