

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

MAÍRA ZENUN ALMADA DE OLIVEIRA

**A CIDADE E O CINEMA [NEGRO]:
O CASO FESPACO**

GOIÂNIA – GO, 2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

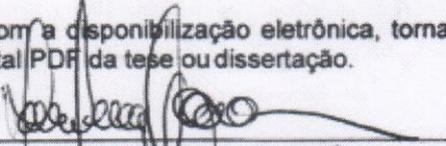
Nome completo do autor: Maíra Zenun Almada de Oliveira

Título do trabalho: A Cidade e o Cinema **[Negro]**: o caso FESPACO

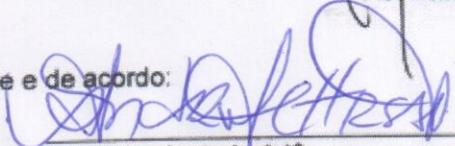
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 05/09/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

**A CIDADE E O CINEMA [NEGRO]:
O CASO FESPACO**

Maíra Zenun Almada de Oliveira

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Sociologia. Linha de Pesquisa: Cultura, Representações e Práticas Simbólicas.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Vettorassi

GOIÂNIA – GO, 2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Zenun, Maíra
A Cidade e o Cinema [Negro]: o caso FESPACO [manuscrito] /
Maíra Zenun. - 2019.
269 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Andréa Vettorassi.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias, lista de figuras.

1. Escrivência. 2. Cinemas Negros Africanos. 3. Sociologia do Conhecimento. 4. Decolonialidade do Pensamento. 5. FESPACO. I. Vettorassi, Andréa, orient. II. Título.

CDU 316.74:001



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DO TRABALHO DA TESE DE DOUTORADO DE
MAÍRA ZENUN ALMADA DE OLIVEIRA

Ao primeiro dia do mês de abril de 2019, às 08h30, na sala de webconferência, no CIAR - Centro Integrado de Aprendizagem em Rede, da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento do trabalho de Tese de Doutorado de MAÍRA ZENUN ALMADA DE OLIVEIRA, intitulado A Cidade e o Cinema [negro]: O caso FESPACO. A Banca Examinadora foi composta pelas/o seguintes: Professora Doutora Andrea Vettorassi (presidenta, UFG), Professor Doutor Cleito Pereira dos Santos (UFG), Professora Doutora Edileuza Penha de Souza (UnB), Professora Doutora Flavia Mateus Rios (UFF, via webconferência) e Professora Doutora Janaina Pereira de Oliveira (IFRJ). A candidata apresentou o trabalho, o/as examinador/as a arguíram e ela respondeu às arguições. Às 12h07 horas, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, atribuindo à doutoranda os seguintes resultados:

Aprovada Reprovada

Profa. Dra. Andrea Vettorassi

Aprovada Reprovada

Prof. Dr. Cleito Pereira dos Santos

Aprovada Reprovada

Profa. Dra. Edileuza Penha de Souza

Aprovada Reprovada

Profa. Dra. Flavia Mateus Rios

Aprovada Reprovada

Profa. Dra. Janaina Pereira de Oliveira

Resultado Final

Aprovada. Recomenda-se revisões conceituais e bibliográficas sugeridas pela banca

Reaberta a sessão pública, a Presidenta da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a sessão, agradecendo a participação dos arguidores, da qual se lavrou a presente ata que será assinada pela Banca Examinadora e entregue à secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, para fins.

Dedico este trabalho às mulheres da minha vida, Jane e Ashanti. Sem esse amor, de mãe e de filha, eu nada seria. E ao meu companheiro marido parceiro, tão amado, Flávio Jorge.

assunto: candidatura

*chamo-me
fulana de tal
venho daqui e dacolá e
trabalho nisto e naquilo*

*queira encontrar
em anexo
o certificado de cenas concluídas*

*caso tenha mais questões
ou
falte alguma coisa
queira dirigir-se
por favor
a qualquer pessoa
em lado nenhum*

obrigada

(may ayim, 2015)

AGRADECIMENTOS

Uma vez ouvi dizer que o trabalho doutoral e a maternidade são atividades incompatíveis. Não crendo nisto, muitas mulheres, como eu, foram à luta e fizeram suas teses, realizaram suas pesquisas, foram em busca de suas próprias jornadas. Muitas mulheres foram mães e companheiras amantíssimas, foram mães sozinhas e guerreiras e escreveram, e lutaram, e trabalharam muito, e realizaram seus filmes, a despeito de uns tantos misóginos e machistas. Por isso, e por mais, por conta desta capacidade, tão poderosa e específica, de dar vida e de dar à vida, eu agradeço, de início, à força feminina que há em mim e que há em tantas outras, companheiras, admiráveis e resolutas.

Agradeço às minhas ancestrais, às que vieram antes e que lutaram e conquistaram muitos dos espaços, hoje por nós, ocupados. Agradeço a Stela Zenun Ferreira e a Zilda Lopes de Oliveira, minhas avós, que de onde estiverem, olham por mim, nesta caminhada. Agradeço à Ashanti Zenun Almada, minha filha mais que amada, a quem dei à luz e por quem atravessei inúmeras madrugadas acordada, na determinação de finalizar esta escrita. Agradeço à Jane de Alencar, minha mãe, que foi quem me deu a vida; agradeço por seu amor irrestrito, agradeço porque ela me inspira a ser alguém melhor para/neste mundo e por esta forma de ver este mesmo mundo, caduco, a partir de um olhar ávido por transformação social. Agradeço à Profa. Ms. Maristela Zenun Ferreira, minha tia tão querida, que abriu as portas de sua casa em Goiânia, com muito amor e fartura, providenciando para que eu tivesse a estrutura necessária para poder realizar este processo de doutoramento. Agradeço à Profa. Dra. Juliana Ferreira Leite, minha prima-irmã, que nunca soltou a minha mão e sempre foi uma super parceira – de vida, de histórias e de viagens e estradas. Agradeço também a todas as outras mulheres da minha família, tanto as da parte dos Oliveira – em especial a Maria Clara Cruz Rosas de Oliveira, minha irmã amada, e a Érica Cruz Rosas de Oliveira, minha boadrasta mais que querida – quanto às da parte dos Zenun Brigagão Ferreira, por este amor tão forte e acolhimento incondicional. Agradeço ainda, à Marcela Galhardo e à Fernanda Milea, minhas irmãs de uma vida inteira, sempre incentivadoras, acolhedoras e fraternas.

Agradeço à Profa. Dra. Luzia Gomes Ferreira, nha laotong e eterna companheira, comadre e parceira, por alimentar em mim a crença no amor, como forma de sororidade, partilha e convivência. Agradeço à Profa. Dra. Jusiele Oliveira, minha comadre mais que linda, parceira incansável nestes quatro anos da minha vida de doutoranda em Lisboa. Agradeço à Profa. Dra. Luisa Günther, comadre guerreira, inspiração eterna e eterna companheira. E às

minhas afilhadas, tão amadas: Luisa e Betina e Luisa. Agradeço à Profa. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva, que é para mim uma fada-madrinha irmã companheira, que me ensina e incentiva sempre a nunca desistir, a sempre criar. Agradeço à Profa. Dra. Edileuza Penha, minha mestra primeira, que muitas vezes me estendeu as mãos neste caminhar acadêmico, e no próprio caminhar da vida. Agradeço à Profa. Dra. Flavia Rios, que também me estendeu as mãos e que, com muito afeto e generosidade, participou de maneira decisiva no processo de orientação do meu olhar imaturo sobre o grande ritual do FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou). Agradeço à Profa. Dra. Janaína Oliveira, amiga querida, que tanto em Burkina Faso, quanto no campo de estudos sobre a categoria de cinema negro africano, generosamente me abriu inúmeras portas, disponibilizou diferentes referências, sendo fundamental durante a minha primeira viagem ao FESPACO. Agradeço à Profa. Dra. Andréa Vettorassi, que no momento mais crucial deste meu processo de doutoramento, me adotou sem reticências, dando o norte necessário para a conclusão deste trabalho. Agradeço à Profa. Dra. Eliane Gonçalves, que acreditou na minha trajetória e soube criar as possibilidades que eu precisava para finalizar esta obra. Agradeço a todas as minhas colegas de turma no doutorado, iniciado em março de 2014 na Universidade Federal de Goiás, pela parceria e inspiração e sororidade. E em especial à Dra. Elna Dias, companheira de estrada, na travessia da BR-060 entre Brasília e Goiânia. Agradeço também a minha mais que querida inspiração e amiga, Profa. Dra. Marcela Amaral, que desde 2005 é um ser de luz em minha vida, sempre de braços abertos e abraço carinhoso, que fortalece e afaga. Agradeço à Profa. Dra. Sandra Oliveira, que desde o processo seletivo para o doutorado em Goiânia, foi uma amiga incansável, abrindo sempre as portas de sua casa para uma boa noite de pamonhas ou pizzas super saborosas. Agradeço à Profa. Dra. Catarina Alves Costa, por ter me recebido com tanta generosidade para o estágio de doutoramento sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, FCSH, em Lisboa/Portugal.

E agradeço à ex-presidenta Dilma Rousseff, que durante o seu primeiro mandato, acreditou que a educação é uma ferramenta primordial no processo de transformação social, e aprovou um pacote de medidas que possibilitaram a expansão no Centro-Oeste brasileiro, de programas de pós-graduação e bolsas de estudos, dentre os quais o Departamento de Sociologia da Universidade Federal de Goiás, que foi bastante agraciado.

No mais, agradeço especialmente ao meu pai, José Roberto de Oliveira, por tanto amor e parceria e presença, e por me ensinar como é lindo ser herdeira de sua negritude. Agradeço ao meu irmão querido e amado, Pedro Gabriel Cruz Rosas de Oliveira, por seu carinho e sua doçura, por sua paciência. Agradeço ao meu paidrasto, Luiz Carlos Sérvulo de Aquino,

incentivador e parceiro. Ao meu primo Daniel Ferreira Leite, que toda vez que eu ia a Goiânia, insistia para irmos ao cinema e em uma dessas vezes, me apresentou aos filmes feitos por Abderrahmane Sissako. Ao meu tio Prof. Dr. Clóvis Brigagão, exemplo de produção acadêmica e que, com muito amor, sempre me incentivou [muito] a ser uma cientista, uma artista e intelectual. Tudo junto e misturado. Ao Prof. Dr. Gilberto Barral, que me deu um grande impulso para fazer a prova de seleção para o doutorado. Ao Prof. Dr. Manuel Ferreira Filho, que “comprou” o meu projeto de pesquisa sobre o FESPACO, no processo de seleção de doutorado e que me deu o impulso final, o incentivo-desafio que jamais esquecerei, e que foi fundamental para o término desta tese. Ao querido amigo poeta goiano, Prof. Dr. Augusto Niemar Rodrigues, que é de uma amizade e parceria incansáveis, sua poesia é para mim, como a chuva no cerrado – faz florescer sempre. Ao falecido Prof. Dr. João Gabriel, da Universidade de Brasília, *in memmorian*, que sempre me dizia que eu era mais poeta que socióloga, mas que era bonita a forma como eu fazia a minha própria sociologia. Ao meu amigo B., Bruno Arantes, amigo e confidente, parceiro de poesia, de estradas, de sonhos e de fotografia. Ao Prof. Dr. Joaze Bernardino Costa, que me orientou no Programa Pós-Afirmativa da Universidade de Brasília, em 2013, momento que foi fundamental para a elaboração deste projeto de pesquisa de doutorado que, hoje, finalizo com muito orgulho. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Goiás e todos seus docentes, fundamentais para que eu bem-me instrumentalizasse para esta jornada científica. Agradeço ainda a todos discentes da Turma de 2014, que fizeram esta travessia comigo.

Agradeço especialmente ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, que durante os seus mandatos criou 18 universidades públicas e foi um de nossos governantes que mais investiu em educação superior no Brasil, tipo de política pública ao qual eu devo muito. Agradeço também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que financiou o meu doutorado e o meu estágio de doutoramento-sanduíche, realizado em Portugal, com duas bolsas de estudos, CAPES SOCIAL e ESTÁGIO SANDUÍCHE, concedidas entre 2014 e 2018.

Por último, agradeço ao meu amor, meu companheiro e pai da Ashanti, meu amigo e confidente, Prof. Flávio Jorge Tavares Zenun Almada, que segurou todas as barras para que eu pudesse um dia tentar ser doutora e é sempre, sempre, um incansável admirador desta força feminina, que move a mim e a tantas. Sem ele, eu nada seria, sem ele, este trabalho jamais existiria.

A todos vocês, eu dedico a minha enorme gratidão.

RESUMO

A presente tese de doutorado, intitulada *A Cidade e o Cinema [Negro]: o caso FESPACO*, é resultado de uma escrevivência [auto] etnográfica, em que me propus a ir ao encontro de um dos maiores festivais de cinema africano, o FESPACO – Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou –, que acontece em Burkina Faso, país localizado na África Ocidental, desde 1969 até os dias de hoje. O trabalho traz, portanto, o resultado deste estudo de caso e está dividido em três partes, respectivamente: a primeira sobre a cidade-sede do ritual, a capital-Ouagadougou; a segunda sobre a arte do cinema de torna (in)visível determinados corpos [negros]; e a terceira, propriamente, sobre o FESPACO, em relação ao que foi apresentado anteriormente. Em cada uma dessas etapas do texto, procurei estabelecer e discorrer sobre os possíveis elos de ligação entre a conjuntura sócio política e espacial que acolhe o festival, em relação a este tipo de cinema que se [auto] intitula (ou é chamado de) **negro**. Tudo isso, tendo como principal referência e ponto de partida a minha própria experiência de vida e lugar de fala, diante da complexidade do que foi gerado a partir do colonialismo europeu. Neste sentido, em termos teórico-metodológicos, e a fim de suscitar também uma discussão sobre arte e sociedade, tal escrevivência foi realizada com o objetivo de compreender o festival à luz de questões referentes aos apagamentos a às (in)visibilidades promovidas pelo conhecimento e(m) suas redes de produção.

PALAVRAS-CHAVE: escrevivência, cinemas negros africanos, Sociologia do Conhecimento, decolonialidade do pensamento, FESPACO.

ABSTRACT

This PhD thesis entitled *The City and the [Black] Cinema: the FESPACO's case*, it is the result of an *writexperience* [auto] ethnographic in which I set out to meet one of the largest African film festivals, the FESPACO – Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou – which takes place in Burkina Faso, a country located in West Africa from 1969 to the present day. The work therefore brings the result of this case study and is divided into three parts, respectively: the first on the host city of the ritual, the capital-Ouagadougou; the second about the art of cinema makes (in)visible certain [black] bodies; and the third, properly, about FESPACO, in relation to what was previously presented. In each of these stages of the text, I tried to establish and discuss the possible links between the socio-political and spatial conjuncture that hosts the festival, in relation to this kind of cinema that calls itself (or is called) black. All of this, having as its main reference and starting point my own life experience and place of speech, given the complexity of what was generated from European colonialism. In this sense, in theoretical and methodological terms, and in order to also arouse a discussion about art and society, such *writexperience* was carried out with the objective of understanding the festival in the light of questions concerning the erasures and the (in)visibilities promoted by knowledge and (in) your production networks.

KEYWORDS: *writexperience*, black African cinemas, Sociology of Knowledge, decoloniality of thought, FESPACO.

RESUMEN

La presente tesis de doctorado, titulada *La Ciudad y el Cine [Negro]: el caso FESPACO*, es el resultado de una escritura [auto] etnográfica en el que me propuse conocer uno de los mayores festivales de cine africano, el FESPACO – Festival Panafricano de Cine y Televisión de Uagadugú –, que tiene lugar en Burkina Faso, un país ubicado en África occidental desde 1969 hasta la actualidad. Por lo tanto, el trabajo trae el resultado de este estudio de caso y se divide en tres partes, respectivamente: la primera en la ciudad anfitriona del ritual, la capital, Uagadugú; el segundo sobre el arte del cine hace (in)visibles ciertos cuerpos [negros]; y el tercero, propiamente, sobre FESPACO, en relación con lo presentado anteriormente. En cada una de estas etapas del texto, intenté establecer y discutir los posibles vínculos entre la coyuntura sociopolítica y espacial que alberga el festival, en relación con este tipo de cine que se llama a sí mismo (o se llama) negro. Todo esto, teniendo como principal referencia y punto de partida mi propia experiencia de vida y lugar de expresión, dada la complejidad de lo que se generó a partir del colonialismo europeo. En este sentido, en términos teóricos y metodológicos, y para despertar también una discusión sobre el arte y la sociedad, tal escritura se llevó a cabo con el objetivo de comprender el festival a la luz de las preguntas sobre los borrados y las (in)visibilidades promovidas por el conocimiento y(n) sus redes de producción.

PALABRAS-CLAVE: escritura, cines negros africanos, Sociología del Conocimiento, decolonialidad del pensamiento, FESPACO.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 – Autorretrato I. Ciné Burkina, Ouagadougou, Burkina Faso, em março de 2015. 16
- Imagem 2 – Sendo observada, na festa de abertura da 24ª edição do FESPACO, Ouagadougou, Burkina Faso, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun.42
- Imagem 3 – Salão de embarque, Aeroporto Mohammed V, Casablanca, Marrocos, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.46
- Imagem 4 – Primeira madrugada, rua em frente a casa onde ficamos hospedades, no bairro Cité An III, Ouagadougou, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun. 50
- Imagem 5 – Esta foto foi tirada minutos antes de sermos preses, eu e Flávio. Mural Comemorativo da Revolução, Praça da Revolução, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun. 54
- Imagem 6 – Caminhando, de costas, estão a pesquisadora Janaína Oliveira e o cineasta Idrissa Ouedraogo. Pátio da sede do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun. 57
- Imagem 7 – Amanhecer, às cinco horas da manhã, no pátio do Ran Hôtel Somketa, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun. 58
- Imagem 8 – Mapa Político do continente africano, por mim assinalado, onde está registrada a divisão territorial em finais do século XIX (KI-ZERBO, 2006, p. 286). Fotografia de Máira Zenun. 59
- Imagem 9 – Print Screen do Mapa da África Ocidental, no Google Maps. Disponível no endereço <https://www.google.com/maps/place/Burkina+Faso/@13.1009632,-6.5781254,6z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0xe2dca26d5a6709b:0x27930aed46836dab!2sBurkina+Faso!3b1!8m2!3d12.238333!4d-1.561593!3m4!1s0xe2dca26d5a6709b:0x27930aed46836dab!8m2!3d12.238333!4d-1.561593>. Acesso em: 19 jun. 2019. 65
- Imagem 10 – Print Screen do Mapa “Geopolítica da Diáspora África – América – Brasil – Séculos XV – XVI – XVII – XVIII – XIX – cartografia para a educação”, organizado pelo Prof. Dr. Rafael Sanzio (UnB) e disponível no endereço <http://fehcab.blogspot.com/2014/12/geopolitica-da-diaspora-africa-america.html>. Acesso em: 19 jun. 2019. 66
- Imagem 11 – Print Screen do Mapa de Burkina Faso, Google Maps, disponível no endereço <https://www.google.com/maps/place/Burkina+Faso/@12.2756826,-1.3815925,8z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0xe2e95ecceaa44cd:0x799f67799c743b8b!2sUagadugu,+Burkina+Faso!3b1!8m2!3d12.3714277!4d-1.5196603!3m4!1s0xe2dca26d5a6709b:0x27930aed46836dab!8m2!3d12.238333!4d-1.561593>. Acesso em: 20 jun. 2019. 69
- Imagem 12 – Autorretrato II. Observando, sendo observada, e olhando de beira. Rua do *Marché Central*, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun. 71
- Imagem 13 – Tapete vermelho na entrada do *Ciné Burkina*, durante o FESPACO, por onde circulavam militares, jornalistas, vendedores ambulantes e o público em geral. Março de 2015. Fotografia de Máira Zenun. 73
- Imagem 14 – Print Screen do Mapa da cidade de Ouagadougou, disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Map-of-the-study-area-in-Ouagadougou-Burkina-Faso_fig1_322640327. Acesso em: 30 dez. 2018. 75
- Imagem 15 – Estatuas do Mito de *Yennenga*, na loja 14, do Mercado de Artes em Cobre, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun. 76

Imagem 16 – Cabras/bodes descansando, durante a madrugada, na Avenida Kwame Nkruhmah, no centro da cidade de Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.....	79
Imagem 17 – Koanda Issaka dit HONDA, amigo que fiz e que trabalha no <i>Ciné Neerwaya</i> como fotógrafo e modelo-manequim. Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	81
Imagem 18 – Madrugada, porta principal do <i>Marché Central</i> , Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	84
Imagem 19 – Praça da Revolução alaranjada pelo pó que vem do Sahel. Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.....	86
Imagem 20 – Vista alaranjada da janela que fica no corredor da escadaria de serviço, do Hôtel Splendid, localizado no centro da cidade de Ouagadougou, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	86
Imagem 21 – Na imagem eu vejo o somatório explicado, e cada um dos sons impregnados de cidade. Impregnados de história e tempo. Loja de instrumentos de cozinha localizada nas proximidades do Ciné Burkina, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	88
Imagem 22 – De dentro de um táxi coletivo, da janela vejo a rua e o trânsito, durante o percurso entre o centro da cidade de Ouagadougou e o bairro Ouaga 2000, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	89
Imagem 23 – Vista de frente do bar <i>Taxi Bruce</i> , localizado na Avenida Kwame Nkruhmah, Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.....	90
Imagem 24 – Em uma das paradas, por conta de um sinal vermelho, observo o trânsito de bicicletas e motocicletas da cidade. Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	92
Imagem 25 – <i>Le Village du Cinema</i> , localizada no pátio da sede do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	93
Imagem 26 – Pátio interno do Ran Hôtel Somketa, Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	94
Imagem 27 – Prédio em obras, da Cinemateca Africana, localizado no terreno da sede do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.....	96
Imagem 28 – Almoço no <i>L'Eau Vive</i> , no dia da cerimônia de premiação em março 2015. Estavam presentes, que eu soubesse: Philippe Lacôte, Dyana Gaye e Hicham Ayouch. Fotografia de Máira Zenun.....	99
Imagem 29 – Boulevard Monseigneur Joanny Tarvernaud, onde está localizada uma série de estátuas em cobre, de cineastas homenageados pelo FESPACO. Em primeiro plano estão Flávio Almada e Ousmane Sembène – em homenagem. Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	100
Imagem 30 – Fotograma do filme <i>Um Dia em Ouaga com Jana</i> (2015), realizado por mim. Neste trecho, caminho com Janaína Oliveira pela <i>Avenue Gamal Abdel Nasser</i> , e ela vai me explicando um pouco sobre esta arte de talhar as árvores para contar a história do país. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vheWzGhKSQU&t=349s . Acesso em 28 agosto, 2019.....	101
Imagem 31 – Vista das torres de duas mesquitas próximas ao <i>Ciné Burkina</i> , fotografadas no final de tarde, na Avenue Loudun, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.....	102
Imagem 32 – Loja de artigos religiosos e medicinais, localizada na <i>Avenue Kwame Nkruhmah</i> , Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.....	103
Imagem 33 – Loja de artigos medicinais, localizada na <i>Avenue du Capitaine Kouanda</i> ,	

	Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.....	104
Imagem 34	– Tapete Salat de oração, em frente a uma das portas do Mercado Central, localizado no centro da cidade de Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.....	105
Imagem 35	– Vendedores ambulantes, nas proximidades do <i>Ciné Burkina</i> , Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	107
Imagem 36	– <i>Foufou</i> de inhame servido com molho de azeite de dendê e carne, acompanhado de peixe frito com batatas fritas e bebidas, no restaurante montado do lado de fora do Ciné Burkina, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	107
Imagem 37	– Grande panorâmica da plateia do <i>Ciné Burkina</i> , durante sessão do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	111
Imagem 38	– Olhares trocados entre [o] <i>eu-outra</i> e ela, burkinabè consumidora de cinema. Registro feito no Ciné Burkina, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografias de Máira Zenun.....	112
Imagem 39	– Enquanto eu olho, sou e sigo sendo-eu observada, olhada, reparada. Tirada em frente ao <i>Ciné Burkina</i> , durante o FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	115
Imagem 40	– Frame do filme <i>Salomão e a Rainha de Sabá</i> (1959), de K. Vidor, cuja personagem título é etíope.	141
Imagem 41	– Frame do filme <i>Teza</i> (2008), de Haile Gerima, a respeito dos processos políticos na Etiópia contemporânea.....	141
Imagem 42	– Capa da Revista <i>Colonial Cinema</i> , publicada trimestralmente pela British Colonial Film Unit, Colonial Office. Respectivamente, os exemplares: 1) September 1953, Vol XI, No 4; 2) December 1953. v. XI, n. 4. Imagens disponíveis no endereço https://cinemastandrews.org.uk/archive/colonial-cinema/ . Acesso em: 11 jul. 2019.	144
Imagem 43	– Cartaz do filme <i>Chasse au lion à l'arc</i> (1965), de Jean Rouch.	146
Imagem 44	– Frames em sequência, do filme <i>Afrique 50</i> (1950), de René Vautier, sobre o projeto colonial.	148
Imagem 45	– Cartaz do filme <i>Afrique 50</i> (1950), de René Vautier.	149
Imagem 49	– Frame do filme <i>Dirty Gertie do Harlem</i> (1946), de Spencer Williams.	154
Imagem 50	– Cartaz do filme <i>THE EXILE</i> (1931), de Oscar Micheaux.	155
Imagem 51	– Frame do filme <i>Ain el Ghezal</i> (A moça de Cartagena) (1924), produzido pelo tunisino Chemama Chikly, em seu país de nascido.....	160
Imagem 52	– Frame do filme <i>La Noire de...</i> (1966), de Ousmane Sembène, em um momento em que a personagem Diwara encara a patroa, e escancara o abuso naquela relação laboral.....	163
Imagem 53	– Frame do filme <i>Borom Sarret</i> (1963), de Ousmane Sembène, em um momento em que o carroceiro encara o representante da ordem pública [branca].....	163
Imagem 54	– Cartazes dos filmes <i>Pode me chamar de Nadi</i> (2009), de Déo Cardoso e <i>PHATYMA</i> (2010), de Luiz Chaves.	172
Imagem 57	– Autoretrato III. Rue du Travail, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	186
Imagem 58	– Autorretrato IV. Festa de abertura da 24ª edição do FESPACO, no <i>Palais des Esports</i> , Ouagadougou, em 27 de fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	190
Imagem 59	– Mural exposto na Rádio Universitária, na Universidade Joseph Kizerbo, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.....	191
Imagem 60	– Noite de sábado, em frente ao <i>Ciné Neerwaya</i> (construído em 1970),	

	Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	193
Imagem 61	– Instituto <i>IMAGINE</i> , Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	194
Imagem 62	– Paulin Vieyra e Robert Caristan, em <i>Afrique sur Seine</i> (1955). Foto de cortesia da psv-films.fr, disponível em https://www.africanfilmny.org/aff2018/post-2/ . Acesso: 1 jan. 2019.	195
Imagem 63	– Placa indicando a sede da FEPACI (<i>Fédération Panafricaine des Cinéastes</i>), Avenue Kwame Nwkhuma, Ouagadougou, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	196
Imagem 64	– Cartazes dos filmes ganhadores do <i>Étalon de Yennenga D'or</i> , do FESPACO. 199	
Imagem 65	– Cartazes dos filmes ganhadores do <i>Étalon de Yennenga D'or</i> , do FESPACO. 200	
Imagem 66	– Cartaz do filme ganhador do <i>Étalon de Yennenga D'or 2019</i> , do FESPACO. 201	
Imagem 67	– Janaína Oliveira na tenda do FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro) na MICA 2015 (<i>Marché International du Cinéma et de la Télévision Africains</i>). Fotografia de Máira Zenun.	203
Imagem 68	– Estátua da Princesa Yennenga, na <i>Avenue de la Nation</i> , no Centre Ville, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	208
Imagem 69	– Flyers, programas e propagandas distribuídas durante as 24 ^a e 25 ^a edições do FESPACO, em Ouagadougou, Burkina Faso. Fotografia de Máira Zenun.	211
Imagem 70	– Imagem de divulgação do filme <i>Get Out</i> (2017), na cena em que a personagem Chris é submetida, por sua sogra, a uma sessão de hipnose forçada. O diálogo representado demonstra uma relação de extrema violência entre os dois grupos étnico-raciais em questão: população negra (Chris) X população branca (mãe da namorada do Chris). Na intenção de dominação, a sogra utiliza a ferramenta psicológica da hipnose para, subliminarmente, reforçar o mito da superioridade branca, para que Chris se torne mais complacente e submisso.	216
Imagem 71	– Imagem da Praça do Povo, divulgada pelo sítio Passa Palavra e disponível no endereço eletrônico http://passapalavra.info/2014/11/100796 . Acesso em: 24 nov. 2017.	221
Imagem 72	– Imagem dos dias da Revolta, divulgada pelo sítio RFI France e disponível no endereço eletrônico http://www.rfi.fr/afrique/20150530-burkina-faso-blaise-compaore-martyrs-cherif-sy	223
Imagem 73	– Grafite do rosto de Blaise Compaoré, escrito “Ditador Assassino”, na Praça dos Cineastas, Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun. 224	
Imagem 74	– Reunião “Duas horas por nós, duas horas pela África”, na Universidade Joseph Ki-Zerbo. Fotografia de Máira Zenun.	225
Imagem 75	– Fotografia da manifestação de outubro de 2014, em Ouagadougou, na Praça da Revolução. Imagem disponível no site https://www.pressenza.com/it/2016/05/la-risposta-nonviolenta-burkina-faso-testimonianza-stefano-dotti/ . Acesso em: 11 de janeiro de 2017.	226
Imagem 76	– Entrega do prêmio <i>Étalon de Yennenga D'or</i> , pelas mãos da representação da Yennenga e do presidente Roch Marc Christian Kaboré, que está de costas na imagem, vestido com um fato de pano da terra. Palais de Sport, Ouaga 2000, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	227
Imagem 77	– “Justice”. Grafite político no caminho entre o Centre Ville e Ouaga 2000, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	228
Imagem 78	– Porta do escritório do Serviço de Conservação na sede do FESPACO, enfeitada com cartazes dos filmes participantes da 25 ^a edição do evento. Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	231
Imagem 79	– Frame do filme <i>Heremakono</i> (2002), de Abderrahmane Sissako.	233

Imagem 80 – Propaganda do Instituto Francês, em Ouagadougou, no início das sessões do FESPACO de 2015. Fotografia de Máira Zenun.	238
Imagem 81 – Palais de Sport, em Ouaga 2000, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.	241
Imagem 82 – Parede externa do The Taxi Brousse, com imagens da Madre Teresa, Gandhi, Nelson Mandela, Martin Luther King, Blaise Compaoré, Patrice Lumumba, Fidel Castro, Kwame Nkrumah, Bob Marley, Malcon X, Che Guevara, Marcus Garvey e uma propaganda do francês <i>Canal Plus</i> . Fotografia de Máira Zenun.	243

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
PRIMEIRA PARTE A CIDADE	45
CAPÍTULO 1 A CHEGADA, ONDE FOI?	46
CAPÍTULO 2 A REGIÃO, ONDE ESTÁ?	59
CAPÍTULO 3 A CIDADE CAPITAL DE OUAGA.....	72
CAPÍTULO 4 A CAPITAL DO(S) CINEMA(S) AFRICANO(S) É OUAGA?	93
SEGUNDA PARTE O CINEMA [NEGRO]	113
CAPÍTULO 5 O CINEMA, O QUE É?	116
CAPÍTULO 6 O CINEMA BRANCO COLONIAL.....	137
CAPÍTULO 7 O QUE É E QUEM É O CINEMA NEGRO? OU SOBRE ALGUMAS EXPERIÊNCIAS DESSES CINEMAS PELO MUNDO.....	151
CAPÍTULO 8 PELES NEGRAS, CINEMAS NEGROS? OU SOBRE A ARTE DE TORNAR (IN)VISÍVEL.	173
TERCEIRA PARTE O CASO FESPACO.....	183
CAPÍTULO 9 CINEMA E(M) SOCIEDADE.....	184
CAPÍTULO 10 CINEMA E/COMO POLÍTICA.	193
CAPÍTULO 11 BURKINA FASO – A TERRA DAS PESSOAS ÍNTEGRAS.	213
CAPÍTULO 12 BURKINA FASO – O PAÍS DOS CINEMAS AFRICANOS.....	231
CONCLUSÃO.....	245

INTRODUÇÃO

*O Cinema é uma arma!
Com ele você pode mudar a mentalidade de um povo.*
(Zózimo Bulbul¹)



**Imagem 1 – Autorretrato I. Ciné Burkina, Ouagadougou, Burkina Faso, em março de 2015.
Fotografia de Maira Zenun.**

¹Zózimo Bulbul (1937-2013) declarava abertamente sua intenção de usar o cinema como forma de enfrentamento na luta contra o racismo. Criou o Centro Cultural Afro Carioca e o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe – que, desde a sua passagem, passou a ser chamado de Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. A frase subscrita, sua história, filmografia e alguns depoimentos podem ser consultados na página <http://afrocariocadecinema.org.br/>. Acesso em: 04 fev. 2019.

Estive no FESPACO – Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou –, que acontece e tem sede na cidade de Ouagadougou², capital de Burkina Faso, África Ocidental, por duas vezes: em 2015 e 2017. Duas viagens, iguais e diferentes. Complementares, mas distantes. Feitas ambas com a intenção de realizar a parte do trabalho de campo da minha investigação de doutorado, aqui apresentada, sobre a relação entre uma cidade, um tipo de cinema e o caso político referente à existência do FESPACO. O texto que se segue, portanto, traz o resultado analítico deste estudo de caso, que desenvolvi nos últimos cinco anos (entre março de 2014 e janeiro de 2019). Trata-se, nesse sentido, de uma pesquisa em que – por força das circunstâncias –, busquei compreender a existência do festival em questão, em relação e a partir de uma discussão sobre raça/negritude³, representação e representatividade. Isto porque, nas duas ocasiões em que fui a Ouagadougou, pude perceber que, para além de ser um evento enorme, o FESPACO também funciona como palco para uma interessante parceria que se inscreve entre espaço e sociedade; ou seja, entre Ouagadougou e os cinemas feitos em África e em suas diásporas.

Como busco argumentar ao longo deste texto, o cinema aqui estudado é, sobretudo, um tipo de produção que procura corrigir o equívoco de uma *história única* – mencionado pela escritora feminista nigeriana Chimamanda Adichie, em vídeo-palestra a respeito de sua própria história⁴ –, ao contar em imagens audiovisuais, outras realidades, outras cores, outros corpos e vivências, outras experiências por/sobre sociedades historicamente estigmatizadas e invisibilizadas em filmes produzidos sob a ótica da cultura ocidental. Isto, de o cinema ter sido eleito como forma de luta por pessoas/mentes/corpos, se deu porque desde a sua invenção, tem demonstrado ser uma poderosa tecnologia de divulgação e promoção sistemática de determinadas práticas e valores culturais, dada a sua enorme capacidade de reprodução, de

² Escreve-se *Uagadugu* em português de Portugal e *Ouagadougou* em francês. As pessoas que frequentam e habitam a cidade se referem a ela no diminutivo, por *Ouaga/Uaga*. Neste trabalho, eu optei pela forma escrita em francês, utilizada em muitos textos acadêmicos sobre o país-Burkina e seu festival de cinema.

