

CINEMA E RECEPÇÕES TRANSNACIONAIS: ESTUDO DAS PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO SIMBÓLICA EM DUAS MOSTRAS DE CINEMAS AFRICANOS NO BRASIL (FLORIANÓPOLIS E MANAUS)

Mahomed Bamba¹

Resumo: Este trabalho propõe uma reflexão teórica sobre o processo de recepção transnacional das obras fílmicas, com base numa análise de casos. Partimos das noções de modo de uso, de apropriação simbólica e mediação cultural (conceitos oriundos das teorias da leitura e da sociologia dos públicos) para examinar, num primeiro tempo, as lógicas plurais que transformam quaisquer festivais e mostras de cinema em lugares de recepção cultural onde, além da experiência estética no contato com as obras, transparece parte das representações e das dinâmicas sociais. Em seguida, procuramos entender e descrever as estratégias de uso social dos filmes e da constituição de uma comunidade interpretação em duas Mostras de cinemas africanos no Brasil.

Palavras-chave: Recepção transnacional; cinemas africanos; mostras de cinema, práticas de usos e apropriação culturais.

Considerações preliminares

A ideia desta comunicação² nasceu de uma vontade de tentar sintetizar, num plano teórico, as minhas impressões sobre as práticas de recepção cultural que ocorrem em pequenas Mostras dedicadas à temática dos “cinemas africanos”. Às vezes estive presente nesses eventos cinematográficos, como convidado, para debater, palestrar ou comentar as obras de cineastas africanos (antes e depois de cada exibição)³. Com o passar do tempo, fui percebendo que ocorriam ali práticas de apropriação simbólica em que os filmes eram apreciados mais por seu valor cultural do que puramente estético. As mostras de cinemas africanos no Brasil se configuram como casos de recepção transnacional na medida em que deflagram práticas de leitura e interpretação das obras fílmicas fora de seus contextos sócio-culturais de origem. Sendo assim, diversos fatores sócio-políticos circunstanciais acabam incidindo na

¹ Universidade Federal da Bahia. E-mail: mahobam@hotmail.com.

² É parte de uma pesquisa mais ampla sobre os modos de circulação e consumo dos cinemas africanos no Brasil. O nosso objetivo, num primeiro tempo, é fazer um levantamento do número de Mostras e Festivais consagrados aos cinemas africanos no Brasil entre os anos 2004 e 2010.

³ Como é o caso da Mostra de cinema africano, Malembe Malembe, que ocorreu conjuntamente nas cidades de Florianópolis (2007) e Manaus (2008).



recepção dos cinemas africanos, a ponto de criarem, às vezes, uma descontinuidade e fratura entre os horizontes de expectativas e as “intenções” inerentes à produção das obras fílmicas, as preocupações culturalistas, estéticas ou políticas dos curadores das mostras e a leitura e interpretações mobilizadas pelos públicos presentes. Daí, o objetivo de analisar as lógicas plurais que motivam a organização destes eventos em torno da cultura cinematográfica africana, os modos de recepção (cultural, diaspórica, simbólica, estética) assim como os tipos de públicos que mobilizam as obras fílmicas africanas no contexto brasileiro.

A escolha da Mostra de cinema africano, Malembe Malembe⁴, para ser o objeto de uma análise de caso nesta comunicação, deve-se ao fato principal de ser um evento cinematográfico que, além de ter ocorrido em duas áreas culturais do Brasil onde, à primeira vista, não há uma predominância de população negra, procurava orientar e usar a exibição dos filmes africanos dentro de um conjunto de ações estratégicas que visavam a implementação e viabilização da Lei 10.639/03 sobre a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana na educação de Ensino fundamental e Médio. Como veremos a seguir, o novo ambiente sócio-cultural e político de circulação dos filmes africanos, bem como as múltiplas lógicas às quais obedecem suas exibições públicas, incidem consideravelmente na sua recepção nas mostras temáticas. Antes de passar à análise descritiva do modo de difusão dos cinemas africanos no Brasil e da prática de uso e apropriação no caso da Mostra Malembe Malembe, começaremos por situar as grandes linhas conceituais e temáticas da perspectiva aberta pela sociologia dos públicos no quadro geral das teorias da recepção.

