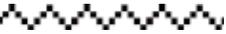


Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes

MAHOMED BAMBA
UFBA



Resumo

As vicissitudes que marcam a história do cinema são perceptíveis tanto nos modos de produção, circulação e recepção dos filmes quanto nos termos teóricos que são forjados para acompanhar tais mudanças. Os nacionalismos já haviam surpreendido o cinema na sua evolução e acabaram modificando consideravelmente o seu rumo e sua vocação artística. Mais tarde, novos fenômenos socioculturais e políticos no interior de cada Estado-nação (a colonização/descolonização e os movimentos migratórios) e as revoluções tecnológicas fizeram com que expressões como “cinema nacional” e “cinema colonial” declinassem paulatinamente e deixassem lugar para termos como “cinema pós-colonial”, “cinema periférico” e “cinema transnacional”. Mais do que simples rótulos de circunstância, cada uma dessas denominações aponta para um tipo de modificação substancial na geografia do cinema mundial que está cada vez mais “acidentada”, compartimentada, complexa e fragmentada. O objetivo deste artigo é revisar parte das categorias terminológicas e conceituais aplicadas ao cinema contemporâneo mundial. Com base nas noções de “cinema com sotaque”, “cinema de exílio”, “cinema diaspórico” e “cinema étnico” (Hamid Naficy, 2001), examinaremos os rumos dos cinemas pós-coloniais africanos que, depois de meio século de história, estão passando por transformações dentro e fora do continente africano.

Palavras-chave: “cinema com sotaque”, cinema transnacional, cinema de exílio, cinema diaspórico, cinemas africanos.

Abstract

The events that shape the history of cinema are noticeable not only in ways of production, circulation and reception of films but also in theoretical terms which are forged in order to follow such changes. Nationalist movements had already surprised the cinema in its evolution, and ended up modifying considerably its focus and its artistic vocation. Later, new cultural and socio-political phenomena within each nation-state (colonization / decolonization and migration) and technological revolutions have led to expressions such as "national cinema" and "colonial cinema" to decline gradually, and let rise for terms such as "postcolonial cinema," "peripheral cinema" and "transnational cinema". More than mere labels of circumstance, each of these names points to a substantial change in the geography of world cinema, which is more "rugged", compartmentalized, complex and fragmented. The aim of this paper is to review some of the terminology and conceptual categories applied to the contemporary film world. Based on the notions of "accented cinema", "cinema of exile," "diaspora cinema" and "ethnic cinema" (Hamid Naficy, 2001), we are going to examine the course of post-colonial African cinema, which, after half a century of history, are undergoing transformations within and outside Africa.

Keywords: "accented cinema", transnational cinema, cinema of exile, diaspora cinema, african cinemas.

Accented filmmakers are the products of this dual postcolonial displacement and postmodern or late modern scattering. Because of their displacement from the margins to the centers, they have become subjects in world history. They have earned the right to speak and have dared to capture the mean of representation.
Hamid Naficy

Introdução

O estudo das realidades migratórias, diaspóricas e do exílio, numa perspectiva multicultural e pós-moderna, coincide com um momento em que se manifesta um interesse teórico pelas consequências sociopolíticas e culturais dos movimentos de populações entre as sociedades pós-coloniais e o resto do mundo. A presença de populações provenientes de países antigamente colonizados nos países ex-colonizadores, por exemplo, não provocou apenas um “enxerto” de seres humanos num corpo social-anfitrião. Tampouco criou apenas uma legião de trabalhadores imigrantes sazonais e temporariamente instalados.

Ao contrário, ao longo de décadas, o fluxo migratório pós-colonial tem gerado experiências diaspóricas. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades podem forçar os indivíduos a migrarem, o que causa espalhamento-dispersão. Mas cada disseminação de população carrega consigo a promessa de retorno (HALL, 2003). Esse desejo de ir e a promessa da volta ao ponto de partida são ingredientes para experiências diaspóricas geralmente vivenciadas na alteridade, na rejeição ou na adoção de novos modelos culturais. Depois das questões de classes, de raça e de sexo, os estudos culturais colocam as migrações no centro de suas preocupações sobre a cultura entendida como “todo um modo de vida”. Nesse todo cultural, a vivência dos migrantes toma a forma de uma comunidade com a sua (sub) cultura que oscila, às vezes, entre resistência e vontade de assimilação. Em todos os casos, as diásporas, ao sonharem e fantasiarem a terra de origem, reconfiguram e redesenham os contornos do conjunto da realidade sociocultural do país onde elas estão implantadas.

Nos estudos culturais e pós-coloniais, particularmente nos campos da literatura e do cinema, como sabemos, são as mediações culturais e outras formas de hibridismo que se formam nesses entrecruzamentos culturais que têm sido o objeto e o centro das atenções. Quando as migrações são incorporadas no feixe de questões tratadas pela literatura e pelo cinema, contemporâneas são as dimensões cultural, identitária e política que, muitas vezes, se procuram discutir nas representações literárias e fílmicas dessas realidades. Que lugar o migrante ou o exilado ocupa na sociedade de acolhida? Quais as suas relações com o país de origem? Como ele participa da construção da nação e das “comunidades imaginadas”? Sendo assim, os conceitos de diáspora, de exílio, de etnicidade que complexificam o processo da construção e da “imaginação da nação”, bem como reproblematicam a questão da definição das identidades, das subjetividades, das experiências comunitárias na era da globalização, do fluxo contínuo de populações, do rápido acesso às novas tecnologias.

As definições do cinema contemporâneo

De todos os campos de expressão artística, o cinema parece ser o domínio onde os críticos e os historiadores se defrontam mais cedo com a tentação e a dificuldade de abarcar as produções fílmicas nos diversos cantos do mundo com o adjetivo “mundial”¹. Até que ponto a entidade chamada “cinema mundial” é representativa de todas as experiências audiovisuais, os modos de produção e circulação dos filmes? Geoges Sadoul, como o seu famigerado *Histoire Du cinema mondial: des origines à nos jours* (1949), foi, como outros historiadores, um dos principais instigadores da prática em historicizar as experiências cinematográficas numa perspectiva geográfica, as mapeando-as país por país. Mas, assim que o cinema começou a participar ideologicamente da vida social, cultural e política dos Estados-nação, passamos do termo “cinema mundial” para o de “cinemas nacionais”.