³ Sem querer entrar na discussão a respeito do conceito de raça, aqui será levado em conta que as relações raciais modernas surgiram, ou foram forjadas, melhor dizendo, onde houve a ocorrência de situações de conflito e dominação cultural, e que determinadas distinções usadas para legitimar esses processos estiveram baseadas em diferenças culturais e fenotípicas. Sendo esta, portanto, uma questão estruturante, para um mundo organizado a partir de um sistema único (mesmo que fragmentado) de referencial. Levo, desde já, em consideração, o fato de que trata-se de uma crença, a raça, que (mesmo que não dita, por ser maldita; mesmo que seja uma fabulação, por não ser empírica) legitima a exclusão, a exploração e a humilhação de um grupo [branco] sob outros [não brancos].

⁴ O vídeo de Chimamanda Ngozi Adichie faz parte do acervo TED (Technology; Entertainment; Design), e foi produzido em 2009. Nele, ela narra como “descobriu a sua voz cultural — e adverte que, se ouvirmos apenas uma história sobre outra pessoa ou país, corremos o risco de um erro crítico.” Disponível pelo endereço https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Acesso em: 18 jan. 2019.

exposição e de alcance das mensagens por ele veiculadas. Entretanto, essa sua [positiva]⁵ particularidade, de poder servir como fonte/ferramenta de ensino e educação, por exemplo, não é algo que está disponível para qualquer pessoa, grupo ou instituição. Especialmente porque fazer cinema (saber pensar, produzir, distribuir e exibir essa linguagem) pode ser uma empreitada caríssima e bastante complexa, posto que saber fazê-lo requer saber dominar um tipo de conhecimento que somente se realiza em coletivo⁶.

Ocorre que, assim como em outras esferas de produção de discurso, o campo do cinema ainda hoje se configura como um espaço excludente e reservado, em se tratando da circulação dessas mercadorias pelos grandes centros urbanos globalizados. No Brasil, que é o meu lugar de fala, a discussão acadêmica sobre o cinema negro-africano tem ganhado cada vez mais força com o passar dos anos, vide a quantidade de publicações a respeito, com as quais diálogo ao longo desta tese. Que dirá os espaços de exibição e debate sobre essas obras, as clássicas e as contemporâneas. A bem dizer da verdade, quando o tema é cinema, trata-se de um campo que é composto, essencialmente, por dois grupos: a) produtores majoritariamente homens, brancos, moradores dos grandes centros urbanos e pertencentes às classes média e alta; b) consumidores

⁵ Desde o título desta tese, onde destaco a palavra *negro*, colocando-a entre colchetes, passando também por esta densa escrita, aqui apresentada, é possível notar que faço uso (excessivo?) de muita pontuação e repetências, na intenção de impor um estilo próprio ao contar nestas linhas sobre a sociologia das coisas que vi e que vejo, em Ouagadougou, em Lisboa ou em Brasília. Enquanto recurso ortográfico, da língua escrita, a pontuação se encarrega de atribuir determinado tom à fala entoada, e disso vem o ritmo e a melodia apresentada de um pensamento grafado. Por outro lado, ela – a pontuação – destaca, salienta, dá ou retira importâncias; sendo o pensamento e a escrita resultados, derivados, de uma estrutura social [também] de poder; e é assim que eu a utilizo neste texto – a pontuação excessiva, os colchetes e repetências. Para realçar o que penso. Neste sentido, abuso no excesso dessas marcas; tanto dos colchetes, quanto dos parênteses, dos pontos, das vírgulas, ponto e vírgulas, travessões e meia-riscas. Como se, ao enfatizar (em) tudo, eu conseguisse acionar a própria língua-órgão, língua-fala, quando ela movimenta, quando ela expressa – o que se vê, o que se pensa e o que se sente. Diante disto, gostaria de salientar apenas algumas questões, ainda, para também justificar esta trilha: 1) penso e uso o [colchete] enquanto ferramenta didática filosófica, levando em conta etimologia e sentido, uma vez que é feita a atribuição deste nome, colchete, aos ganchos que conectam, às porteiros e cancelas que permeiam/interrompem/separam estradas, cidades, caminhos, cidades, vilas e [aqui] palavras; 2) e mais, para o conhecimento químico, o colchete significa concentração, e é assim que também o utilizo e o entendo, como uma marca de ênfase e de abundância, como uma forma [maior] de destaque. Utilizo o recurso do colchete no papel, ou atribuição, como de um gancho entre as partes, que é algo [super] importante. Ou, como o gancho duplo onde se pendura a carne nos açougues – como algo que **carrega e dá densidade** à tinta, à vida. Ou, ainda, na função de ser um pequeno botão que se prende por pressão, à uma peça metálica complementar, mas fundamental; para que as ideias não se percam entre as linhas e a ênfase não desapareça das palavras. Sendo este o colchete; diferente do (parênteses), que é utilizado aqui infinitas vezes, para mostrar como há sempre mais de um sentido, ou, mais um complemento, mais um pedaço, um sentido, para as coisas da escrita e da vida. O parêntese, no caso, eu tomo para anunciar frases ou palavras interpostas; pensamentos, informações e análises que funcionam como atalhos, complementos, mas que não podem se afastar longitudinalmente das ideias ditas/escritas/pensadas/referidas. Já o colchete, é minha forma escrita de exclamar sempre.

⁶ Pensando que esta é uma arte feita por e em diferentes etapas, por diferentes tipos de profissionais, e que ela somente se realiza por completo diante de uma audiência, que ao assisti-la, recebe + decodifica + interpreta aquele resultado apresentado; faz todo o sentido e é também muito importante consenti-la como sendo algo promovido por algum tipo de coletividade.

majoritariamente homens, brancos, moradores dos grandes centros urbanos e pertencentes às classes média e alta (DALCASTAGNÈ, 2007).

A partir dessa perspectiva, são criadas e recriadas as representações sociais de boa parte da produção cinematográfica que consegue circular mundialmente. Ou seja, que possui incentivos e meios para divulgar e exibir a sua própria produção. Contudo, levar em consideração apenas esse circuito de cinema, do *global stream*, exclui do campo de análise sociológica aquilo que pode ser uma importante ferramenta para reflexão a respeito da autorrepresentação de formas outras, outras formas, como um cinema feito desde profissionais identitariamente ligades⁷ às culturas negro-africanas contemporâneas. É neste sentido que, nesta tese, eu sugiro o estudo e a análise de um evento que, sob um primeiro olhar, cumpriria a função de receber um tipo de cinema da autorrepresentação, que acabaria por estabelecer certos elos entre diversas/diferentes culturas negras, que foram, ou melhor, que tem sido espalhadas ao redor do mundo contemporâneo, pelos grandes movimentos de deslocamento populacional, relacionados ao continente africano (GUERREIRO, 2010).

Sendo este, portanto, o ponto fulcral da tese, e com o qual eu justifico o meu particular interesse sobre o FESPACO: que é um evento-ritual inicialmente criado e fortalecido sob o propósito de fomentar uma rede pan-africana de sustentabilidade do mercado audiovisual, construída para/por profissionais de origem africana (BAMBA, 2007). Deste projeto, coube à cidade de Ouagadougou ser a morada eleita para exercer a função de casa/sede e base para esta empreitada, dedicada ao cinema a que eu me referi acima e que me referirei mais, ao longo desta tese, produzido como referência de identidade, de afirmação e de pertencimento para/por/sobre pessoas de origem africana. Afinal, na forma como o apreendi e como tenciono demonstrar durante esta minha escrita, trata-se de um tipo de cinema que, apenas por (r)existir e (ainda) independente do formato, fez-se e faz-se (ainda), de forma política e engajada, por conseguir oferecer novas (e) outras formas narrativas, de representação e de representatividade de corpos esteticamente atribuídos à África e suas populações – inclusive àquelas espalhadas

⁷ A intenção foi fazer desta uma escrita de fricção, [intensamente] crítica, rebelde e provocadora, por estar ciente de que todas as formas narrativas de comunicação – desde o cinema à própria escrita – são ferramentas políticas super potentes, de ruptura e/ou manutenção de determinados poderes, e que por esta mesma razão estão/são em permanente estado de transformação/mutação (muitas das vezes por conta, exatamente, da sua condição política). Nesse sentido, fiz a escolha por escrever as formas singulares e plurais em/com “E”/“ES”, negando a estrutura gramatical e linguística que assume o formato masculino como norma e/ou forma para designar “o todo”; algo que impõe a quem fala, e às mentes que codificam a(s) língua(s) assim falada(s), o entendimento de que “(o) homem” é sinônimo de “humano”. O fato pelo qual faço isto, se deve por eu acreditar que a forma de escrita, ou de fazer a pesquisa, também são estratégias decoloniais de enfrentamento e revolta, ao modelo de poder do patriarcado, que estrategicamente (nos) tem imposto a sua *razão* sob às (nossas) estruturas de raciocínio, sociabilidade, sensibilidade e comunicação.

pelas diásporas. Um tipo de cinema-outro plural, feito da arte de tornar visível o que o cinema branco⁸ (que se autodefine universal) tem, por opção político-estratégica, sistematicamente invisibilizado e desumanizado, através da reiteração de interpretações racistas sobre sociedades que foram (ex) colonizadas em suas mentes e corpos.

Quanto a isso, o psiquiatra martinicano Franz Fanon (1925-1961) já o disse, e eu aqui repito: o racismo-colonialismo é extremo, porque funciona como um modo de ver e de viver (n)o mundo moderno; algo tão pleno, que se faz no processo de entendimento sobre o mundo e a vida humana, e que nos afeta em tudo. Como, por exemplo, a respeito das ideias sobre quem é branco e quem não é, ou, indo ainda mais longe, sobre a própria noção de pessoa humana, que é/será construída/inventada, mantida e gerida de acordo. Neste sentido, o cinema como arma de transformação e de luta anticolonial faz, em si, todo o sentido. Uma vez que, enquanto essa arte-técnica específica, capaz de restituir memórias (THIONG'O, 2007), o cinema possui a interessante capacidade de fomentar outras formas-outras, em imagens discursivas e seus demais apetrechos estéticos, de romper com os paradigmas da colonização – que promoveu não apenas uma subordinação material de determinados povos em detrimento de outros, como também se criou no projeto de definir a maneira como as pessoas devem se expressar e se entender (também em imagens), diante do mundo moderno (FANON, 2008).

A esse formato de dominação, que diz respeito, sobretudo, à (tentativa de) forma(ta)ção social/cultural/psicológica dos sujeitos humanos, Fanon (2008) chamou de colonialismo epistemológico (ou dominação pelo conhecimento), porque intervém diretamente nos processos de produção de saberes, nas práticas e nas formas de socialização e de interpretação entre/sobre as pessoas. Sobre esta mesma questão, fanoniana, a escritora e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba afirma se tratar de um tipo de mecanismo de controle e de poder que, sobretudo em relação à produção de conhecimento, determina: 1) objetos; 2) teorias; e 3) métodos, sobre/para toda e qualquer forma de produção de conhecimento – entre os quais, eu ressalto o cinema. O que Kilomba está (me) dizendo, a respeito dessa forma de dominação cultural e epistêmica, é que “*não existem discursos neutros*” (KILOMBA, 2016, p. 7), uma vez

⁸ Cujas estética e performance narrativa se baseiam e legitimam a cultura ocidental moderna, e seu corpo (branco) ocidental moderno, produzidos pelo projeto de colonização perpetrado pela Europa Ocidental, que também corresponde a uma situação histórico-geográfica, que também o foi historicamente inventada e atribuída. Processo que envolve, inclusive, a produção de uma série de imagens que foram produzidas na intenção de reforçar estereótipos: sobre o Sul e sobre o Norte; sobre o selvagem e o civilizado; sobre o negro e o branco; sobre o europeu e os outros. Isto tudo, na forma de leituras de mundo bastante representadas na cultura ocidental, na liturgia europeia, e mesmo no cinema branco de *Hollywood*, por exemplo, que eu acredito ter sido elaborado/produzido/distribuído/propagandeado na intenção de criar dissonâncias cognitivas, traumatismos afetivos e desfragmentação de empatias (FANON, 2008).

que a epistemologia [colonial], enquanto uma forma de aquisição de saber/poder, é também um tipo de conhecimento específico, que define: 1) como/quem pode/deve produzir conhecimento; e 2) quais conhecimentos podem/devem ser entendidos/definidos/defendidos como “*certos*” e/ou “*verdadeiros*” (KILOMBA, 2016).

Para escapar dessa ordem antinatural das coisas, portanto, é importante produzir “novas configurações de conhecimento e de poder” (KILOMBA, 2016, p. 8). E é disso que eu estou falando, ao me referir ao FESPACO, cuja existência em si já é um afronto, um ato de extrema coragem. Neste sentido, e levando em conta que a parte metodológica é muito importante nesta minha análise, de acordo com Fanon (2008), os métodos racionais coloniais (e toda a sua estrutura de pensamento sobre a vida, sobre o mundo humano e as pessoas) precisam, ou melhor, eles necessariamente devem se dissolver, desaparecer, já que aprisionam mais do que auxiliam, na aparição de um entendimento alargado frente às muitas realidades existentes; é necessário a esse autor que foi Fanon, à Grada Kilomba (e a mim, por suposto), que as fronteiras acadêmicas sejam, de fato, derrubadas, ou, no mínimo, de partida, provocadas, questionadas. Para tanto, a fim de tentar fugir dessa compartimentarização reconhecida por Fanon, que engessa e adocece os (nossos) corpos-outros, eu proponho a quem me lê, que esta seja uma jornada criativa diferente – porque eu mesma não consigo escapar a tudo o que me cerca e sigo, escorrego, desafino ou reincido, sempre –, levada a cabo a partir de uma escrita que, ao mesmo tempo em que é sociológica, ela também se/me permite ser imagética e poética, especialmente nas partes em que a escrevivência aflora – ou como quando achei que o que eu fazia era uma auto etnografia.

Como se, a forma com que eu escrevo estivesse em relação [e está] com quem eu sou (socialmente, historicamente, politicamente) e com as escolhas teórico-metodológicas que eu fiz (descompartimentadas) e(m) relação com o contexto que me abarca, durante este trabalho; sobre o que estudar (o FESPACO) e como o estudar (em diálogo) é também parte do “*fazer escolhas políticas*” e romper – critérios, aliás, que eu espero ter conseguido desenhar ao longo do texto. De todo modo, é a partir daqui que eu retorno ao ponto sobre, apesar do que está dito, o *método* ser uma *arma* fundamental, na luta decolonial [total]. Como quando o cinema (técnica) pinta-se de negro (método); ou como quando um festival pan-africano de cinema, o FESPACO, faz cinquenta anos de uma existência voltada para ser “*a voz do cinema africano no cinema mundial*” (Tradução Livre)⁹. Ao propor esse deslocamento de retina, para outros lugares de fala,

⁹ De acordo com Abdoul Karim Sango, ministro da Cultura, das Artes e do Turismo de Burkina Faso, o FESPACO seria “*la voix du cinéma africain dans le cinéma mondial*” (2017), ao anunciar os preparativos para a 26ª edição do evento, quando foi comemorado o seu 50º aniversário. Esta entrevista está disponível no endereço

o FESPACO traz à tona certas perspectivas e entendimentos, a partir de certos corpos-outros, que rompem com a tal da história única inventada, a que se refere Adichie (2009). E mesmo que esta introdução pareça ser uma conclusão antecipada, adiantando a marcha, como quem defende mais do que analisa/interpreta/arquiva ou retalha (porque houve, de certo, um encantamento que pode/deve ser percebido como uma faceta diferenciada a ser lida/observada), chamo a atenção para o fato de que tudo já está conectado – dentro desse complexo estratagema de ensinamentos e percepções. Afinal, não existe neutralidade.

No caso dessa equação particular, entre cidade + cinema + fespaco, por exemplo; o fato de ser ela objeto de estudo e ter alguém lhe olhando profundamente, lhe observando, para fazer dessa soma, desse complexo, um punhado de conhecimento acadêmico; para poder pô-lo na estante da biblioteca da universidade, na seção de teses de doutorado em Sociologia; essa aritmética, em si, já é de um caráter excepcional e desviado, das lógicas do raciocínio colonial capitalista moderno. Vejam bem, eu me refiro ao fato de que, no Brasil, pouco se sabe sobre Burkina Faso, menos ainda sobre Ouagadougou; que dirá sobre o FESPACO, que não é famoso, e muito menos é capa de revista. Senão, e com exceção, entretanto, a um Brasil (real), que também não é visibilizado, não é reconhecido, não é famoso, e muito menos capa de revista de domingo do Jornal *O Globo*, por exemplo. Quanto a isso, eu já me explico, utilizando as palavras extremas da filósofa brasileira Djamilia Ribeiro, no que diz respeito ao ato de nomear/reconhecer tudo o que é deixado *em branco* pelo pensamento ocidental moderno capitalista. Ela diz:

A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de “deixar viver ou deixar morrer”. A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito a própria vida (RIBEIRO, 2017, p. 43).

Simple assim: falar sobre destrói os apagamentos. Por isso, embora tenha sido, seja ainda, muito utilizado pela indústria do entretenimento, para, dessa forma tão eficaz, alcançar e propagar – ideias compradas pelo sistema-mundo capitalista moderno –, o cinema também o é em outros formatos políticos e existe na contramão dessas ideologias, para afrontar o *establishment*, para perfurá-lo, pô-lo à prova. É preciso não deixar de ter em mente que, embora vivamos em uma sociedade que estratifica, exclui e mata, sempre houve e sempre haverá muitas formas de resistência. E é exatamente nessa constatação, que ocorre o encontro entre a cidade, o cinema [negro] (enquanto estratégia de luta por representação) e o FESPACO (enquanto

estratégia de luta por representatividade). É que, ao traçar essa analogia – entre cinema, cor/corpo e lugar/hierarquia de pertença/raça (e fala) –, trago à tona a porção política da própria discussão sobre qual (e para quem) é a funcionalidade de haver um “*cinema de assunto e autoria negra concomitante*” (PISTACHE, 2019), ou ainda, sobre o reconhecimento de a arte ser, em si, um ato político, simplesmente por ser feita, independente da(s) forma(s) em que é feita.

Tal problemática, me remete a uma outra discussão, quanto à relação entre o *fazer cinematográfico* e as sociedades que acolhem (produzem, consomem) essa prática. Quem faz, faz o quê? No caso do continente africano, tenciono apresentar ainda, mais uma interpretação a respeito. Isto porque, fazer cinema pode significar pôr em prática uma função curiosa, ligada ao *contar a vida*, e que em África (de uma maneira fundamentalmente geral) é muito respeitada (SEMEDO, 2010). E, neste sentido, trata-se de cumprir uma tarefa já há muito conhecida, e respeitada, em certas terras africanas. Praticada em muitas sociedades e por pessoas específicas, imbuídas da missão de nomear, narrar, inventar e invocar – o presente e passado das pessoas, os processos e seus ritmos. Falo da possibilidade que o cinema oferece às pessoas, para que elas possam narrar (as suas) histórias, (re)construir (os seus) imaginários e (re)animar as comunidades ouvintes-retratadas (ANDREW, 2016).

Não é à toa, portanto, que há cineastas por toda a África, reivindicando para si o título de *griô* ou *djidiu*¹⁰. Reivindicando para si o direito de se dirigir, cinematograficamente, às suas próprias comunidades, às suas próprias memórias. A fim de contá-las e (re)conectá-las com o presente. Tudo isso, através da salutar articulação entre saberes acumulados, tradições locais, interesses internos e novas tecnologias de comunicação. Logo, a ideia de um cinema africano – feito ao largo de toda a invenção-África, e em uma dimensão continental –, como extensão desta herança de narrar/inventar histórias em África e sobre ela, é usada aqui para denominar uma produção bastante diversificada, realizada por cineastas africanas e africanos, sobre infinitas temáticas africanas e afrodiaspóricas. E feita sob diferentes suportes e padrões estéticos. Um cinema continental, eu diria, muito diversificado e eclético, em função de uma pluralidade incomparável de culturas, de línguas, de contextos geográficos e geopolíticos.

Como diria o realizador burkinabè Idrissa Ouédraog (1954-2018), trata-se um cinema africano no plural, composto por filmes os mais diversos (TYLSKI, 2017), tanto em sua mediocridade quanto em sua genialidade. Entretanto, esse é um campo de produção de

¹⁰ De acordo com a educadora guineense Odete Semedo, *djidiu* são “trovadores – depositários (...) – detentores de um tempo que vai e que retorna através da memória” (SEMEDO, 2010, p. 348).

conhecimentos que eu entendo como sendo um espaço simbolicamente unificado, de muita resistência à colonialidade euro-ocidental, prevista em filmes taxativos sobre o continente, como *Diamante de Sangue* (2007), de Edward Zwick ou *Invictus* (2009), de Clint Eastwood. Isso, única e exclusivamente, pelo simples fato de teimar em existir. E insistir. No sentido de elaborar, criar, ressignificar e enunciar outras experiências, outros corpos, outros modos e outras narrativas sobre a vida, que a própria história colonial não admite, ou comporta. Ou seja, artistas imbuídos da vontade e da necessidade de produzir imagens capazes de romper com os preconceitos e estereótipos definidos pelo colonialismo euro-ocidental: pela via do cinema, da escrita, da insistência na resistência de falar sobre o que se apaga. Através da arte.

No bojo de toda essa cinematografia – que nasce sendo, por excelência, um campo de muita resistência –, há um tipo ainda mais específico; um tipo declarado de cinema de militância. Que se distingue na busca explicitada por quem o elabora, de criar e retratar novas imagens, para que surjam novos olhares, sobre o continente africano. Um tipo de cinema feito na expectativa da reconstrução, em função da desqualificação vivida pelas culturas africanas, durante o período colonial. E que se define por ser feito por profissionais/artistas desejosas, desejosos, de produzir algo que rompa com os estereótipos criados pelo colonialismo, sobre as populações negras, africanas e afrodiáspóricas. Contra antigas referências, racistas e preconceituosas, que ainda se mantêm sustentadas pela cultura da colonialidade sobre um *todo negro* – populacional, cultural, estético e epistemológico – que descende de África. E que está muito presente no cinema branco colonial.

Como no filme estadunidense *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, cuja personagem negra que se destaca é um homem (interpretado por um ator branco usando *black face*) destituído de características humanas – sejam elas físicas, psicológicas e/ou morais. Ou em *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming, que conta a história de uma “*senhora-dondoca*” sulista, branca, que perde tudo quando é declarada a abolição nos E.U.A., ao mesmo tempo em que vive cercada por pessoas negras [quase] completamente despossuídas de agência e/ou intelecto. Há também a série *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989, 2008), criada pela trinca de ases do cinema comercial: Steven Spielberg, George Lucas e Philip Kaufman – todos eles homens, brancos, ricos, cis normativos. E que traz um banquete de estereótipos sobre os povos do oriente [qualquer] e do continente africano [qualquer]. Na cinematografia brasileira, filmes como *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, e *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (ambos produzidos pela *Cia. Vera Cruz*) oferecem representações estereotipadas e deturpadoras, que exotizam as práticas e os corpos da população negra, enfraquecendo e desumanizando suas figuras. Mais recentemente, cito o caso de invisibilização no filme *Vazante* (2017), dirigido pela

cineasta brasileira Daniela Thomas – que apagou as personagens negras da história contada no drama e tirou de cena o filme *Peripatético* (2017), de Jéssica Queiroz, nos debates sobre cinema negro que ocorreram no Festival de Brasília em 2017.

Ocorre que, desde a invenção do cinematógrafo, a África tem servido de cenário para as lentes coloniais e neocoloniais, cumprindo a função de instrumentalizar o projeto de dominação epistemológica. Durante o vasto período colonial europeu em África, foram produzidos muitos filmes em/sobre o continente, que eram exibidos às populações colonizadas de maneira a tentar formatar o pensamento – e o olhar – daquelas pessoas (SANOGO, 2015). É preciso lembrar que algumas administrações do sistema colonial, como a francesa por exemplo, chegaram a prever e aplicar regulamentações severas para qualquer cinema que fosse feito nas e para as colônias europeias (OLIVEIRA, 2016). Parece ter sido por isso que, na primeira oportunidade do pós-guerras anticoloniais, o cinema foi eleito como instrumento político de emancipação, capaz de refletir experiências coletivas, em função do seu poder de difusão e, por conseguinte, de convencimento. Por esta razão, há uma enorme diferença entre falar sobre um cinema feito em África ou falar sobre um cinema feito em África, por africanos.

Neste sentido, a partir dos anos 1960, algumas pessoas nascidas no continente se voltaram para essa arte e se imbuíram da missão de ampliar as suas possibilidades produtivas. O primeiro filme com viés anticolonial de maior projeção, realizado por um africano, um homem negro, data de 1963, quando o diretor senegalês Ousmane Sembène (1923-2007), de quem falarei muitas vezes ainda, lançou o curta-metragem *Borom Sarret* (nome em referência aos *carroceiros*, em língua *wolof*). Tal filme escancara aos olhos de quem o assiste, a pior das heranças coloniais, expondo a existência de um enorme abismo entre duas Áfricas distintas: uma, muito pobre [negra], em oposição a outra, muito rica [branca]. E, embora já houvesse a tradição de filmes sendo feitos em África, só que sob a ideologia colonial, *Borom Sarret* é um marco, responsável por inaugurar uma nova espécie de cinematografia. De fato, representativa. De fato, africana. Que trouxe novas visões sobre o continente, feitas pelo próprio continente. O filme levanta questões fundamentais, herdadas do período colonial, tais como pobreza, racismo, imigração forçada, luta de classes e exclusão social nas cidades.

Por muito tempo marxista declarado, Sembène não negava a função política do cinema e dizia usar suas lentes como instrumento de luta (AMARAL, 2013). Sendo esse, um cineasta convencido de que qualquer revolução real deveria ser, sobretudo, cultural (GOMES, 2013). O realizador sabia que, através do cinema, era possível abordar, de forma poética e para públicos enormes, novas informações, novas perspectivas. E dizia: “*Eu quero fazer um cinema militante que cause um despertar nos expectadores. Ele não pode proporcionar soluções prontas. No*

máximo, eu posso sugerir direções. Um filme só é útil se ele permite debates entre os espectadores depois dele” (ANNAS; BUSCH, 2008, p. 16). Essa primeira produção de Sembène [simbolicamente] inaugura, portanto, o “cinema africano feito pelos africanos”, cuja preocupação central estava/está em fazer filmes conscientemente voltados para as necessidades estruturais do continente – que são muitas, aliás, em função das heranças do antigo sistema. Simbolicamente, eu digo, porque há outras obras, feitas antes e/ou durante, que não são apontadas como o marco inaugural desta cinematografia, em textos sobre a origem desta produção [inter] continental, diaspórica [afro]¹¹.

Logo, o desenvolvimento do campo cinematográfico em África pode, e deve, ser lido como uma dentre tantas outras formas de ação direta que ocorreram a partir do período das lutas de libertação. Respostas que surgiram, fatalmente, em função da dominação colonialista. Dominação essa, que resistiu ao fim dos impérios coloniais, na forma de um ranço cultural impregnado na própria estrutura social e política remanescente; nomeadamente na colonialidade (QUIJANO, 2005), mas que nunca deixou de enfrentar resistência, inclusive nas artes. Não é à toa que, a partir da grande influência exercida por Ousmane Sembène, mais e mais cineastas vão passar a realizar seus filmes em África, na tradição de um cinema de ruptura e de militância que, apesar das múltiplas estratégias estéticas, se firma pelo discurso de contestação: na forma e no conteúdo. Esse tipo de cinema, portanto, existe, e insiste, como trato adiante, sendo produzido no continente até os dias de hoje. Infelizmente, ainda há um enorme problema na questão de sua divulgação e distribuição (BAMBA, 2012), como parte dos mecanismos de controle, não sendo esse o objetivo investigativo desta tese.

Ainda no âmbito desta trajetória, de desenvolvimento do cinema africano, o caso de Burkina Faso (que até 1984 era chamado de República do Alto Volta) configura como sendo bastante particular, e especial. Afinal, o país conseguiu erguer uma vigorosa cultura cinematográfica (DUPRÉ, 2012), fruto de uma série de decisões tomadas desde os anos 1960, voltadas para a indústria do cinema. Por exemplo, nove anos após o fim legal do regime colonial, em 1969, Burkina Faso teve todas as suas salas de cinema nacionalizadas (não eram muitas), pelo governo militar de Sangoule Lamizana. O mesmo governo que, naquele mesmo ano, também criou um fundo de financiamento para a produção de filmes burkinabês (BAMBA, 2007). Por essa razão, o surgimento do FESPACO, criado para ser um espaço de real

¹¹ Por vezes, quando estiver me referindo a esta noção díptica, somada, que interpõe e interpela o continente africano e(m) suas diásporas negras – e por isso tão marcadas –, farei o uso da expressão *afro*, como sendo o acúmulo de todas essas partes – negras, descendentes e diaspóricas. Vaguarei pelos termos, na certeza de que é tudo invenção malcriada para confundir [os olhares] e perpetrar [os poderes]. Como as palavras, evocadas para determinar, conferir, julgar e calar pensamentos e dizeres.

importância para a indústria audiovisual africana (BAMBA, 2007; DUPRÉ, 2012; OLIVEIRA, 2016), parece ser um fator crucial na relação entre o país-Burkina e os cinemas feitos em África, à revelia do cinema branco universal.

Ao trazer no próprio nome – Pan-Africano –, uma referência à doutrina política defendida por parte da irmandade africana e afrodescendente (ALMEIDA, 2007), o projeto do FESPACO se consolida no reforço da ideia de colaboração entre as sociedades africanas e afrodiaspóricas (BAMBA, 2007). *Pan-africanismo* é o nome dado à doutrina social e política que nasceu nos Estados Unidos, no final do século XIX, e que estava baseada na igualdade étnico racial e na luta contra o colonialismo. A minha hipótese é de que, exatamente por esse motivo que o festival acabaria por cumprir, a despeito de tudo e de todos, um papel fundamental de incentivo para a produção audiovisual africana, burkinabè e afrodiaspórica. Afinal, são muitas as atividades desenvolvidas em torno do FESPACO, que se desdobra em “*exposições, debates, conferências de imprensa, seminários, eventos culturais, mercado de produtos africanos. Competição, muitos prêmios. Também inclui o Mercado Internacional de Cinema Africano (MICA)*” (BARLET, 2000, p. 299). Apesar de nunca ter aterrissado em outras paragens, e ser sempre em Burkina Faso, com ênfase das atividades concentradas em sua capital, Ouagadougou – o festival se distribui por algumas outras cidades do país-Burkina, como Bobo Dioulasso e Koudougou, em exibições e atividades de *workshops*, debates e conferências. Entretanto, o evento-ritual em si, que se concretiza no encontro das pessoas em prol da consolidação material e pela a (real) autonomização ideológica do cinema feito em África, acontece sediado em Ouagadougou, capital de Burkina Faso.

Neste sentido, a pavimentação/fundamentação do Festival, que foi se dando gradativamente, parece ser o resultado de uma parceria bastante ampla e (inter)continental. Pan-africana, em suas questões mais práticas, como pude ouvir e observar, a respeito do que se comenta sobre, entre profissionais que frequentam o FESPACO e tive o prazer de conhecer. Tendo em vista que, hoje em dia, isso se concretiza muito mais em termos de uma estrutura produtiva e rede de financiamentos, do que propriamente em matéria de confabulação político-ideológica, como procuro demonstrar ao longo desta escrita. O que sucede em Burkina Faso, quanto ao FESPACO e todas as outras atividades relacionadas – como a JCFA¹² –, resultaria, portanto, do acúmulo de muitas experiências realizadas em colaboração e que exprimem uma

¹²As JCFA (Journées Cinématographiques de la Femme Africaine de l'Image) foram criadas em 2010, em articulação com a estrutura organizacional do FESPACO, a fim de destacar/fomentar a participação das mulheres no cenário de produção de filmes em África (OLIVEIRA, 2016). Este é um tema muito pertinente à Sociologia, que merece uma pesquisa atenta, dada a sua relevância.

enorme “*vontade de superar os obstáculos e participar de processos políticos de forma coletiva*” (BAMBA, 2007, p. 94). Um dado importante sobre tal conjuntura é o fato de que todas essas situações e iniciativas, tantas intenções em prol do cinema africano plural, por um bom tempo, colocaram o país na lista dos maiores produtores de filmes em África (ARMES, 2007).

E talvez seja por isso que haja, realmente, uma forte cultura de cinema por lá, fruto de tantos anos de parceria entre Burkina-Estado, a cidade-Ouaga e o cinema – como pude observar durante a pesquisa. Ocorre que, dessa relação somatória, há também uma geração específica de cineastas burkinabês, que teve muito a lucrar com tudo isso. Mas, não apenas este campo de profissionais, uma vez que todos podem lucrar com o cinema, quando este entra em cena. De todo modo, essa cinematografia africana que vem sendo produzida desde meados dos anos 1960, foi pluralizando, aos poucos, e o resultado disso será também o resultado dessa troca/intercâmbio/circulação de/entre múltiplos repertórios – culturais, políticos, espaciais, temporais e econômicos – disponíveis. Logo, eu entendo que, sobre tais e tantos processos interligados – e para uma Sociologia (des-compartimentarizada) das artes e das tecnologias –, esse cinema específico pode (e deve) ser estudado enquanto fonte, registro e referência para a interpretação das relações sociais implicadas em sua própria produção. Sendo este um, entre alguns outros dos fatos, ao qual eu me agarro, para compor esta escrita.

Porque, mesmo adotando um ponto de vista intermitente, de mistura [e] entre o que houve de acesso (às informações, aos espaços, aos encontros), pela descompartimentarização dos formatos e das narrativas; eu também faço parte deste bailado, afundada na maré de encontrar as vicissitudes da minha própria interseccionalidade. De maneira que, para um caminhar mais objetivo, eu tratei, durante o percurso desta jornada científica, de trabalhar, por um lado, com ferramentas teórico-metodológicas utilizadas pela Sociologia do Conhecimento Artístico e Visual. E, por outro, com conhecimentos teórico-epistemológicos da Sociologia das Relações Raciais e da Teoria Decolonial, com forte influência fanoniana, por suposto.