Conceber um evento cinematográfico e intitulá-lo como “mostra de cinema africano” é criar um espaço de recepção propício à emergência de várias interpretações dos filmes propostos. Ao fazerem isso, os festivais e mostras de cinemas estrangeiros favorecem também uma prática de leitura coletiva dos filmes, isto é, a constituição de uma comunidade de recepção. A concepção de uma mostra de cinema é uma prática social e cultural na medida em que os curadores do dito evento desempenham um papel de mediadores entre públicos reais (ou potenciais) e as obras. Esta mediação é manifesta nos diversos critérios de pré-seleção dos filmes que serão exibidos. Ela é visível também no discurso estético-ideológico do material de divulgação do evento. Como se sabe, a *approche* sociológica das práticas

⁴ Organizada em Santa Catarina e no Amazonas.

cinematográficas não se limita à problemática do processamento dos conteúdos das obras e das condições sociais de sua produção. Os modos de consumo e de uso das obras por públicos empíricos ocupam uma centralidade nas preocupações daquilo que Bourdieu chama de ciência dos fatos culturais e estéticos. Diante do peso das condições sociais na aceitação ou recusa dos valores estéticos, “a sociologia da criação artística nos leva, pois, através duma transição natural, à sociologia do público” (BASTIDE, 1979, p.85). Foi por via desta transição que o consumo dos objetos culturais, bem como a frequência nos lugares socialmente reconhecidos de cultura (como os museus e seus frequentadores, por exemplo), passou a representar um dos objetos principais de investigação da sociologia da apreciação estética.

Desde que a sociologia dos públicos cinematográficos começou a privilegiar o estudo das lógicas que intervêm nas exposições públicas dos filmes, os festivais de cinema são vistos como contextos propícios à apreensão e análise das relações polimórficas entre os públicos concretos e as obras fílmicas. O conjunto dos comportamentos dos frequentadores dos festivais passa pelo crivo da descrição sociológica (a voracidade cinefílica, a frivolidade das atitudes, a atividade interpretação, as experiências estéticas, os *habitus* e os processos de identificação...tudo se torna relevante num estudo sociológico dos públicos de festivais e de mostras).

Os festivais, como outros eventos cinematográficos, congregam indivíduos cujos comportamentos não deixam de ser sintomáticos e representativos das relações sociais. Neste sentido, a pesquisa de Emmanuel Ethis sobre os públicos dos festivais de Avignon e Cannes é reveladora do interesse dos sociólogos pelas dinâmicas sócio-culturais que se manifestam nos festivais mais tradicionais e famosos. Além de ser um espaço de exibição dos melhores filmes do mundo, o festival de Cannes é um microcosmo onde co-habitam mundos diferentes e um “modo de ser e aparecer” que é sabiamente orquestrado pela própria instituição do Festival. O público presente em Cannes, diz Ethis, participa de um ritual e pode ser dividido em dois grupos: de um lado, há um grupo de testemunhas autorizadas (e, portanto, legitimadas com credenciais oficiais), do outro, um grupo de espectadores, formado por simples curiosos ávidos de fazerem parte do primeiro grupo. Sendo assim, diz Emmanuel Ethis, “falar do rito do festival de Cannes, é, ao mesmo tempo, falar da ilusão criada e mantida pela instituição gestora do evento de que existe um lugar para aqueles espectadores de primeira mão (que designamos em outros artigos por *espectadores do*

terceiro círculo” (ETHIS, 2004, p.234). Como numa verdadeira via crúcis, estes espectadores do baixo clero esperam, ao final, serem “gratificados com todas as virtudes de um ritual de iniciação” (ETHIS, 2004, p.234). No estudo deste microcosmo social que é o festival, o sociólogo da cultura também sabe se mostrar atento à *mise en scène* da “identidade espectral” que, em muitos casos, completa-se com a experiência do gozo espectral. Estas duas experiências variam em grau entre os diferentes segmentos de públicos presentes. Dentro da perspectiva sociológica em que situa sua pesquisa, Emmanuel Ethis chega a estas duas conclusões importantes:

(1) O Festival de Cannes é um lugar necessário no redirecionamento dos valores sobre os quais se ajustam os universos do cinema em que qualquer experiência espectral (...) determina, em última instância, a redefinição ativa desses valores e participa plenamente da instituição de um sistema mitigado do gozo estético; (2) é neste posicionamento simbólico que se revelam modalidades do gozo estético através das quais se afirma a identidade do espectador. (ETHIS, 2004, p.235)

A mostra de cinema como espaço e modo de circulação dos filmes estrangeiros

No contexto dos eventos cinematográficos de pequeno porte a realidade comportamental do público é obviamente diferente. A relação dos espectadores com o espaço de uma mostra temática, por exemplo, é diferente de sua relação com um festival competitivo. Obedece a outras lógicas as quais convém definir.

Diferentemente dos festivais tradicionais e mais “glamurosos”, as mostras temáticas de cinema perseguem outros objetivos. As práticas de recepção que tais eventos desencadeiam têm a ver com a busca do prazer estético no contato, às vezes, de filmes que já foram objeto de lançamento comercial em salas de cinema há muito tempo. Mas a experiência estética, no contato com filmografias provenientes de outras práticas cinematográficas ou com temas específicos, ocorre, às vezes, com base numa consciência política que faz a particularidade das mostras temáticas. Por exemplo, comparecer a uma Mostra de filmes sobre o meio ambiente ou os direitos humanos é sentido por muitos espectadores como uma forma de engajamento cultural que transcende a dimensão propriamente estética. No período de tempo curto em que dura o evento, forma-se uma comunidade de usuários com preocupações e interesses comuns e, portanto, como uma forte identificação com a temática em questão.

Quando a Mostra ou festival são dedicados a cinematográficas com pouca visibilidade, a mesma lógica na experiência espectral é perceptível. Alguns espectadores podem acudir aos eventos ou por curiosidade ou por um interesse estético particular pelas obras fílmicas provenientes, às vezes, de áreas culturais distantes ou próximas (por exemplo, uma mostra de cinema árabe ou latino-americano no Brasil). Se partirmos do pressuposto que quaisquer filmes estrangeiros são, antes de tudo, bens culturais que procuram, consciente ou inconscientemente, ensejar parte da cultura de seu lugar de produção, não há exagero em dizer que se cria uma espécie de homologia entre o horizonte de expectativa das obras e as algumas expectativas espectraliais dos públicos do novo contexto de recepção⁵.

Uso e Apropriação dos filmes estrangeiros como bens simbólico

Sendo assim, as obras fílmicas são bens simbólicos que podem ser objeto de vários tipos de usos sociais e políticos. Se festivais e mostras temáticas se constituem como verdadeiras experiências de apropriação cultural diferente, é por causa das diversas lógicas plurais que comandam a exibição pública dos filmes estrangeiros num espaço diferente de seu contexto de criação/produção. Os novos valores que revestem os filmes nestes novos espaços de recepção decorrem da orientação semântica que lhes imprimem novos agentes sociais (os organizadores da mostra e os públicos presentes).

Os organizadores das mostras, pelo papel de mediação que desempenha na exposição pública das obras, são também fomentadores de uma parte das expectativas e das grades de leitura ativadas pelas comunidades de interpretação que se formam. Agem como “líderes de opinião cultural” na medida em que os efeitos das obras transitam por eles antes de chegar aos públicos visados. Os catálogos e encartes das mostras de cinemas são ilustrativos das intenções e lógicas que motivam a seleção criteriosa do acervo de filmes em exibição. A seleção dos filmes em uma mostra ou festival de cinemas estrangeiros se funda, em muitos casos, numa lógica estético-