1 Por exemplo, enquanto o conceito de “world music” aparece de forma tardia para falar dos ritmos musicais provenientes do resto do mundo não-europeu (ou não ocidental), bastaram cinquenta anos de história para que começasse a falar-se de “cinema mundial”.

O interesse dos historiadores e estudiosos do cinema pelos filmes dos cineastas originários de países “periféricos”, desenraizados ou divididos entre duas culturas provocou, por outro lado, uma nova guinada nas teorias do cinema. Parte dessa reconsideração é perceptível nas preocupações da teoria contemporânea do cinema. Muitos estudiosos procederam a um novo mapeamento do chamado cinema mundial a partir dos anos 60 e 70, períodos que coincidem com a emergência de práticas cinematográficas que começam a se afirmar em paralelo ou em oposição ao cinema dominante (terceiro cinema, cinemas do terceiro mundo, cinemas periféricos etc.).

Com o passar do tempo, as filmografias dos cineastas com um duplo pertencimento etnocultural foram também fatores estruturantes na redefinição do cinema mundial: com suas novas propostas poéticas e temáticas, esses cineastas hibridizaram tanto os cinemas nacionais dos países ocidentais (sobretudo na França², na Inglaterra e na Alemanha) quanto os cinemas da África, da Ásia e do resto do mundo. Sendo assim, os conceitos de “cinema nacional” ou “cinema do terceiro-mundo” em alguns países começaram a ser menos apropriados para se referir a esses novos movimentos cinematográficos. As conseqüências da colonização/descolonização não só impactam na estrutura sócio-cultural dos estado-nação, bem como influenciam o curso do cinema mundial. A geografia dos cinemas nacionais se tornou cada vez mais compartimentada, complexa e fragmentada, sem contar que a expressão “cinema mundial” se mostrou também elástica. Das práticas do cinema “cinema colonial”, passamos às primeiras experiências do “cinema pós-colonial” (às vezes chamado de “cinema periférico” em oposição um cinema hegemônico) até chegarmos, finalmente, ao “cinema com sotaque” e o “cinema transnacional”.

O “*accented cinema*” de Hamid Naficy

O diálogo entre a teoria do cinema e a história do cinema não só conduziu à “historicização da teoria e à teorização da história” (STAM, 2003. p. 360), mas, também, levou a uma pluralidade de paradigmas nos estudos do cinema.

2 Como veremos a seguir, é o caso do cinema *beur* na França, ou seja, um cinema feito por descendentes de imigrantes magrebinos no contexto do cinema francês.

Ao ser menos inclinada aos sistemas abrangentes, diz Stam, a teoria do cinema se tornou mais pragmática e mais interessa nas experiências cinematográficas que, além das inovações narrativas e semiológicas, põem em jogo relações sociais e culturais. A pluralização da teoria do cinema de que fala Stam corresponde a uma guinada pós-estruturalista nos estudos do cinema que faz com que existam diversas abordagens, paradigmas e modelos analíticos. Conceitos novos também são forjados para explicar e definir os desafios lançados pelos diferentes tipos de corpus fílmicos em estudo. Boa parte desses conceitos nasce nos estudos históricos e analítico-teóricos do cinema do terceiro mundo, do cinema pós-colonial e do cinema das minorias.

De todos os conceitos até agora aplicados ao estudo do cinema contemporâneo mundial, o de “accented cinema”, proposto por Hamid Naficy (2001), é o mais profícuo (e também o mais ambíguo quando traduzido em português) para designar um conjunto de filmes de cineastas do “terceiro-mundo”, cineastas desenraizados, desterrados, que pertencem a diásporas ou que vivem em exílio forçado ou voluntário. O conceito de “cinema com sotaque” se aplica tanto aos cineastas provenientes do terceiro mundo que vivem no primeiro mundo, mas concerne também aos cineastas europeus, canadenses ou russos que se exilaram em outros países. Se o cinema dominante é considerado como universal e sem sotaque, explica Naficy, os filmes realizados por esses cineastas da diáspora e em exílio têm sotaque³. (NAFICY, 2001, p. 4).

Depois do cinema mundial ter sido monopolizado, linguística e ideologicamente, pelas representações e narrativas dos países de cultura “ocidental”, chegou a vez do terceiro mundo fazer e exhibir seus próprios filmes. A circulação das obras dos cineastas originários desse outro mundo chamado “terceiro-mundo” não está apenas restrita ao público desses países, mas atravessam fronteiras e estão presentes nos diversos festivais do mundo.

3 “If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented.” A tradução livre deste trecho e daqueles que seguirão são de nossa autoria.

Aquilo que Naficy chama de “cinema com sotaque” é um cinema que é, também, uma realidade transnacional mesmo tomando forma no interior de uma cinematografia nacional anfitriã. Apesar do seu sotaque, é um cinema que nasce e se afirma nos interstícios sociais e culturais. É principalmente no interior dos próprios países ditos “primeiro mundo” que esses filmes com sotaque nascem e se configuram em objeto de consumo e de recepção particular. O “cinema com sotaque”, diz Naficy, é uma subvariante do cinema pós-colonial que existe por causa dos movimentos migratórios mais antigos e mais contemporâneos que acentuaram o fenômeno diaspórico. É um cinema que deve sua existência também ao exílio forçado ou voluntário dos cineastas. Os cineastas com sotaque não aparecem em seus próprios filmes como meras estruturas textuais e ficcionais, ao contrário, se afirmam também como “sujeitos empíricos, situados nos interstícios das culturas das práticas fílmicas” (NAFICY, 2001, p. 4). Sendo assim, o “cinema com sotaque” é ao mesmo tempo local e global, diz Naficy. Os filmes que pertencem a essa classificação mantêm uma dupla relação com as culturas da sociedade em que o cineasta se instalou e com a sociedade do seu país de origem ou o de seus pais. Dali todo o paradoxo e as contradições desse cinema dos interstícios: num mundo pós-moderno em que se celebram desterritorialidade, as comunidades virtuais, diz Naficy, os filmes com sotaque têm uma obsessão pelo território, pelas origens, pela geografia, consequência lógica que decorre da própria situação de desterritorializados desse cinema.

Além dessas características, Naficy propõe também uma outra tipologia no interior do cinema com sotaque e que permite distinguir três tipos de cineastas: os cineastas do exílio, os cineastas diaspóricos e os cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade. A diferença entre os filmes dessas três classes de cineastas no interior do “accented cinema” não é tão estanque a ponto de impedir que um mesmo filme possa aparentar os traços do cinema diaspórico, do cinema de exílio e do cinema pós-colonial e étnico.