Isso porque, o objeto de estudo da pesquisa diz respeito a uma série de interseções concretas, entre uma produção cultural cinematográfica específica (em imagens), projetada em um festival pan-africanista, que surge e se perpetua a partir dos processos de descolonização africana (relações raciais) – acúmulo que me permite este emaranhado. Para conseguir visualizar uma relação entre tantos pontos, portanto, me dispus a pensar sobre como o cinema (arte-técnica) significa/traduz uma visão de mundo de quem o elaborou, o produziu, o distribuiu e acreditou. Mas, esta interpretação somente se fez possível por eu estar atenta ao fato de que o sistema colonial-racista atuou desconfigurando muito, (quase) toda (ou boa parte da) forma

societal, política e cultural dos territórios afetados – como o que é o meu e o que é o do FESPACO, do outro, não branco; corpos performáticos em/de territórios afetados.

Ou seja, foi preciso um acúmulo teórico-metodológico-epistêmico, porque a própria vida é assim, em trânsito. Pensando ainda sobre a territorialidade (SANZIO, 2015) do problema que destaco, é ainda mais séria, ainda, do que a própria relação exposta entre cidade + cinema + fespaco, a ligação/resultado desses processos coloniais, no que tange particularmente à consolidação desse campo de produção e de estudos sobre os cinemas que se dizem negros. Uma vez que eles existem, apenas, porque há uma questão racial inventada pela branquitude – enquanto mecanismo de manutenção dos privilégios –, muito perversa e violenta. Essa é, sem dúvida, uma problemática central para a feitura desse cinema de ruptura – que traz corpos negados ao humano, ao sagrado –, e é em torno dela que os filmes são feitos. Ora, para questioná-la, ora para usurpá-la, para afirmá-la, ou mesmo negá-la. Essa problemática estrutural da branquitude – que é também o capitalismo, o colonialismo, a modernidade, o humano, a tradição e etc. –, ela é racial, e torna-se também aqui, um algoritmo (a questão do corpo) fundamental, no entendimento sobre as representações. Por isso, nesse caso, nomear foi um ato que se fez necessário, pelo desejo de visibilizar, de dar a conhecer para não deixar morrer (RIBEIRO, 2018). Algo que, pelos motivos já explorados, não é exigido ao *corpo branco* (inventado), mas que ao corpo negro (inventado) é determinante, porque, aí dele se estiver no lugar errado e não puder se justificar. Ele será morto, sistemática e simbolicamente, morto.

A esse respeito, Djamila Ribeiro diz: “*Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para (essa) (...) que segue invisível*” (RIBEIRO, 2018, p. 41). A nomeação, portanto, é algo que vem sendo muito utilizado para legitimar e para (re) conhecer outros recortes de cinema – feminino, negro, indígena, lgbttqi, cigano, etc. – que estão à margem daquele que nega as etiquetas e que se diz universal, mas que é (majoritariamente) branco, masculino e heterossexual. É que, ao serem nomeados (como cinema negro, cinema lgbttqi, cinema no feminino, feminista, e etc.), há uma série de cinemas-outros, corpos-outros, pessoas-outras, que passam a ser reconhecidos, que passam a existir e que as suas aparições acabam por denunciar o quão fantasiosa é a (falsa) ideia de universalidade apresentada pelo/através do chamado *cinemão comercial*. Ou seja, a equação entre cinema e poder, me ajuda a refletir sobre a implicação dos trânsitos e das fronteiras, nos corpos [negros] – especialmente, na maneira como são representados. Daí, isso de “se pensar sobre a diferença” acontecer de maneira tão atrelada às formas coloniais de dominação epistemológica, como concluiu Fanon (2008), que pretendeu desde o início, agarrar-se nas mentes e nos corpos das pessoas – colonizadas e

colonizadoras –, afetando e intervindo em suas vidas. Mesmo após as lutas de libertação nacional.

Sobre essa questão, cabe salientar que nesta tese, eu ainda irei me referir muitas outras vezes aos efeitos da noção continuada do colonialismo – definida pelos sociólogos [americanos] decoloniais, o colombiano Santiago Castro-Gómez e porto-riquenho Ramón Grosfoguel, como *cultura da colonialidade* (2007) –, nos processos de retração, manutenção e sobrevivência do sistema de dominação europeu; algo que incide tanto nas histórias do festival [de cinema afro/negro], quanto nas do país-Burkina (que é uma ex-colônia, uma nova-ex-fronteira, uma nova-antiga-capital, em *continuum*). Por esse motivo, para conseguir sobreviver em África – reativa e insurgente aos desmandos e efeitos do colonialismo –, a *cultura da colonialidade* precisou continuar sendo o mais violento e contundente indicador e referencial – cognitivo, social, econômico e político – imposto às ex-colônias europeias. Mesmo depois do “fim”.

Neste sentido, a brutalidade dessa manutenção teve que se dar através da enorme inconformidade que havia entre os projetos por uma real reconstrução, fortalecimento e autonomização interna vislumbrados por algumas pessoas, em oposição ao “velho” projeto, da “velha” Europa, criado em seu próprio favor e defendido por umas tantas outras pessoas. Isso, na intenção de estabelecer hierarquias organizadas em torno das noções euro-ocidentais relacionadas a processos identificados como de caráter civilizatório. Logo, e de acordo com a Teoria Decolonial, esse novo (ex) (velho) modelo organizacional precisou ser assegurado tanto pelas elites internas africanas quanto pelas externas, ambas super militarizadas, a fim de manter a dominação militar, econômica, epistêmica e cognitiva, instituídas – que, por sua vez, também são mantidas a partir, e em função, de diferentes camadas.

Diante, portanto, da enorme belicosidade que define as disputas/relações intercontinentais das últimas décadas (entre o final do século XX e o início do XXI), não posso deixar de observar sobre como os fundamentos do projeto inicial do FESPACO podem, e devem, ter sofrido qualquer tipo de refração, transgressão ou deslocamentos [ideológicos], nestes últimos 50 anos de existência. Algo que, para início de pesquisa, é importante se levar em questão. Afinal, dos acúmulos possíveis, embora refratários, o festival foi fundado no século passado e sob os efeitos das guerras de libertação e da doutrina pan-africanista, que, por sua vez, vem sendo formulada desde o início do processo colonial (MARTIN, 2016). Ou seja, acredito que tanto o festival-ritual quanto o país-Burkina tenham sofrido de certa elasticidade operativa ao longo dos anos, no sentido das *modulações interculturais* (LIMA FILHO, 2015) definidas pelo antropólogo brasileiro Manuel Ferreira Lima Filho. Neste sentido, me interessa trabalhar com esse conceito, pelo fato de ele ter sido pensado para dar conta das diferentes

formas de atuação/negação/resistência, agenciadas por grupos/indivíduos não ocidentais, em resposta aos efeitos de tudo o que o Ocidente lhes impinge em matéria de bens e patrimônios imateriais.

Algo que acontece, sobretudo, de acordo com “*a biografia pessoal/coletiva do(s) ator(es) alvo*” (LIMA FILHO, 2015, p. 144) dessas políticas [coloniais] de Estado-nação; e em resposta aos projetos de patrimonialização/ocidentalização com que esses grupos/indivíduos se veem confrontados, desde o começo da escravidão/colonização europeia, até os dias de hoje. Logo, são os “*fluxos de informações e alta permeabilidade dos sujeitos sociais e de filiações múltiplas identitárias (gênero, pertença religiosa, classe, geração, raça e etnia)*” (LIMA FILHO, 2015, p. 139) que propiciam tais práticas de rompimento e negociação. Para o caso deste estudo, especificamente sobre o FESPACO, parto de um entendimento alargado (e derivado) da definição apresentada pelo autor, para tratar o processo de manutenção do ritual-fenômeno-FESPACO como sendo também uma forma de prática patrimonial, e de conservação estratégica, por parte do próprio estado burkinabè – uma vez que o FESPACO “*verga, mas não quebra*”, como sugere a expressão.

Contra tudo e contra todos – indústria cultural, branquitude, patriarcado, capitalismo, colonialidade e etc. –, ele segue (r)existindo, em uma negociação incessante com as drásticas heranças (neo) coloniais. Ao utilizar o conceito de Manuel Lima Filho, portanto, admito que muitos dos tais *sacudimentos* (HERÁCLITO, *apud* LANTYER, 2015) que costuram as histórias do FESPACO e de Burkina Faso, tenham ocorrido, sim, em função mesmo dessa forte ressonância colonial, continuada pela colonialidade; que ao realizar-se como um padrão cultural impregnado, faz com que os grupos/movimentos/processos de enfrentamento/desligamento do projeto (neo) colonial, tenham sempre que procurar novas formas para agir/reagir e resistir ao que impõem-se como estruturalmente natural e hegemônico, nesse “*jogo de produção de poder permanente*” (LIMA FILHO, 2015, p. 143).

Ou seja, da mesma forma que há uma enorme força de resistência decolonial no projeto desse festival – simplesmente por ele insistir em (r)existir –, não posso, não consigo ignorar o fato de que este esforço todo talvez esteja atravessado por uma série de dimensões estruturalmente herdadas, que atuam no âmbito das relações sócio raciais e econômicas de dependência entre as (ex) colônias em África e as (ex) metrópoles europeias. Afinal, mesmo que a emergência dos cinemas africanos esteja associada, de modo geral, ao processo das independências político-jurídicas em África, e que a sua criação/manutenção derive do engajamento de incontáveis cineastas do continente e das diásporas (em articulação com o Estado burkinabè), pela apropriação da linguagem do audiovisual como meio de despertar

consciências e combater o colonialismo/imperialismo (BAMBA, 2007), “*a colonialidade global não é redutível à presença ou ausência de uma administração colonial*” (GROSFUGUEL, 2002, p. 9). Ela é mais pueril e contundente do que isso. E (r)existe em estreita relação com as formas continuadas de poder político, que foram adotadas, inclusive, pelo próprio Estado burkinabè – que administra, suporta e acolhe o FESPACO.

Foi por essa razão que, depois de feita a recolha dos dados sobre o objeto de estudo desta tese – em uma reflexão constante sobre os processos teórico-metodológicos que me levaram à escrita deste texto específico –, precisei urgentemente questioná-lo, (re)conhecê-lo, encontrá-lo, distingui-lo. Na intenção de compreender se, de fato, esta festa do cinema afrocentrado [negro?] seria, ou não, uma resposta eficaz às “*práticas de exclusão e marginalização diretamente relacionadas às questões de raça, gênero e classe*” (LIMA FILHO, 2015, p. 135), que foram sendo acumuladas e adquiridas, desde o período colonial. Neste sentido, fui para o trabalho de campo em Ouagadougou, na intenção de querer perceber se o FESPACO é (e/ou pode ser) considerado pelas pessoas envolvidas, pela classe trabalhadora de cinema que se vê afetada, pelo mercado de produção de filmes, enfim, como sendo um espaço de poder de fala e direito de escuta, no que sugere Grada Kilomba (2010). Fui também curiosa em saber como e se, durante o festival, estava se dando alguma discussão sobre a invisibilidade e a anulação política promovidas pelo racismo – nas fronteiras e nas diásporas – que afetam a existência humana dos corpos negros.

Ocorre que, por mais incrível que possa parecer, uma das estradas que me apontou respostas neste sentido, deu-se a partir do momento em que comecei a questionar (para poder responder) como e o porquê o FESPACO continua a ser um festival nomeadamente pan-africano; e, ainda, o porquê dele acontecer especificamente em Burkina Faso – país absolutamente marcado pelo contexto geral do continente, de guerras e disputas entre as forças (neo) colonialistas, em oposição às de libertação e descolonização do continente. E foi exatamente por isso, pela intenção do encontro frontal com um projeto tão interessante e específico como o do FESPACO, que fui e voltei à Ouagadougou por duas vezes, durante as 24^a (2015) e 25^a (2017) edições da grande festa do cinema afro/negro. Fui e voltei, repleta de intenções e levando comigo, na ida: para além de inúmeras caixinhas-categorias, um punhado de perguntas-chave sobre o tema.

Na volta: as informações, as imagens, os dados, os cheiros, as leituras e a pulsação do ritmo acelerado da cidade. Somatório preci(o)so, transformado em “*escrevivência*” (EVARISTO, 2006), por ser também resultado e produto das lembranças sobre as situações experienciadas, que servem como ponto de partida para qualquer escrita, desde a mais

acadêmica, até a mais romanceada. Ter esta noção, este entendimento sobre os efeitos que afetam, resultou em mim e em minha escrita, no afloramento de uma linguagem com menos cimento e gesso, e mais poética - melodia explicitamente (in)visível nas partes mais descritivas do texto. É que eu justifico como válida, pela própria escolha teórico-metodológica adotada: que é decolonial, é fanoniana e disciplinarmente desconstruída. A minha escrita, portanto, nasce e é oriunda não só de tudo o que vivenciei durante a pesquisa, mas também do meu cotidiano, das lembranças que me definem, das experiências que tive ao longo da vida e das heranças cravadas em mim, com origem na história do meu povo negro.

Nas páginas que se seguem, portanto, trago algumas das histórias que vivi, enquanto buscava tentar responder a tudo isso. É que, embora tenham sido realizadas na intenção objetiva de participar desta que é a principal festa de cinema africano¹³ e afrodiáspórico – negro – que acontece em África, ambas as viagens ao país-Burkina, ao FESPACO, forneceram perspectivas bem específicas sobre Ouagadougou. Como se, no final das contas, após as viagens, eu tivesse tido a experiência de duas cidades, duas histórias, dois recortes distintos; aqui costurados por um mesmo mote. É que eu descrevo em fotografias e palavras, quase todas minhas. Afinal, mesmo que singulares, as viagens de 2015 e 2017 se ativam e enunciam um foco comum, em relação a um único evento, muito forte e específico, que é o próprio FESPACO. Eu estou falando, portanto, de um espaço de fomento às culturas africanas no pós-independências, que ao longo das últimas cinco décadas, tem sido diferencial para o mercado de filmes do continente, como descrevo ao longo do texto. Especialmente por conseguir romper com a *crença na raça* (MBEMBE, 2014), de que corpos negros “não são humanos”, não produzem arte, não possuem intelecto, não fazem [bom] cinema.

Enfim. Estive por lá, em Ouaga, no FESPACO, e pude conferir. Contudo, quanto às representações que fui produzindo ao longo das duas viagens que fiz à Burkina, vale ressaltar que aos poucos tive que ir me desfazendo de muitas das referências epistêmicas e cognitivas que eu trazia do Brasil, moldadas a partir de uma forma(ta)ção escolar baseada em manuais eurocêntricos: sobre cinema, África e negritude¹⁴ e diásporas. Isto, a fim de conseguir me aproximar daquelas novas rotinas que se apresentavam em minha frente. Especialmente, daquelas que rompiam com conceitos sociológicos básicos de migração, Estado-nação,

¹³ Mesmo sendo este um campo de vasta expansão e pluralidade, o seu nome no singular remete a uma questão política e de sobrevivência, pan-africana, como demonstro e desenvolvo na Segunda Parte desta tese, onde discorro a respeito da arte do cinema, propriamente dito, e desenvolvo a categoria de *cinema negro*.

¹⁴ Enquanto alguém vinda das diásporas, minha paleta de negritudes é muito mais extensa do que a que existe em África, mas precisei estar lá para descobrir isso, como narro mais adiante.

governança, pertencimento e identidade. Como se, quando parti pela primeira vez rumo a Ouagadougou, eu trouxesse na bagagem mil caixinhas emprenhadas de sentidos inventados, isolados e concludentes. Um peso enorme, que no bojo do todo, precisou se reinventar para que fossem possíveis os diálogos travados. A escolha que fiz foi, de forma poética, narrar em imagens [vistas] [imaginadas], as quais [algumas] apresento ao longo do texto.

Ou seja, durante e perante a atividade de realizar esta [auto] escrevivência [etnografada], as caixinhas-categorias que eu trazia foram se abrindo e se revelando extremamente esvaziadas de sentido, para aquelas *outras* realidades, que eu fui vendo/vivendo ao adentrar no continente africano. Uma vez que elas estavam plenas e entupidas de imagens e narrativas e conclusões sobre África, que em muito pouca coisa se encontravam semelhantes com as imagens que havia, de fato. De todo modo, o velho patrimônio que eu trazia me serviu para questionar o desconhecido, e, aos poucos, as caixinhas foram sendo transformadas, redesenhadas, esquecidas; em função dos novos conteúdos e traçados imagéticos que havia (e que eu via) naquelas novas paisagens. Afinal, eram aquelas as referências encaixotadas que eu tinha – encharcadas do monologismo monotópico global euro-ocidental (GROSFOGUEL, 2008) –, e que precisei desapegar/ressignificar para *poder* lidar com os novos-outros-reais cenários sociais, existentes para fora do protótipo de sistema-mundo capitalista moderno que é o Ocidente. Que é, por exemplo, o projeto governamental de Brasil institucional em vigência, altamente desatualizado e caduco, em relação a uma agenda de questões fundamentais.

Além disso, uma vez em campo, em várias situações, era nítida a recusa das pessoas em aderir a certos binarismos baseados na premissa de que existe apenas uma única tradição epistêmica possível – a eurocêntrica. Assim como também era explícita a fragilidade [implícita], na lógica de manutenção de determinadas formas dominantes de conhecimento universal. Criadas, como sugere Ramón Grosfoguel, a partir das imposições do Cristianismo do século XVI; do “fardo do homem branco” e da sua “missão civilizadora” entre os séculos XVII e XIX; do “projeto desenvolvimentista” do século XX; e do atual projeto imperial de intervenções militares com base na retórica da “democracia”, sob o julgo da violência física e psicológica (GROSFOGUEL, 2008). Logo, desde o início da pesquisa, eu fui tratando de tentar descolonizar o meu próprio pensamento, especialmente o relacionado ao que esperar sobre aquele espaço/território social impregnado de pré-conceitos euro-acadêmicos – que é o que representa e apresenta ao imaginário comum, tudo o que diz respeito a África.

Fato é que: tal jornada ainda está em curso e eu sigo tentando. Em um processo contínuo de desconstrução. Para tanto, vale comentar que, por uma série de dispositivos exemplificados ao longo desta escrita, iniciei tal processo de desconstrução epistêmica e cognitiva desde o

Brasil – encerrada na enorme distância que há desde essa diáspora africana específica até o próprio continente negro, em si. E desde também o meu próprio corpo negro–território, onde habitam as minhas próprias tragédias, trajetórias e memórias. E que se encarrega de reagir aos abalos sísmicos/epistêmicos/políticos/cognitivos que afetam todo corpo-território marcado – como o meu, como tantos –; corpos diferenciados como *outros*, pelo marco da escravidão colonial e do tráfico transatlântico de corpos não brancos. Escrevendo, portanto, sempre a partir da perspectiva de um corpo negro no mundo, desterritorializado, mas ao mesmo tempo, absurdamente marcado. Sendo o corpo, portanto, aquilo-algo que nos define e que nos territorializa (em comunidades imaginadas).

Além disso, confesso que a minha dificuldade inicial na pesquisa, em conseguir eleger um recorte por país, cineasta, gênero ou formato, para pensar o cinema que é feito em África, colaborou bastante para que eu optasse por trabalhar com esse evento, formalmente voltado para todo e qualquer território/artista ligada ao continente e suas diásporas, ao mesmo tempo. E como eu estou interessada em pensar sobre práticas de autorrepresentação em espaços de autorrepresentatividade, nada mais indicado. A verdade é que o FESPACO parece estar imerso em uma contraditória e interessante dialética quanto às fronteiras destacadas, que se consolida tanto pelo coroamento/exaltação das partes/países do todo/continente+diásporas; quanto na busca por fortalecimento e maior enredamento entre as partes do continente+diásporas, como um todo. Especialmente, no que se refere à busca pela ampliação de um mercado de trabalho comum para profissionais das artes cinematográficas, dentro deste recorte geopolítico e cultural específicos. Uma vez que, é no encontro proporcionado pela *grand fête du cinéma*, nesse evento-ritual específico, que as partes (países, artistas, produtoras) reúnem-se pelo fortalecimento de toda uma rede de produção e consumo extracontinental, pan-africano.

Isso tudo, entretanto, feito a partir de um questionamento muito pessoal, relacionado à ideia de negritude/cor de pele enquanto uma espécie de *fronteira*, que desloca, distância, diferencia e separa. Trata-se de uma categoria, aliás, que tende a funcionar, no que tange às representações e aos espaços de representatividade, como forma de manutenção da lógica de fissura/separação ou desterro a determinados tipos de corpos, não brancos. Acredito, sobretudo, que tais questões (de cor, território e fronteira) se interligam rapidamente neste estudo sobre cinema, feito também sobre o que significa ser do Brasil (país que carrega a herança do desterro da diáspora transatlântica) e ir para Burkina Faso (país-cenário para uma antiga dinâmica de intensos trânsitos entre sociedades tradicionais afro-ocidentais). Sendo esse, um processo que significou confrontar cenários específicos, imersos em uma mesma (e aparente) realidade, que surge de heranças do colonialismo e da colonialidade.

Há nesta tese, portanto, uma escolha metodologicamente política que foi feita quando me inclinei a trabalhar a noção de fronteira, inclusive pelo excesso de alfândegas [inventadas] que tive que transpor nesta jornada – física, epistêmica e cognitiva – entre Brasil, Portugal e Burkina. Ademais, tal categoria – de fronteira – foi criada pelo conhecimento ocidental, para tentar justificar a sua própria superioridade racial/intelectual (GROSFUGUEL, 2008). Sustentada sob a lógica de um tipo de pensamento, que vive de subalternizar e invisibilizar outras formas culturais e políticas de conhecimento – isolando e encerrando-as em rígidos caixotes ilegitimamente inventados. Deste modo, nada me pareceu mais apropriado para pensar representações/imagens de corpos negros retratados no cinema feito em África e nas diásporas, do que a ideia de fronteira que cria fissura – a fim de perceber seus alicerces internos. Posto que essa é uma forma de instituição [inventada], que somente existe através da demarcação forçada de barreiras – que, automaticamente, ficcionalizam diferenças e friccionam existências.

Ocorre que, agora, no processo final desta pesquisa, quando reflito sobre os fenômenos sociais, tendo a acreditar que tudo não passa de uma invenção; forçada e rearranjada na ideia de manutenção de poder, como sugere V. Y. Mudimbe (2013). E sobre o que tende a se realizar, ou não, a respeito de quais são as fronteiras existentes entre populações negras no Brasil e em Burkina, foi preciso atravessá-las. Transpô-las. Algumas. Para, enfim, enxergá-las, atualizá-las, destituí-las e reinventá-las. Neste caso, embora distintas, as duas viagens feitas à Ouagadougou foram muito importantes para uma série de desfragmentações e rearranjos de percepção de mundo que tive. Tanto que, ao (re)visitar esse deslocamento – entre América, Europa e África –, percebi que os elos de continuidade e ligação entre culturas/territórios africanos/afrodiaspóricos, são muito mais fortes e evidentes do que os elos por separação e/ou fissura, inventados pelo colonialismo europeu¹⁵.

Entretanto, neste mapa de heranças e *des-afetos* que se tornou o processo histórico narrado a partir do Ocidente, o Brasil/América(s), está bastante alijado, afastado mesmo, da ciranda que engloba antigas relações estabelecidas entre as fronteiras [desenhadas] pela criação e manutenção do que vem a ser África(s) e Europa(s). Uma vez que, “*o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença (...) fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão (...) (que) depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora*” (HALL, 2006, p. 33), para funcionar. Neste sentido,

¹⁵ Como se houvesse “*uma diferença que não funciona simplesmente, através de binarismos*” (HALL, 2006, p. 33), mas sobretudo, em cima de fronteiras veladas, que não se separam finalmente. Sendo as fronteiras, importantes *places de passage*, que se alicerçam sob estratégias e significados que são também posicionais e relacionais, e estão em eterno *continuum* (HALL, 2006).

ao questionar o conceito de fronteira, nem que seja para tentar destituí-lo de uma pseudo coerência científica que lhe assegura legitimidade, procuro encará-la como uma instituição inventada e legitimada por uma euro cientificidade (também inventada), que anda a ser lida em escolas e faculdades brasileiras. Afinal, nem tudo é política, mas a política está em tudo (BETTO, 2016). Assim como nas fronteiras, que demarcam o FESPACO como algo fora das fronteiras de um conhecimento [branco] privilegiado.

Neste contexto de reflexões, ao passo que fui dialogando com novas formas [para mim] de conhecimento, fui também desvelando [em mim] a perspectiva fictícia de categorias ocidentalmente inventadas – como fronteira, arte, negritude, branquitude, Estado-nação, pobreza e desenvolvimento – para explicar a própria África-inventada enquanto *coisa* inteiriça, amorfa e estagnada, submersa em uma série de invenções engessadas. Gradualmente, foi se revelando, como quando se revela um filme de película no quarto escuro do laboratório – onde cada etapa significa uma nova imagem –, que os motivos apontados para justificar rupturas/fronteiras entre um tipo de pensamento e outro, um tipo de população e outra, não são recíprocos. Não se pode negar que: as imagens são como textos. Elas narram, apresentam, informam, orientam, diagnosticam, direcionam e confundem. E são retroalimentáveis, retroalimentadas; elas nos alimentam de dados e ideias; uma vez que elas são, elas vão e vem, vem e vão: das imagens concretas para os imaginários; dos imaginários coletivos para as imagens concretas, reproduzidas, exibidas e ressignificadas, no cinema ou na televisão, por exemplo. Pelo contrário. Aquilo que há em África, pensa e se organiza para além de possibilidades exclusivamente euro centradas. Afinal, tais realidades, afro, funcionam mesmo sob outras lógicas, outros desenhos, outras temporalidades, espacialidades, didáticas e raciocínios, que ultrapassam o conflito ocidental entre atrasados/selvagens e desenvolvidos/civilizados, por exemplo.

Isso significa que, ao escrever de um lugar socialmente específico, negro, acabo por falar a partir de memórias, vivências e retinas igualmente socialmente específicas; minhas; sendo o meu próprio corpo, “*o lugar onde a história é gerada internamente, somaticamente, para se manifestar externamente, semanticamente*” (JONES *et al.*, 2013, p. 388). O interessante é que, ao exaltar a interação entre o campo e o olhar/corpo de quem observa o campo, no resultado da pesquisa, tal método de investigação [auto] etnográfica, que desembocou nesta escrevivência, permite e admite que os olhares e os lugares de fala não sejam tomados como verdades únicas, severas e imutáveis, sobre a vida. Pelo contrário, entende-se que, sobre os conhecimentos, trata-se sobretudo, de tipos discursivos que somente devem ser encarados como válidos quando, no sentido de que são muitos e múltiplos, entende-se que são elaborados a partir

de vivências e disposições muito específicas, que revelam escolhas políticas e condicionamentos socioeducativos também específicos, determinantes.

Apresento, portanto, um tipo de texto-entendimento que se revela na possibilidade de haver inúmeras outras descrições possíveis, sobre um mesmo acontecimento ou prática – que no meu caso, se revelou sendo a relação entre a cidade e o cinema apresentado (e que se apresenta) durante o FESPACO. Posto que, diante do exposto, e na crença de que as relações em torno de quem realiza a pesquisa possam ter reais implicações no processo observado – e nos resultados apresentados –, a escrita que se segue não se pretende, de maneira nenhuma, eterna, definitiva ou muito menos imutável. Isso porque trago aqui algumas imagens e palavras que emergem, sobretudo, da forma como se deram as observações, os encontros, as disponibilidades, as estruturas, as leituras e as vivências que possibilitaram o meu trabalho de campo em Ouagadougou, Burkina Faso, África Ocidental, durante o festival de cinema afro/negro em destaque. Trata-se, mais especificamente, de um tipo de abordagem metodológica que está muito mais interessada na relação entre a experiência de quem observa [eu] o objeto da pesquisa [FESPACO], do que propriamente apenas em manter um olhar isolado dos acontecimentos “externos” ao tema observado, mesmo que estes tenham implicações na forma como foi feita/vivenciada esta escrevivência [auto] etnográfica. Tal método ressalta, portanto, a importância da interação entre o campo e o olhar de quem observa este campo, como forma de construção de conhecimento (JONES *et al.*, 2013).

Outra questão importante neste debate: a perspectiva teórica da [auto] etnografia enquanto uma escrevivência, se posiciona como uma prática [decolonial] de engajamento e reflexividade diante da pesquisa. Ou seja, na tentativa de produzir dados desconectados da lógica colonial de conhecimento – que se [auto] intitula universal, total, imparcial. Estratégia que é suposto reverberar na produção do texto acadêmico final, em forma de desconstrução e ruptura, em relação ao cientificismo canônico e academicista. Um trabalho que visa, abertamente, criticar discursos dominantes pautados no mito dos eventos culturais universais/universalizados/universalizantes (MOTTA; BARROS, 2015). Deste modo, tal abordagem valoriza, se interessa e reconhece muitas [outras] formas de produção de conhecimento, para além daquela [única] positivista, estruturada ao longo da colonização ocidental europeia (JONES *et al.*, 2013). Metodologicamente, ela foca mais na *relação* estabelecida durante a pesquisa, entre a identidade de quem observa – Maíra, mulher negra brasileira classe média que chegou ao doutorado – e quem é observado – o *corpus* FESPACO, que é palco importante para um tipo específico de cinema e de encontro entre determinados corpos, não brancos; do que propriamente no *assunto/tema* da pesquisa – que seria o cinema-

técnica, isolado, enquanto categoria sociológica de representação. Não, eu precisei olhar para mim, para perceber o FESPACO.

Neste sentido, e em todos, eu sou [politicamente] um ser que se reconhece enquanto uma pessoa negra cis do gênero feminino, e mais: brasileira, latino-americana, socióloga, videografista, poeta, companheira, fotógrafa e mãe. Um alguém de corpo negro resultado de um apanhado de misturas – como todes, como o mundo –, que chegou ao doutorado, estratificadamente da classe média [média] pequeno burguesa carioca, e que foi criada entre brancos. Estou inserida, portanto, em uma ampla comunidade argumentativa interessada em discutir de que maneira é feita a representação das populações negras no cinema – para brancos e não brancos. Falo, portanto, a partir de diferentes lugares, interseccionados, que se encontram na experiência deste [meu] *ser*, em relação com um corpo negro [meu] específico e geral; nascido, criado e marcado pelo sentimento de pertença a um país racialmente estratificado; cuja história está diretamente atrelada, e afetada, pela escravidão colonial europeia. Que, na época das colônias, tratou de usar corpos negros como o combustível necessário para alimentar o [atual] [velho] sistema mundo. E no tempo-presente de hoje, continua tratando este(s) corpo(s) com muito desprezo e pouca humanidade¹⁶. No sentido do poder ser. Poder existir e não ser tratada como descartável e substituível. Sendo a minha vida o resultado desse meu corpo, negro, em relação a tudo isso. Mas, com a oportunidade de sair do Brasil, e (re)conhecer outros corpos, outras falas, outras formas de relações sociais, eu não posso desconsiderar o fato de que, hoje, compreendo que a questão da negritude é mundialmente complexa, fragmentada e dilacerada.

Sem querer adentrar muito, mas já adentrando, apenas porque o uso do termo defini o caminho traçado; farei aqui o apontamento de um atalho, para explicar como pretendo lidar com tamanha complexidade, sem cair em nenhum poço fundo e raso. Apesar de, e sendo tudo resultado invencionado, ao falar de negritude, não pretendo trazer à tona o movimento liderado por Léopold Sédar Senghor (1906-2001), que exaltava/exotizava a identidade negra, na intenção de denunciar o impacto da colonização cultural europeia junto às tradições africanas. Neste trabalho, toda vez que fizer menção a palavra *negritude*, me refiro a uma noção que converge com a discussão de Grada Kilomba sobre o tema, no texto da palestra-performance *Descolonizando o Conhecimento*, de 2016. Tratar sobre, é encarar a ferida, o trauma, criado pelo senhor Colono, na sua relação com os povos colonizados. Algo que está diretamente

¹⁶ Não esquecendo que, durante o sistema colonial de exploração, foi usado o argumento falacioso de que as pessoas africanas escravizadas não eram humanas; esta ideia deste ser um projeto civilizatório e moralizante, inclusive, serviu para justificar o tipo de escravidão adotado pela Europa, que promovia a total desumanização das pessoas negras escravizadas.

relacionado à demarcação, à delimitação sócio espacial entre o que é humano e o que é selvagem. A estrutura de poder colonial capitalista calcificou na palavra a concepção e o papel deste *ser negro* dentro das sociedades modernas, racialmente excludentes. Uma invenção tão complexa e “perfeita”, que está [nas mentes, nos olhares, nos conhecimentos], mas que não se mostra; que é difícil de apontar, mas que “o senhor policial” sempre sabe quem é. E sobre a negritude desses corpos, cor-corpos-alvo de um sistema de exceção: coube/cabe a nós-eles, organização.

Portanto, o sistema de exploração colonial criou a besta do racismo, de modo que seja [quase] impossível cortar-lhe a(s) cabeça(s), tamanha a dificuldade em diagnosticá-la(s). Contudo, ele-sistema produziu o racismo como cimento deste atual modelo de mundo; mas também fez surgir a negritude, que é um tipo de argamassa muito mais elástica e menos rígida que o racismo. E, em oposição a branquitude, há toda uma discussão sobre a negritude – dos corpos, das culturas, das práticas – que é tanto limitadora, mas que também não se esgota. Mas, como parar esta besta? Como amordaça-la, estancá-la? Como enfraquece-la a ponto de impedi-la? Apesar da dificuldade, é preciso seguir diagnosticando, de forma que todas as suas ramificações sejam identificadas, e minadas. Ao ler Grada, percebi como o processo se dá, a ponto de esgotar as nossas forças. E a respeito de como isso funciona, ela diz:

Tal demarcação de espaços introduz uma dinâmica na qual Negritude significa “*estar fora de lugar*”. Dizem-me que estou fora do meu lugar, como um corpo que não está em casa. Dentro do racismo, corpos Negros são construídos como corpos impróprios, abjetos, “*deslocados*” e logo, como corpos que não pertencem. Corpos *brancos*, ao contrário, são construídos como aceitáveis, corpos em casa, “*no lugar*”, corpos que sempre pertencem (Kilomba, 2016, pág. 06).

Deste modo, e pensando no impacto dessas discussões na prática do tipo de cinema que estudo, apresento a seguir Três Partes de uma mesma tese, que [juntas] tratam [sobretudo] a respeito da relação entre a cidade-cinema, o cinema-FESPACO, o racismo como sistema e a negritude do cinema – no sentido de visibilizar tipos outros de cor-corpos outros – como arma na luta antirracista e decolonial. Sendo elas – as partes –, respectivamente [sobre]: a Cidade; o Cinema; e o FESPACO. Foi sobre tal ligação, aliás, que eu me dispus a desenhar, enxergar, escutar, ler, fotografar, filmar, percorrer, questionar, comparar, escarafunchar; através de vivências (de campo e de estrada), pesquisas de arquivo, leituras bibliográficas, audição/visionagem¹⁷ de filmes, exposições, debates e entrevistas. E foi tomar conhecimento

¹⁷ Neologismo sugerido por Clara Baccarin (2015), que eu uso aqui para me referir ao fato de que há (de haver) uma linguagem própria aos olhos, que se dá pelos olhos; e que é possível de ler quando prestamos atenção na forma com que as pessoas expressam aquilo que enxergam, ou como enxergam/representam a vida, o mundo e as coisas; processo que se dá quando atribuímos um olhar específico sobre tudo – a ponto de cada grupo social enxergar a vida, o mundo e as coisas, de um modo específico, diferente; como se o “olhar” nunca viesse nu, sem

da sua existência, que eu comecei a perceber que havia outras disposições sobre o tema [genérico] da negritude, em relação ao corpo negro e a sua imagem refletida no cinema. E mais: o que acontece no FESPACO – exposições, debates, congressos, mercados, premiações – gira em torno de *um* corpo, que é vários ao mesmo tempo. Que é o meu e é do outro. Um corpo que é negro e [que parece] deslocado. Seja em relação à expectativa do (ex)colonizador, seja em relação à expectativa do (ex)colonizado. Seja em África, ou fora dela. Um corpo, portanto, que transcende, se imiscui e atravessa: telas e imaginários.