⁵ No filme, *Hollywood Ending (Dirigindo no escuro)* (Woody Allen, 2002), a personagem de Val Wasman exclama: “Aqui sou um vagabundo, lá sou um gênio. Graças a Deus, os franceses existem!”, ao saber que seu filme que dirigiu cego e que a crítica local havia detonado, acabara de ser considerado pelos críticos franceses como um dos 50 melhores de todos os tempos. Na mesma deliciosa comédia sobre o mundo de Hollywood e suas lógicas de criação-produção, outra personagem se refere aos críticos locais nestes termos: “eles representam o nível mais baixo da cultura”. Em outras palavras, uma mesma obra, na ocasião de sua circulação internacional, pode encontrar, no caminho, a indulgência, a complacência e os elogios de outros públicos, mesmo sendo incompreendida e execrada no seu país de origem.

ideológica. As obras oferecidas à apreciação dos públicos valem pelo que representam de tradicional ou inovador em termos artísticos. Mas podem estar na programação pelo seu valor cultural⁶. Foi em virtude desta lógica de interpretação que os cinemas africanos, desde sua emergência até hoje, continuam encontrando seu maior número de público fora de seu contexto cultural de produção, isto é, nos próprios países africanos⁷.

Malembe Malembe: uma experiência de recepção transnacional das obras fílmicas africanas no Brasil.

Para melhor entender as lógicas que motivam a organização de mostras de filmes africanos no Brasil é preciso situá-las no contexto daquilo que Bourdieu chamava de “condições sociais da circulação internacional das idéias” (1990). Para Bourdieu, o sentido e as funções de uma obra (científica ou literária) mudam na medida em que mudam a estrutura do campo de recepção. Em outras palavras, o novo campo de acolhida de uma obra, tanto quanto o campo de origem, incide na interpretação e faz emergir novas significações e novas formas de estratégias de uso, desvios e apropriações dos textos (BOURDIEU, 1990, p.5-6). Roger Chartier, como Bourdieu, interessa-se também pelas conseqüências da migração social dos textos para as práticas de recepção e leitura:

As recepções são sempre apropriações que transformam , reformulam, excedem aquilo que recebem. A opinião não é um mero receptáculo ou uma cera mole, e a circulação dos pensamentos ou modelos culturais é sempre um processo dinâmico e criador. Inversamente, os textos não têm em si significação estável e unívoca, e suas migrações de uma sociedade dada produz interpretações móveis, plurais, contraditórias” (CHARTIER, 1990, p.30).

Na circulação internacional dos filmes africanos, vista sob as óticas da sociologia da recepção e das teorias da leitura, manifestam-se novos modos de relação polifórmica entre públicos diferentes com as obras. As mostras de cinemas africanos,

⁶ O Afrika Filmfestival (AFF) de Louvain é um exemplo da prática de uso social e militante dos cinemas africanos na Europa. Segundo um de seus organizadores, Guido Convents “o festival optou de cara para a formula de um festival africano, da diáspora africana e da afro-cultura” e com um foco nos aspectos econômicos e humanitários. Entre seus objetivos, “sensibilizar um público (ocidental) a esta cultura cinematográfica (negra, africana e diaspórica)”. In Convents, L’Afrique ? Quel cinéma ! Un siècle de propagande coloniale et de films africains, 2003, p.333-335.

⁷ Este estudo foi objeto de um outro trabalho: BAMBÁ, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**, v.I, África, 2007, p.77-104.

nestas circunstâncias, aparecem como eventos que propiciam experiências de recepção transnacional ao criarem contextos de exibição fora da África. Uma mostra de cinema, como o Malembe Malembe em Florianópolis e Manaus, suscitam uma prática de leitura e (re)interpretação coletiva dos filmes africanos que não correspondem sempre aos sentidos que os próprios públicos africanos dão a estas obras. Antes de descrever as experiências das duas mostra de cinemas africanos de Florianópolis e de Manaus, cabe destacar alguns fatores tecnológicos e condições sócio-culturais e políticas que permitiram a difusão e aceitação dos filmes africanos no Brasil.