Os cineastas exilados (ou do exílio) se distinguem pelo fato de realizarem filmes em torno de narrativas que têm como eixo temático central a ideia do retorno a terra natal e a lembrança e “fetichização” da terra de origem do personagem e a do próprio diretor. Essa terra perdida e proibida será

constantemente representada com suas paisagens, seus costumes e seus homens. Geralmente, diz Naficy, o banimento obriga os diretores exilados a desenvolver um estilo autoral, mesmo permanecendo ligados às lembranças da terra natal. Enquanto seres fragmentados, cindidos, múltiplos, esses cineastas são capazes de produzir obras que refletem ambiguidades e dúvidas sobre o sentimento de pertencimento à terra de origem e ao país de acolhida. (NAFYCI, 2006, p.113).

Quanto aos cineastas diaspóricos, apesar de algumas similitudes entre suas obras e as dos cineastas do exílio, Naficy os define e os caracteriza com base naquilo que faz a singularidade os próprios movimentos diaspóricos dentre os quais esses cineastas desenvolvem suas práticas:

... diferentemente do exílio, que pode ser individual ou coletivo, a diáspora é necessariamente coletiva, tanto pela sua origem quando pelo seu destino. Disso resulta uma memória coletiva constituída por uma idealização da terra de origem e que acaba sendo constitutiva da identidade diaspórica (NAFICY, 2006, p.114).

Consequentemente, diz Naficy, os filmes dos diretores oriundos de uma diáspora terão um sotaque mais carregado e serão mais marcados do que os filmes do exílio. Serão filmes mais marcados pela multiplicidade e acréscimo de características e traços idiossincráticos e pelo trabalho de *mise en scène* e de “performatividade da identidade”. Por fim, Naficy define os cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade pelo grau de relação que mantêm com sua comunidade. São cineastas que são ao mesmo tempo “étnicos e diaspóricos”. Porém, eles podem se distinguir dos cineastas diaspóricos pela importância que concedem, por exemplo, à questão de identidade étnica e racial nas suas obras e no contexto global do país de acolhida.

Em todos os casos, como lembra Naficy, é o tipo de ênfase na relação com o lugar que acaba criando diferentes tipos de filmes com sotaque. Alguns filmes tenderão a priorizar a relação com o país de origem (*homeland*) (caso do cinema de exílio); outros ostentarão uma “relação vertical” com a terra de origem e uma “relação lateral” com as comunidades e expe-

riências diaspóricas (caso do cinema diaspórico), enquanto outros filmes enfatizarão nas suas narrativas e representações as contingências da vida e da realidade imediata no país em que reside o cineasta (caso do cinema pós-colonial, étnico e de identidade). A diáspora, o exílio e a etnicidade não são condições acabadas, precisa Naficy, ao contrário são “processos fluidos que, sob certas circunstâncias, podem se transformar em outras coisas e assim sucessivamente” (2006, p.117).

A singularidade de “accented cinema” concerne não só ao modo de produção “intersticial” de certos filmes feitos por diretores da diáspora ou no exílio, mas concerne também à estrutura temática e estilística dos filmes. Por exemplo, no plano fílmico, observa-se uma recorrência de cenas epistolares, confirmando assim a relação de causa e efeito existindo entre o exílio e a necessidade da comunicação pelas cartas, pelos meios de comunicação interpessoal etc.

As obras de todos esses cineastas colocam no cerne de narrativa e da representação fílmicas a questão da experiência diaspórica, do retorno, da identidade social e étnica, bem como a questão da ambivalência do sentimento de pertencimento a uma identidade nacional ou transnacional. Os filmes dos cineastas do “accented cinema” se distinguem, portanto, por várias características no meio do cinema contemporâneo. Dentre esses traços distintivos, o da transnacionalidade é um dos mais marcantes. O caráter transnacional de uma obra fílmica faz com que haja um diálogo com as sociedades de acolhida e de origem e também com as respectivas cinematografias nacionais desses dois lugares. Mas pode haver uma forma resistência de um filme com sotaque à absorção por uma ou outra dessas cinematografias com as quais ele dialoga simultaneamente.

Do cinema nacional ao cinema transnacional

Com o passar do tempo, a ideia da transnacionalidade do cinema se tornou um conceito chave e operatório no estudo do cinema mundial contemporâneo. O cinema transnacional, enquanto prática transcultural e transfronteiriça, decreta de um lado a obsolescência da ideologia das identidades nacio-

nais fixas, bem como promove um debate sobre os “modos de identificação emocional” e sua *mise en scène* nos filmes. A transnacionalidade no campo cinematográfico refere-se simultaneamente aos efeitos da globalização (dominação do mercado mundial do cinema por Hollywood), às respostas dos cinemas não-hegemônicos e às respostas dos cineastas originários dos países ex-colonizadores ou ex-colonizados. Sendo assim, “o conceito de transnacionalismo permite entender melhor os rumos e as mudanças em curso no cinema mundial contemporâneo que está sendo imaginado por um número crescente de cineastas através de gêneros que são sistemas mais globais do que as entidades mais ou menos autônomos das nações” (EZRA; ROWDEN, 2006, p.3).

Numa perspectiva mais econômica, alguns autores atribuem a emergência desse cinema sem fronteira a uma série de fatores que vão do incremento da permeabilidade das fronteiras nacionais, passando pelo fenômeno de aceleração do fluxo do capital global até o fator tecnológico que permite uma maior circulação dos filmes em suporte vídeo, DVD e das facilidades de acesso às novas tecnologias, tanto para os diretores de cinema quanto para os espectadores (EZRA; ROWDEN, 2006, p.3). O principal efeito do impacto desses fatores é a passagem progressiva do cinema dito nacional para um cinema transnacional. Isso é perceptível no pólo da recepção cinematográfica. Os festivais e as mostras de cinema se multiplicam, dando visibilidade a diversos tipos de filmes que carregam idiosincrasias étnicas, comunitárias e culturais. Um dos paradoxos do cinema contemporâneo transnacional é que quanto maior o sentimento de desprendimento com a identidade nacional, mais a preocupação dos filmes por questões de identidade diaspórica, étnica ou de gênero. Numa perspectiva sociopolítica e cultural, os filmes de diversos cineastas pós-coloniais, exilados ou pertencentes a diásporas são objeto de análises teóricas que procuram destrinchar seus aspectos formais, temáticos e ideológicos.