Com a discussão aqui apresentada, procuro [em mim mesma], repensar os resultados práticos das presenças e das ausências impostas, aos “outros”, aos corpos-outros, pela cultura científica ocidental na produção de conhecimento, que é a própria forma/metodologia de construção desse conhecimento. E ainda sobre as estratégias que utilizo para falar sobre o tema da negritude – que se vê nos cor-corpos – através de uma discussão a respeito de cinema, espaço, representações e representatividade; trago um relato tomado de imagens produzidas e tratadas por mim, capturadas ao longo dos dias em que estive no trânsito para ou em Ouagadougou, e que aparecem costuradas a escrita textual ao longo desta minha [auto] escrevivência etnográfica. Imagens, às vezes, dizem muito mais que mil palavras. E, em se tratando de FESPACO e autorrepresentação, por que não usá-las? Ou, como não usá-las?

Portanto, as minhas fotografias que estão aqui apresentadas podem/deverão auxiliar na reconstrução da realidade descrita. E é por isso que fiz a escolha de expô-las, tantas delas. Por serem elas mesmas um tipo de texto, em imagem, do todo que está sendo dito. Algo que faço, na intenção de que elas funcionem como dípticos das letras, e a elas estejam embaralhadas, geminadas; colcheteando esta minha fala escrita, descritiva e sintomática. De fato, eu até poderia despende de certos momentos nesta tese, analisando cada uma delas, uma a uma, textualmente. Contudo, não creio ser necessário explica-las. Porque elas já são, o que são: pedaços da narrativa em outras formas de palavra. Do mesmo modo que o cinema foi usado, como demonstro ao longo do texto, para dar voz a corpos antes invisibilizados e negados pelas narrativas cinematográficas coloniais. Ou seja, para narrar isso tudo, utilizo majoritariamente imagens minhas, feitas ao longo da pesquisa. E as disponho em um formato de [auto] etnografia visual, realizada a partir de uma [auto] escrevivência [pessoal]; registrada em imagem e palavra, no total do que o meu corpo diaspórico foi capaz de (re)produzir, ocupar e representar.

filtros ou tendências – sendo que há um olhar que é moral, outro que é cultural, geracional, fisiológico, de gênero, social, étnico racial como sugere bell hooks (2017), entre outros atravessamentos mais.

Neste sentido, foi muito importante admitir que, sendo essa uma [auto] etnografia escrevivência de quem [se auto] observa; reparei diversas vezes e em diferentes momentos, que eu estive sendo sempre também muito [bem] observada: em campo; nos ambientes acadêmicos brasileiros, portugueses, ingleses e burkinabè; nas mostras de cinema e atividades correlatas que participei e/ou ajudei a organizar; sendo eu sempre notada, notando, em [quase] tudo e por [quase] tudo (em níveis científicos, artísticos e raciais); por todes; por ser alguém de dentro (Brasil-África) e de fora (Burkina-América); por ser mulher; por ser eu um alguém marrom + cinza + amarela latino-americana interétnica; mas também, e especialmente, em função do que circula, com sobra, a respeito de como devemos nos portar em função das [velhas] [atuais] relações de poder estabelecidas.



Imagem 2 – Sendo observada, na festa de abertura da 24ª edição do FESPACO, Ouagadougou, Burkina Faso, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

E na medida cíclica com que a autorrepresentação acontece, dentro desta condição mimética, o próprio surgimento de um cinema negro, é uma excelente metáfora para se poder pensar sobre como o surgimento desse tipo de cinema revela o quanto os trânsitos forçados foram capazes de promover, impor e reforçar, uma série de fronteiras, inventadas, aos seres, aos seus corpos. E às suas representações. Por esse motivo, desde chegar em Ouagadougou, até partir da cidade rumo ao contexto de escrita desta tese, vivenciei mil e uma histórias diferentes. Muito em busca, em diálogo. Todas elas, costuradas/transformadas aqui nesta narrativa [auto]

etnográfica, de uma escrita vivenciada, que constitui a base desta tese intitulada *A Cidade e o Cinema: o caso FESPACO*. Cabe ressaltar, que se trata de um relato feito, por escolha, a partir da descrição de algumas [outras] experiências, como as que tive nos aeroportos de Casablanca e Ouagadougou, por exemplo. Tal decisão diz respeito ao fato de haver a crença na escrita acadêmica como um espaço de empoderamento e representatividade; com o objetivo de descrever o processo do campo, a partir do nexu epistemológico e ontológico que significa a minha própria experiência de vida, diante dos fenômenos socioculturais por mim observados (MOTTA; BARROS, 2015). Tendo em vista, inclusive, que, para fazer escrevivência, a [auto] etnografia também deve partir do pressuposto de que toda forma de conhecimento resulta e reflete dinâmicas específicas e particulares. Ou seja, será tudo legítimo, quando requisitado sob algum [bom] propósito.

De fato, das coisas por lá vividas, na cidade-Ouaga e nos caminhos percorridos para/por, voltei carregada/atravessada por perguntas e questões que talvez nem tivessem surgido se esta escrevivência [auto] etnográfica tivesse sido desenvolvida por qualquer outra pessoa, que não eu – que sou um alguém da diáspora americana, afrodescendente, negra, que atravessou o Atlântico rumo à Ouagadougou, desde Lisboa, que foi colônia inglesa, e metrópole brasileira. E(m) mais. Sou um alguém resultado, um corpo resultado, e não me esqueço que a minha realidade é também produto de um processo histórico, cultural, cognitivo, epistêmico, social (REINA, 2017). Fato é que, pelo FESPACO, precisei cruzar e enfrentar inúmeras fronteiras [materiais e imateriais], na intenção de conseguir transpor, inclusive, o caminho transatlântico violentamente inventado/definido a partir da escravidão e do colonialismo, entre a África (para onde eu fui) e a América (de onde eu venho). Neste sentido, percorrer e insistir nestas inquietações, foi fundamental para que eu conseguisse, aos poucos, perceber melhor como vêm funcionando as relações neocoloniais de cooperação entre a antiga metrópole – França – e sua ex-colônia – Burkina Faso. Sendo essa, a principal dinâmica, aliás, que deságua no motivo pelo qual acabou sendo fácil pensar mais sobre como tudo o que envolve a história do FESPACO, envolve também a história do país-cenário que o acolhe: Burkina Faso. E será também neste ponto, em relação à presença do poder público na construção desse evento-ritual, que me atenho nas páginas da Terceira Parte desta tese de doutorado, onde apresento a minha leitura política sobre o caso-FESPACO, propriamente dito.

Sendo esse, aliás, um festival relativamente antigo para o continente, especialmente quando se leva em conta a própria idade do cinema feito em África, pelos sistemas coloniais, que é quase que concomitante ao surgimento do próprio cinema-técnica-consumo, inaugurado no final dos anos 1890, em algum lugar do Ocidente – havia mais de um projeto em

concorrência, nas Américas e Europa Ocidental. Esse é o tema, aliás, que está [quase que] exaustivamente sendo tratado na Segunda Parte desta tese, onde conto sobre como, para quem e por que houve o surgimento de uma vontade de realizar/assistir um **cinema negro**. E em que isso se relaciona com o FESPACO. Preciso, desde já pontuar, portanto, que a escolha por trabalhar com o conceito de cinema negro é, também, metodológica. Mesmo sendo ele, o conceito, sobre o que se diz a respeito da ideia de um cinema negro. Afinal, falar sobre as escolhas de como estudar um tipo de cinema [qualquer], específico e negro no caso, é o mesmo que falar sobre a necessidade de sua existência, que se coaduna à necessidade de novas representações, de novos espaços de representatividade e de auto definição – até que tudo se esgote, transforme, ou se extinga. Porque, mesmo se tornando questão metodológica – falar a partir – ou tema de tese, este corpo [**negro**] continua tombando, caindo; continua sendo chacinado, sendo deportado e banido. Mesmo que esteja ele, resistindo. Mesmo que ainda estejamos falando sobre ele, sobre nós; sobre este tipo, não branco. Em rota de colisão com o [atual] [velho] sistema mundo. Descartável. Imagina como não era, quando não se ouvia [quase] nada?

Entretanto, o evento-ritual em si, que se concretiza no encontro das pessoas em prol da consolidação material e pela a (real?) autonomização ideológica do cinema feito em África, acontece na capital de Burkina Faso, sediado em Ouagadougou. Territorialidade (no sentido de um lugar cuja a identidade se define por conta das práticas culturais e das referências ancestrais que por lá persistem), aliás, por onde eu começo, a fundo, a minha escrevivência [auto] etnografada: na cidade. Nesta Primeira Parte da tese, que já vem em seguida, apresento um relato etnográfico (bastante íntimo) deste meu encontro com a cidade de Ouagadougou. A minha hipótese inicial é de que, ao tentar sobreviver, o FESPACO foi transformado, mas somente o percurso desta escrevivência me trouxe elementos para compreender como isso se deu. Enfim, como procuro demonstrar, são inúmeros os aspectos sociológicos (leia-se geográfico, político, histórico e contextual), que ligam a história do FESPACO – Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou – aos processos que ocorreram por lá, antes + durante + depois do sistema colonial, mas especialmente a partir da segunda metade do século XX.

Boa leitura!

PRIMEIRA PARTE
A CIDADE

CAPÍTULO 1

A CHEGADA, ONDE FOI?

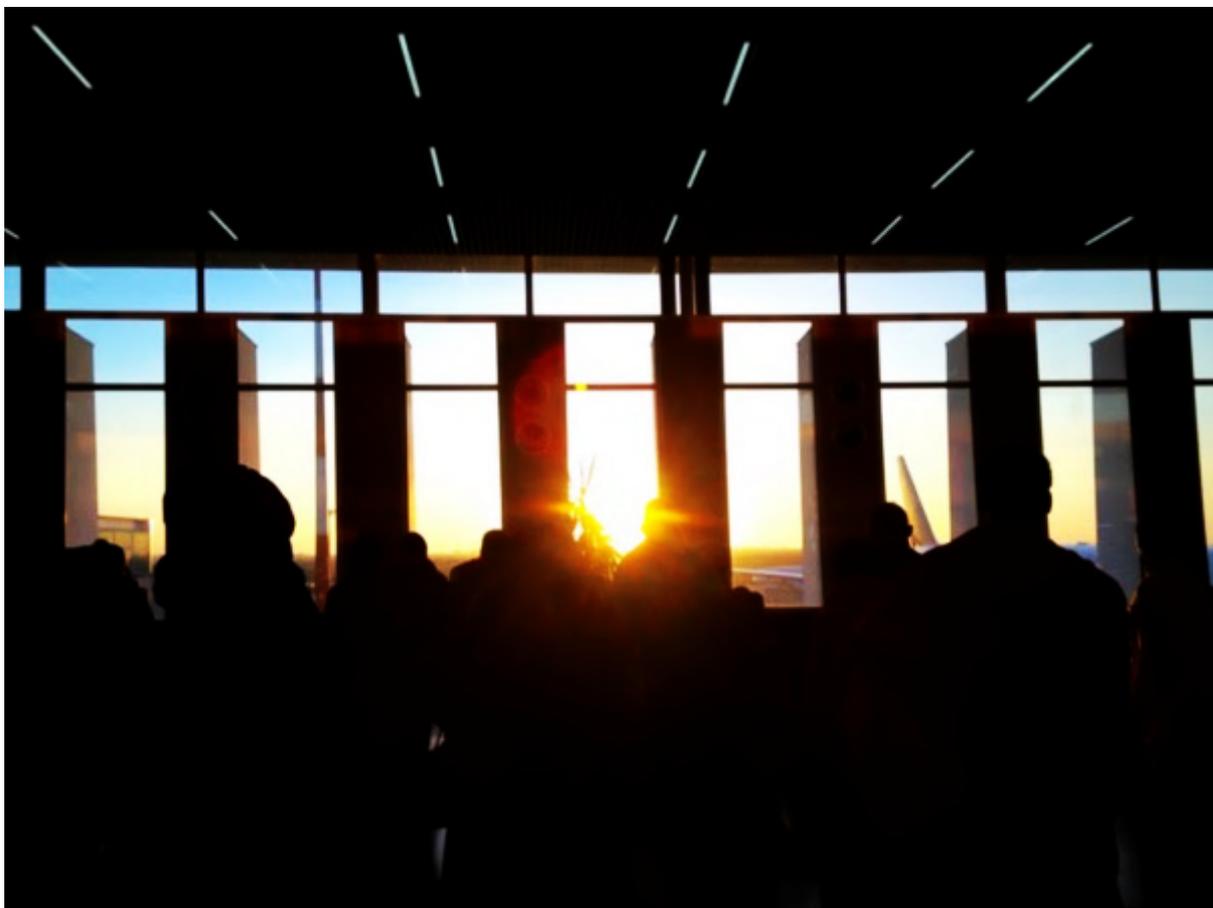


Imagem 3 – Salão de embarque, Aeroporto Mohammed V, Casablanca, Marrocos, em fevereiro de 2015. Fotografia de Máira Zenun.

Feitas as apresentações sobre como e porque analisar a experiência de ter podido ir ao FESPACO, o texto que se segue traz o resultado analítico deste estudo de caso, a partir de uma discussão fenomenológica sobre raça/negritude, representação e representatividade¹⁸. Este recorte se deu porque, tendo o cinema como mote, pude perceber que, nas duas ocasiões em que fui a Ouagadougou, para além de ser um evento enorme, o FESPACO também funciona como palco para uma interessante parceria que se inscreve entre a cidade-sede e os cinemas feitos em África e em suas diásporas. Algo que me chamou a atenção, portanto, foi a presença do cinema nas ruas da cidade, na fala das pessoas da cidade. Logo, deste interesse relacional – entre cinema e cidade, sociologia e sociedade –, surge a presente etnografia, que começa antes mesmo da viagem, mas que tem nela o seu ápice.

¹⁸ Conceitos, aliás, sob os quais me debrucei e procuro dialogar ao longo da tese, e com mais ênfase na Segunda Parte desta escrivência [auto] etnográfica, sobre cinema [negro].

Eu cheguei ao continente africano pelo aeroporto de Casablanca, Marrocos. A minha primeira imagem dessa viagem à África, portanto, foi antes vista de cima e de longe. Lá do alto do avião. Mas, ao pousar em terra firme, foi difícil permanecer indiferente às novas imagens. Eu me explico: foram muitos fluxos, muitas estradas [acúmulos], até chegar à cidade-cinema. Isso porque sou uma pesquisadora do sudeste do Brasil¹⁹, que desembarca de Lisboa, rumo ao FESPACO, com escala em Casablanca. Uma viagem toda entrecortada, marcada. A primeira delas foi que, em ambas as travessias de 2015 e 2017, tanto na ida quanto na volta, eu estive por um longo período de tempo estacionada no interior do Aeroporto Internacional Mohammed V, que é em Casablanca, aguardando pelo próximo destino²⁰. Quatro momentos de (re)fluxo imaginativo bastante longos, diga-se de passagem.

Afinal, foram horas a fio, entre diferentes, em um cumprido/movimentado corredor-barreira, em estado de espera. Observando. Diante da estrutura em obras e dos inúmeros anúncios, percebi que o aeroporto está em plena expansão; ele está na rota entre-continentes. De fato, o Mohammed V é uma fronteira Norte-Sul interessante para se pensar sobre como, apesar delas (das barreiras, dos corredores e das fronteiras), é intensa a circulação entre-intra-continentes, tornando muito difícil poder afirmar “o que é, e de onde” – algo que me põe em causa o fato de haver mesmo essa necessidade tão pungente de fragmentação entre-caminhos, entre-lugares, promulgada pela colonialidade. Pude ver que o Mohammed V é um local por onde passam milhares de milhões de pessoas por ano, vindas dos mais diferentes lugares do mundo²¹ – por funcionar como uma importante porta de entrada e de saída para o continente. O caso é que, por ter essa pré-informação sobre esse intenso fluxo, logo tomei aquele espaço fronteiriço como sendo terreno fértil para muitas problematizações. A verdade é que, durante toda a pesquisa, os momentos de entre-caminho e de retenção de movimento, foram super úteis para eu pensar algumas questões. Essa experiência em Casablanca, por exemplo, me povoou de [várias] imagens que, de tanto trânsito, de tanta gente indo e vindo, logo me puseram a par da grande circulação que há de pessoas, e de coisas, no interior do continente africano, e para fora. Estar lá, mesmo que somente no aeroporto, desfez em mim a fronteira epistêmica que eu trazia

¹⁹ Nasci na cidade do Rio de Janeiro, ex-capital do Brasil. Vivi alguns anos da década de 1990 em Petrópolis, mas voltei ao Rio quando passei para a Universidade Federal do Rio de Janeiro e fiz 19 anos. Em 2005, me mudei para Brasília, para fazer o mestrado, onde vivi por dez anos consecutivos, até 2015.

²⁰ A primeira viagem de campo para o FESPACO foi realizada durante o meu estágio de doutorado sanduíche, financiado pela CAPES, e que ocorreu em Lisboa, Portugal. Daí eu ter partido de lá. Entretanto, apesar do fim do estágio, o trajeto feito em ambas as viagens foi o mesmo: Lisboa-Casablanca-**Ouagadougou**-Casablanca-Lisboa; por uma questão estratégica de custos, inclusive. Todas pela *Royal Air Maroc*.

²¹ Dados obtidos no portal de informações do aeroporto. Disponível em: <http://www.casablanca-airport.com>. Acesso em: 10 dez 2018.

do Brasil, sobre haver uma África branca, do Norte, em oposição a uma África negra, do Sul – supostamente, e por isso, hierarquizada e repartida. Sendo que, somente mais tarde, eu percebi que (h)a situação é menos dual, é mais complexa.

Seguindo na vazante desta trama, após o díptico refluxo do *ir-e-vir* e do *estar em espera* em Casablanca, tive acesso a outra(s) vista(s), porque a viagem seguiu adiante. E para o registro dessa(s) (duas) chegada(s) na cidade-cinema, trago imagens de seu aeroporto e de sua (fílmica) madrugada. Afinal, foi na fronteira de um dia para o outro, ou no meio do caminho de um fim de noite para um início de uma manhã quente, de verão burkinabè, que eu aterrissei no solo daquela cidade – tanto na primeira quanto na segunda vez. Não por acaso, o Aeroporto Internacional de Ouagadougou, inaugurado em 1952 (DUPUIS; LEU; SÖDERSTRÖM; BIEHLER, 2010) me proporcionou bons momentos de reflexão para a pesquisa que fui realizar. O avião de meio porte em que eu vinha de Casablanca (tanto na primeira quanto na segunda viagem) estava lotado, apesar dos boatos de possíveis atentados. Pois, como menciono em detalhes mais à frente, 2015 e 2017 foram anos difíceis para a população de Burkina Faso. Ao desembarcar, percebi que eu seria apenas mais uma, entre centenas de estrangeiras e estrangeiros (em sua maioria europeus), que chegavam para a grande festa do cinema. Pequeno como um aeroporto de cidade do interior do Brasil, sem *freeShop*, a porta de entrada para a capital burkinabè não aparenta, mas é o principal pátio aéreo do país; especialmente para quem traz na memória a experiência de sobreviver aos mega aeroportos-shopping, como os de São Paulo, Londres ou Madri.

Neste sentido, o de Ouagadougou é especialmente pequeno e estranho (para um olhar que se permite estranhar), quando estancamos naquela descrição – ocidentalmente totalizante – de Marc Augé (1994), sobre os “não-lugares”. Sobre tal conceito, trata-se de uma categoria ligada ao que o autor chama de “sobremodernidade” (*surmodernité*); fenômenos provocados pelos excessos materiais/sensoriais/estéticos que se ocupam da vida das pessoas, hoje em dia. Seriam também, para as novas realidades, espaços que funcionam como zonas de fronteira – como o Mohamed V ou o Internacional de Ouagadougou –, e que servem, apenas, como lugares de passagem, estradas, espaços de transição, transitórios; que de tão uniformizados e estéreis, segundo Augé, não possuem significado suficiente para serem definidos como “um lugar” social; embora estejam quase sempre lotados. Enfim, construído nos anos 1960, no período da suposta libertação colonial, tudo ali naquele aeroporto ainda aparenta ser [paradoxalmente] inaugural. Entretanto, não me recordo de ter visto na vida nada mais organizado e orquestrado do que aquele lugar: um território tomado de repetições e exageros cênicos, iguais e outros – e vem daí o meu encanto/espanto.

Acaba sendo engraçado como o aeroporto de Ouagadougou não se parece em quase nada, em muito pouco mesmo, com o “não-lugar” de Marc Augè – ele não apresenta os excessos materiais que o autor demarca como sendo um forte indicador, embora seja ele um lugar de passagem. De todo modo, eu tomei uma série de dinâmicas vistas por lá, como formas que denunciam sobre a estrutura social e política do lugar que é a própria Ouaga. Porque, a meu ver, aquela é uma fração do todo que é aquela estrutura social inteira, e que, assim como outra qualquer, possui periodicidades e organicidades muito particulares e contínuas. Em 2015, por exemplo, eu não consegui reparar muito, porque desembarquei correndo, sozinha, um pouco aflita por ser tão de madrugada e outro pouco por ser tão distante de casa, aquele lugar-Ouaga. Sem contar (e disso eu não me esqueço nunca), aqueles protocolos todos de saúde e vigilância, em função da recente revolução, e dos ataques terroristas, como o ebola. Mas em 2017, foi diferente.

Diferente da primeira vez, em que tudo era [exatamente] diferente e novo; perigosamente novo, para alguém que não espreita os vacilos exotizantes da academia em relação a tudo que vem de África; na segunda viagem, quando chegamos, eu e Flávio Almada que me acompanhava²², já havia o amigo Hamidou Valian²³ e seu camarada, um motoboy regular da zona do aeroporto, esperando para nos levar para a casa onde ficamos instalados, no bairro Cité An III. Naquela primeira [segunda] madrugada em que cheguei por lá, eu fui na garupa do motoboy; eu, ele e uma mala amarrada atrás de mim; fomos conversando sobre a cidade, sobre o caminho que estávamos fazendo entre-bairros, sobre as eleições presidenciais que tinham acabado de acontecer e não tinham mudado muita coisa²⁴; sobre o FESPACO. Em comboio de duas, fomos. Seguimos lado a lado, por uns quinze minutos. Eu, por um lado, fui re-conhecendo alguns lugares, algumas avenidas. Eles, eu nem sei. Flávio seguiu na garupa da motocicleta dirigida por Hamidou. A cidade parecia vazia, naquele dia. E o ar estava quente.

²² Flávio Almada é meu companheiro, e estive nesta segunda viagem à Ouagadougou comigo, em 2017. Sua presença foi determinante em alguns aspectos, para definir a diferença de um campo (em 2015) para outro (em 2017). E, inevitavelmente, sua presença interferiu bastante no meu olhar sobre a cidade e sobre o festival. Isto porque, com ele, vivi [em] outras instâncias daquela sociedade, burkinabè, que não tinham necessariamente a ver com o FESPACO. Foi um ano em que estive mais nas ruas da cidade, desvinculadas da *fête du cinéma*; e menos nos cerimoniais e compromissos oficiais. Mais com o *staff* e a plateia, do que com artistas e intelectuais da área de cinema. Este deslocamento [de retina], permitiu que eu pudesse ouvir, por exemplo, mais de uma vez, o quanto a “temporada” do FESPACO encarece a cidade de Ouaga; ou também como taxistas ganham muito dinheiro durante a festa, por conta da enorme demanda relacionada a presença de estrangeiros.

²³ Membro do movimento que tirou Blaise Compaoré do poder, Valian é um importante ativista, poeta e Mc de Burkina Faso.

²⁴ Em novembro de 2015, aconteceram em Burkina Faso, as primeiras eleições presidenciais e legislativas, que vieram substituir o Governo interino, no poder por 13 meses, desde a queda do presidente na época, o militar e político burkinabè Blaise Compaoré, nascido em 1951, e deposto em outubro de 2014.



Imagem 4 – Primeira madrugada, rua em frente a casa onde ficamos hospedados, no bairro Cité An III, Ouagadougou, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

Nessa segunda chegada, portanto, pude fazer tudo com mais calma, pude rever inclusive alguns traços do lugar, que já estavam lá desde a primeira visita, desde sempre, mas que eu não tinha sido capaz de apreender, logo de cara. Quanto à primeira aterrissagem, na primeira vez em tudo em Ouaga, eu consegui observar apenas que – como fui uma das últimas a desembarcar e peguei uma fila enorme para a alfândega –, quando tarde adentrei no espaço de despacho/desembarque, já havia uma grande quantidade de pessoas reclamando por conta do sumiço de suas bagagens. Contudo, a situação pareceu ser ainda mais complicada ao notarem mais tarde que o guichê da companhia responsável pelo voo, a Royal Air Maroc, estava fechado e que não havia ninguém da empresa para informar sobre como proceder. Aquilo que estava acontecendo era o seguinte: alguns serviços não estavam funcionando porque não havia ninguém trabalhando naquele horário.

Mas, as pessoas que estavam trabalhando naquele horário, sabiam exatamente quando aquelas pessoas que não estavam trabalhando, estariam. Ou seja, havia um caos com(n)sentido, havia uma rotina em andamento, mas que eu somente percebi depois. Também em 2015, o que houve foi que, depois de passar por todos aqueles protocolos militares e de saúde da chegada,

assustada, corri e peguei o primeiro taxista que eu encontrei pela frente. Sem falar um pingo em francês com o motorista, apresentei o cartão com o endereço do *Ran Hôtel Somketa*, que fica a menos de 10 minutos do aeroporto, e seguimos. Ele me cobrou cerca de 30€ por aquela rápida viagem. E eu, sem saber de quase nada sobre Ouaga, naquela noite paguei sem reclamar. Depois, em outros momentos, fiz o trajeto a pé, do hotel ao aeroporto, também sem reclamar.

Enfim, da primeira vez, aterrissei na madrugada do dia 24 para o dia 25 de fevereiro de 2015, por volta das três horas da manhã. Da segunda, em 2017, chegamos entre o dia 25 e o 26 de fevereiro. Da primeira, sozinha e com pouca bagagem, nem cheguei a enfrentar a fila do visto, porque já o tinha adquirido no Brasil. Entretanto, havia todas aquelas outras “filas”, outras esperas. Tudo foi bastante demorado (eu só não sabia que era sempre assim), como já foi mencionado. Outro detalhe: naquela primeira madrugada, e na segunda também (mas, menos), o aeroporto estava tomado por agentes de saúde, burkinabès e estrangeiros, aparamentados com seus jalecos, seringas e estetoscópios. Faziam testes de ebola, distribuíam panfletos e tiravam dúvidas. E havia também militares, homens em sua maioria, muitos deles, para todos os lados do aeroporto, da cidade, aliás. Todos os dias, aliás. Na porta do hotel, no Mercado Central. Nas sessões de cinema. No trânsito, no Estádio, nas ruas.

A verdade é que, desde 2015, eu encontrei um verdadeiro aparato de guerra nas ruas de Ouaga, em atenção especial aos últimos eventos sociais e políticos: a queda de Blaise Compaoré e as revoltas populares no final do ano de 2014 e os atentados na fronteira com o Mali, desde 2013. Em Ouaga, quando estive por lá, fiquei [sempre] com a sensação de que a cidade estava em estado de sítio. Como se este fosse, na verdade, o estado das coisas por lá. Eu não fazia ideia, ao desembarcar, de quantas barreiras eletrônicas (que poucas vezes funcionavam) e revistas policiais ainda ia ter que enfrentar durante todas as duas estadias na cidade. Em todos os momentos oficiais e públicos, na entrada dos prédios, das festas e cerimônias, havia sempre muitos soldados em alerta. Muita gente armada e de uniforme, tanques de guerra e caminhões circulando pelas ruas que cobriam as atividades do evento. Eu tinha uma certa noção do cenário político, mas não sabia de fato o que estava acontecendo no país, até estar lá dentro. Tendo em vista, por exemplo, que a imprensa, as mídias televisivas, noticiam muito pouco sobre o que acontece fora do eixo norte, abaixo da linha do Equador.

Um adendo. Estar em Ouagadougou, para ir ao FESPACO, foi de fato uma excelente oportunidade para ver de perto algo sobre a diversidade epistemológica no mundo, que nunca estampa as primeiras páginas dos jornais ou dos livros didáticos. Posto que, para o Norte Global, os “outros” saberes continuam existindo como saberes “não existentes” (MENESES, 2012.). O FESPACO, por exemplo, os filmes que por lá são exibidos, ou mesmo a vida política de Burkina

Faso, são temas que não interessam como assunto de formação de opinião para o Norte. Estão, portanto, fora dos grandes circuitos comerciais de informação e de consumo de cinema, porque fazem parte dos conhecimentos produzidos pelo Sul Global. Ou seja, são saberes de origem duvidosa e sem credibilidade, segundo a racionalidade moderna, que se assegura do tecnicismo e do cientificismo como referências. Uma forma, aliás, muita específica de endossar e justificar a existência de desigualdades entre saberes, também como forma de opressão.

Neste sentido, por tudo que estava acontecendo em Burkina, em especial a própria falta de informação no Brasil sobre o contexto e o clima político, e as condições reais em decorrência dos conflitos, eu não encarei totalmente sozinha essa viagem. Quando cheguei em Ouaga, trazia anotado na agenda do celular, o endereço do Ran Hôtel Somketa, um dos locais tradicionais de recepção de hóspedes para o festival, e onde uma pessoa que seria o meu contato na cidade estava hospedada. Que era a minha amiga carioca Janaína Oliveira, professora de história e coordenadora do FICINE²⁵, grupo que integrei mais tarde, e do qual faço parte até hoje. Janaína compartilhou comigo – ou eu compartilhei com ela, não sei bem, ainda – essa minha primeira viagem à cidade-sede do FESPACO. E eu, por outro lado, compartilhei com ela, sua antiga relação com a cidade, com os cinemas africanos e com o festival, de um modo geral. Isto porque, “desde 2011 participa ativamente do FESPACO, Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou e da JFCA, Journée Cinématographique de la Femme Africaine d’Image, ambos em Burkina Faso”²⁶. Com muita generosidade e parceria, Janaína me apresentou, me orientou e me ofertou à cidade, e sua contribuição foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho. Foi a partir de seus contatos, que em 2015 tive acesso a muitos espaços do FESPACO, que não teriam sido de fácil chegada sem alguma pré-introdução

Outra questão marcante sobre a experiência de 2015 é o fato de a minha primeira vez por lá ter coincido com o primeiro festival após a derrubada do governo de Blaise Compaoré – tema que trato mais adiante. Ou seja, mesmo tendo passado apenas quatro meses do contragolpe, como não poderia deixar de ser, o FESPACO aconteceu, disciplinarmente, dentro das medidas formais do que era esperado. Lá atrás, naquele momento de encontro com a cidade, entendi que essa continuidade canina, fiel, poderia estar querendo representar alguma coisa,

²⁵ O Fórum Itinerante de Cinema Negro propõe a “*construção de uma rede internacional de discussões, projetos e trocas, tendo como ponto de partida e ênfase a reflexão sobre os Cinemas Negros na diáspora e no continente africano*”. Dados disponíveis em: <http://ficine.org/>. Acesso em: 27 dez. 2018.

²⁶ Informação que consta no perfil da pesquisadora, disponibilizado no site do FICINE, no endereço <http://ficine.org/janaina-oliveira/>. Acesso em: 23 jul. 2019.

inclusive a possível independência do evento, perante as questões da política estatal. Se, entretanto, havia essa intenção, ela não se sustentou, porque as chefias administrativas do festival se mantiveram muito sincronizadas com o antigo regime, anteriormente encabeçado por Blaise. Por exemplo: o ex-Ministro da Cultura da última gestão de Blaise, após o contra-golpe, foi transferido pela junta de transição para a coordenação geral do FESPACO. E assim que o novo presidente foi eleito, este mesmo permaneceu no cargo²⁷. Hoje percebo que determinadas continuidades dizem muito sobre tudo.

Isto porque, tanto em 2015, quanto em 2017, havia muitos militares nas ruas, muitas barricadas montadas nas ruas, em ruas bloqueadas, tanques e montaria. Um verdadeiro aparato de guerra, principalmente no centro da cidade, como eu já havia dito. Quando em 2017, apesar de a situação política estar um pouco menos instável, havia ainda a ameaça eminente de ataques de autoria "jihadista", de grupos chamados pela imprensa e agentes internacionais de terroristas. Na verdade, a tenção continua muito presente, passados esses anos. E a situação tem ficado cada vez mais conflituosa ao Norte e ao Leste de Burkina. Até o presente momento, já são mais de 120 mortes provocadas por mais de 300 ataques, desde 2014. O último, aliás, aconteceu na madrugada do dia três para o dia quatro de fevereiro de 2019, quando pelo menos "*15 aldeões foram mortos, segunda-feira, num ataque perpetrado por indivíduos armados não identificados na aldeia de Kain Ouro, na província do Yatenga, no norte do Burkina*"²⁸. E, como se não bastasse, e da forma que procuro demonstrar durante a Terceira Parte desta tese, trata-se de um estado historicamente militarizado. Em uma região familiarizada ao conflito, desde os séculos passados.

A respeito desta presença constante das forças armadas, que de tão ostensiva, acabo por mencioná-la sempre, em 2017 houve o fato inusitado de termos sido detidos, por um guarda militar. Eu e Flávio. Foi neste ano também que tivemos a mala perdida, mas isso narrarei mais à diante. Ocorre que, no dia primeiro de março, saímos da casa onde estávamos hospedados, rumo à Sede do FESPACO. Naquela manhã, vínhamos caminhando desde o bairro *Cité An 3*, e paramos na Praça da Revolução, para fazer umas imagens do monumento em homenagem à

²⁷ Pesquisando na internet, me deparei diversas vezes com um nome que sempre consta desde o início dos anos 2000, em reportagens sobre o Ministério da Cultura de Burkina Faso ou FESPACO, o do senhor Baba Hama. O político chegou a ser interrogado após a queda de Blaise, mas continuou no novo governo, e faz parte da direção atual do festival. Algo que demonstra certa manutenção e persistência, entre agentes e práticas. Parece não haver renovação dos quadros, ou das estratégias políticas, que apontam, cada vez mais, para a internacionalização do festival, para a europeização do dinheiro, especificamente. Tema de que tratarei ainda.