Fatores tecnológicos: A circulação mundial dos filmes africanos ao longo destes dez últimos anos se deve a um fator tecnológico. A facilidade de ter as obras em suportes DVD permitiu a organização fácil e rápida de muitos eventos de exibição pública fora dos circuitos tradicionais das salas de cinema onde os filmes africanos ainda têm dificuldades para chegar. Dentro da lógica de política de cooperação cultural que a França vem mantendo há mais de três décadas com os países da África francófona, os mecanismos de fomento e ajudas à produção de filmes vêm sendo completados e reforçados por outra política de disponibilização das obras produzidas. Isso tornou os filmes africanos acessíveis a um maior público dentro e fora da África e nos quatro cantos do mundo onde se estende a ação cultural da França⁸.

A cinemateca da Embaixada da França no Brasil (sediada no Rio de Janeiro) possui um acervo de cerca de 150 filmes (em 16 mm, 35 mm e em DVD). Dentro deste acervo, existem vários catálogos de filmes africanos classificados em gêneros (documentário e ficção) e autores. Esses filmes são cedidos apenas a parceiros institucionais que queiram organizar exibições não comerciais no território brasileiro. Foi graças a este reforço da ação cultural da França, através da promoção dos cinemas de expressão francófona, que as obras de cineastas africanos acabaram tendo uma maior circulação e visibilidade no Brasil. As mostras de cinema africano, Malembe Malembe, cujas programações foram inteiramente montadas com filmes provenientes do acervo de CineFrance, foram organizadas consecutivamente em Florianópolis (Santa Catarina) (2006) e em Manaus (Amazonas) (2008).

Condições sócio-culturais: É um evento que se apresenta declaradamente, nos seus objetivos e seus ideais, como espaço de recepção dos filmes africanos, mas também como estratégias de uso e apropriação dos cinemas africanos num contexto sócio-cultural e político brasileiro marcado por intensos debates sobre a valorização e

⁸ Cf. site da cinemateca de CineFrance: <http://www.cinefrance.com.br/?nointro=1>.

reafirmação da herança da cultura e das artes de matriz africana, e sobre o papel da história e da escola no ensino das culturas africanas. A mostra de Florianópolis foi concebida e promovida por um grupo de professores e alunos da UFSC e da UDESC. Os filmes africanos (documentários e de ficção) que compuseram a programação da sua primeira e segunda edição foram “gentilmente cedidos” pela Aliança Francesa do Rio de Janeiro e pela Casa das Áfricas, com sede em São Paulo. Entre as pretensões de seus idealizadores, há a intenção de “contrapor ideais e discutir as melhores práticas para aproximar culturas”. Como podemos ver, Malembe Malembe se configura como uma prática social e cultural em que os filmes africanos são utilizados estrategicamente para atingir um objetivo maior:

A relevância do projeto se dá especialmente baseada nas políticas do Governo Federal, Lei 10639/2003, que vem incentivando o ensino da cultura e da arte afrodescendente e africana nas escolas de ensino básico e médio. Os filmes propostos são fontes de conhecimento da política, da economia, da cultura, da arte e da sociedade africana atual⁹.

Malembe Malembe: uma Mostra de cinemas africanos no sul e no norte do Brasil

Em complemento dos objetivos acima mencionados, cabe lembrar que na sua fase de concepção, Malembe Malembe foi pensada como uma mostra voltada para a exibição de filmes africanos, mas também como uma etapa preliminar dentro de um projeto global que visava a produção de um material videográfico e didático para auxiliar os professores nas suas tarefas do ensino/aprendizagem da cultura africana nas escolas locais. Como público alvo, havia na mira dos organizadores da Mostra um público formado prioritariamente, mas não exclusivamente, por uma população negra e afrodescendente. O que confirma a tese da busca de uma recepção diaspórica por parte dos organizadores. Outro fato marcante na mostra de Florianópolis foi a presença maciça de estudantes africanos, inscritos nas duas universidades públicas que abrigaram o evento. Estes espectadores africanos (a maioria, estudantes de Guiné Bissau, Angola, Moçambique e Camarões) vieram pela primeira vez ver um filme africano. Mas ao longo das exibições dos filmes que ocorreram nas duas principais universidades públicas da cidade (a federal e a estadual) de Florianópolis, pudemos

⁹ Extraído da nota de apresentação no site do evento Malembe Malembe: <http://malembemalembe.ceart.udesc.br/apresent.htm>.

observar a constituição de públicos mais misturados, em que predominava, obviamente, um contingente de população branca.