É a partir dessas concepções do cinema mundial contemporâneo (sobretudo considerando os fatores de migrações internas e externas) que podemos repensar o estatuto de alguns cineastas ou descendentes de africanos que

vivem no exterior e que produzem filmes que falam da África e de suas diásporas, mas também que abordam as contradições da realidade do exílio e das ambiguidades da identidade.

O cinema pós-colonial africano e a questão do exílio e das migrações

Os cinemas africanos são pós-coloniais por sua origem e pelos seus atuais mecanismos de produção. Em alguns países como Moçambique ou Argélia, o cinema participou da luta anticolonial. Os filmes africanos representam uma parte importante do cinema contemporâneo mundial que, como acabamos de ver, é definido como transnacional. Após as independências a maioria dos países africanos consegue produzir seus filmes graças à ação da cooperação cultural mantida até hoje entre a França e suas ex-colônias. O paradoxo e as contradições dos cinemas africanos pós-coloniais começam por esta ambiguidade. O desencantamento político pós-independência e a falta de política de apoio endógena à atividade cinematográfica obrigaram muitos cineastas a exilar-se na Europa. Esse exílio forçado e voluntário deu, de certa forma, aos cinemas contemporâneos africanos sua categoria de cineastas exilados: cineastas engajados que vivem fora do continente, mas que voltam para filmar em seus respectivos países. Cada cineasta africano vive diferentemente a condição do exílio. Alguns deles inclusive fazem o elogio do exílio e da errância. Pouco a pouco, o tema do desenraizamento cultural foi tomando a forma de uma reivindicação legítima do direito de pertencer ao mundo e, sobretudo, ao "cinema-mundo". Mesmo assim, perguntas do tipo "como se vive e se cria no exílio?", "o que significa ser cineasta africano residente na Europa?" "como e para quem filmar a África desde o exterior?" continuam perseguindo e inquietando os cineastas africanos pós-independência e exilados. Os cineastas Mahamat-Saleh Haroun (do Tchad) e Balufu Bakupa-Kanyinda (da república de Congo Democrático) são representativos dessa tendência e fizeram do exílio o tema de alguns de suas obras. Esses dois cineastas vivem e definem o exílio como uma chance e não como uma condenação. Nesse afastamento do seu país de origem o cineasta procura objeto e motivo para a criação. Desde um país estrangeiro, o cineasta adota uma melhor perspectiva donde eles podem retratar a realidade da imigração e seus corolários identitários com maior profundidade e complexidade.

Numa instalação de vídeo que ele criou como um tríptico e que ele intitulou *Ombres (Sombras)* na ocasião da exposição *Diáspora*, o cineasta Mahamat-Saleh se interessou pela representação da cidade de acolhida como pretexto para problematizar a imigração e a realidade diaspórica. Mahamat define a imigração e a diáspora como “realidades urbanas”. Para ele, uma maneira de abordar esse tema, era ir buscar aquilo que havia demais universal e humano na presença visível/invisível dos grupos formados pelas ondas migratórias e instaladas de forma duradoura nas cidades: a melancolia, a memória e a “força vital”. Esse complexo de sentimentos é uma das forças vitais que fazem das errâncias aquilo que são:

As trajetórias da diáspora africana são completamente individuais. Nas sociedades-anfitriãs, as diásporas são vivas. Escolhi trabalhar com as sombras que constituem o traço daquilo que é vivo. Queria me afastar do cinema: encontrei uma maneira de falar do assunto concebendo uma instalação mais plástica, que faz intervir o vídeo. Nas sociedades que os acolhem, os imigrantes são ao mesmo tempo visíveis e invisíveis. Eles se integram, trabalham, estão presentes em diversos níveis da sociedade. Mas esta visibilidade é limitada porque eles não são representados em certas áreas, em certos meios. Se o termo diáspora existe, é porque levanta um problema que, portanto, é denominado assim. Através das sombras furtivas agarradas no diversos territórios urbanos tais como Londres, Paris, Lisboa e Port au Prince, quis filmar as errâncias de silhuetas africanas que constituem de alguma forma o lado oposto do visível⁴ (HAROUN, 2007, p.105).

Ao tratar das questões do exílio, das migrações e da diáspora numa mesma instalação-vídeo, a intenção de Mahamat-Saleh Haroun é sublinhar que o desenraizamento, por qualquer motivo que seja, acompanha-se de uma imperiosa necessidade de enraizamento num novo espaço. Ancorar-se num novo contexto social e cultural é um desafio, mas também uma

4 Cf. Entrevista de Mahamat-Saleh Haroun in “Dans l’exil, on emporte son histoire avec soi”. In *Revue Africultures*, n° 72, 2007, p.101-105.

aventura instigante. Esse desejo de reenraizamento pode ser vivido de forma coletiva (em comunidades) ou individual (subjeticamente). É essa problemática que passa a predominar nos trabalhos de muitos cineastas nascidos na imigração.

Um cinema de entre-três-mundos: filmes franco-afro-magrebinos

As transformações que ocorrem nos cinemas africano e francês podem ser procuradas tanto nos trabalhos de cineastas que vivem no continente africano quanto nos filmes produzidos por cineastas de origem africana que nasceram e vivem na Europa. Com suas contradições e seus paradoxos, o cinema da diáspora afro-magrebina pode ser considerado uma faceta tanto do cinema francês como dos cinemas africanos do norte. Os cineastas magrebinos nascidos da imigração são os mais representativos deste movimento. Embora muitos autores concordem em dizer que não há “uma” comunidade magrebina na França, uma coisa é, pelo menos, certa: existem mais de 6 milhões de habitantes na França que reivindicam uma origem magrebina⁵, isto é, norte-africana. Esta comunidade enxertada na população francesa começa a se distinguir por sua cultura cinematográfica. É um cinema feito por jovens cineastas que pertencem à terceira geração de imigrantes provenientes do Marrocos, da Argélia e de Tunísia. Os “beurs”, como são chamados na França, têm em comum o destino de pertencer a uma geração marcada pelo preconceito religioso e social. Vivem entre duas culturas. Divididos entre tradição islâmica e modernidade ocidental, os “beurs”⁶ enfrentam um desafio de integração na sociedade francesa. Esta realidade faz parte das questões tratadas pelos cineastas que reivindicam um movimento cinematográfico que não é nem magrebino, nem francês e nem africano. Trata-se de um cinema de entre-três-mundos marcado por um denominador comum: a tematização a busca e a crise de identidade entre os jovens.