²⁸ Dados disponibilizados em: <https://veja.abril.com.br/mundo/sobe-para-46-o-total-de-mortos-em-ataques-em-burkina-faso/> e <https://www.ojogo.pt/extra/lusa/interior/pelo-menos-14-mortos-em-ataque-no-burkina-faso-10535357.html>. Acesso em: 09 fev 2019.

revolução popular da década de 1980. Havia mulheres rezando, de um lado da praça, homens de outro, separados. Cada grupo rezando separado. E de repente chegou aquele guarda, muito nervoso, gritando muito, mandando muito. Foi um dos momentos mais tensos das viagens. Ele mandou que nós o acompanhássemos até o quartel: eu, Flávio e as mulheres que rezavam na praça. Os homens, ele havia liberado, alegando que eles tinham autorização para estar/rezar ali. Acho que toda a situação durou umas três horas, entre a praça, a caminhada ao quartel, o encontro com o superior, um sargento, talvez. Que nos disse, a mim e ao Flávio, que estávamos errados de querer fazer imagens da praça, sem pedir autorização antes. Alegamos direito de inocência, por sermos de fora, “turistas”. Foi uma longa negociação, argumentação e troca de palavras. Faltou-me um pouco mais de francês na ponta da língua. No fim, a autorização foi dada, e nos permitiram manter as imagens que já tínhamos captado.



Imagem 5 – Esta foto foi tirada minutos antes de sermos presos, eu e Flávio. Mural Comemorativo da Revolução, Praça da Revolução, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maíra Zenun.

Somadas as duas viagens, portanto, essas foram algumas das dinâmicas que me aconteceram [dentre tantas outras] no aeroporto, pela cidade, e que eu fui tomando nota. Isto, do aeroporto, foi devido também a quantidade de vezes que eu tive que voltar ao local, para tentar resgatar a minha mala com material de filmar, que permaneceu perdida na viagem de 2017 até o penúltimo dia da nossa estadia. Quando apareceu, conteúdo e mala estavam intactos.

A resposta não oficial sobre o incidente, dada pela Royal Air Maroc, foi de que, tamanha a demanda de bagagens transportadas pela companhia durante o festival – que movimentava fluxos oriundos de todos os cantos do continente e arredores – a minha bagagem, que não fazia parte do conteúdo de nenhuma empresa com guichê na MICA (Marché International du Cinéma et de la Télévision Africains), não era prioridade. Desta brincadeira, recebi uma quantia em dinheiro que me foi dada para comprar roupa (eu investi em quatro vestidos e duas blusas em tecidos locais, *made in China*). Também por causa desse pequeno acontecimento com a mala-extraviada, em uma das vezes que fui ao aeroporto, na madrugada do dia 28 de fevereiro para o 01 de março, reencontrei o realizador burkinabê Idrissa Ouedraogo. Reencontrei porque, em 2015 eu estive em sua companhia em muitos momentos daquela viagem.

Eram quatro horas da manhã, mais ou menos, do dia dois para o três de março, quando esbarrei a vista com a figura de Idrissa no aeroporto de Ouagadougou. Eu já estava a quase uma hora, ou mais, perdida por lá, na área de desembarque, tentando resolver o caso da mala. Ele, ao contrário de mim, estava sentado, tranquilo, dedilhando alguma coisa no celular e conversando com várias pessoas ao mesmo tempo, ali naquela sala lotada de gentes, de guardas, de esteiras e de malas. Ele esperava pela chegada da atriz franco-senegalesa Aïssa Maïga²⁹, que, por sua vez, estava em uma fila onde eu também aguardava – e que se estendia por entre as seções e suas fileiras, o raio-x, a alfândega, a sala de espera e o portão de saída –, para que pudesse informar os meus dados ao senhor funcionário do aeroporto, responsável pelo departamento das bagagens perdidas. É que a mala dela também tinha sido extraviada. E Idrissa a esperava. Os dois, aliás, Aïssa e Idrissa, podem ser consideradas personagens frequentes na história do FESPACO. A atriz, nascida em 1975, atua desde o final da década de 1990 e acumula mais de 60 trabalhos no currículo. Isso porque – e este é um crivo relevante para se entender os esquemas e a forma como está organizada a ciranda pan-africana que se faz para/pela manutenção da produção de filmes em África – ambos têm trabalhado em muitos e diferentes projetos ligados ao cinema do continente. Aïssa, por exemplo, atuou em dois dos 23 filmes premiados com um *Étalon de Yennenga* – que é a premiação mais importante de todo o festival e da qual falarei, em detalhes, mais adiante.

Quanto a Idrissa, mesmo estando ele muito tranquilo e bem encaixado naquele intenso cenário da madrugada do aeroporto, naquele dia, em Ouaga; houve tempo ainda, naquela ocasião, para que aquele belo senhor me reclamasse sobre como estava difícil começar um filme

²⁹ Dados disponíveis em: http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersone=25019.html. Acesso em: 27 dez. 2018.

nas condições financeiras em que ele se encontrava. Uma reclamação muito justa, tendo em vista o longo tempo em que ele (e tantos outros) estava sem lançar um novo trabalho. Afinal, não é fácil produzir cinema em África (ARMES, 2007; BAMBÁ, 2010). Aquela ocasião, foi a única [e última] vez em que estive com Idrissa, porque nenhum dos nossos planos para nos reencontrarmos durante aquele FESPACO de 2017 vingou. Ele faleceu no dia 18 de fevereiro de 2018, depois de alguns dias de internação, por complicações no coração. Ouvei de duas amigas minhas, pesquisadoras, inseridas como eu no campo de estudos sobre os cinemas africanos – uma era grande amiga de Idrissa, e a outra é muito amiga de um grande cineasta guineense da mesma geração de 1970, o Flora Gomes, que era muito amigo de Idrissa –, a mesma história: que nos últimos anos ele andava muito amargurado, por estar há tanto tempo sem conseguir produzir um filme próprio. A frustração que o teria matado, aliás, é um sentimento muito comum nas pessoas que passam uma vida inteira lutando por uma causa, sem conseguir atingir transformações mais estruturais no campo de atuação em que trabalham/militam.

Dele, pessoalmente, eu guardo a lembrança de um homem muito a(l)tivo, falante, risonho, extrovertido, generoso e bastante bravo, quando argumentava em favor de suas próprias ideias. Eu o vi em duas contendas durante o festival de 2015. Uma, particularmente, me chamou a atenção: ele discutiu com um guarda militar, que tomava conta de umas das saídas da área de acesso ao pátio da sede do FESPACO. O jovem rapaz, que cumpria ordens, não queria deixar Idrissa (e sua comitiva) passar por aquele portão. Muito nervoso, Idrissa lhe dizia que ele era um dos fundadores daquilo tudo, e que não seria aquele rapazote que iria lhe vetar o caminho. Naquele dia [nós] passamos. Mas, era visível o quanto aquela situação tinha sido frustrante para aquele que é um marco do cinema burkinabè. Idrissa fez parte da segunda geração de cineastas pós-lutas de libertação, grupo que herdou uma Burkina Faso já imersa no projeto de construção do que viria a ser a forte tradição que há por lá em políticas públicas voltadas para a área do audiovisual (BAMBÁ, 2007). Em experiências como o próprio FESPACO, a FEPACI (*Fédération Panafricaine des Cinéastes*), as escolas de cinema locais como o IMAGINE; o ISIS (Instituto Superior da Imagem e do Som); e o INAFEC (*Institut d'Education Cinématographique*), onde Idrissa se formou (ZENUN, 2017).



Imagem 6 – Caminhando, de costas, estão a pesquisadora Janaina Oliveira e o cineasta Idrissa Ouedraogo. Pátio da sede do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.

De todo modo, aquele encontro no aeroporto, naquela madrugada, foi uma boa despedida. Adeus, Idrissa! Fez-me ficar um pouco mais tranquila, diante daquilo tudo que parecia ser um caos sem solução: as filas, as malas, os excessos e as ausências [de palavras]. Faltou outros daquele, para ajudar em meu percurso. Ademais, sobre o tempo, eu realmente precisei, por muitas vezes, acionar outras formas de temporalidade para conseguir lidar com aquela cidade, que me fazia lhe esperar [quase] sempre. Há cidades que aceleram, há cidades que sossegam o meu corpo. E há Ouaga, que deixava a mim, imersa e embriagada. Mas, quem espera, sempre alcança; e, mesmo entre tantas distâncias – culturais, estéticas, geográficas, cinematográficas e poéticas –, apesar de tantas fronteiras inventadas; diante de tantas semelhanças, apagadas; ao fim e ao cabo, tudo [em mim] se resolveu em Ouaga. Talvez porque, independente das malas e das filas e dos (muitos) guardas, as chegadas na cidade-cinema se deram, ambas, no cenário da sua [bela] madrugada.

E em tudo isso basta, porque há (ou sou eu que vejo) [muita] beleza nesse pano de fundo. É verdade que, quando eu a vi pela primeira vez, nas duas viagens, foi uma imagem de cima, do céu, de dentro do avião – assim como à África-território, vista do voo para Casablanca. Era tarde da noite em Ouaga e, talvez por isso, havia muito poucas luzes acesas lá em baixo, na cidade desenhada naquele chão de terra vermelha e plana. Aterrada, veio o encontro físico com

tudo aquilo, e isso foi muito imenso. Depois de enfrentar guardas, equipe de saúde e filas e questionários e malas, a perda; depois da rotina do Aeroporto, eu, enfim, avistei a cidade. E, nas duas vezes, ela estava muito quente, muito seca e sem nenhuma nuvem no céu. Ou, ao contrário: era eu quem estava assim. Muito ansiosa, transpirando, de boca seca e bastante excitada. De todo modo, ela é cinematograficamente linda e militarizada – foi mesmo assim que eu percebi a capital de Burkina Faso, nas duas ocasiões em que por lá desembarquei. Dessas primeiras impressões, que em mim [quase] se fixaram, aos poucos a cidade-FESPACO revelou-se [a mim] como sendo uma cidade-cinema, de fato. Cidade cenário da minha retina. Desde a primeira-dupla chegada, pela madrugada, até a minha saída-dupla, ocorrida no meio da noite, pouco antes do raiar do dia.

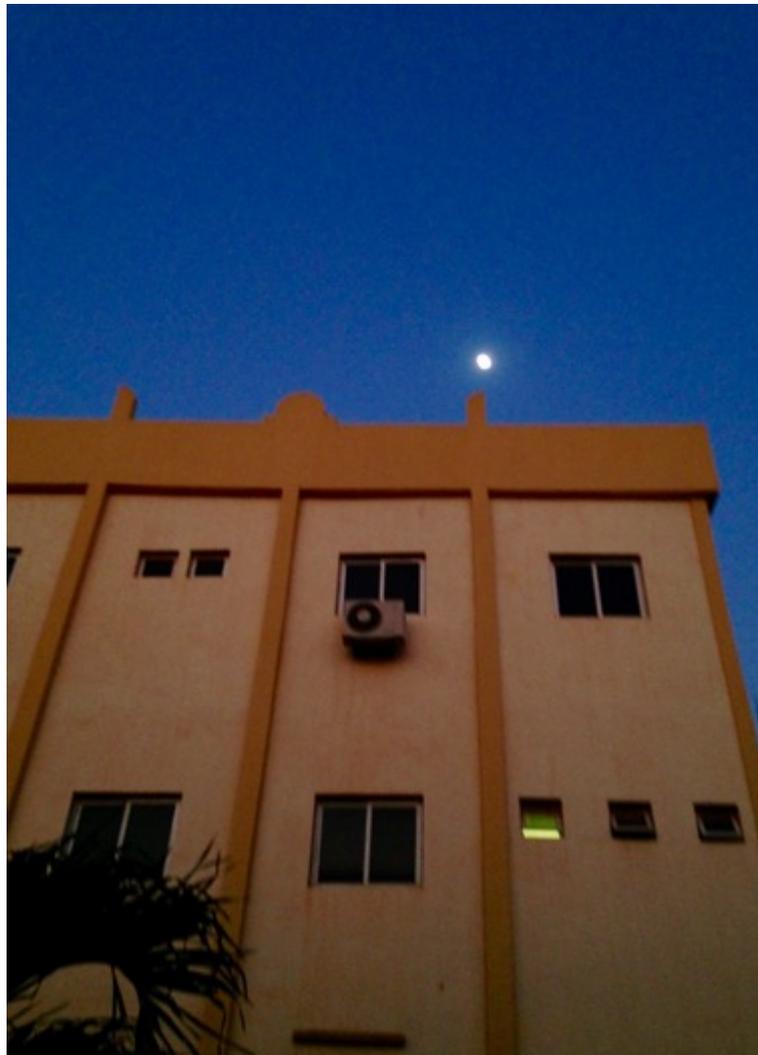


Imagem 7 – Amanhecer, às cinco horas da manhã, no pátio do Ran Hôtel Somketa, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

CAPÍTULO 2
A REGIÃO, ONDE ESTÁ?

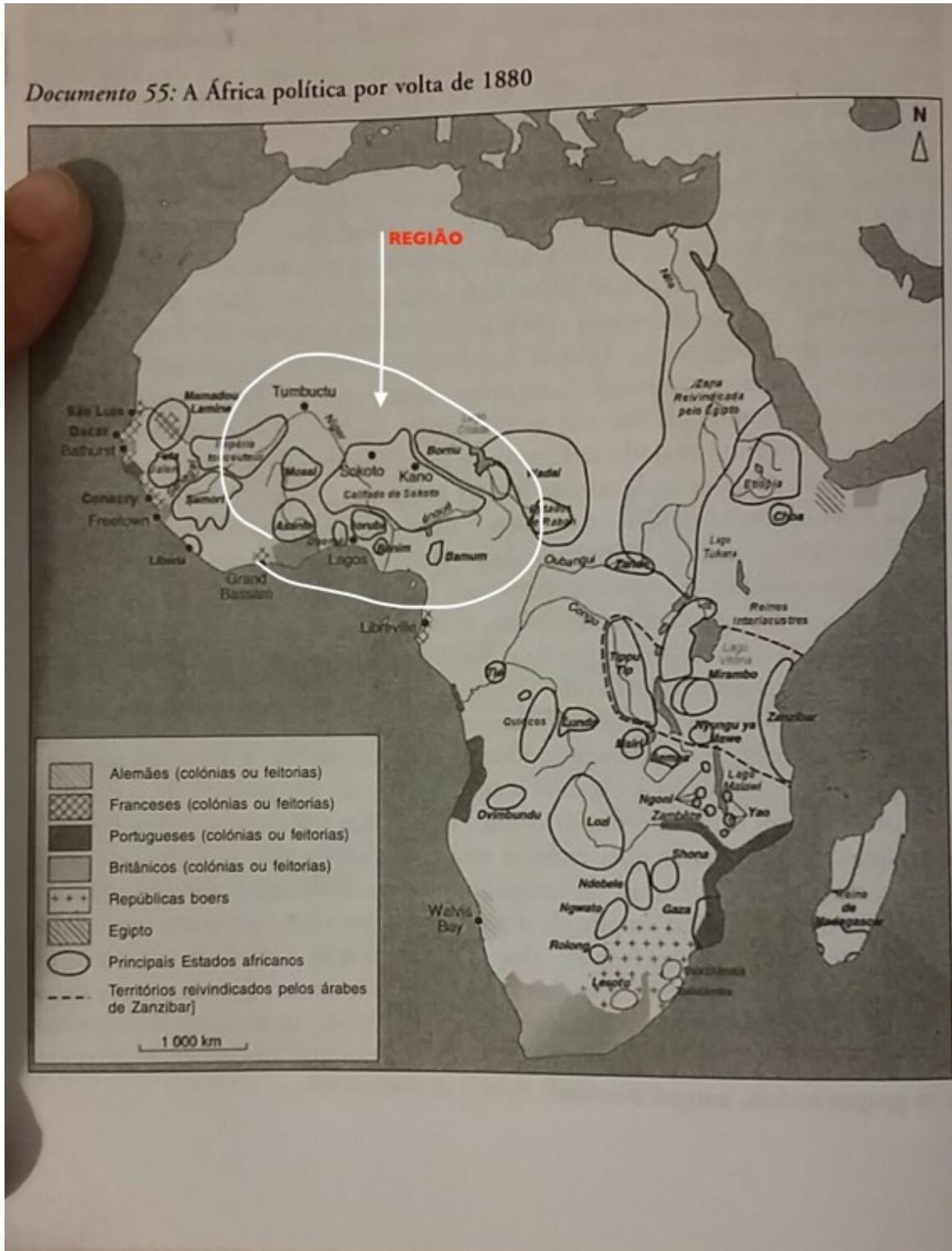


Imagem 8 – Mapa Político do continente africano, por mim assinalado, onde está registrada a divisão territorial em finais do século XIX (KI-ZERBO, 2006, p. 286). Fotografia de Máira Zenun.

A região onde ela está, a bela Ouaga, é de fato bastante particular [aos meus olhos] e faz jus às propagandas [que descrevo]. Acredito que o texto imagético assegura esta parte da resenha. Mas, a verdade é que a minha relação com ela é outra: diferente de visita. Cabe lembrar, portanto, que a chegada lá não foi aleatória, e somente se deu porque é lá onde acontece o FESPACO – objeto de estudo desta tese. Portanto, eu não fui em busca da cidade-berço, eu fui em busca de um ritual. Mas, como quase tudo, trata-se de um festival-resultado – assim como a própria cidade, a região onde está, assim como o resto da vida em volta. Essa é a razão única, no singular, de eu ter ido parar naquelas paragens. Diferentemente, Ouaga é a soma dos muitos: cenários, personagens, motivos, trânsitos. Ela é uma série de conjunções e práticas que estão inter-relacionadas, entre outras e inclusive, ao famigerado colonialismo. Que foi marcante, é verdade; mas nunca determinante. Há uma conjunção interessante de aspectos sociológicos, que merecem ser assinalados.

Afinal, esse foi um dos últimos grandes processos, mas não foi o único que se deu e afetou a região. Isso porque, apesar de ser um Estado-nação moderno relativamente novo, juridicamente formado aos moldes euro-ocidentais, a área que corresponde ao país-Burkina tem, sobretudo e anteriormente a isso, um importante papel naquela região da África Ocidental. Lá, antes da dominação europeia, já havia muita vida. Já havia dinâmicas próprias, muitas delas. Aquele não era apenas um retalho de terra solto, quando os europeus chegaram; havia em funcionamento um sistema de distribuição próprio e estava tudo estruturado a fim de “limitar os desperdícios e evitar os monopólios” (KI-ZERBO, 2006, p. 34-35). Antes das invasões, as pessoas já estavam por lá, e muito bem organizadas, apesar de parecer à Europa que “*os reinos se moviam à mercê do nomadismo da corte do rei, e estavam mais interessados em estabelecer o poder sobre os homens do que sobre as propriedades*” (RUPLEY; BANGALI; DIAMITANI, 2013)³⁰. Pelo contrário, lá naquela região, a propriedade sempre fora mínima (KI-ZERBO, 2006). Também porque não havia escassez de espaço, mas, especialmente porque havia a preocupação de assegurar que todas as pessoas tivessem acesso a condições básicas de vida.

Foi durante e pelo sistema colonial, que àquela região impuseram [uma série de] fronteiras, muitas delas, que antes não havia; e que lhe são – mais ou menos – atribuídas até os dias de hoje (M'BOKOLO, 2011). Barreiras tangíveis e intangíveis. Inventadas. Foi também naquela época quando – assim como às pessoas escravizadas – a região teve a sua nomeação/organização [teoricamente] apagada pelo sistema colonial, e passou a ser chamada

³⁰ Tradução livre, feita por mim, do trecho original: “*Les royaumes moose se déplaçaient au gré du nomadisme de la cour du roi plus intéressée à asseoir son pouvoir sur les hommes plutôt que sur les biens*” (JAGLIN, 1995a, p. 31).

de República do Alto Volta – em homenagem aos três rios que lhe circundam, e que também foram nomeadamente colonizados: o Volta Negro (*Mouhoun*), o Volta Vermelho (*Nazinon*) e o Volta Branco (*Nakambé*); que mais ao sul recebe os outros dois rios, para uma única correnteza, que segue do *Nakambé* (Volta Branco) em direção ao mar que beira a região do atual Gana³¹. Enfim, antes do colonialismo, eram outras designações, outros títulos, outros formatos. Que foram proibidos e que se misturaram, que foram e que voltaram, mesmo havendo tanta violência na tentativa de matá-los, em fracasso. Em 1984, por exemplo, durante a gestão de Thomas Sankara (1949-1987), em um ato de resistência e respeito a quem veio antes, aquela região foi (re)nomeada como Burkina (“pessoas íntegras”, em *mòréé*) Faso (“terra”, em *dyula*). Essa nova alcunha resulta da mescla entre as duas línguas mais faladas, desde há séculos, pelas pessoas que habitam, circulam ou passam por aquela região (McFARLAND; RUPLEY, 1998).

Diz-se que ali é mesmo a terra das pessoas íntegras. E ao que tudo indica, pareceu-me verdade. A mim, que estive de passagem; vendo tudo de longe, de fora, de cima de um olhar socialmente ocidentalizado – pronta a essencializar [?!] tudo. Aparentemente, há um tipo de gente bastante receptiva e calorosa, especialmente com estrangeiras como eu; no Mercado Central da cidade, eu fui muito bem recebida em todas as vezes que passei por lá, o pessoal que vendia roupas era sempre muito sorridente comigo. De uma maneira [bem] geral, e provavelmente bastante superficial, o que eu percebi foi que muitas das pessoas com quem estive, são pessoas que, apesar da rudeza da vida, brincam muito, por tudo e por nada. E falam bastante, para frente e para fora, de boca aberta, em alto e bom som, como pude observar. Um dado próprio às ex-colônias: fala-se a língua do colonizador, à maneira ritmo e cadência de quem é, de fato, local e “*dono da terra*”.

É que as pessoas em Portugal, de onde eu parti as duas vezes, para realizar a minha viagem de campo, e onde permaneci vivendo por algum tempo após a ida a Burkina; as pessoas falam muito baixo e [quase sempre] para dentro de si. Elas murmuram, resmungam, muito, o tempo inteiro. As ruas são muito cinzentas e silenciosas. No metrô, é raro ouvir conversa. Essa característica, aliás, tornou a minha comunicação com aqueles locais de Portugal bastante difícil e limitada. Mesmo em se tratando de uma mesma língua – a portuguesa – que, na prática, não é a mesma: há o falar português e há o falar brasileiro. Porque, entre “nós” (algo que existe porque é/foi inventado), a língua não é, nem da mesma forma praticada, muito menos, da mesma vivida.

³¹ Há toda uma discussão historiográfica sobre esta região e a formação do reino Ouagadougou (Wogodogo) no Volume IV da Coleção História Geral da África (2010).

De qualquer forma, e já retomando a discussão sociológica sobre a região ser um lugar de encontro entre muitas [pessoas, coisas, línguas, corpos, terras e ideias], em Ouagadougou eu conversava o dia inteiro, com todo mundo que cruzava o meu caminho – ou com todo mundo cujo caminho eu cruzava. Apesar de não falar quase um “*qué*” em francês, e muito menos nas línguas locais, eu conseguia me comunicar. Aprendi muito, inclusive algumas poucas palavras em dyula e mòoré como *barka* (obrigada), *laafi* (tudo bem), *koom* (água), *mui* (arroz), *ya toogo* (muito caro) e *amina* (tchau). Dessa facilidade de interação, um fator que me chamou a atenção enquanto eu estive por lá, em Ouaga, foi ver muitas das pessoas com quem conversei contarem sobre o significado de Burkina Faso, que teria a ver com o perfil daquela gente, que é forte e virtuose, conforme sugere o próprio nome do país. Aquela digressão tão comum aos discursos que escutei, sobre quem são ou sobre como chegaram àquele aparente estado de carência material, impulsionado pelo colonialismo/ capitalismo modernos, funcionou em/para mim como uma espécie de confissão reparadora. Ou, melhor dizendo, como se houvesse um tipo de tique-nervoso nas pessoas, em que todos os caminhos/percursos das conversas nos levassem sempre para a rota da explicação, da análise política e do diagnóstico possível; um tipo de sentimento coletivo, provavelmente provocado pela necessidade que possuem de romper com aquela continuidade, com aquele sistema tão perverso, de opressões e desigualdades.

Manthia Diawara – teórico, cineasta e escritor malinês, nascido em 1953 –, também esteve em uma Ouagadougou de cinema, como a minha, e observando, assim como eu, a partir de sua madrugada. Ele conta essa viagem no artigo *Fespaco: o cinema africano em Ouagadougou* (2011), onde descreve a edição ocorrida em 2009; a partir de uma leitura sobre as ausências-presentes naquele ano dos cineastas Ousmane Sembène e Haile Gerima – realizador etíope que se recusou a participar em 2009, quando o seu *Teza* (2008) foi indicado. A narrativa de Diawara, aliás, se esbarra em mim, na minha, que também andei por lá, e em condições muito análogas. Fato é que eu me reconheço nele, ou, pelo menos, em sua forma de entender o evento na/da cidade – há uma série de jogos de poder durante o ritual, isso é fato. “*Chegam a dizer que o FESPACO trata melhor os turistas europeus do que os realizadores africanos, sem os quais o festival nem sequer existiria*” (DIAWARA, 2011, p. 43). Manthia conta histórias sobre gorjetas de 100\$, sobre tirar fotos com Sembène, sobre o sol escaldante, sobre estrangeiros nas salas de cinema da cidade, o restaurante *L’Eau Vive* – lugar icônico dentre as cerimônias informais do festival e onde estive em 2015 – e também sobre a resistência em imagens filmicas, sobre estéticas, o pan-africanismo e certas revoluções possíveis (DIAWARA, 2011). Fala ainda sobre “*digressões, circularidades, mnemônicas e repetições rítmicas de*

imagens e palavras” (DIAWARA, 2011, p. 51), para se referir à relação entre a cidade-capital, a integridade, a festa-ritual e o cinema africano.

Seguindo nessa mesma associação de temas e problemáticas, proposta por Diawara, a minha leitura sobre Ouaga advém da forma como lidei com aquelas experiências. Por exemplo, houve em 2017, um taxista que foi comigo em uma das minhas muitas visitas ao aeroporto, por conta da mala perdida. Naquele dia, havia a notícia de que a tal chegara enfim ao destino. Mas, como a informação não se confirmava, tivemos que ficar à espera, e no estacionamento de lá, eu e aquele senhor taxista conversamos por quase uma hora e meia. Ele era do interior de Burkina e estava morando em Ouaga fazia mais de 18 anos. O mesmo tempo que não voltava para ver a família, que ficara na zona rural. Sabia que o FESPACO estava acontecendo, mas não tinha dinheiro e disponibilidade [ou interesse] para acompanhar as sessões de cinema. Ele foi uma das pessoas com quem conversei sobre política, sobre o nome do país, sobre Sankara e o novo presidente.

Havia alguma esperança na fala daquele senhor, mas a descrença era mais abrangente em seu diagnóstico sobre o futuro. Segundo ele, o nome do país era a marca daquela população, tão sofrida e abusada pelo sistema (neo)colonial. Ele chegou a sugerir algumas vezes que, apesar das falcatruas dos governos e da dívida com o Fundo Monetário Internacional, Burkina haveria de conseguir se reerguer, como Sankara havia planejado. O prognóstico do senhor taxista não é de todo ilusório: condições materiais para tanto existem – apesar da pouca água, a terra lá daquela região é muito rica em diamantes e ouro – sendo o quarto país, no ranking mundial, de acordo com dados do Estado³². Mas, ninguém come pedras preciosas, não é verdade? O que complica é a corrupção dos que estiveram/estão na gestão do poder, em um país com tantas riquezas [alienadas], e a forma como a colonialidade se perpetuou.

Segundo o historiador burkinabè Joseph Ki-Zerbo (1922-2006), as elites africanas produzidas pelo colonialismo-capitalismo são lacaias do clientelismo e se curvam às elites europeias – organizadas de modo a manter os fundos acumulados fora do continente africano. São também esses grupos de poder locais, os que possuem grande parte da responsabilidade sobre não haver uma melhora na condição social das populações também locais. Na maioria dos países que margeiam o deserto do *Sahel*, cerca de 20% da população detêm muito mais da metade dos rendimentos nacionais (KI-ZERBO, 2006). Aliás, é mesmo uma grande erva daninha este fenômeno das elites. Como bem descreve o ex-presidente assassinado de Gana, o

³² A região é muito rica em diferentes minérios e esta atividade está em expansão no território burkinabè. Sobre o tema, há dados disponíveis no endereço <https://www.theglobeandmail.com/globe-investor/iamgold-growth-investment-in-burkina-faso/article4103071/>. Acesso: 28 jul. 2019.

líder pan-africano ganense Kwame Nkrumah (1909-1972), em artigo republicado em 2011 sobre a balcanização do continente, as [novas] elites africanas ficaram completamente absortas e desejosas de vivenciar o *status social* dos países europeus; esses sim, tidos como *humanamente* humanos e civilizados, pela história linear ocidental (CÉSAIRE, 1978). Para Ki-Zerbo (2011), foram os crimes de corrupção cometidos pelo governo de Compaoré – formado por pessoas da nova elite burkinabè pós independência – que tornaram o país incompatível com o título de *terra das pessoas íntegras*. Algo que tendo a discordar, uma vez que este tipo de análise exclui qualquer consideração sobre a população burkinabè que não compõe os grupos de poder (político e intelectual) e que, muito recentemente, provocou certa reverberação na estrutura política local, questão sobre a qual trato em por menor, mais à diante.

Em termos geográficos e territoriais, aquela região é mesmo cheia de predicados. A começar, pela enorme quantidade de riquezas. Em sequência, também o é pelo fato de ser uma terra que está espacialmente muito bem posicionada, uma vez que a sua localização é estratégica – ela está posta entre a costa marítima e o interior do continente. Em um entre-caminho [cruzado] Sul-Norte e Oeste-Leste, digamos assim. Sendo exatamente esse, um dos [muitos] motivos pelos quais acabou por ter sido um espaço tão disputado pelos colonizadores, como base de saque e exploração, no início da década de 1890 (KI-ZERBO, 2006); especificamente, entre Inglaterra, Alemanha e França (DUPUIS; LEU; SÖDERSTRÖM; BIEHLER, 2010). Sendo esse último, o país que conseguiu impor certo domínio colonial sob o território [com muitas interrupções motivadas por guerras] entre 1896 e 1960 (DUPUIS; LEU; SÖDERSTRÖM; BIEHLER, 2010). Duas questões, entretanto: primeiro, o fato evidente de que ali havia uma enorme estrutura anterior bastante consolidada; e em segundo que, a essa mesma grande estrutura, já cabia um ritmo próprio e bastante intenso de conflitos e acordos internos (McFARLAND; RUPLEY, 1998). Por isso, quando os exércitos coloniais chegaram, aquela região já era palco de certas guerras e disputas: cenário perfeito para invasões externas. Mas, mesmo assim, embora brigando entre si, as populações locais nunca deixaram de reagir e sempre procuraram negociar de igual para igual, com as elites coloniais (M'BOKOLO, 2011).



Imagem 9 – Print Screen do Mapa da África Ocidental, no Google Maps. Disponível no endereço <https://www.google.com/maps/place/Burkina+Faso/@13.1009632,-6.5781254,6z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0xe2dca26d5a6709b:0x27930aed46836dab!2sBurkina+Faso!3b1!8m2!3d12.238333!4d-1.561593!3m4!1s0xe2dca26d5a6709b:0x27930aed46836dab!8m2!3d12.238333!4d-1.561593>. Acesso em: 19 jun. 2019.

Situado ao pé do Sahel³³ – que cobre a beira da parte norte do país e que serve de transição do Sahara para a savana, que é um clima equatorial úmido (KI-ZERBO, 2006) –, o país é um pequeno pedaço de terra com poucos rios, sem litoral, quase nada de água potável e cercado de outros seis países por todos os lados. Mali, Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin e Níger: todos ex-colônias europeias, evidentemente³⁴. Uma região, portanto, que esteve muito recentemente no centro das disputas coloniais por terras alheias; foi também dessa região ampliada que grandes contingentes populacionais foram violentamente arrancados de suas casas, obrigados a migrar para fora de suas realidades, para dentro do mar, carregados em navios, até terras distantes, ou mesmo à península vizinha, a Europa Ocidental inventada (HRBEK, 2010). Isso porque, não podemos esquecer que, embora pareça que o tráfico transatlântico tenha sido o único tipo de rota, durante o período colonial, há provas (materiais, documentais,

³³ O Sahel é um tipo de deserto de transição, que rasga todo o continente, de leste – Mar Vermelho – a oeste – Oceano Atlântico. A sua extensão é enorme, portanto, com mais de 5.000 km de comprimento, e cerca de 500 a 700 km de largura.

³⁴ Cabe tomar nota do fato de que, em África – leia-se este recorte geopolítico moderno, continental, que formula um território a ser explorado pela Europa – apenas a Etiópia e a Libéria não foram dominados e feitos de colônia.

culturais) de que houve um intenso fluxo de pessoas escravizadas para a tal [Europa] inventada, durante os séculos XV e XVI (CASTRO HENRIQUES, 2011; SANZIO, 2014).