Em 2008, um dos idealizadores da Malembe Malembe que havia se mudado para Manaus teve a idéia de repetir a experiência na região amazônica. Se a realização de uma Mostra de cinema africano em Santa Catarina (Estado majoritariamente habitado por populações brancas e onde supostamente não há negros) já se destacava por seu lado voluntarista, reiterar o evento no Amazonas (região majoritariamente povoada de índios e caboclos) parecia ainda mais utópico em termos de possibilidade de drenagem de um público interessado e curioso em ver obras provenientes de áreas culturais distantes. Os idealizadores da Malembe Malembe de Manaus, como os de Florianópolis, aproveitaram seus contatos com as militâncias negras da região para viabilizarem o evento cinematográfico. Depois de solicitarem uma ajuda aos poderes públicos, a sugestão dos gestores culturais do estado de Amazonas foi aproveitar o espaço e a circunstância do tradicional Amazonas Film Festival (2008) para fazer de dois eventos um. Se há uma particularidade na prática de uso e apropriação dos filmes africanos em Manaus, comparativamente a Florianópolis, ela se deve, sem dúvida, a esta inclusão estratégica da Mostra na programação de um dos maiores Festivais internacionais sobre os temas do meio ambiente, da aventura e da preservação da Natureza. Ao ser mencionada no material de divulgação do Festival do Amazonas, a Mostra de cinema africano Malembe Malembe ganhou em visibilidade (na imprensa local) e atraiu, numa semana de exibição, um público acima da expectativa dos curadores. As escolas e colégios estaduais e municipais da região também foram também associados ao evento; o que permitiu drenar um número considerável de estudantes primários e secundaristas de toda a rede de ensino público da região.

Protocolo de exibição/recepção durante a Mostra

Os dois eventos, em Florianópolis e em Manaus, seguiram o mesmo ritual e protocolo. Antes da exibição de cada filme, havia uma breve apresentação, por minha parte, do contexto de produção do filme. Intervenção preliminar em que tinha que falar do diretor, situar geograficamente os países de origem do filme, da realidade política e cultural trazida pelo filme. Depois da exibição, este exercício de contextualização prosseguia, e, muitas vezes, tomava as formas de um debate aberto e franco com a platéia que, depois de ter visto o filme, obviamente, procurava saber

mais detalhes do conteúdo fílmico que havia ficado incompreendido. Em alguns casos os espectadores polemizavam entre si sobre determinados aspectos mais políticos e culturais do tema abordado pelo filme. É nesta produção discursiva em torno das obras que transpareciam nitidamente as divergências nas leituras fílmicas no meio das comunidades de interpretação que se constituíam na Mostra Malembe Malembe em Florianópolis como em Manaus. Além das reações normais de risadas, emoções, muitas vezes, eram as próprias expectativas espectatoriais que pareciam abaladas depois de um filme. Assim podíamos ouvir alguns espectadores dizerem “não imaginava os filmes africanos assim”, ou “são filmes que me deram outras imagens da África”(…). Como podemos ver, ao mesmo tempo em que estas produções verbais sobre os filmes dão um aspecto de prática de cineclube à Mostra, revelam, por outro lado, as configurações e meandros que pode tomar a prática de recepção no contexto de um evento cinematográfico temático.

Mesmo havendo, globalmente, uma concordância entre algumas interpretações e o horizonte de expectativa das obras, havia, no entanto, uma discrepância entre a experiência estética dos públicos concretos e o processo de interpretação programado e privilegiado pelos organizadores do evento. Em outras palavras, a busca do simples prazer estético de alguns espectadores no seu contato com os filmes acabava tendo a primazia sobre considerações de ordem conteudística e culturalista que os curadores da Mostra, de certa forma, procuravam colocar em primeiro plano (notadamente pelas informações nos catálogos e outros encartes que precedem a leitura dos filmes). Isso confirma, de certo modo, a hipótese da existência da prática das leituras plurais e, às vezes, desviantes, inclusive no contexto de uma mostra temática. Antes de meus comentários no fim da exibição de cada filme, os curadores da Mostra me pediam de fazer a economia de considerações sobre a linguagem cinematográfica, o estilo dos filmes. Deixando entender, portanto, que a preocupação era o conteúdo cultural veiculado pelos filmes, sua função social, a imagem que traziam da África. Porém, na interação com a sala nunca faltava perguntas de alguns espectadores sobre o modo de produção e o aspecto estético dos filmes africanos. Disso podemos tirar três conclusões parciais:

- 1) uma Mostra temática como Malembe Malembe fomenta a criação de uma comunidade de interpretação ao congregar indivíduos em torno de um centro de interesses, valores e preocupações sócio-culturais e políticos comuns.

2) neste espaço-cinema que é a Mostra temática, as realidades figuradas na obras são vistas e apreciadas pelo prisma de cada membro da comunidade de interpretação, e nunca pela única mediação das representações pré-construídas pela estrutura organizadora do evento

3) cria-se, portanto, uma conjunção entre a “recepção na liberdade” e a recepção guiada e controlada pelos mediadores culturais que procura, agir, conseqüentemente, como “líderes de opinião cultural”.

Conclusão

Em conclusão, podemos dizer que os modos de difusão e as condições históricas, sócio-políticas e sócio-culturais em que ocorre a circulação dos cinemas africanos no Brasil constituem determinações de peso nas práticas de uso e apropriação de que são objeto em Mostras ao longo desses dez anos. As Mostras temáticas sobre os filmes africanos no mundo afora, como a de Malembe Malembe, além de criar espaços de recepção para esses filmes, chamam a atenção sobre outras realidades que, muitas vezes, escapam ao discurso oficial e da crítica sobre o estado de saúde do cinema feito na África. As diversas formas de recepção transnacional e transcultural dos filmes obrigam a levar em conta a existência destas comunidades de interpretação no aporismo sobre o “não-público” dos cinemas africanos. Muitos estudiosos começaram a se preocupar com esta noção de “não-público” no cinema e nas exposições públicas das artes. Este público, mesmo não sendo oficialmente contabilizado, existe e tende a manifestar sua relação com as obras de diversas maneiras. Sendo assim, não é a quantificação do “ser espectador” ou do “ser público” que precisa ser explorada sociologicamente, “mas sim as qualidades sociais, os estados identitários secretados no desejo nutrido e manifesto da vontade e do prazer do *devoir-espectador* ou do *devoir-público*”. (ETHIS, 2004, p.248)

Referências

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos filmes africanos. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**, v.I, África. São Paulo: Escritura, 2007, p.77-104.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1979.

BOURDIEU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. **RZLG**, n° 14, 1990, p.5-6.

_____. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Du Seuil, 1992, 1998.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

CHARENTIER, Isabelle (org.). **Comment sont reçues les oeuvres: actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics**. Paris: CREAPHIS. 2006.

CHARTRIER, Roger. **Les origines culturelles de la Révolution Française**. Paris: Seuil, 1990.

_____ et alii. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CONVENTS, Guido. **L'Afrique ? Quel cinéma : un siècle de propagande coloniale et de films africains**. Anvers: EPO et Guido Convents, 2003.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Sociologie des oeuvres : de la production à l'interprétation**. Paris: Armand Colin, 2007.

_____. **Sociologie des publics**. Paris: La Découverte, 2003.

ETHIS, Emmanuel. Les non-publics n'existent pas ! Une approche sociologique des *ourlets de l'identité*. Des "spectateurs" du Festival de Cannes. In: ANCEL, Pascale (org.). **Les non-publics: les arts en réceptions**. (Tome II). Paris: L'Harmattan, 2004.

MOLINERO, Stéphanie **Les publics du Rap : enquête sociologique**. Paris: L'Harmattan, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique, 2008.

SCHEFER, Jean-Louis. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1997.

Site oficial da Mostra Malembe Malembe:
<http://malembemalembe.ceart.udesc.br/apresent.htm>.

Site oficial da **cinemateca de CineFrance**: <http://www.cinefrance.com.br/?nointro=1>.