5 É uma comunidade formada por pessoas que se apresentam como árabes, bérberes, muçulmanos, laicos, descendentes da terceira geração de imigrantes magrebinos na França.

6 Nome comumente dado aos filhos e descendentes dos imigrantes magrebinos na França.

Nesse “cinema da imigração⁷”, a questão da identidade é ao mesmo tempo individual, comunitária e transnacional. Filmes após filmes, realizadores como Yamina Benguigui, Abdel Kechiche, Lyèce Boukhitine e Rachid Bouchareb se consagram como cineastas de referência nesse movimento cinematográfico diaspórico. Eles assumem na sua filmografia parte do dever de memória que se encontra no cinema africano. O último filme de Rachid Bouchareb, *Indigènes* (Dias de Glória) (2006), é fruto de uma coprodução (França, Marrocos, Argélia e Bélgica). O tema de *Dias de Glória* ilustra o compromisso dos cineastas “beurs” com a história da África. Mas sua indicação para o Oscar 2007, como filme argelino, desencadeou uma polêmica e reacendeu o debate sobre a ambiguidade do cinema diaspórico na França. A nacionalidade de um filme provém da natureza de seu financiamento ou da nacionalidade de seu diretor. Mesmo com 90% de financiamento francês, Bouchareb, que tem a dupla nacionalidade (franco-argelina), preferiu que *Dias de Glória* representasse a Argélia no Oscar. Essa decisão polêmica não deve fazer esquecer que *Dias de Glória* é um grande filme histórico, feito no mais puro estilo de um filme de guerra. Trata-se também de filme-homenagem aos soldados africanos, à memória dos “indígenas” das colônias, que lutaram e morreram pela França durante a segunda guerra mundial, mas que não sempre tiveram o reconhecimento merecido.

Os cinemas negro-africanos e a problemática diaspórica

Um outro aspecto da problemática diaspórica que os cinemas africanos encontram no meio do caminho é a questão da centralidade da herança das culturas negro-africanas, de sua reapropriação e superação nos diversos processos de construção identitária entre as populações e comunidades negras espalhadas pelo mundo. É uma questão que suscita muitos debates e controvérsias. No estudo das culturas das comunidades negras das Américas, assistimos ao confronto de dois modelos. O modelo antropológico e etnográfico que continua fazendo prevalecer, às vezes,

7 Chamado também de “cinema beur”. Ver Peter Bloom. “Beur cinema and the Politics of location: french immigration politics and the naming of a film movement” In: EZRA Elizabeth; ROWDEN, Terry: *Transnational cinema: the film reader*. 2006, 131-141

de forma desproporcional o peso da herança cultural africana. A África, enquanto terra de origem, seria a referência primária para compreender todo o significado das manifestações artísticas, místicas e religiosas da diáspora negra das Américas.

O segundo modelo surge das considerações multiculturais e encara a cultura diaspórica sob a ótica do hibridismo. O processo de construção identitária sendo uma questão de memória, mas também e, sobretudo, uma questão de capacidade inventiva no processo de apropriação cultural e simbólica, a cultura diaspórica será simultaneamente africana, sincrética, híbrida, fluida, indeterminada, multicultural, antitradicionalista, polifônica⁸.

Numa perspectiva pós-moderna, é esse hibridismo que conduziu vários teóricos dos estudos culturais a rejeitar qualquer concepção essencialista da identidade diaspórica. Assim liberados de considerações demasiadamente racista e etnicista, podemos nos perguntar o que resta da relação entre a África e sua diáspora? Os conceitos de nação negra e de africanidade continuam alimentando o debate sobre a diáspora. A identidade plural da diáspora nos faz assistir a movimentos de vaivém constantes entre aquilo que seria o fundamento matricial para a existência de uma cultura negra transfonteiriça e experiências identitárias e culturais peculiares. Longe do debate acadêmico e ideológico em torno do conceito de diáspora, na realidade, continua ecoando a africanidade, às vezes reivindicada, nas manifestações populares de muitas comunidades negras das Américas. Esse africanismo diaspórico revela parte das forças insondáveis da memória e do imaginário das comunidades negras dispersas. Quase três séculos depois do comércio negreiro e do fim da escravidão, no lugar no mítico ideal do retorno parece emergir, entre as diásporas, o desejo mais do que legítimo de apropriação daquilo que, de novo e de tradicional, vem da cultura africana para as Américas. É a partir daqui que procuro indagar o papel dos filmes africanos na construção de um mesmo imaginário diaspórico, a relação dos cineastas africanos com

8 Depois do africanismo de Aimé Césaire e dos mentores da negritude, Edouard Glissant e outros autores preferem usar o conceito de "Criolité" para referir-se à complexa cultura diaspórica caribenha.

a memória da escravidão, bem como o tipo de expectativas e de leituras suscitadas pelos filmes africanos pós-coloniais, anticoloniais e étnicos durante os festivais e mostras de cinema entre as populações diaspóricas.

Os cinemas da África e o tema da escravidão

Os cineastas africanos pós-coloniais continuam mantendo uma relação ainda tímida com o drama que está na base do movimento diaspórico negro: a escravidão.

Poucos filmes africanos, depois de tematizarem a colonização e as relações pós-coloniais, se arriscaram numa releitura histórica da escravidão e do tráfico negreiro.

Falta de recursos técnicos e financeiros para uma reconstituição histórica à *la Spielberg*? Ou indiferença ao “Atlântico negro”? Alguém disse uma vez que o comércio negreiro é uma coisa que atormenta mais a memória diaspórica do que a africana. Esta afirmação tem um fundo de verdade. O comércio e o navio negreiros que são invocados para se falar da existência simbólica de uma diáspora negra são objeto de um trabalho de memória diferenciado entre as nações negras. A relação da África com o passado marcado pela escravidão continua ambígua. Ora esse passado é invocado para justificar os atrasos do continente negro que foi espoliado e esvaziado de suas forças vitais, ora aparecem para os próprios africanos como algo de tão longínquo e cujos estragos foram substituídos pela problemática da colonização⁹.