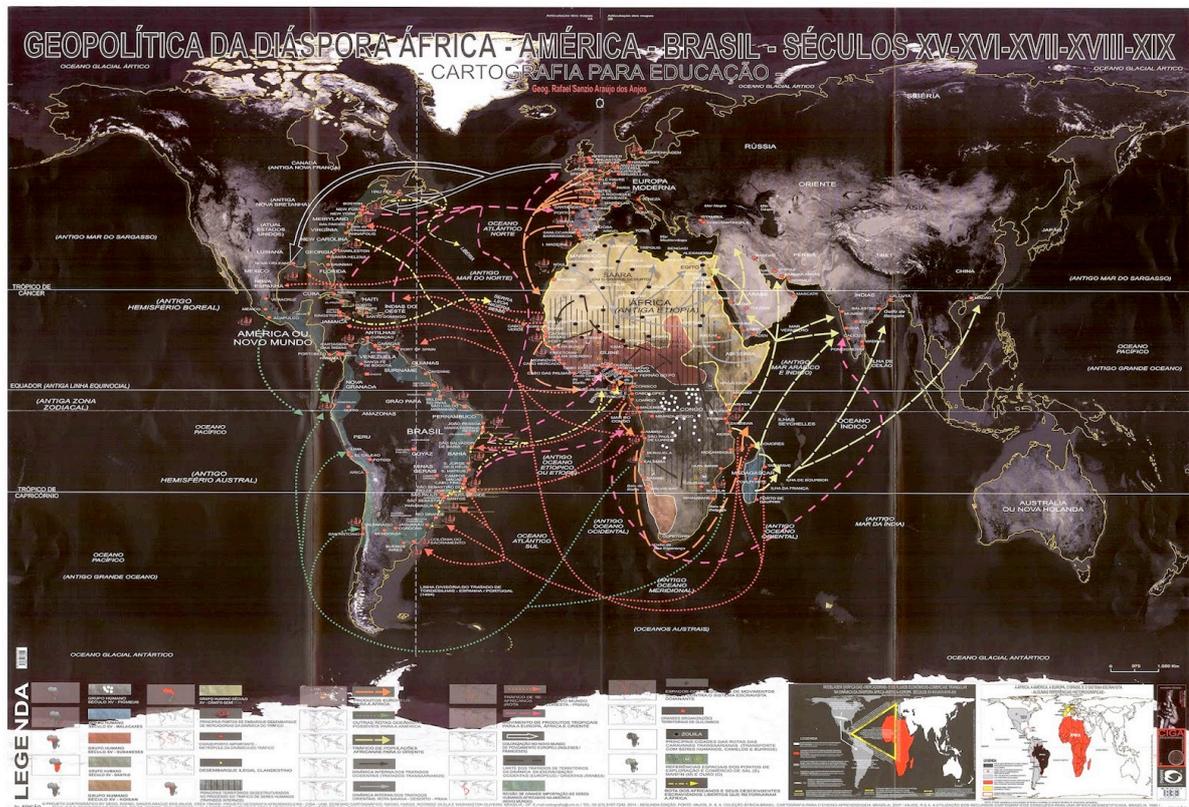


Imagem 10 – Print Screen do Mapa “Geopolítica da Diáspora África – América – Brasil – Séculos XV – XVI – XVII – XVIII – XIX – cartografia para a educação”, organizado pelo Prof. Dr. Rafael Sanzio (UnB) e disponível no endereço <http://fehcab.blogspot.com/2014/12/geopolitica-da-diaspora-africa-america.html>. Acesso em: 19 jun. 2019.

O processo de formação deste país chamado de Burkina Faso, portanto, em muito se aproxima da trajetória dos demais Estados africanos fundados sob administrações coloniais. Países submetidos, por meio do recurso da violência extrema, ao sistema de gerência com base no pensamento eurocêntrico, que instituiu exércitos, impôs trabalhos forçados, institucionalizou altos impostos às populações submetidas e determinou severo recrutamento militar aos jovens em África (BOAHEN, 2010). Recurso, todavia, que funcionou (funciona ainda) como importante referência para a distribuição de poder. Fato é que, como um processo em *continuum*, as colônias europeias apresentavam instituições, hierarquias e configurações administrativas semelhantes entre si, apesar de algumas diferenças, pelo projeto comum de servir às metrópoles; que, por sua vez, estavam todas elas focadas na ambição maior de criar grandes reservatórios de mão de obra para exportação e exploração de matérias-primas³⁵. A própria escravidão dos

³⁵ A escravidão e o colonialismo europeu (sistemas consequentes e análogos, na continuidade de um para o outro) começaram ainda no século XV, com Portugal atravessando o Atlântico, para chegar às Américas e, ao mesmo tempo, se instalando na costa atlântica do continente africano. A partir disso, há a instauração dos Impérios

corpos negros foi determinante para o sucesso desse modelo sociocultural: justificado e baseado na crença de haver uma [suposta] superioridade racial de europeus.

Em Burkina, uma das respostas dada a tantas atrocidades praticadas, tanto pela escravidão quanto pela invasão colonialista, foi a Guerra Volta-Bani, quando a parte ocidental e a orla oriental limítrofe de Mali, tornaram-se o palco de um dos conflitos mais sangrentos que houve na região, contra o sistema colonial (SAUL; ROYER, 2001). De todo modo, e afinal, embora seja semidesértica, a área que compreende Burkina é, sempre foi, de [muita] passagem, para muitas pessoas – ninho de estradas crucial para os caminhos, levando vidas, cheios de corpos. Um lugar, por tudo isso, estrategicamente bem localizado. Daí esses processos invasivos terem afetado tanto, tanta gente. Tendo sido, portanto, áreas de enorme serventia às atividades econômicas ligadas ao desenvolvimento das sociedades capitalistas ocidentais modernas – que se ergueram através da exploração do corpo negro. Através, por exemplo, da extração das riquezas naturais entranhadas naquele solo, extremamente farto em pedras preciosas, ouro e cobre – atividade braçal feita por corpos negros. Os mesmos, aliás, que me remetem ao cinema que pesquiso, e que se auto intitula *cinema negro*; e daí toda esta resenha, para tratar da cidade-capital, que acolhe o cinema-corpo-negro: uma cidade/arte resultado, tanto quanto o cinema destacado.

As atividades de rapina implementadas pelo colonialismo francês, portanto, não foram nada além de algo voltado para o enriquecimento de sua metrópole; que, junto aos demais países europeus colonizadores – na base da bala e da canetada³⁶ –, implementou uma nova estrutura de governança, em oposição a que já existia regendo o território. Tudo isso, a partir da implementação de novas ordens de poder, novos critérios de organização espacial, novas fronteiras – outras –, sem história ou memória local; baseadas nos princípios da infraestrutura euro-colonial. Não é à toa, e muito menos de espantar-se, que o cenário pós-colonial seja tão complexo e problemático em Burkina Faso. Afinal, são/foram muitas as tensões políticas, as disputas e os conflitos sociais, as guerras locais e a intensificação dos deslocamentos internos, como nos contam diversos historiadores (RYDER, 2010; KIPRÉ, 2010; IZARD, 2010; BOAHEN, 2010). Ocorre que a aderência ao velho sistema colonial foi/é tanta que, quando

Europeus e do tráfico transatlântico, que trouxe sérias consequências para o mundo inteiro (CÉSAIRE, 1978). Além de Portugal, estiveram envolvidos França, Reino Unido, Países Baixos, Bélgica, Espanha, Itália, Alemanha. Quanto ao que restou para a contemporaneidade, vale perceber a relação entre o que houve e o que há, posto que, através dos impérios, o colonialismo se estabeleceu e, somente após isso, o capitalismo expandiu (SANTOS, 1978).

³⁶ Os impérios coloniais europeus caracterizaram-se, principalmente, por um enorme desprezo em relação às populações "nativas" (tenho problemas com esse termo, tamanha a dificuldade que sinto de definir o que é e o que não é nativo), que eram (são) brutalmente reprimidas diante de qualquer protesto e resistência provocados pelos abusos de que eram vítimas (WESSELING, 1998; WILSON, 2015).

ocorreu a independência político-jurídica do país-Burkina, não houve a princípio e de fato, uma transformação radical, de fato. Não houve, de modo algum, um rompimento absoluto com as formas coloniais de dominação e relações sociais de poder. Pelo contrário, houve mais uma vez, uma soma, um acumulado de tudo. Tanto que, muitas daquelas práticas coloniais (impostos altíssimos, controle excessivo da circulação de pessoas/coisas, super estratificação social e etc.) foram incorporadas como *leis naturais* a serem continuadas.

Já no âmbito demográfico, apesar do intenso fluxo migratório que transpassa, ultrapassa e o circunda (DE MEDERIOS, *apud* EL FASI, 2010) – e do colonialismo que bagunçou muita coisa –, o território onde está localizado o país-Burkina vem sendo secularmente habitado pelas mesmas populações. Como são muitos os grupos, citarei apenas os mais expressivos numericamente, que são, em menor escala, os Samo (Mazrui; Wondji, 2010) e os Fula (Rupley; Bangali; Boureima, 2013); e em maior escala, os Mandês e os Gur-Mossi (Rupley; Bangali; Boureima, 2013). Esses últimos são os que constituem, até os dias de hoje, a maior parte da população burkinabè. Que, no total, ultrapassa os 19 milhões de habitantes³⁷, segundo dados apresentados no portal da *Central Intelligence Agency* (CIA), dos Estados Unidos da América³⁸. Como resultado dessa pluralidade de grupos étnico-raciais que se encontram por lá, estima-se que em Burkina se fale, aproximadamente, por volta de 60 línguas (LEWIS, 2009). Sendo que, as mais utilizadas no centro nervoso do país, que é a capital-Ouagadougou, são o mòoré (dos Mossi), o dyula (dos Mandês) e algum francês, por conta da colonização (LEWIS, 2009).

Sobre essa questão das línguas, vale ressaltar que o idioma francês, apesar de ser o oficial do país, e que consta nos manuais, não é o mais falado entre os burkinabès. Nem dentro, nem fora da capital (RUPLEY; BANGALI; DIAMITANI, 2013). Trata-se, apenas, da linguagem que se ocupa e que representa o código de comunicação colonial. Tipo de continuidade que pertence, majoritariamente, aos espaços de poder e de produção ocidental de conhecimento. A ponto de não alcançar a maioria da população, alijada e sem condições para pagar pelo artigo de luxo que é a educação formal em Burkina. Nesse sentido, o país tem o menor índice de alfabetização ocidental do mundo, onde quase 80% da população não sabe escrever o próprio nome em francês³⁹, segundo dados do Relatório de Desenvolvimento

³⁷ De quando iniciei esta pesquisa, em 2014, havia uma estimativa de 16 milhões e poucos mil habitantes para o país-Burkina Faso. Entretanto, passados cinco anos, em 2019, a população caminha para os 20 milhões de habitantes. Houve, portanto, um crescimento considerável da população burkinabè.

³⁸ Cabe uma pesquisa sobre o porquê deste interesse dos Estados Unidos da América em relação a Burkina Faso, literatura que existe em abundância. Dados apresentados no seguinte endereço: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>. Acesso em: 15 jul. 2017.

³⁹ As pessoas se comunicam, escrevem em outras línguas, locais. "Nos séculos XIII XIV, a cidade de Tombuctu, no Mali, era mais escolarizada do que a maioria das cidades análogas na Europa. (...) por vezes, as línguas

Humano das Nações Unidas 2016. Tal informação demonstra bem o tamanho da enorme influência que a colonialidade exerce nas instituições do país, que ainda permanecem organizadas sob a lógica sociolinguística europeia. A começar pela manutenção da língua francesa, signo dessa “*persistência da dominação epistêmica de matriz colonial, para além do processo das independências políticas*” (MENESES, 2010, p. 6).

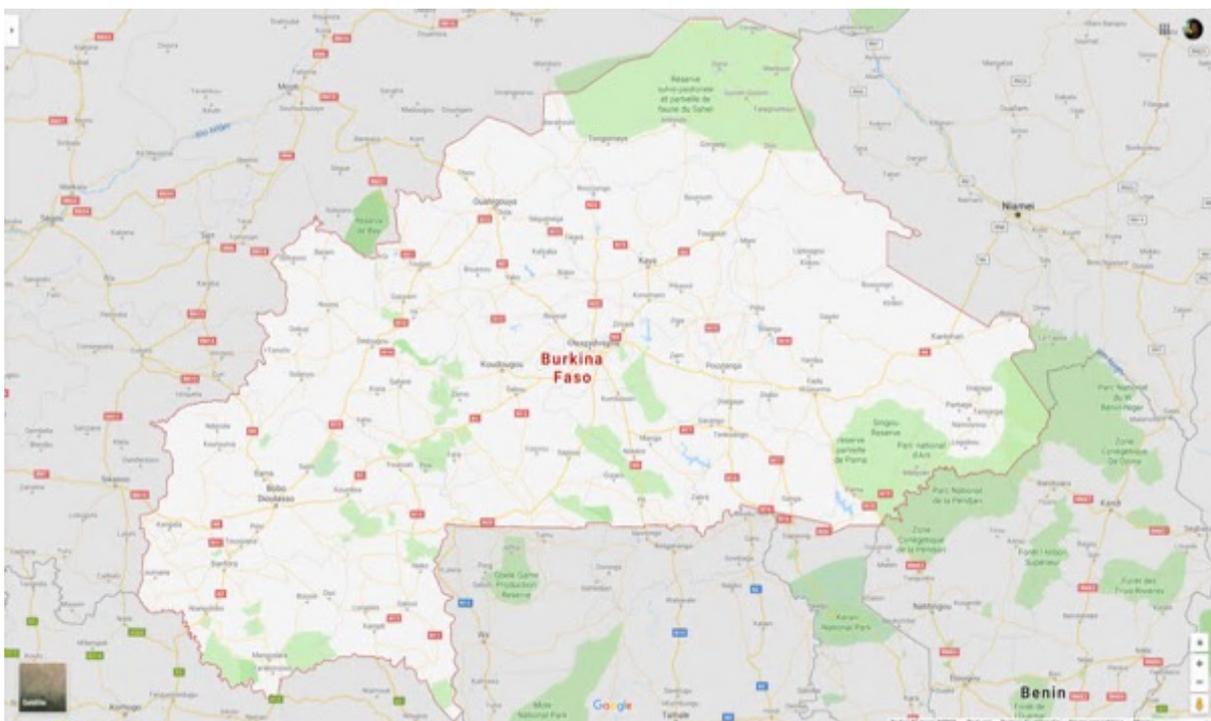


Imagem 11 – Print Screen do Mapa de Burkina Faso, Google Maps, disponível no endereço <https://www.google.com/maps/place/Burkina+Faso/@12.2756826,-1.3815925,8z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0xe2e95ecceaa44cd:0x799f67799c743b8b!2sUagadugu,+Burkina+Faso!3b1!8m2!3d12.3714277!4d-1.5196603!3m4!1s0xe2dca26d5a6709b:0x27930aed46836dab!8m2!3d12.238333!4d-1.561593>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Sobre essas terras, onde o FESPACO acontece, portanto, desde as invasões, foram muitos os prejuízos que afetaram aquelas populações, tanto no nível demográfico (GUERREIRO, 2009, 2010) – por imigrações forçadas e genocídios –, quanto em relação às estruturas *de poder (ser)*, de existência e autodeterminação que por lá eram/são praticadas. Uma vez que essa sujeição perniciosa promovida pelo colonialismo e pela escravidão, afetaram incisivamente nas formas africanas *de saber ser humano* e de existir diante do mundo moderno (CÉSAIRE, 1978). Ocorre que, como tenho dito desde o início deste texto, tal sistema de dominação sobreviveu às independências e continuou sendo o referencial mais apropriado (para a economia ocidental), mais violento e contundente indicador cognitivo, social, econômico e político, a ser adotado pelas elites das ex-colônias. Esse (novo) (velho) modelo atual,

subsaianas também eram expressas na escrita árabe" (KI-ZERBO, 2006, p. 24).

assegurado por grupos de poder internos e externos – super militarizados –, soube manter a dominação epistêmica instituída, e fez do cinema um acessório para isso. Nesse âmbito, de acirramentos/continuidades/rupturas, o que houve a partir das [pseudo] independências, foi um prolongamento do processo de descaracterização das culturas africanas; ao mesmo tempo em que surgiram reações e formas de resistência contra aquelas permanências. O cinema foi uma dessas práticas, tomado como campo de disputa por representação e representatividade.

Por estes motivos todos, a verdade é que essa região em que se localiza o país-Burkina está profundamente marcada, entre outras questões, pelo fenômeno social da ingerência das elites locais, promovido desde as invasões europeias. Neste sentido, é como se o cinema fosse apenas uma estratégia, de algo que se perpetua e/ou que se ressalta, tanto na manutenção, quanto na luta anticolonial. Vale ressaltar que a forma de dominação ideológica, perpetuada pelo racismo hierarquizado, foi fundamental para a naturalização de diferentes formas de estereótipos discriminatórios [discursos] e de práticas racistas, que o cinema comercial propaga. Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006), as instituições coloniais, porcentagem importante na fundação das nações modernas, procuraram insistentemente destituir determinadas populações de seus próprios atributos estéticos e culturais. Ou seja, a ideia de haver no mundo [ocidental] a existência de um privilégio [branco] inquestionável reproduzido nas telas de cinema – e balizado no preceito de uma superioridade ontológica – foi fundamental para que o pensamento racista se perpetuasse dessa maneira, tautológica e circular (FANON, 2015). Por esses mesmos motivos, como também sugerem Shohat e Stam (2006), as imagens criadas pelo cinema dizem muito a respeito de quem as fez e de quem as nomeou. Elas são também um resultado, da soma de diversos acúmulos. E acabam denunciando muito sobre as sociedades onde são feitas, sobre o tempo histórico e as condições materiais em que foram produzidas (SORLIN, 1985). Como se o cinema conseguisse expor (quase) (tudo) (sobre) o que se grita e (sobre) o que se esconde na realidade das pessoas. Um ponto de vista de um alguém que observa, mas que espia a vida como quem olha de beira, como quem está de fora, mirando para dentro – ou mirando mesmo de dentro, como se propõe quem faz cinema negro.



Imagem 12 – Autorretrato II. Observando, sendo observada, e olhando de beira. Rua do *Marché Central*, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

CAPÍTULO 3

A CIDADE CAPITAL DE OUAGA.

Ouagadougou é a maior cidade do país-Burkina Faso; ela é a sua capital administrativa. Cidade que é linda – ao meu ver –, mas, ao mesmo tempo e por isso tudo, cheia de questões e imersa em muitas desigualdades sociais e armadilhas coloniais. Uma cidade-cenário para várias teias, várias, visivelmente marcadas pelos processos que se deram naquela região. Isso porque, mais uma vez e de novo, está tudo em um processo de intensa interação simbólica (HALL, 2006); e em relação eu diria, com os fenômenos e as coisas, com o todo que a cerca, a cidade. Ouagadougou é o que é, porque é resultado, repito, de algo que se liga ao que estava anteriormente, mas também ao cinema e ao Estado. Ou seja, que se liga à forma como a sua sociedade é em relação às suas próprias histórias, de antes e de agora. Afinal, nada é por acaso. Por exemplo, não é à toa que, desde os anos de 1970, Ouagadougou tornou-se a “capital” de todos os cinemas que são produzidos em África. Também graças ao FESPACO, por suposto. Mas, isso vem de antes, isso de ela ser capital e referência. É algo que já faz parte. Tanto que é assim que o Estado burkinabè a apresenta ao mundo, como sendo, mesmo que de uma maneira bastante engessada e poética, a cidade-estandarte para esse movimento por representatividade, que elege o cinema como arma.

Paira no ar da Ouaga do FESPACO – entre as feiras e *meetings* e sessões e seminários, que acontecem todos os dias durante o festival –, a ideia de que a produção cinematográfica do continente já não existe mais sem essa festa que acontece na cidade; e que Ouaga, vice e versa, não sobrevive mais sem a festa, sem a economia estimulada pela festa. Mas, isso só se sente durante-entre o que está em festa. Porque, assim que acaba, a vida anda. Ou mesmo para fora de suas barreiras e muralhas (porque o cinema também é uma elite); ou quando, durante-entre, os rituais que se iniciam e se esgotam, quando acabam; ou simplesmente assim que a cortina se abre e que o evento começa, é possível perceber o cenário geral da obra: a própria cidade-capital. Do cinema e de outras artes, outras. Cidade que é enorme para a região, que é dinâmica e que possui uma longa trajetória enquanto espaço urbano, enquanto cidade – ao contrário do que pode vir a aparentar quando nos enganamos de assim a imaginar. Afinal, Ouagadougou existe para além do tapete vermelho que se estende aos filmes exibidos e premiados durante o FESPACO – ela está antes e é durante.



Imagem 13 – Tapete vermelho na entrada do *Ciné Burkina*, durante o FESPACO, por onde circulavam militares, jornalistas, vendedores ambulantes e o público em geral. Março de 2015.

Fotografia de Maíra Zenun.

Eu soube, por um morador da cidade, um musicista que (segundo o próprio) participa ativamente do calendário cultural de Ouaga, que ela-cidade recebe muitos festivais ao longo do ano; de Jazz, Hip Hop, Saúde Pública e Arte. A cidade, inclusive, possui um Salão Internacional de Artesanato de Ouagadougou (SIAO). Há também o Festival Internacional de Teatro (FITD). Eventos que trazem muitas pessoas e que, igualmente, estimulam a economia local. E isso faz sentido, diante do histórico de “*ser capital*” que a cidade possui, que desde muito tempo recebe pessoas, e coisas, indo e vindo por aquela região. De qualquer maneira, a mim se restringe a função de pensar apenas sobre a relação da cidade com este cinema que a fez de morada: o cinema revolucionário inaugurado por Ousmane Sembène (SOUZA; ZENUN, 2017). A fim de refletir sobre qual tipo de relação ela seria e como ela estaria se dando, diante do todo narrado. E eu já me adianto: a dimensão racial é um demarcador tão presente, um organizador tão determinante, tão estrutural e globalmente internalizado pelas sociedades contemporâneas modernas; ela tem um impacto tão profundo na forma de se perceber a vida, desde a colonização; que até ao cinema cabe lidar (ou não) com isso (THIONG’O, 2012). Exatamente porque tudo está hoje em dia (ou desde então), em forma de uma categorização racialmente hierarquizante, dentro de uma lógica de pensamento que é ocidentalmente linear e taxativo. Algo que, voluntariamente, nos prende ao dicotômico dessa lógica, que é um tipo de dualismo simplório

entre o preto e o branco. Mas, como já se sabe, o caso é o seguinte: a branquitude criou a problemática da raça para sustentar os seus privilégios (WARE, 2004). E usou das artes para propagandear isso, de uma forma sutilmente escancarada como *Hollywood*, por exemplo.

Por isso, por estar tudo tão relacionado, essa questão estrutural da confluência entre racismo, capitalismo e modernidade, também ocorre no cinema e pelo cinema, que é à sua imagem e semelhança – o cinema estereotipa, mas também representa e autorretrata. E é aí, desse algo-comum, que faz com que surjam, em resposta, os cinemas negros e os FESPACOs da vida – sem querer desprezar o festival, mas em uma menção a respeito dos vários festivais que já existem atualmente. De qualquer modo, por ora, quero seguir na reflexão sobre como as sociedades (as de antes e as atuais), e o que nelas se produz, são o resultado de situações que se somam (e que estão em *continuum*). Em especial, e mais recentemente, há essa estrutura social que transformou os meios de produção, as formas de relação social e as mentalidades: o colonialismo europeu (DUSSEL, 2005). O seu impacto foi, ao mesmo tempo, devastador e provocante – no sentido de que sempre houve reação e resistência, apesar de toda a violência, sempre houve formas de boicote, atos de insubordinação e revolta. Logo, ela está como está, ela é como é, porque ela é um somatório de evidências, assim como a sua história, como a sua territorialidade e as conjunções específicas que a marcam.

Ouaga é, todavia, também é uma cidade onde existe em causa um processo amplo de interação simbólica (HALL, 2006), com o todo que a cerca – com a sociedade, consigo e entre, com o que (a) circunda e com o que (a) informa a respeito do mundo e da sua própria trajetória, do seu próprio mapa. Por isso, dessa soma, Ouagadougou é também a cidade-capital do cinema plural que é realizado em África; porque ela é em si muito antiga; ela é a cidade-capital naquela região desde muito antes; antes mesmo do FESPACO, ou ainda, muito antes do próprio fazer cinematográfico, que somente surgiu enquanto uma técnica inventada (mas, não finalizada), nos anos 1890. Ouagadougou é, portanto, uma realidade que se deu em circunstância [e consequência] de um intenso entremeado de esferas que se cruzam, como em uma teia; dando origem a uma imagem formada por/entre [muitas] mil camadas. Toda a horizontalidade física daquelas terras avermelhadas/alaranjadas e secas, desaparece em meio a tantas desigualdades. Acontece que Ouagadougou foi para mim áspera, complexa; talvez por se realizar em um território secularmente citadino, super ocupado/transformado pela presença humana. Há séculos, faz tempo. Sendo também, e, portanto, o resultado do acúmulo, da sobreposição e deste ir e vir – de coisas-gentes-areias do deserto –, já mencionado.

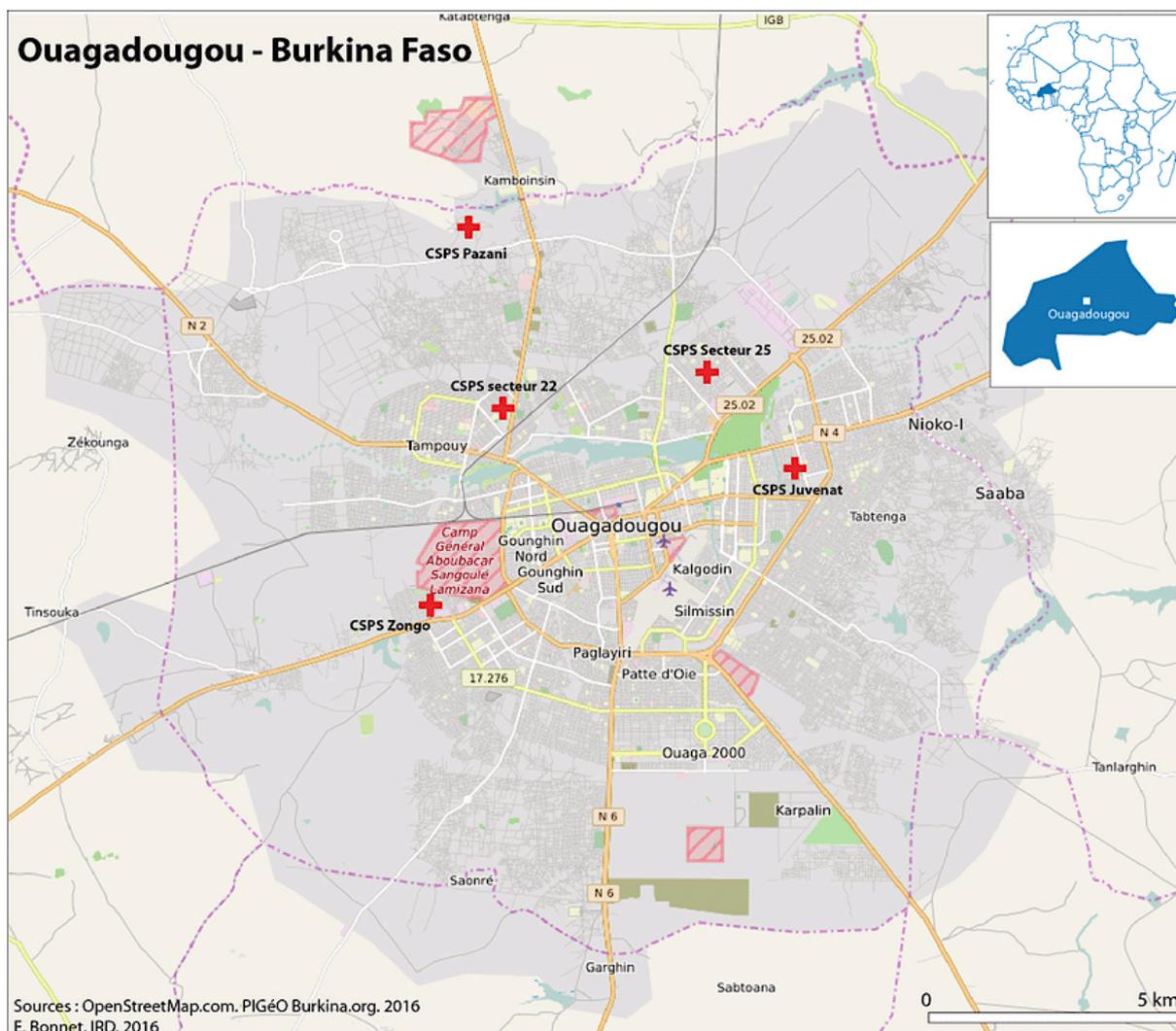


Imagem 14 – Print Screen do Mapa da cidade de Ouagadougou, disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Map-of-the-study-area-in-Ouagadougou-Burkina-Faso_fig1_322640327. Acesso em: 30 dez. 2018.

Quanto à origem etimológica do nome atual da cidade, há algumas teses sobre: 1) uns dizem que Ouagadougou deriva da palavra “wodgo”, que significa (mais ou menos) “*onde as pessoas obtêm honra e respeito*” (ISESCO, 2014); 2) há outras fontes, que afirmam que Ouagadougou deve seu nome a uma antiga cidade chamada “Wago”, que existia naquele mesmo lugar onde agora ela é/está (DUPUIS; LEU; SÖDERSTRÖM; BIEHLER, 2010); 3) encontrei também a informação de que Waogdogo é a forma nominal como ela era conhecida, antes da deformação provocada pelo idioma francês, que a “traduziu” para Ouagadougou (BEUCHER, 2017). Há um ditado que diz que “*omnis traductor traditor*”, ou seja, toda tradução é uma forma de traição, cabendo a quem transmite e anuncia a mensagem, a responsabilidade de interpretá-la. De todo modo, o lugar já tinha muita importância local, cumprindo um papel fundamental entre as sociedades em rede, que estão por lá organizadas (AJAYI, 2010); recebendo, inclusive, o status de “*reino*”, muito antes da colonização chegar. Sobre este termo, na falta de outra palavra, entendo que a tradução neste caso promoveu um entendimento

específico, mais associado ao idioma colonial. Porque a ideia ainda tem a ver com poder, mas as formas são outras. De qualquer forma, Ouaga foi a capital do Império Mossi, durante o século XIV; serviu de centro comercial para as sociedades africanas daquela área, entre os séculos XIV e XV; e foi também a capital do Império Moaga, durante o século XVIII (DUPUIS; LEU; SÖDERSTRÖM; BIEHLER, 2010). Ante todas as riquezas naturais já comentadas no Capítulo 2, lá é também um importante ponto de encontro para exposições/mercados de peças típicas feitas em cobre.



Imagem 15 – Estatuas do Mito de *Yennenga*, na loja 14, do Mercado de Artes em Cobre, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.

Quando da ocupação imperialista dos franceses, no final do século XIX, a cidade mais uma vez foi escolhida para ser a capital da colônia, permanecendo como tal desde quando o país-Burkina ainda era chamado de Alto Volta pelos colonizadores, até os dias de hoje, quando já foi rebatizado. Contudo, apesar do papel de preponderância econômica exercido, de importância estratégica, foi apenas a partir da colonização que o seu crescimento demográfico se tornou desordenado (DUPUIS; LEU; SÖDERSTRÖM; BIEHLER, 2010). Isso, tendo em vista que a “modernidade colonial” intensificou muito, mas não organizou em nada os fluxos urbano e de êxodo rural, que havia na região. Fato é que, no período da colonização, não investiram em sua estrutura urbanística e habitacional (PROTHMANN, 2011) – como era de praxe pelos invasores europeus: não somar, apenas usurpar. Por exemplo, o sistema colonial francês nunca resolveu a demanda por uma estrutura de saneamento básico da área correspondente à capital, apesar de ter modificado a ordem social da cidade a partir da implementação de um novo desenho de ocupação, em moldes euro-ocidentais, que delimita um centro administrativo/burocrático, que não supre as demandas da ampla periferia. Algo que desconfigurou parte da planta anterior da cidade, moldada pelos habitantes da região.

Vale ressaltar que somente poucos anos após o fim do regime colonial, durante a gestão de Thomas Sankara, entre 1983 e 1987, foi que houve uma política urbanística voltada para a capital e para os anseios da população local (SÖDERSTRÖM; DUPUIS; GEERTMAN; LEU, 2010). Foi na época de Sankara, através do *Projet Urbain Révolutionnaire*, que a cidade-cinema de Ouagadougou recebeu um tratamento à altura de sua importância regional e global: os seus bairros ilegais foram quase todos regularizados e aparelhados com equipamentos mínimos de infraestrutura urbana: como saneamento básico, água corrente potável, sinalização de trânsito, de endereços e eletricidade (PROTHMANN, 2011; HILGERS, 2005). Essas incorporações no desenho da cidade provocaram mudanças. Afetaram os lugares e a vida das pessoas, afinal há uma relação de uso e de ocupação, e de extensão sobre, entre, esses dois elementos: o espaço e a sociedade. Tanto que, ainda a respeito das marcas que a violência colonial pratica nos espaços urbanos (e que durante muito tempo foram impostas à cidade do cinema), cabe salientar que o modelo implantado por aquele sistema colonial de dominação, determinou um tipo específico de segregação sócio espacial e étnico-racial nos territórios que lhe serviram de base. Esse tipo de desenho urbano, aliás, é o que serve de mote para o desenvolvimento das histórias contadas nos filmes *Borom Sarret* (1963) e *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène – respeitadas as diferenças entre Ouaga e Dakar, no Senegal, onde os filmes se desenvolvem.

Em ambos os filmes, para além do que aqui já foi e ainda será dito a respeito deles, Sembène denuncia os efeitos causados pelo colonialismo – sem falar diretamente sobre o

colonialismo –, a partir de tramas que põem em discussão a relação das pessoas com os espaços. Trata-se de um exercício que Sembène faz que é muito pertinente para ler o que uma cidade conta. Em Ouagadougou, por exemplo, vi que atualmente ela vivencia um processo bastante complexo e delicado, de *rurbanização* da metrópole – termo técnico utilizado no Departamento de Geografia da Universidade Joseph Ki-Zerbo –, e que se refere a um dismantelamento do modelo urbano modernista, diante de uma espécie de confluência/simbiose entre a ruralização e a urbanização concomitante dos espaços (PROTHMANN, 2011). Com uma população enorme de habitantes, e atrelada aos processos impostos pela modernidade, ainda assim, Ouaga consegue apresentar essa outra característica, que rompe com os moldes urbanos ocidentais modernos. Lembrando que, em tudo, o conceito de moderno está intimamente ligado à noção de colonial, como parte e continuidade. Uma discussão, por acaso, que já segue sendo muito aprofundada e trabalhada, dentro e fora da Academia, entre pessoas adeptas da Teoria Decolonial, fanonianas, pan-africanista, artistas, feministas negras, adeptas do rompimento epistêmico total.

Ocorre, portanto, que os cinemas africanos politizados e comprometidos [enegrecidos] na lógica de uma luta por autorrepresentação (argumento que procuro aprofundar no capítulo seguinte), se valem de questões muito próprias às suas próprias realidades, (neo)coloniais, porque está tudo em uma relação simbiótica muito intrínseca (UKADIKE, 1996). Para dar um rápido exemplo, no caso dos filmes de Sembène, esta escolha se deu em resposta ao fato de que as cidades submetidas ao projeto urbanístico modernista [colonial] se tornaram a materialização do racismo estrutural. Afinal, a categorização eurocêntrica implica, sempre, em uma hierarquização mútua. Uma vez que são os preceitos e os preconceitos da mesma *ordem* eurocêntrica de dominação, que separaram – física e simbolicamente – as pessoas brancas europeias das não brancas, não europeias (BERTH; MOASSAB; HOSHINO, 2016). Contudo, na contramão desse processo, o que atualmente marca a cidade-Ouaga, apesar de haver inúmeras questões ligadas a colonialidade que ainda estão por serem resolvidas, é o fato de que o seu centro da cidade vem se (con)fundindo cada vez mais com a sua parte periférica – em termos de ocupação e de modo de uso dos espaços –, quebrando àquela antiga formatação sectária e dando a impressão de que está tudo conectado. Como se certas práticas fossem generalizadas.

Essa questão, sobre haver um processo de *rurbanização* em andamento, não significa necessariamente, que o que ocorre em Ouaga é uma espécie de desordenamento urbano-espacial. Pelo contrário. Trata-se apenas de uma maior interjeição entre os espaços e entre os modos de vida que operam nesses espaços – algo impensável para o colonialismo, que separa, segrega. O

fato de haver inúmeras aldeias entre/intra a cidade demonstra o quanto o vínculo com a família e com a terra são levados em conta pelos moradores da região, em função das casas compartilhadas por grandes extensões e ramos de parentesco (PROTHMANN, 2011). Ouaga, portanto, não se conteve no formato de poder de certos chefes locais (NKRUMAH, 2011). E muito menos nos planos arquitetônicos da modernidade europeia, que ignorou os fluxos já existentes, ao procurar instaurar um risco urbanístico inspirado em Paris, no meio do coração do Sahel (PROTHMANN, 2011). Foi a partir do *Projet Urbain Révolutionnaire*, implementado durante a gestão de Thomas Sankara, entre os primeiros anos da década de 1980, que tratou de minimamente (re)conformar a cidade com o que de melhor ela deveria ter para (melhor) abastecer a sua população (HILDERS, 2005). E isso, fora da lógica binária (neo)colonial. Algo que deve ter gerado um enorme impacto nas formas de mobilidade e de ocupação da cidade, tendo em vista o próprio processo de *rurbanização* que predomina e que, em alguns aspectos, denuncia que a revolução resistiu e se mantém até os dias de hoje.



Imagem 16 – Cabras/bodes descansando, durante a madrugada, na Avenida Kwame Nkrumah, no centro da cidade de Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

Na intenção de romper com o legado colonial, o projeto sankarista apostou na ideia de que uma revolução das mentalidades, das práticas e dos costumes deveria passar por uma

transformação radical da relação entre as pessoas e os espaços (HILDERS, 2005). Esse valor sobreviveu aos inúmeros processos políticos que se seguiram após a morte do presidente-assassinado, e é possível ver essas marcas-outras espalhadas pelas ruas da cidade. De todo modo, e acima de tudo, para mim, há alguma coisa de muito especial em Ouaga, independente de sua trajetória geopolítica, e somada às suas contrariedades. Há algo que a faz diferente e essa coisa é o seu cenário. Aos meus olhos, ela é bela. E é nela, na cidade-Ouaga, que o cinema se faz presente; é lá onde acontece o FESPACO; é nela que funciona a vitrine, a passarela e a engrenagem para a existência de filmes que falam sobre o/ao continente e suas populações (AMARAL, 2013). Ouagadougou surge, entre outras coisas, como um lugar sagrado para os cinemas negros mundiais, na luta por representatividade (FERREIRA, 2016). Contudo, apesar do fenômeno que é, apesar da grandiosidade do festival e de sua importância para Ouaga e para a manutenção dos cinemas negros africanos, a magnitude dessa relação parece não combinar muito com os dados econômicos de um país politicamente tão instável, em situação de extrema pobreza.

A própria produção atual de filmes burkinabês é um tanto quanto irregular, e o mercado interno acaba que ainda se abastece muito das peças de *Nollywood* (BALOGUN, 2007). E é forte a parceria entre os dois países. Em 2017, como já foi comentado, estivemos hospedados em Ouagadougou, na casa de um casal: e eram eles a francesa Olympia de Maismont e o costamarfinense Ruphin Koffi. Também habitava a casa: nas madrugadas, o senhor segurança Ouédraogo; durante os dias, Angelika e seu lindo bebê dorminhoco. Quanto aos anfitriões, sendo ambos profissionais do audiovisual – ela jornalista e ele realizador –, a televisão na casa estava sempre ligada, enquanto estivemos por lá. Ora em canal francês, ora em canal burkinabê, onde estavam sendo exibidas novelas atuais. Tive a oportunidade de conversar mais com Ruphin sobre o mercado nacional de imagens, e ele me contou que a produção nigeriana estava dominando todas as grandes mídias em Burkina. No cinema, na televisão: presença intensa e constante. Em 2015 não tive a oportunidade, mas em 2017, frequentei o *Ciné Neerwaya* após o fim da 25ª edição do FESPACO, e os filmes que estavam em cartaz eram quase todos nigerianos. Contudo, um deles me chamou a atenção, porque estava anunciado como sendo um capítulo de uma série, que estaria sendo apresentada no cinema. E mais, tratava-se de uma produção burkinabê.



Imagem 17 – Koanda Issaka dit HONDA, amigo que fiz e que trabalha no *Ciné Neerwaya* como fotógrafo e modelo-manequim. Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maira Zenun.

Foi, portanto, muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa estar na *Grand Fête*⁴⁰, a fim de conseguir compreender o porquê de a cidade ostentar o título de capital dos cinemas negros africanos, servindo de cenário para o ritual do FESPACO. Fazer este caminho de ir-e-vir à Ouaga, foi me contando esta trajetória. Houve uma confluência de fatores. A grande verdade é que o cinema está na cidade e a cidade está no cinema que se comemora na festa da cidade – vide os inúmeros marcos urbanos, as placas nomeando, demarcando os espaços e os cartazes de filmes [locais/internacionais] que a adornam e que nela coabitam. Isso porque, logo ao chegar em Ouaga, notei que ela própria, a cidade, é parte importante do festival – que parece ter sido organizado para ela. E que, em consonância com a designação que recebe de capital africana dessa arte, é mesmo de uma beleza imagética extrema. Espetacular. Coisa de cinema. As suas cores, as suas formas e extensões de luz e sombra. Tudo mesmo. Sem contar o timbre do tempo, o esforço do clima e o ritmo das ruas que são Ouaga e que cercam as atividades do festival. É tudo muito cinematográfico e belo, quando se elege a negociação intercultural como lente focal – porque ela não rompe, ela acomoda e modula; mas, quando enxergamos aquelas paragens com um olhar realmente descolonizado, as cobranças imagéticas são outras, os espelhos são outros.

Há, de fato, e em diversos aspectos, uma vida diferente sendo praticada em Ouaga – para quem vem do centro-oeste brasileiro como eu. Não apenas por ser essa uma cidade situada em África – que, por si só, desde a minha perspectiva colonizada, facilmente se revela como sendo um *algo outro*, que poderia ser entendido como *algo exótico*, mas que precisa (eu precisei e preciso ainda) ser encarada (especialmente, nesta escrita) como sendo *algo apenas diferente e não habitual*, do meu lugar comum de vida cultural e ordenamento sócio espacial urbano. De todo modo, há nela alguma coisa de estranho, na cidade. A mim. Por ela trazer em suas características estéticas, marcas inscritas em outros códigos de conduta, em outras tonalidades e ritmos de sociabilidade, de cultura e de sociedade. Características que ultrapassam a lógica de ordem colonial impregnada [em mim], que está engessada no formato da modernidade – e que eu tenho como estrutura social “normatizada”. Isso, entre outras coisas, também pelo aspecto geoclimático local, desértico; que atribui a Ouaga cores e nuances que [talvez] eu nunca havia visto antes. Questões que, por si só, já impõem a quem nela está e habita, outras formas de ocupação dos espaços, das horas – muito particulares e, a mim, pouco familiares. Pouco, alguma

⁴⁰ Eu o digo em francês mesmo, já que o festival tenciona, mas não consegue romper em definitivo com o poderio colonial, que segue em disputa, se valendo das negociações possíveis, diante do cenário atual. Esse tipo de manutenção denuncia o que tenho dito a respeito das modulações, da persistência da colonialidade no existir do evento-ritual, do fenômeno que é o FESPACO.

coisa ou quase nada. No caso dos espaços urbanos, eles trazem marcas próprias – como a rua, o asfalto, o comércio, os carros, as pessoas –, traços fáceis de identificar pela lógica dos costumes ocidentalizados.

Ainda sobre o tempo da vida ser algo particular, apesar das semelhanças, e sobre como as línguas recortam o mundo de forma própria – um mundo que é igual e diferente, particular e universal –, há que se prestar atenção nas especificidades. Por exemplo, em Tupi, diz-se que o movimento que está no passar do tempo (apesar de o verbo não expressar tempo, apenas os substantivos o expressam) é o movimento das coisas/pessoas (algo que já foi, será ou deixou de ser) e não o movimento na ação realizada pelas coisas/pessoas (NAVARRO, 1998). Afinal, para essa língua (que é várias também e circunstancial), existe o tempo do substantivo. Ou, quando a semana Iorubá possui quatro dias, ao invés dos sete ocidentalizados, e as horas são mais longas. A ponto de o azeite de dendê, quando exposto ao Sol, resplandecer como ouro e não como forma de cura, que é o que ele é, de fato. Sendo em tudo isso a forma do conhecimento que existe e que é outro, em dinâmica, em temporalidade e fé. Para Joseph Ki-Zerbo,

em matéria de ciência, bastaria conjugar o que é bom por toda a parte para atingir algo de verdadeiramente universal. Porque o universal não é simplesmente a adição dos diferentes particulares. E também não é um particular que, esmagando todos os outros, pode autoproclamar-se universal. O universal é o que há de mais precioso em todos os particulares, que devem encontrar-se como os planos laterais no vértice de uma pirâmide (KI-ZERBO, 2006, p. 93).

De todo modo, o que havia de diferente em Ouaga, para o meu olhar, era mesmo a sua tonalidade-cidade e a densidade daquela temporalidade esquisita, outra. E parece-me que viajar para longe de casa é viver essa estranheza-cognitiva. Por isso, não se enganem: apesar das “diferenças”, está tudo interligado, tudo conectado, entre o igual e o desconhecido (que pode ser em muita coisa, ou apenas parecido). Tanto que, ao me dispor a ela (àquela cidade outra), precisei olhar de frente, precisei viver a escrita, escrever os dias, etnografar a mim mesma e o olhar que tenho sobre as coisas; precisei de tudo isso para que Ouaga se revelasse aos meus olhos, como uma *entidade*, de maneira a estabelecer em mim, outros focos e experiências. Isso porque há um ritmo aparentemente constante nela, que a revela e que se ocupa dela. Que se repetia aos meus olhos e que lhe acusava de ter outras ordens, de ser outra. E eu, que fui prestando atenção em [quase] tudo, do todo observado, aponte que um dos seus *frames* mais bonitos de se ver é o do nascer e o do morrer de seus dias. É que é no acordar do tempo diário que a cidade se apresenta e que a vida vai passando por entre as nossas retinas, da vista. Indo do ocre para o laranja e azulando para frente, como quem amadurece e tem pressa. Mas, é no entardecer das horas que as cores vão queimando o olhar da gente, e vão deixando tudo mais

castanho e menos ferrugem, até ficar meio acinzentado, em um azul-quase-dourado, que é mais para o frio e é muito vazio: detalhes que chegam anunciando a noite da cidade, antes dela virar a – já narrada – madrugada.



Imagem 18 – Madrugada, porta principal do *Marché Central*, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

Que é inversamente silenciosa e sem gente. Com ares de decoração abandonada, a madrugada. Essa cena – que eu vi [quase] todos os dias em que estive por lá, ilhada –, conta e denuncia o fato de que, apesar de haver um amplo centro da cidade, as pessoas que o habitam de dia, à noite [parece que] desaparecem. Ou para fora do centro, ou para dentro das ruas do centro: para dentro dos prédios, dos pátios internos e das calçadas. Se camuflam. Talvez. Conjecturas. O que vi foi que, das gentes que permanecem, ficam elas mais quietas, e [aparentemente] encolhidas – [explicitamente] pelo sistema de trabalho excessivo que as explora. Algo que eu vi por que eu [tentei] olhei [e] muito; eu consegui [tentar] enxergar quem [não] estava [tão] presente. Eu tentei enxergar quem [não] estava. E este detalhe do esforço ser noturno, me fez olhar para dentro [de mim]. Me fez lembrar que sou de uma cidade com movimento de ir-e-vir parecido, do Rio de Janeiro; onde há muita gente que mora nas ruas do centro, mas que se esconde enquanto vive/mora/esteia as ruas do centro do Rio; e que fica por

lá durante a semana para conseguir – ou por não conseguir – trabalho (quando sobra um dinheiro, essa gente – ou parte dela – volta para os subúrbios nos finais de semana) (BAPTISTA, 2003).

Diferente, igual ou comum? Ao sistema, aos negócios do mundo? São essas [mesmas] pessoas (abaixo das linhas) que, à noite, nas cidades, se enfiam nos cantos – na minha cidade-natal é assim. E como em Ouaga se parece. A mim, parece. Mas, para quem lê, pode ser exotização, fetiche de pensar que a pobreza não existe em consistência. E somente depois de [tentar] enxergar essa e outras semelhanças-parecidas, [entre], eu percebi [mais uma vez], e de novo, o quanto o sistema é rasteiro, é perverso e intenso. Ele é repetitivo e [já] se organiza em [quase] todo o Globo Terrestre; mesmo quando surgem divergências nos modos, nas línguas e nas falas. Lá ele estará. Mesmo quando nem parece ser sob o mesmo teto, sob o mesmo esquema – de lucro e abundância [em escassez] [e excesso]. Já está: implementado, funcionando. Porque as diferenças não diminuem o efeito da base do processo, no [modo] [do] todo da proposta, pautada na exploração absoluta de um tipo específico de matéria humana e do ecossistema como um todo, para gerar [menos] [em] [mais], um tipo de capital acumulado hiper-super concentrado (KI-ZERBO, 2006).

Afinal, o diferente se torna o igual, quando olhado de frente. Igual a outros centros urbanos espalhados por todo o mundo; onde há muita gente não somente indo-e-vindo, mas também morando por lá. Desde sempre, talvez, mas mais ultimamente – culpa dos êxodos, do desemprego e das crises; das heranças do colonialismo, impressas na cultura da colonialidade. Que fragmentou tudo da mesma forma, e desencadeou um processo ao Sul de pauperização extrema. “*A miséria é a anulação da escolha. E hoje, em África, as pessoas têm cada vez menos escolha*”, disse Joseph Ki-Zerbo (2006, p.30). São cerca de mais de 2 milhões de pessoas vivendo em Ouagadougou, das 19 que se ocupam do país inteiro (COMMUNE, 2017). Um tipo de (pequena) multidão que é, por mim, conhecida – vinda de onde eu venho, do Rio de Janeiro. Acontece que, somado a esse cenário comum-conhecido – que é o de ocupar e o de esvaziar das pessoas, nas ruas, na intensidade dessas mudanças todas de um cenário-noite para um cenário-dia –, acontece que a principal mudança na familiaridade minha, é a de textura e a de temperatura. Porque, entre tudo que é em mim conhecido, há uns tons distintos, que não mudam nunca e que estão sempre presentes na paisagem da cidade-Ouaga da minha memória. Como o vento de lá, quente. Em uns tons outros, vindos de longe: como um rastro de calor intenso. É que, bem cedinho, Ouagadougou fica toda embaçada pela poeira que chega do deserto; é também quando se ouve um sussurro, um canto do vento que caminha ligeiro pelas ruas, alaranjando de vez a cidade. Alaranjando de pó do deserto.



Imagem 19 – Praça da Revolução alaranjada pelo pó que vem do Sahel. Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Maira Zenun.



Imagem 20 – Vista alaranjada da janela que fica no corredor da escadaria de serviço, do Hôtel Splendid, localizado no centro da cidade de Ouagadougou, em fevereiro de 2017. Fotografia de Maira Zenun.

No rabisco dessa minha escrevivência etnográfica registrei [em mim] que é a partir das primeiras horas do dia, antes mesmo do pico de transeuntes que invadem as ruas de [quase] [toda] Ouaga, que as areias do *harmattan* (vento quente e seco que sopra por lá, de janeiro a março) (re)cobrem tudo pela cidade – ruas, pessoas, árvores, casas, vidas, tempo e pegadas –, com a sua tessitura fina, seca e granulada. Areias vivas, vindas lá do Sahel – vindas lá da região norte do país. Tipo neblina, ou vendaval. Que rachou a minha pele e fez sangrar garganta e nariz; típico, em um corpo pouco habituado (como o meu), que [ousado] ficava sem água por perto para beber (como eu). Ainda sobre como são as ruas do centro da cidade dessa cidade-cinema; para poder percebê-las, olhei e fotografei bastante, escutei e observei imenso. E mesmo assim, houve questões que eu não percebi. Sobre elas, também fiz anotações durante aqueles dias: e desses escritos, repetitivos, vi em dobro, multiplicado, muitas situações e tipos de pessoas.

Vi também que a partir das oito da manhã, o que há é muita gente pelas ruas largas, alaranjadas e quentes de Ouaga. Muita gente vivendo (d)aquelas ruas. Intensamente agitadas. Com muita gente trabalhando, esperando, caminhando, vendendo, conversando, comendo. Indo e vindo. Em um movimento frenético. Mas, que finda; porque dura até as dez da noite, mais ou menos – há também um bom intervalo entre algumas horas muito quentes do início da tarde. Enfim, é dessa hora da noite em diante que parece que simplesmente desaparece, some mesmo, todo mundo. E o que parece, é o que eu pinteí acima: quase não há gente na rua durante as madrugadas de Ouagadougou. Exceto uns ou dois ou três, como eu. Até a manhã do dia seguinte, quando elas voltam a se encher tudo de novo: dessa gente. Quase todos os dias da semana. Quase que de domingo a domingo. Mesmo ritmo, visto do meu próprio enquadramento. Todo dia, tudo. Intenso. De constante atividade. Como se essa cidade (como todas), que é um cenário de cinema (como muitas), fosse o palco de um ballet encenado, ordenado; palco de uma performance urbana [latente]. Como em qualquer outro lugar do mundo. Para completar, havia aquela trilha sonora, incessante, também constante, musical e urbana. Uma trilha que só ouve quem olha, eu diria. E eu sentia, ela toda, aos pulsos. Todos os dias em que estive por lá, sem cessar. De somatório sem desculpas.

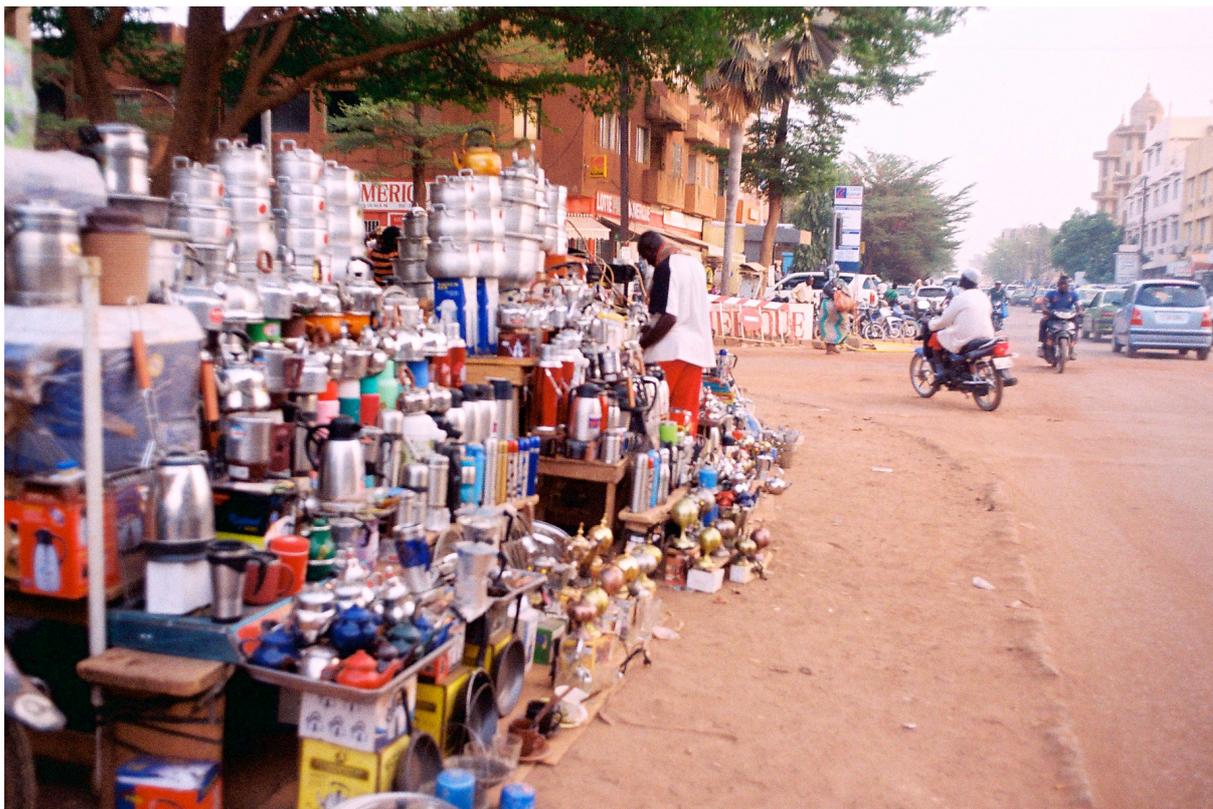


Imagem 21 – Na imagem eu vejo o somatório explicado, e cada um dos sons impregnados de cidade. Impregnados de história e tempo. Loja de instrumentos de cozinha localizada nas proximidades do Ciné Burkina, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maira Zenun.

E foi assim que eu fui percebendo Ouagadougou, a cidade; foi assim logo que cheguei. Fui percebendo os dias, os ciclos de começar-e-acabar das coisas. Fui vendo a insistência das formas de interação, das cores e dos ritmos dessa cidade; fui andando por ela (de carro, de moto, a pé), fui aprendendo umas palavras, fui conhecendo uns caminhos, fui me perdendo em outros, encontrando as pessoas. Foi assim, durante os FESPACOs de 2015 e de 2017. Como quando a poeira baixava; ou quando o vento morno arrefecia e o sol do deserto acalmava; entre um filme e outro; entre um debate e outro; entre uma conversa com cineastas e outras, conversas, com as produtoras dos filmes e seus futuros projetos; era aí nesses intervalos que eu tentava encontrar momentos para um caminhar, um “se perder”, um flandar de olhos pela efervescência daquela grande cidade-cinema. Momentos em movimentos de encontrar, com o espaço urbano, e que eu não hesitei em fazer enquanto estive por lá. Posto que, cidade e atividades do festival estão espalhadas – e tudo era motivo e me fez percorrê-la.

É que Ouagadougou, na verdade, para além de cinematográfica, é uma cidade cheia de tudo: corpos, máquinas, terra, velocidade, trânsito, calor, rotinas, esquemas, esquinas. Ela é bastante ampla; toda larga e cheia de ruas. Lotada de pessoas e de atividades, outras, para além do cinema. Uma cidade bem extensa mesmo, que chega a cobrir uma área de 274.000 km². E, talvez por isso, bastante automobilística, como eu pude perceber. Por isso, por essa certa

amplitude, foi preciso muita perna, muita carona, muito táxi-partilhado e muita motocicleta, para conseguir circular por entre os eventos do FESPACO, distribuídos por vários pontos da cidade-cinema. Essa dispersão, aliás, foi que me fez percorrer Ouaga. Notei que há um tipo de transporte coletivo realizado em ônibus, por vezes superlotados, mas esse eu não usei porque ele ou é, ou estava na época, muito escasso. A festa ocupa muito bem alguns dos espaços mais cerimoniais da ampla cidade que é Ouaga. Eu, inclusive, arrisco dizer, pelo o que pude perceber durante as duas visitas que a fiz, como essa característica marcou os últimos FESPACOs, e como isso é algo que replicou na dinâmica da própria cidade.

A descentralização espacial do festival gerou [grande] fragmentação do evento; obrigando o público a longos deslocamentos e impedindo uma maior agregação e concentração das pessoas para/nas atividades. Houve uma política de desconcentrar o festival, espalhando-o pela cidade. E eu tendo a crer que isso ocorreu, exatamente, em resposta ao próprio crescimento dela, a cidade, porque [repito] está tudo interligado. Interessante notar que esse movimento de expansão do festival acompanhou o próprio crescer, nas últimas três décadas, de Ouaga; porque a cidade também se alargou, também se fragmentou e expandiu (PROTHMANN, 2011). Há bairros novos, como Ouaga 2000 e o bairro das embaixadas. Há mais gente, há mais trânsito: e como foi dito por alguém, lá é a cidade das [duas] rodas (PROTHMANN, 2011). Além de algo mais, um ponto que eu vivenciei de perto: assim como no Rio de Janeiro, não houve em Ouaga uma única vez em que eu andei de transporte automotivo, que não tivesse havido algum tipo de engarrafamento.



Imagem 22 – De dentro de um táxi coletivo, da janela vejo a rua e o trânsito, durante o percurso entre o centro da cidade de Ouagadougou e o bairro Ouaga 2000, em março de 2015. Fotografia de Maira Zenun.



Imagem 23 – Vista de frente do bar *Taxi Bruce*, localizado na Avenida Kwame Nkrumah, Ouagadougou, em fevereiro de 2105. Fotografia de Máira Zenun.

Aparentemente, há uma considerável circulação de pessoas entre/intra as zonas da cidade-capital – e esse é um detalhe que eu fui (des)construindo também enquanto a atravessava. De toda forma, vale registrar aqui que essa faceta fragmentária do festival foi muito comentada e criticada pelas pessoas que acompanhavam a grade de programação da grande festa do cinema, nas duas ocasiões em que eu estive por lá. Porque, pelo o que eu ouvi, parece que o festival se perdeu um pouco pela cidade, a partir dos anos 1990. E isso também porque ele e a cidade expandiram muito nessas últimas décadas (KI-ZERBO, 2006). Em relação especificamente ao FESPACO, em 2017, escutei do realizador tunisino Mohamed Challouf que, ao ampliar, o FESPACO perdeu a intimidade que era proporcionada pela energia concentrada que havia, quando todas [sempre muitas] circulavam por poucos e menores lugares. Fato é que, por lá em

Ouaga, tudo vem mudando, vem se transformando, desde muito – tanto a cidade quanto o próprio festival. A agenda da festa é bastante recheada de atividades, que variam de edição para edição – embora algumas premiações, rituais e condecorações – como o *Prix Étalon de Yennenga* e o encontro-deferência a alguns dos grandes ganhadores deste prêmio: Ousmane Sembène, Souleymane Cissé, Gaston Kaboré, Lancine Kramo Fadika, Dikongué Pipa e Idrissa Ouedraogo, na *Place des Cinéastes* – são coisas que se mantiveram permanentes desde já faz muito tempo, até esta última edição que acompanhei⁴¹.

Apesar dessa extensibilidade, flexibilidade e da capilaridade do projeto-FESPACO, da cidade-capital também, para alguém [um olhar] de fora, como eu, que assistiu a apenas duas – e as duas penúltimas – edições de um movimento que já dura vai fazer cinco décadas; uma festa assim tão grande, parece ser fruto de algo desde sempre muito bem articulado e preciso. Consolidado. Talvez por isso, faça tanto sentido para mim, olhar tal festa como um ritual, no sentido definido por bell hooks (1992); como sendo algo repleto de sentido/significado, algo subversivo e empoderador, que – de maneira alguma – está totalmente disponível ou exposto, a qualquer tipo de olhar observador. Afirmando esta leitura, mesmo sabendo que eu tenho todos os predicados para incorrer na forma rasa de retratar o FESPACO como sendo, antes de qualquer título, um mero espetáculo. Nos cerimoniais, vestidos de vermelho carmim, é fácil ver apenas os holofotes da festa, tamanha a exuberância inventada das coisas. Mas, mais que isso, esse evento é um ritual porque se repete, porque acontece de novo e de novo, igual e diferente, sempre, na mesma cidade⁴², sempre – e sua manutenção tem uma importância particular, muito forte, para o campo cinematográfico africano.

A cidade-Ouaga é berço e sede da festividade, onde ocorrem as principais cerimônias e premiações; mas, o FESPACO também se espalha pelo país, em atividades de formação e exibição de filmes. Segundo a organização do evento-ritual, o “*FESPACO também tem o papel de organizar projeções sem fins lucrativos para áreas rurais em parceria com ONGs, associações, escolas e outras instituições públicas e privadas; a fim de promover o cinema africano em festivais internacionais e organizar vários eventos em torno desta arte.*” Porque, mesmo em momentos de extrema instabilidade interna, fez-se a escolha em Burkina por sua

⁴¹ Programação da 26ª Edição do FESPACO 2019, disponível no endereço <https://fespaco.bf/wp-content/uploads/2019/02/PROGRAMME-GENERAL-FESPACO-2019.pdf>. Acesso: 24 jul. 2019.

⁴²Trecho Original: “*FESPACO also has the role of organizing non-profit projections to rural areas in partnership with NGOs, associations, schools and schools and other public and private institutions; promote African cinema in international festivals and organize various events around the cinema.*”. Dados disponíveis na apresentação do projeto, publicado no endereço <https://fespaco.bf/en/presentation/>. Acesso: 30 jul. 2019.

continuidade. Esse entendimento, sobre ter havido uma série de *modulações* (LIMA FILHO, 2015) internas, foi para mim bastante importante, e apropriado, na tentativa de perceber a relação existente entre Burkina, o cinema e o FESPACO. Para tal, olhar para a cidade, para as suas dinâmicas, foi crucial.



Imagem 24 – Em uma das paradas, por conta de um sinal vermelho, observo o trânsito de bicicletas e motocicletas da cidade. Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

CAPÍTULO 4

A CAPITAL DO(S) CINEMA(S) AFRICANO(S) É OUAGA?



Imagem 25 – *Le Village du Cinema*, localizada no pátio da sede do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.

Mesmo que algo tenha se fragmentado um pouco ao longo do tempo, mesmo que atualmente as pessoas reclamem que haja pouca agregação entre as atividades e seus/suas participantes. Mesmo com tudo isso, entre tantas *modulações interculturais* (LIMA FILHO, 2015), para mim que estive por lá, o FESPACO é mesmo um ritual e Ouaga é mesmo a cidade do cinema – sem querer de forma alguma romantizar ou idealizar um evento cujo financiamento é praticamente todo proveniente de fundos europeus/internacionais. Conjunção na qual, talvez, eu possa pôr em causa uma discussão sobre “*em quê*” um cinema seria negro e africano; “*em quê*” ele estaria representando uma luta real por representatividade; e “*em quê*” Ouagadougou é a cidade desse cinema. Fato é que, como venho procurando demonstrar ao longo desta escrita, a persistência pela manutenção do ritual-fenômeno-FESPACO, na região de Burkina, realiza-se como uma forma real de resistência aos processos de dominação (pós)colonial, mesmo que ela tenha se dado através de certas negociações com aquilo que poderia ser entendido como contraproducente ao processo decolonial. Como é o caso do dinheiro que o sustêm. Isso, tendo

em vista que, ao longo dos últimos cinquenta anos de existência desse evento-ritual, a sociedade burkinabè viu-se completamente imersa nas mais profundas consequências do sistema (neo)colonial – que vão desde os incessantes golpes de estado às sérias crises econômicas, os altíssimos níveis de desigualdades sociais e etc. (DUPRÉ, 2012).



**Imagem 26 – Pátio interno do Ran Hôtel Somketa, Ouagadougou, em fevereiro de 2015.
Fotografia de Máira Zenun.**

Em uma das tantas conversas que tive com Challouf, após a primeira sessão das *Soirées du Cinéma Noir Brésilien au Fespaco*, no dia 1º de março de 2017 (organizadas pelo FICINE, em parceria com a APAN⁴³ e o Centro Afro Carioca de Cinema⁴⁴), o realizador tunisino me descreveu a época de Sankara, quando participantes do festival ficavam juntas a maior parte do tempo. Hospedados no *Indépendance* ou no *Ran Hôtel Somketa*, desfilando entre o Estádio Nacional *04 de Octobre* e o *Ciné Burkina*. Manthia Diawara (2011) também comenta sobre as permanências, sobre as mudanças e a importância do *Indépendance*, ao analisar o que foi acontecendo ao festival, com o passar das edições. Diawara nos conta que era lá no *Indépendance* que ficavam hospedados cineastas como Ousmane Sembène, Désiré Ecaré, Henri Duparc, Lionel Ngakane (DIAWARA, 2011). Reunidos à beira da piscina, eles e um bom

⁴³ A APAN é a Associação de Profissionais Negros do Audiovisual Brasileiro, fundada em 2016, em São Paulo.

⁴⁴ A respeito desse centro de cultura, fundado pelo cineasta Zózimo Bulbul, há uma página da organização disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/>. Acesso em: 1º jan 2019.

whisky, para falar sobre quem controlava o mercado continental dos cinemas africanos, quais as suas dificuldades e o que faziam os governos por sua sobrevivência. Era um bom lugar para ver e ser visto, parece. Contudo, esses ritos, assim como outras características do festival, já desapareceram. Consequência das mudanças de governo, das mudanças no país, das mudanças nesses cinemas e das reminiscências do tempo.

A morte de Sembène, o passar dos anos, a cidade que expandiu. Enfim, muitas foram as questões que interferiram no processo, tanto do festival quanto da própria cidade-Ouaga do cinema-FESPACO. Juntamente com Burkina, evidente, que, de uma maneira ou de outra, é um país que também vem sendo afetado por todas essas questões, coloniais, que envolvem e atingem o FESPACO – são todos processos concomitantes. Devido ao nível do impacto, a relação no *devoir* da vida é tão profunda que, ele-festival surge, ele cambaleia, se adapta e acomoda, ele se mantém, tudo por conta do que foi provocado durante o holocausto do colonialismo e da escravidão. Ele e a cidade, e o entorno, e o país e o cinema: cada qual a seu tempo e em graus específicos de imbricação. Graças às *modulações interculturais* relacionadas a uma série de ações de rompimento, negociação, aceitação e negação, vulcanizadas por esse *passado de concepções e práticas colonialistas* (LIMA FILHO, 2015, p. 135). Esse é o fato: por exemplo, artistas do Mali, Burkina Faso, Senegal, Gana, Nigéria e Kênia, respectivamente, foram proibidos de produzir filmes em seus países de nascimento, durante o colonialismo. A grande maioria iniciou carreira de forma clandestina dentro do continente, ou fora dele (SOUZA e ZENUN, 2017).