Nessa relação ambígua, o papel da ilha de Gorée é significativo e vale comentário. A mitificação e a “museificação” de Gorée como ponto de partida de vários escravos para o novo mundo se explica mais pelo interesse dos negros americanos (que a transformaram num lugar de peregrinação) do que pela única vontade dos governos de Senegal em preservar esse lugar de memória. Por exemplo, a modo de comparação, podemos nos perguntar por que cada-

9 Nas aulas de história nas escolas de muitos países africanos fala-se muito mais do trabalho forçado durante a colonização do que da escravidão.

des como Uida, Mumbaça, Zanzibar etc. não chamam tanta atenção quanto Gorée. Não foi por acaso que o cineasta franco-argelino Rachid Bouchareb escolheu esta ilha como a cena de abertura do seu filme *Little Senegal* (2001). O filme trata das relações ambíguas entre os africanos e os negros americanos (africanos americanos) no mundo de hoje. Trata-se da história de Alloune que trabalha como guia na “Maison des esclaves” situada na Ilha de Gorée. Cansado de narrar aos turistas americanos a história dos escravos capturados e mandados no novo mundo, Alloune decide um belo dia seguir os traços desses escravos e conhecer o destino dos seus descendentes nos USA. Progressivamente suas buscas de arquivos em arquivos o conduzem em Little Senegal, um bairro de Nova York majoritariamente povoado por imigrantes senegaleses e onde mora seu primo. Nesse microcosmo, Alloune pensa encontrar só “irmãos negros americanos”. Mas estadia americana é pontuada de vários tipos de obstáculos. As peripécias do personagem são como um desmentido à tese da existência de uma mesma memória coletiva entre os negros americanos e africanos. Independentemente da insistência do nosso herói africano em encontrar um elo perdido que reestabeleça a relação da África com a diáspora afro-americana, ele só esbarra num muro de incompreensão, animosidade e de discriminação por parte dos negros americanos. O primo de Alloune e seu amigo magrebino, também imigrante africano, são menos ingênuos. Pela sua vivência americana, enquanto imigrantes rejeitados, eles tiveram tempo suficiente para entender que a memória da escravidão não basta para tornar os negros americanos mais receptivos aos negros africanos.

Enquanto Rachid Bouchareb opta por um retrato mais contemporâneo das relações entre a África e sua diáspora negra-americana, outros cineastas preferem sondar a própria memória da escravidão dentro da África. É o caso do cineasta marfinense Roger Gnoan M'Bala com o seu filme polêmico *Adanggaman* (2000). Ao revisitar o tema da escravidão, o cineasta de Costa do Marfim não se contenta com uma representação lamuriante desse momento doloroso da história da África, ao contrário, ele põe em cena a controvertida participação dos chefes tribais no tráfico negreiro. Desta reconstituição histórica, em forma de acusação, toda a responsabilidade dos próprios africanos na escravidão é apontada. Filme corajoso sobre os não ditos, os tabus da história da escravidão. O filme não só traz o ponto de vista

dos africanos (de um africano) sobre o tema, bem como procura provocar controvérsias pela maneira como pinta o personagem principal, o rei Adag-gaman. Estes dois filmes me parecem ricos de ensinamento na medida em que concentram nas suas narrativas boa parte das contradições, paradoxos que continuam atormentando as experiências diaspóricas.

Os cinemas africanos nas experiências diaspóricas

Começarei esta parte do texto pondo em paralelo os conceitos do “cinema negro” e de “cinema diaspórico”. Em seguida, tomarei emprestado da teoria da recepção cinematográfica o conceito de recepção étnica ou comunitária para caracterizar parte da demanda da diáspora pelo cinema africano e a experiência espectral que os filmes africanos originam nas plateias negras do mundo. Há muito tempo fala-se de um cinema negro. Penso aqui no cinema negro na sua versão americana encabeçada por Spike Lee e outros diretores negros que atuam dentro e fora do cinema *mainstream*. No livro “Black american cinema” (1993), coletânea organizada por Manthia Diawara, o conceito de “cinema negro americano” é abordado a partir de uma série de questões: as questões da estética do “Black film”, da representação de um “imaginário negro”, do estatuto dos artistas negros e de seu lugar na comunidade, bem como as questões ligadas à espectralidade negra, às práticas de recepção cinematográfica por comunidades negras, às relações entre expectativas espectatoriais e gênero etc.

Podemos também pensar no conceito de cinema negro com base nas tentativas e esforços de afirmação e de definição ainda tímidos de um cinema feito por cineastas negros e com “temáticas negras” no meio de países onde se encontra um grande contingente de populações afrodescendentes como o Brasil¹⁰ e os países do Caribe. Nesta perspectiva também se perfi-

10 Aqui no Brasil, além das obras de cineastas como Jefferson De ou Joel Zito que discutem questões raciais, podemos citar o caso do Centro Afro Carioca que se autodefine como um espaço cultural que trabalha no resgate da Cultura Negra através do cinema baseado no olhar negro. Cito uma definição encontrada no seu site: “consideramos Cinema Negro todo o cinema feito por negras e negros, e estamos atrás destes(as) cineastas”. II Encontro do Cinema Negro?). www.afrocariocadecinema.com.br

lam novas questões: qual tipo de relação existe entre os cinemas africanos e este cinema negro que tem todos os aspectos de um cinema diaspórico? O postulado de um cinema negro brasileiro, por exemplo, far-se-ia de forma excludente com relação ao conjunto do cinema brasileiro? Ou, ao contrário, o cinema negro, os cinemas africanos e as experiências do cinema diaspórico seriam todos componentes e subcategorias do cinema contemporâneo transnacional e com sotaque? Estas questões obviamente nos conduzem a refletir sobre o papel dos cineastas africanos exilados e pós-coloniais nas experiências diaspóricas (tanto no pólo da produção quanto da recepção).

O cinema, foi dito em várias ocasiões, tem a vantagem de transferir uma parte da problemática diaspórica no campo das representações. Muitos filmes clássicos ou contemporâneos continuam demonstrando (os filmes de Charlie Chaplin ou de Elia Kazan *América, América*, por exemplo) o constante compromisso do cinema com as experiências de vida de populações da imigração e da dispersão. O cinema sendo uma arte da invenção da fronteira entre a realidade e o imaginário, os filmes são, ao mesmo tempo, uma formidável máquina de retratar os trabalhos de memória das comunidades, bem como, são também uma forma de se reinventar novas identidades através da ficção cinematográfica. Se este trabalho de ficcionalização incumbia à memória coletiva e às religiões, a atividade simbólica das populações diaspóricas está encontrando cada vez mais oportunidades de visibilidade nas práticas cinematográficas. Em alguns casos, a sétima arte é convocada para representar o lugar de origem como ponto de partida para a experiência diaspórica; em outros casos, os filmes servem para problematizar as contradições das comunidades em exílio, ou suas capacidades de resistir ou fraquejar culturalmente, bem como as subjetividades que atravessam tais experiências. Ao registrar e projetar na tela aquilo que se perdeu ou se resgatou, os filmes permitem simplesmente visualizar o trabalho de construção de uma nova realidade sociocultural em que o imaginário desempenha um papel central. Sendo um vetor cultural privilegiado para as diásporas, os filmes africanos deram lugar a vários tipos de leitura cruzadas sobre a memória e o imaginário do fenômeno de dispersão de um povo.

A recepção diaspórica dos filmes africanos

É neste contexto de teorização do cinema transnacional entre as práticas cinematográficas contemporâneas que busco interrogar a importância do cinema africano nas experiências diaspóricas. É a partir da luta pelas representações e pelas “representações corretivas” que procuro entender o sentido das demandas das populações diaspóricas pelos filmes africanos.

O interesse dos públicos negros pelo cinema africano se mede pelo número de mostras em países onde se nota uma forte comunidade negra. Em alguns casos, os organizadores desses festivais se contentam em criar um contexto de encontro entre os filmes africanos e os públicos da diáspora. Nos USA, por exemplo, a cidade de Nova York tem dois festivais dedicados aos cinemas da África e da diáspora: o African Film Festival (AFF) e o African Diaspora Film Festival (ADFF). Ambos os festivais se esforçam, há mais de dez anos, em fazer conhecer os filmes africanos. Têm modo de financiamento¹¹ e programação diferentes. O AFF é dedicado exclusivamente aos cinemas africanos, enquanto a ADFF integra o conjunto dos cinemas da diáspora negra. Que tipo de relação os africanos-americanos teriam com os cinemas da África e da diáspora? Numa entrevista, Manthia Diawara observa que eles não sentem uma afinidade particular com os filmes africanos. Habitados aos códigos do cinema hollywoodiano, o público negro americano não consegue assimilar toda a dimensão semântica, simbólica e cultural dos filmes dos cineastas de África. No entanto, os raros filmes africanos que conseguiram cativar uma parcela desse grande público diaspórico americano não abordavam especificamente temáticas africanas, mas levantavam nas suas narrativas questões em que os afrodescendentes americanos se identificam: a escravidão, o racismo e o apartheid. Filmes de ficção ou documentários geralmente protagonizados por personagens históricos e figuras de resistência como *Sarrounia* (Med Hondo, 1986) ou *Sarafina!* (Darrell J. Roodt, 1992).

11 O AFF é uma associação sem meta lucrativa, que se mantém graças a subsídios (Ford, Rockefeller, Estado de NY...), enquanto a ADFF é uma verdadeira empresa, com imperativos de rentabilidade imediata, o que acaba influenciando na sua programação, mais "comercial".

A organização de mostras e festivais dedicados ao cinema negro-africano na América Latina e no Brasil, em particular, constitui-se num movimento de descentralização no fluxo e escoamento dos filmes africanos. É nesse espírito que surgiu o festival de Cinema Panafricano de Salvador¹². Nascido nos rastros do Mercado Cultural Latino-Americano, o festival Panafricano foi rapidamente se firmando como o maior evento consagrado ao cinema africano na Bahia. Primeiro, foi concebido como um espaço de intercâmbio entre cineastas e produtores de outros estados e países, visando discutir a herança africana e interligar as nações negras com o ocidente e as comunidades afrodescendentes, tendo o cinema como fio condutor. A II edição do Festival foi, inclusive, dedicada a Moçambique, país escolhido e homenageado por tudo aquilo representa, aos olhos da diáspora afrodescendente do Brasil, em termo de resistência e militância cultural e cinematográfica. Ao longo de suas sucessivas edições, o festival se transformou num gesto de reapropriação cultural pelo cinema. A seleção dos filmes pelos organizadores do festival e sua consequente leitura por público previamente visado são determinadas pelos fatores de ordem étnica e racial.

Os modos de exibição ativista¹³ e intervencionista contribuem a preservar o caráter não-competitivo e militante do Festival Panafricano e, consequentemente, fazendo dele um exemplo ilustrativo dos múltiplos usos de que podem ser objeto os filmes africanos fora da África e da Europa. Além das salas tradicionais previstas em Salvador para tal evento, os organizadores optaram, desde a primeira edição, por não ficarem restritos a esses espaços, por medo de se tornar um festival para cinéfilos e cineastas. Ao organizarem “mostras periféricas”, isto é, exibições de alguns filmes seguidos de debates na Praça Castro Alves e em outros bairros populares de Salvador, os idealizadores do projeto, em parceria com Ongs e a diretoria da Imagem e Som (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia, procuraram transformar

12 Depois da edição de 2006 o Panafricano de Salvador está parado por falta de recursos.

13 Além da difusão dos filmes da Diáspora, o festival buscava facilitar o acesso do público afrodescendentes à linguagem audiovisual, pela formação e capacitação de jovens negros

o evento num festival popular¹⁴ que estivesse mais perto da população afro-descendente (considerada excluída das salas de cinema como público, e nas telas, na representação de sua imagem).

As novas tecnologias têm facilitado o acesso aos filmes africanos. As mostras de cinemas africanos no Brasil se multiplicaram. Tais eventos se configuram progressivamente como espaços de recepção transnacional e transcultural onde se deflagram práticas de leitura e interpretação das obras filmicas fora de seus contextos socioculturais de produção de origem. Sendo assim, diversos fatores sociopolíticos circunstanciais acabam incidindo na recepção dos filmes africanos, a ponto de criarem, às vezes, uma descontinuidade e fratura entre os horizontes de expectativas. As preocupações culturalistas e políticas dos curadores de algumas mostras e as leituras e interpretações que são feitas durante esses eventos superam as “intenções” declaradamente estéticas ou não dos próprios cineastas. Daí, a importância de analisar também as lógicas plurais que motivam a organização de tais mostras e festivais em torno da cultura cinematográfica africana, a fim de melhor entender os modos de recepção (cultural, diaspórico, simbólico, estético), bem como os tipos de públicos e objetivos culturais que são visados.

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.

14 O Festival Panafricano acontece em paralelo a um outro evento tradicional dedicado ao cinema africano em Salvador: a JORNADA DE CINEMA DA BAHIA (que já completou 30 anos e que é considerado como um dos primeiros empreendimentos a ter trazido filmes africanos no Brasil).

Quando uma Mostra ou um festival é dedicado a cinematografias com pouca visibilidade, a experiência espectral é distinta. Alguns espectadores podem acudir aos eventos ou por curiosidade ou por um interesse estético particular pelas obras filmicas provenientes, às vezes, de áreas culturas 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, ensinar 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 expectativas espectraliais dos públicos do novo contexto de recepção.

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-ideológica¹⁵. As obras oferecidas à apreciação do público valem pelo que representam de tradicional ou inovador em termos artísticos. Mas podem estar na programação pelo seu valor cultural. 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 africanos¹⁶.

15 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 cinema! Um siècle de propagande coloniale et de films africains*, 2003, p. 333-335.

16 Este estudo foi objeto de um outro trabalho “O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos”, Mahomed Bamba. In: Meleiro Alessandra, *Cinema no mundo: indústria, política e mercado, África*, vol. I, 2007, p. 77-104

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 consequências 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, manifesta-se novos modos de relação polifórmica entre públicos diferentes e as obras. As mostras de cinemas africanos, nessas 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, suscita uma prática de leitura e (re) interpretação coletiva dos filmes africanos que não correspondem sempre aos sentidos que os próprios públicos africanos dão a essas obras. Antes de descrever as experiências das duas mostra de cinemas africanos de Florianópolis e de Manaus, cabe destacar alguns fatores tecnológicos e condições socioculturais e políticas que permitiram a difusão e aceitação dos filmes africanos no Brasil.

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 ajuda 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 França¹⁷. 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 esse 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. Quase todas as mostras de cinema africano têm suas programações inteiramente montadas com filmes provenientes do acervo de CineFrance.

Quanto às condições socioculturais, podemos perceber que cada evento 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 sociocultural e político brasileiro marcado por intensos debates sobre a valorização e 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. É nesse espírito, por exemplo, que a mostra de filmes africanos, Malembe Malembe¹⁸, de Florianópolis foi concebida e promovida por uma professora da UDESC e

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

18 Esta mostra foi organizada consecutivamente em Florianópolis (Santa Catarina) (2006) e em Manaus (Amazonas) (2008).

um grupo de estudantes. 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”. Malembe Malembe se configurou como uma prática social e cultural em que os filmes africanos eram utilizados estrategicamente para atingir um objetivo maior: a mostra foi concebida nos rastros da implementação da lei sobre a obrigatoriedade do ensino da cultura e da história da África nas escolas no Brasil. No material de divulgação e no site do evento se pode ler a seguinte frase:

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 atual¹⁹.

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 à 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

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

polis 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) viam pela primeira vez 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 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 ideia 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. Mesmo assim, 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 associados ao evento; o que permitiu drenar um número considerável de estudantes primários e secundaristas de toda a rede de ensino público da região. 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.

Como podemos ver, as mostras e festivais temáticas sobre os filmes africanos no mundo afora (African Film Festival (AFF), o African Diaspora Film Festival (ADFF), o Panafricano de Salvador e do Malembe Malembe de Santa Catarina e de Amazonas), além de criarem 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 não restringir o consumo dos filmes africanos aos únicos espectadores africanos. As comunidades de interpretação dos cinemas africanos englobam também a parcela dos públicos diaspóricos.

Conclusão

AA definição do “accented cinema” de Naficy sacramenta a ideia geralmente admitida de que todas as obras de arte cinematográficas têm autores imigrantes (pelo menos no contexto do cinema americano). Por outro lado, a definição do cinema com sotaque de Naficy toma o tom do elogio do desraizamento e do nomadismo. Se podemos falar de comunidades imaginadas entre a África e as suas diásporas negras, é pensando nessa capacidade e necessidade comum de existir como um mesmo povo na dispersão e apesar das vicissitudes de histórias diferentes. Graças à magia do cinema, a África e suas diásporas encontram uma nova oportunidade de dar vazão ao seu desejo do Outro que ficou do outro lado do Atlântico, de se projetar para o Outro e de reencontro na representação do Outro aquilo que parecia perdido e distante. Com relação à nação, Anderson dizia que ela não passa de uma “comunidade política imaginada”. Com a diáspora negra não pode ser diferente. A “nação negra”, o “Atlântico negro”, a “Negritude”, a “mãe África”..., são denominações que denotam a capacidade imaginativa dos africanos e afrodescendentes. Se existe uma diáspora negra, é porque ela é “imaginada”, pois, como Benedict Anderson assinala no caso da Nação, “os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer

ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.” (ANDERSON, 2008, p.32). Os cinemas africanos e os das diásporas negras se completam nesse exercício de imaginação comum, bem como saciam, com suas imagens ancoradas ao real ou à ficção o desejo de retorno e de reencontro que é tão inerente a todos os fenômenos de dispersão e imigração dos povos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAMBA, M. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos filmes africanos. In: MELEIRO, Alessandra: *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*, África, v. I, São Paulo: Ed. Escritura, 2007.
- BOURDIEU, P. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. In: *RZLG*, n. 14, 1990, p.5-6.
- CHARTRIER, R. *Les origines culturelles de la Révolution française*. Paris, Seuil, 1990, p. 30.
- CONVENTS, G. *L'Afrique? Quel cinema: un siècle de propagande coloniale et de films africains*. Anvers: Ed. EPO et Guido Convents, 2003, p. 333-336.
- DIAWARA, M. (org.). *Black American cinema*. New York: Routledge, 1993
- EZRA, E.; ROWDEN, T. (org.). *Transnational cinema, the filme reader*. New York: Routledge, 2006.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- NAFICY, H. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- _____. Situating Accented cinema. In: EZRA, E.; ROWDEN, T. (org.), *Transnational cinema, the filme reader*. New York: Routledge, 2006, p.111-129.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- Site oficial da Mostra Malembe Malembe: <http://malembemalembe.ceart.udesc.br/>
- Site oficial da cinemateca de CineFrance: <http://www.cinefrance.com.br/?nointro=1>