Quais foram elas, então? Quais foram as permissões, os acordos? Quais foram as inflexões acionadas? Em nome da sobrevivência, da manutenção, e pela pertinência desse encontro? Foram muitas, ou quase todas, como pude observar. É que desde a sua origem, em fevereiro de 1969⁴⁵, o festival só fez crescer, e mudou muito, transformou-se, em vários aspectos, juntamente como o seu entorno; passando inclusive pelo projeto de expansão e fortalecimento das redes de produção e distribuição, adquirindo novas relações com o capital financeiro envolvido, que se reúne durante o FESPACO, no *MICA (Marché International du Cinéma et de la télévision Africains)*. Afinal, são mais de 25 anos de histórias. Também, por conta das próprias mudanças na indústria e no mercado de cinema mundial, ou em África, que cresceram e se transformaram muito, nos últimos 20 anos (BARLET, 2000). Vide a Nigéria, que emplacou uma indústria de vídeos e cinema. Mas, a grande verdade é que o FESPACO

⁴⁵ As datas do FESPACO estão apresentadas na página oficial do evento, disponíveis em <https://fespaco.bf/wp-content/uploads/2018/12/FESPACO-MAIN-DATES.pdf>. Acesso em: 17 de janeiro de 2019.

sobreviveu sendo bem diferente daquele cenário todo revolucionário de euforia de começo de vida, tão bem retratada nos filmes *À Sombra do Baobá* (2010) e *Ouaga, Capitale du Cinéma* (2001), ambos dirigidos por Mohamed Challouf. O próprio *Hôtel Indépendance* já não existe mais porque foi posto abaixo, durante as revoltas populares anti-Blaise, que aconteceram durante o mês de outubro de 2014, episódio em que irei me deter em profundidade mais adiante.



Imagem 27 – Prédio em obras, da Cinemateca Africana, localizado no terreno da sede do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

No plano prático da vivência do evento-ritual, como pude notar, há um quê absoluto de colonialidade, portanto, na forma dos investimentos e propagandas, nos públicos e ritualidades; e também nesse alargamento espacial fabricado. “*Tudo está muito disperso, muito (lá) longe, em Ouaga 2000*”, ouvi das pessoas. As festas de abertura e encerramento, que costumavam acontecer no Estádio Nacional, mas, após os ataques terroristas à cidade, ao país, a administração pública passou a evitar de usar o espaço. Em 2015 e 2017, elas ocorreram no *Palais des Sports*, em *Ouaga 2000*, que fica a uns 14 km de distância do centro da cidade, onde está construída a *Siège du FESPACO*. Apesar das rupturas, a sede segue sendo o principal ponto de encontro, havia sempre muita gente por lá, talvez pela feira de comidas e roupas no pátio externo. O prédio onde seria a cinemateca, que ainda estava em construção, sofreu uma enchente que destruiu quase tudo que lá havia, antes da virada do milênio. A Cinemateca de Ouagadougou foi

(...) criada em 1989, por ocasião da comemoração do vigésimo aniversário do FESPACO. Surge por iniciativa de cineastas africanos, que pensam nela desde 1973 através de conferências e encontros profissionais, esta cinemateca pretende salvaguardar a herança cinematográfica de África. Atende às expectativas de cineastas e homens de cultura, preocupados com a salvaguarda do patrimônio cultural da África. (...) é uma instituição pública do Estado, sob a supervisão do FESPACO e afiliada à Federação Internacional de Cinema (FIAF) desde 1994⁴⁶.

De qualquer forma, o FESPACO é, para mim, uma festa em estado de permanência. Mesmo com suas marolas e fissuras. Como tudo à sua volta, como a mim, inclusive. Neste sentido, estar lá, em Ouagadougou, revisitando lugares por onde esteve Ousmane, Challouf, Blaise e Sankara, somente fortaleceu em mim a percepção de que, como dizem pesquisadoras e pesquisadores sobre o tema, existe uma intensa relação entre o festival, a cidade e as características sociopolíticas do país. O livro de Colin Dupré, *Le Fespaco, une affaire d'État(s) – 1969-2009* (2012), nesse caso, é um importante trabalho sobre a vida desse ritual em sua íntima proximidade com a vida estatal de Burkina. Em seu livro, o autor trata, sobretudo, da história política do festival, que os dados oficializados pelo Estado burkinabè não dão conta de revelar. Como a quantidade de espectadores, por exemplo, uma vez que, segundo Dupré, tais informações são superestimadas. Para tal, Dupré utilizou registros da imprensa, livros, artigos, entrevistas, depoimentos e dados coletados da internet – que, de certa maneira, também estão presentes ao longo deste meu trabalho – para tratar do tema sobre a relação entre o festival o estado burkinabè.

Desde a sua primeira pequena edição, o FESPACO se instaurou e tem funcionado como um totem para o cinema feito em África – e são muitos. Logo, apesar de ser para todes, o FESPACO é um ritual construído e constituído para a cidade-capital de Ouagadougou. O que, de cara, torna impossível haver qualquer separação entre os altos e baixos do festival, em sua intensa relação com o Estado burkinabè (DUPRÉ, 2012). A história do FESPACO é, sem dúvida, um incentivo à própria história do cinema feito em Burkina Faso, ou na maneira como essa possibilidade de estrutura de mercado, se transformou no maior festival de cinemas africanos. De todo modo, nas duas últimas edições que acompanhei do FESPACO, foram inscritos quase mil filmes. Desse total, selecionaram por volta de 200 obras em cada ano, exibidas entre as

⁴⁶ Tradução livre de texto disponibilizado na página oficial do festival: “créée en 1989 à l’occasion de la commémoration du vingtième anniversaire du FESPACO. Créée à l’initiative des cinéastes africains qui y réfléchissaient depuis 1973 au fil des congrès et des rencontres professionnelles, cette Cinémathèque Africaine vise à sauvegarder le patrimoine cinématographique de l’Afrique. Elle répond à l’attente des cinéastes et hommes de culture, soucieux de la sauvegarde du patrimoine culturel de l’Afrique. La Cinémathèque Africaine de Ouagadougou est une institution publique de l’Etat, placée sous la tutelle du FESPACO et affiliée à la Fédération Internationale du Film (FIAF) depuis 1994”. Disponível em: <https://fespaco.bf/presentation-cinematheque/>. Acesso em: 18 jan 2019.

diversas categorias do festival, algumas competitivas. Quanto ao financiamento das mostras em competição por valores em dinheiro, além das premiações concedidas pelo FESPACO como os *Étalon de Yennenga* – de ouro, prata e bronze –, há recentemente cerca de 15 novos prêmios especiais, oferecidos desde 2015, pelas seguintes instituições/empresas: CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental), Canal Plus, UNICEF, Royal Air Maroc. Além disso, há ainda o financiamento de um dinheiro que não corresponde ao projeto inicial de emancipação do colonialismo em África; dinheiro proveniente da Organização Internacional da Francofonia (OIF), do PNUD, da UNESCO, da União Europeia, entre outros⁴⁷.

Contudo, pensando ainda sobre as *modulações interculturais*, há também os prêmios políticos, digamos assim. Como o *Prix Oumarou Ganda*, criado em 1981 – ano de morte do ator e realizador de mesmo nome – e dedicado a profissionais estreantes. E *Prix Paul Robeson*, em homenagem ao ator e ativista estadunidense de mesmo nome, que é dedicado ao melhor filme da diáspora (BARLET, 2015); ele entrou em vigor em 1989, interrompeu em 2003 por falta de verbas, mas voltou a ser oferecido desde 2005 (TURNIPSEED, 2003), até a última edição em que estive presente, em 2017 – e também em 2019. Este prêmio, aliás, é um ponto fundamental na conexão do FESPACO com a discussão sobre haver um cinema negro sendo feito, reconhecido e premiado em África. Especialmente sobre este ser um gênero cinematográfico – o cinema negro – que é [sempre] realizado em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas [mundiais], segundo Janaína Oliveira (2016), citando Edileuza Penha de Souza (2013) e Noel Carvalho (2006) – ambos pesquisadores brasileiros especialistas nesta categoria. Sendo esta, portanto, uma questão [aparente] de manutenção de certo tom de reivindicação pan-africana; esta, de haver um prêmio dedicado à memória de Paul Robeson. Mesmo que o prêmio corresponda a um tipo de recurso que estaria, nada mais, nada menos, vindo de volta para casa, após tantas formas-outras de exploração e rapinagem sobre os recursos do continente.

Enfim, diante de tantas cifras, de tantos interesses internacionais envolvidos – ligados à manutenção da colonialidade –, o FESPACO funciona como esse intenso ritual, que afeta Ouagadougou de diferentes formas. Imprimindo registros particulares e perceptíveis, sobre o cenário da festa. Impactos imateriais e materiais, que atingem desde a realidade socioeconômica burkinabè, até os enredos e mercados cinematográficos do africano, de maneira mais ampla. Isto porque, há muitos anos, durante os dias de festival, a cidade de Ouaga se enche de

⁴⁷A lista dos prêmios ofertados durante o festival está disponível em <http://www.Fespaco.bf/fr/actualites/articles/257-palmars-des-prix-speciaux>. Acesso em: 25 maio 2017.

vendedores, artistas, transportadoras e produtoras culturais, de muitos lugares da África Ocidental e Europa. Pessoas de diversos países, que causam alterações e movimentam a economia local. Sem contar o tanto de turistas e profissionais da pesquisa acadêmica, que lotam os poucos hotéis e fazem render a caixa registradora dos restaurantes da cidade. Um dos cineastas em competição, na edição de 2015, me comentou que nas últimas edições [indefinidas] acontecia o ritual de almoçar no restaurante *L'Eau Vive*, antes da cerimônia de premiação.



Imagem 28 – Almoço no *L'Eau Vive*, no dia da cerimônia de premiação em março 2015. Estavam presentes, que eu soubesse: Philippe Lacôte, Dyana Gaye e Hicham Ayouch. Fotografia de Maíra Zenun.



Imagem 29 – Boulevard Monseigneur Joanny Tarvernaud, onde está localizada uma série de estátuas em cobre, de cineastas homenageados pelo FESPACO. Em primeiro plano estão Flávio Almada e Ousmane Sembène – em homenagem. Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

Outro aspecto que também me chamou a atenção sobre a relação entre a cidade e o cinema, durante as duas visitas feitas, foi a inúmera quantidade de referências a essa arte que estão espalhadas por Ouagadougou. Estátuas de cineastas, como as da fotografia apresentada acima, na **Imagem 29**; desenhos; o muro de câmeras de cinema do FESPACO; os grafites em deferência; moldes; nomes de rua em homenagem. Há, realmente, essa íntima relação entre o mundo cinematográfico africano e a capital de Burkina Faso, que me pareceu bastante visível aos [meus] olhos de quem a visita. Esta confluência [a meu ver], se deve, sobretudo, ao fato de Ouaga ser a cidade-berço, a cidade-sede do FESPACO. Como se, nos últimos cinquenta anos, este cenário foi se consolidando esta relação entre cidade e cinema – tudo em honra ao festival, que acontece em África, para a África e suas diásporas. Cabe comentar que há uma grande sintonia entre a cidade e muitas outras artes, para além do cinema, no âmbito arquitetônico. Algo que se vê ao cruzá-la. Enfim. A cidade toda, de um modo geral, está bastante sinalizada com diferentes registros da sua própria história regional, interna. Feita de passagens e ocupações. Em momentos de recapitulação constante e rotineira; pelo exercício diário e visível no poder *de poder* contar as suas próprias histórias.

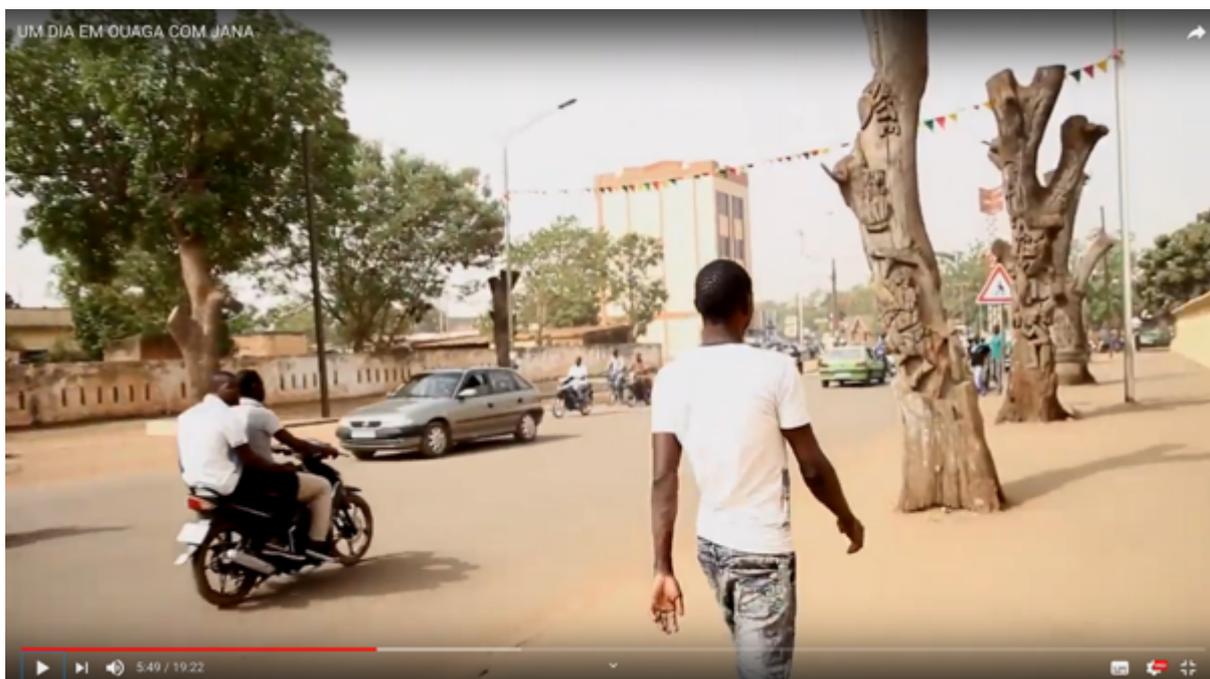


Imagem 30 – Fotograma do filme *Um Dia em Ouaga com Jana* (2015), realizado por mim. Neste trecho, caminho com Janaína Oliveira pela *Avenue Gamal Abdel Nasser*, e ela vai me explicando um pouco sobre esta arte de talhar as árvores para contar a história do país. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vheWzGhKSQU&t=349s>. Acesso em 28 agosto, 2019.

Todos esses detalhes comentados até agora, portanto, eu os pude observar durante as minhas andanças pela cidade, nas edições do FESPACO em que eu participei como alguém que vai, faz uma visita, conversa muito, come os comes-e-bebes, circula pelos mesmos caminhos,

repete rotas-roteiros e comportamentos – alguém que faz tudo isso e vai-se embora. Podendo voltar algum dia – como assim o voltei, dei a volta, ao caminho, na pesquisa, nos prazos e normas. Fui e voltei de novo. Através de momentos em que fui percebendo, por exemplo, as muitas marcas deixadas por todas as revoluções – [ultra] passadas. Marcas novas e antigas, impressas por toda ela – a cidade-cinema. Nessas andanças que fiz – sozinha ou acompanhada –, fui percebendo também aqueles movimentos e rotinas que mencionei instantes atrás. E outros. Fui percebendo poucas coisas. Muito poucas. Como o fato, por exemplo, de que, de tempos em tempos ao longo do dia, parte do comércio local para as suas atividades, para que as pessoas orem. Há bastante burkinabès andando em trajes muçulmanos pelas ruas da cidade. E são muitos os edifícios religiosos: mesquitas, igrejas e templos evangélicos. Arrisco dizer que a grande quantidade desse tipo de construção se explique por ela ser essa cidade que está no entrecaminho, entre tantas rotas e cruzamentos.



Imagem 31– Vista das torres de duas mesquitas próximas ao *Ciné Burkina*, fotografadas no final de tarde, na Avenue Loudun, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.



Imagem 32 – Loja de artigos religiosos e medicinais, localizada na *Avenue Kwame Nkrumah*, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maira Zenun.



Imagem 33 – Loja de artigos medicinais, localizada na *Avenue du Capitaine Kouanda*, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maíra Zenun.



Imagem 34 – Tapete Salat de oração, em frente a uma das portas do Mercado Central, localizado no centro da cidade de Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.

Talvez por isso, em Ouagadougou seja tão forte a presença de religiões ocidentais monoteístas (islamismo e cristianismo); em função de o lugar ter estado sempre muito exposto, ao de fora e ao novo. Que datam as suas chegadas desde os primeiros fluxos migratórios/comerciais registrados, entre Ásia, Europa e África, e que hoje atuam em consonância com as práticas e crenças mais antigas e tradicionais da região (EL FASI; HRBEK, 2010). Vê-se muito nas ruas, por exemplo, pessoas preparando amuletos e chás de livramento, ou rezando em seus tapetes estendidos nas portas, nas calçadas e vielas. Pedintes específicos, para preceitos específicos; como gêmeos, viúvas ou anciãos. Até a Igreja Universal do Reino de Deus [brasileira] já chegou em Burkina Faso. Recebi de praticantes durante esse último FESPACO, em 2017, muitos panfletos religiosos e duas cópias daquele pequeno exemplar de bíblia, azul. Modelo que eu conheço do Brasil, só que agora escrita em francês. Em japonês, em árabe. Espalhado por muitos dos cantos do mundo, em um processo de alastramento progressivo e conformado. Feito plano de controle em desenho animado. No Brasil, esta força já abocanhou o escritório da presidência. Se entranhou nas formas de *bala, blíblia e boi* – nome atribuído a divisão entre *grandes forças* no parlamento brasileiro nacional.

Isto ocorreu enquanto eu estava na fila para as sessões de *Frontières* (2017) e *A la recherche du pouvoir perdu* (2017); ambos os filmes estavam disputando o prêmio pela categoria *Étalon de Yennenga* na 25ª Edição. Ouagadougou, portanto, tem um centro da cidade povoado de práticas e símbolos religiosos. Como os patuás, as mandingas. Os tapetes estirados nas calçadas para as rezas, em ruas de terra vermelha. Terra forte, dura e aparentemente provedora, apesar de seca. Digo assim, porque observei muitas pessoas com grandes cestos apoiados na cabeça, vendendo frutas, leguminosas, sacos de grãos, hortaliças fresquinhas, geometricamente organizadas, consumidas cruas, aos montes, durante o dia. Tipo *snack* de abobrinha e cenoura. Ou manga. Além disso, enquanto estive por lá, experimentei muitos pratos da África Ocidental, muitas vezes feitos com ingredientes dos países vizinhos. Comi muita banana frita, muito *tô* (tipo de purê feito de milhete ou mandioca) com molhos picantes, *couscous*, *foufou* (massa feita de inhame ou banana) com peixe seco, coberto com molho de óleo de palma (que em terras brasileiras foi chamado por *dendê*), tomate e pimentos. Bastante pimentos, aliás, e, muita, pimenta. Saborosa pimenta, é o que diz meu paladar. Tudo isso sempre [muito] bem acompanhado de sucos: ou de gengibre, ou de hibisco ou tamarindo – o mais gostoso, para mim. E água. Muita água. [Sempre] Vendida aos montes, em saquinhos plásticos de porção individual, tipo sacolé/dindim/chupa-chupa e etc..



Imagem 35 – Vendedores ambulantes, nas proximidades do *Ciné Burkina*, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maira Zenun.



Imagem 36 – *Foufou* de inhame servido com molho de azeite de dendê e carne, acompanhado de peixe frito com batatas fritas e bebidas, no restaurante montado do lado de fora do *Ciné Burkina*, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maira Zenun.

Talvez, como já comentei, pelo fato de o clima por lá ser muito seco e muito quente, espacialmente desértico, na altura do ano em que estive em Ouagadougou. Os meses de chuva são os de abril a outubro, com clima mais tropical. Eu ainda não tive a oportunidade de conhecer essa outra perspectiva climática da região. De fato, tenho que admitir que é preciso ter cautela, tendo em vista que eu posso falar pouco sobre qualquer rotina mais aprofundada da cidade, tendo em vista que conheço mais a Ouaga do cinema, sob as lentes da grande festividade que é o FESPACO. Uma vez que, a vivenciei muito pouco fora desse calendário específico. Contando o total de dias gastos durante as duas viagens, não cheguei a ficar nem um mês completo em campo (17 + 12). Muito pouco tempo para sentir a cidade com mais intimidade. E nem foram assim tantos os intervalos em que me pus a percorrer e viajar, sozinha, pelas ruas da capital. De fato, não faltou disposição para andar e olhar, mas foram poucas as oportunidades que tive de poder perceber e relacionar melhor as informações, na intenção de conhecer um pouco mais sobre a vida cotidiana daquela cidade.

Nas duas vezes em que estive por lá, apesar do curto período de tempo, desenvolvi uma série de atividades, para além da própria observação *in loco* do festival. Assisti muitos filmes, conversei com muita gente, participei de diversos debates e conferências de pesquisa, realizei entrevistas abertas, fiz consultas em arquivos da Cinemateca Africana e do FESPACO (sediados em Ouagadougou). Além de ter produzido muitos registros fonográficos e imagéticos. Com esse material, na volta à Portugal, depois do primeiro campo, produzi o curta-metragem intitulado *Um Dia Em Ouaga Com Jana* (2015)⁴⁸. Este filme é sobre um dia de FESPACO. Ao caminhar pelo centro de Ouaga, Janaína Oliveira me conta detalhes sobre a história do país, sobre Thomas Sankara, sobre o recente levante popular contra o ditador Blaise Compaoré, e também sobre a influência da luta anticolonial e do cinema na arquitetura da cidade. Trata-se de um olhar sobre como, no pós-colonial, a sociedade burquinabé soube se reinventar, a partir do cinema. De toda forma, é preciso registrar que, nas duas ocasiões em que estive em Ouaga, também tive a oportunidade de conhecer pessoas relacionadas à organização do FESPACO e do cinema feito em África. Afinal, eu estava na própria casa desse cinema, com a sua própria família, digamos assim. E por isso, conheci muita gente importante para o meio cinematográfico afro e diaspórico.

Cineastas como Idrissa Ouedraogo e Aissata Ouarma, de Burkina Faso; Cheick Oumar Sissoko e Daouda Coulibaly, do Mali; o *Étalon marroquino* Hicham Ayouch; Balufu Bakupa-

⁴⁸ Produzi este pequeno vídeo, que está disponível no YouTube, por meio do link <https://www.youtube.com/watch?v=vheWzGhKSQU&t=2s>.

Kanyinda, do Congo; Alain Gomis, *Étalon* do Senegal; Filipe Henriques, da Guiné Bissau; e Jean-Marie Teno, de Camarões. A historiadora brasileira Janaína Oliveira, coordenadora do FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro), que me recebeu em Ouagadougou na primeira vez em que estive lá. O professor burkinabè de estudos em cinema, Aboubakar Sanogo, fundador do Carleton University World Cinema Fórum, em Ottawa, Canada. Pude conversar com o crítico francês Olivier Barlet, sobre como a questão da negritude penetra no cinema africano. Enfim, voltei de ambas as viagens carregada de muito material de consulta, e certa de que, sobre as informações, os registros e os arquivos que reuni, trata-se de um acervo riquíssimo que, para além da minha própria tese, poderá ser muito útil a futuros trabalhos de pesquisa sobre os cinquenta anos do FESPACO, essa grande festa do cinema africano.

Sobre os catálogos, tenho as fotocópias completas de todos desde 1985; além de entrevistas com cineastas, pessoas do júri e da organização do festival; lista dos e os filmes que concorreram ao *Étalon de Yennenga*; contatos de profissionais do audiovisual e da pesquisa acadêmica que atuam no mercado cinematográfico africano. Sobre poder estar em campo, e comparando as minhas duas idas para Burkina Faso, cabe comentar que por uma série de motivos listados no decorrer deste texto, eu tive percepções bastante diferentes da cidade de Ouagadougou em um ano e no outro de trabalho. Embora ambas as viagens tenham sido dedicadas ao que estava acontecendo no cenário local, sobre o FESPACO. Ocorre que, as condições que envolveram a minha estadia (recursos econômicos, hospedagem, locomoção interna, relações e espaços frequentados) foram tão distintas entre si, de 2015 para 2017, que eu não posso deixar de mencionar o quanto tais fatores acabaram por me proporcionar vivências bastante opostas; pois, em cada ano eu o experimentei de maneira muito particular.

Algo que, ao fim e ao cabo, tornou-se consideravelmente proveitoso e enriquecedor para o todo da pesquisa. Afinal, as duas experiências me permitiram conhecer mais de uma faceta do evento-ritual. Como se, em cada uma das edições, o meu registro tivesse sido capturado a partir de lentes com distâncias focais totalmente diferentes. Entre uma experiência e outra, entre uma observação e outra, entre uma viagem e outra; eu ocupei lugares diferentes, de observação especialmente – apenas o lugar de fala mantido. O resultado disso foi que, de um ano para o outro, acabei produzindo dois filmetes [dissonantes] sobre um mesmo evento, em uma mesma cidade. Como se o primeiro trabalhado de registro, tivesse sido feito com uma longa e distante lente teleobjetiva; como o olhar de quem observa de longe. Já o segundo, feito com uma grande-angular. Como quando as imagens são apreendidas mais de perto das pessoas, com certa possibilidade de diálogo e intimidade com a cidade e as pessoas (que habitam o entorno daquela

celebração). Foram duas viagens, de dois ângulos aparentemente opostos. Embora tudo tenha sido realizado a partir de uma mesma retina ocular: a minha.

Da experiência única que foi estar lá por essas duas vezes, há uma série de questões que marcaram a experiência. Como o fato de que, embora seja ela-uma, eu a pude vivenciar a partir de duas perspectivas socialmente distintas: duas viagens, duas vivências, mesmo que vertidas desde um mesmo corpo/olhar, substancialmente particular – que é o meu e que está em trânsito. Quero dizer que trago no relato apresentado, pormenores de duas viagens que se deram de forma bastante diferente; mesmo que feitas pela mesma pessoa, por uma mesma razão e a um mesmo lugar-ritual-plural. Isto porque: 1) possibilidades financeiras específicas em cada uma das viagens – 2015 com bolsa da CAPES em euro, 2017 com bolsa da CAPES em real; 2) esse fator do dinheiro me fez ver que há duas cidades dentro de uma cidade única, mesmo que já tenham ocorrido rupturas nessa lógica bipolar que desenha Ouaga. Uma cidade [socialmente] partida ao meio, e que o é porque está organizada também dentro da lógica espacial binária, de *apartheid*, imposta pela colonialidade (FANON, 2015). Algo, repito, que está sempre muito exposto nos filmes africanos, a respeito da conformidade dos espaços em relação ao ir-e-vir das pessoas. Por isso, e não por acaso: há duas, complementares e distintas. E em cada ano de trabalho de campo eu vivi mais um tipo de cidade do que o outro.

No primeiro ano, portanto, realizei uma etnografia mais rica (em termos de estrutura física e gastos), e também estive mais voltada para os ritos oficiais, para as ocasiões formais e para os jantares coletivos, bancados pelo festival. Já no segundo FESPACO, eu vivenciei mais a rua e me permiti estar mais tempo nas salas de cinema; talvez por isso eu tenha conversado mais com pessoas locais do que com estudiosos internacionais, como ocorreu na edição anterior. De qualquer forma, acabei por conhecer duas Ouaga, mas também dois FESPACOs. Porque a festa também se fratura, se fragmenta. Ela é para quem pode, e tem atividade para tudo quanto é gosto e disponibilidade (financeira); incluindo várias contingências outras, extracurriculares, oficiosas e privadas – a exibição do “*Un coup de balai sur le pont*” (2016), de Boureima Nabaloum, por exemplo –, como as que eu participei em 2017. De todo modo, levando em conta, mas a despeito dessas divergências, dessas múltiplas possibilidades, a cidade é uma, só; cuja pertinência, de cidade-capital, se encontra neste último elemento determinante: de ela ser um todo complexo maior, um ser vivo e em movimento, atrelado e em soma. E que dá lugar a essa festa que também é hiper complexa e que é o FESPACO.

Se por um lado, em 2015, estive envolvida em atividades mais restritas e cerimoniais do festival, com cineastas mais velhos e já consagrados, em espaços de convivência frequentados pelas elites políticas e intelectuais de Burkina. Em 2017, fiz uma viagem menos

focada em formalidades e holofotes. E estive instalada e recebida em uma casa de família e não em um hotel, como no ano anterior em que estive hospedada no caro *Hôtel Ran Somketa*. Algo que me colocou a par de outros movimentos em Ouagadougou, que acontecem durante e em relação com o FESPACO, como descrevo mais adiante. Talvez por essa razão, na segunda viagem, pude conviver com mais profissionais jovens do audiovisual, artistas e ativistas locais, residentes em Ouagadougou ou em países vizinhos da África Ocidental, que estão fazendo suas carreiras sem o apoio direto dos principais grupos midiáticos de poder na região (como os canais franceses de televisão e protocolos com agências europeias de fomento).

Fato é que, os dois anos foram igualmente importantes para eu perceber algumas questões a respeito da relação especial que existe entre o FESPACO e a cidade. Questões que surgem na bibliografia a respeito, mas que, estando lá, pude observar e constatar. Por exemplo, o fato de que em Ouagadougou se vive uma cultura de cinema que está para além do festival, mas que inegavelmente existe em função dessa semente plantada lá no final da década de 1960, quando o festival foi inaugurado após o período das guerras por libertação colonial. Outro aspecto interessante, e que diz respeito ao tema geral da tese: as duas viagens foram igualmente fundamentais para os novos entendimentos alcançados, e que apresento ao longo do texto. Posto que, para além das leituras possíveis que foram feitas do festival, as duas viagens me ensinaram muita coisa sobre ser negra, em um sentido bem mais amplo e multifocal, sensorial mesmo, de percepção do que é, como é e na forma como as [outras] pessoas entendem e se entendem em relação ao *status* da cor da pele, em relação ao *status* social (nação, origem, tipo de linguagem, sotaque, lugar de fala, roupa, corpo, linguagem corporal) e político de ser, para si e para os outros. Epistêmica e ontologicamente falando.



Imagem 37 – Grande panorâmica da plateia do *Ciné Burkina*, durante sessão do FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Máira Zenun.



Imagem 38 – Olhares trocados entre [o] *eu-outra* e ela, burkinabè consumidora de cinema. Registro feito no Ciné Burkina, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografias de Maira Zenun.

SEGUNDA PARTE
O CINEMA [NEGRO]

Há poder em olhar.

(hooks, 2017)



Imagem 39 – Enquanto eu olho, sou e sigo sendo-eu observada, olhada, reparada. Tirada em frente ao *Ciné Burkina*, durante o FESPACO, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

CAPÍTULO 5

O CINEMA, O QUE É?

Mas, afinal, o que acontece quando corpos negros criam imagens sobre corpos negros? E quando esses corpos as exibem, em um festival de cinema feito por corpos negros, para atrair financiamento, de corpos brancos, e fazer produzir/circular novas imagens de/sobre corpos negros? Novas, outras, imagens e representações, sobre corpos negros, para corpos negros, para corpos brancos? Aliás, quem são esses corpos, negros e brancos? Que cinemas são esses, negros e brancos? E o que ocorreria, de haver essas [novas] imagens, quando antes não havia? Quando antes, eram outras, sobre outro tipo, não-corpo, de corpo? Outro cinema, sobre outros corpos negros, e(m) relação com outros corpos brancos, ou com os seus próprios, não brancos? E o que acontece quando esse ideal de construção se alcança? E será se se alcança? Quais os efeitos disso nos processos de construção e de fortalecimento de certa memória coletiva outra? Nova memória coletiva! Sobre o velho, sobre o presente e também sobre o novo? A quem isso afeta? A quem interessa? E em que isso implica? E será se implica. Internamente. Externamente. Aos poucos. E se forem muitos cinemas-negros, muitos cinemas outros? Criando outras imagens tantas: iguais, diferentes, aparentadas, repetidas? Sobre corpos-negros tantos? Corpos muitos negros outros? O que acontece se isso acontece?

Pois bem, o FESPACO é o evento-ritual que parece/pretende ser essa realização complexa, ao propor equacionar representatividade, política e filosofia [de vida]; como se fosse possível revolucionar a partir dessa indústria tão estética. E como qualquer outra fabulação, há o real e a parte imaginada – pelo ideal político de *ser para*, de *existir pôr*. Diante de tudo isso, para tentar responder a tantas perguntas, para ver quais seriam e se elas existem – as brechas –, no projeto-FESPACO de ser, eu: fui e voltei, muitas vezes, a muitas salas de cinema, a muitos debates/seminários e palestras, e ao festival em Ouagadougou, por duas vezes. Ouvei e li muitas histórias – reais e imaginadas. Assisti e analisei muitos filmes (não a todos), negros e do cinema branco. Mas, mais que isso. Estive, em tudo deste processo de pesquisa, **muito interessada em perceber que entendimento eu posso ter deste cinema-esquema** (que envolve desde a produção, à distribuição e consumo), **que no FESPACO encontra a sua casa e faz de lá a sua morada**. Talvez por tudo isso, este aqui será, portanto, o momento da tese em que reflito [mais] [ainda] sobre a ideia deste cinema, nomeadamente negro, a partir de um olhar voltado sobre as tensões, todas elas, políticas, de representação, de espaço para representação, as disputas e as representatividades.

Nesse sentido, pensando na pesquisa como sendo um percurso, metodologicamente falando, primeiro procurei compreender o que ele é – enquanto arte, técnica e argumento –, para depois perceber por que ele é e como ele foi eleito enquanto ferramenta na luta pela descolonização dos conhecimentos, das mentes, dos olhares. E sendo possível que se consiga tanto – responder tanto; perceber tanto; definir tudo –, fui tratando de vasculhar algumas possibilidades: como chegar, como saber, como ir ter com tanta história. Para esta discussão, portanto, achei bastante interessante pensar sobre como uma arte [a do cinema] é capaz de tornar **(in)visível**: um corpo e sua pele; um discurso e suas ideias; um sistema e seus sintomas; uma estrutura social e seus (d)efeitos; crenças e valores. No exercício de perceber em quais momentos do esquema que envolve o fazer-cinema, estivesse ali sendo reproduzida a estrutura de poder (neo)colonial. Isto, eu tendo em conta que, nos filmes, a mim parece que tudo – todas as parcerias, todas as escolhas, desde as palavras, aos ângulos de captação – tudo [deriva] [deveria] fazer/faz/fez parte de uma estratégia discursiva, filosófica, estética e política.

É como pensar que o cinema é [a imagem d] o corpo representado. Posto que é sabido também que, assim como o é, também, uma estratégia política definir o que faz de um corpo, um corpo negro – o problema é/foi conseguir perceber/definir esse detalhe, essa fronteira – no caso dos cinemas –, sendo notório o fato de que a lógica do racismo é responsável por fazer com que [quase] ninguém dê conta dos meandros dessa estrutura de poder. Que, para ter estabilidade, acaba por se reproduzir em todas as esferas da vida social, cultural, política e econômica de uma sociedade [qualquer]. Afetando, assim, desde os hábitos, às práticas, os conhecimentos e consumos e formas de interação entre/das pessoas, que compõe [indeterminada] sociedade. A discussão aqui apresentada, portanto, se insere em um amplo campo de pesquisa interessado em refletir sobre como o cinema [arte + técnica] é, também, uma forma de [produção de] conhecimento – sobre corpos, sobre sistemas-mundos, sobre práticas e pessoas. Uma vez que ele, como em [quase] tudo ligado ao viver-em-sociedade, aliás, é feito por pessoas, em/entre/por etapas e em *continuum*.

O cinema é algo que precisa de gente para existir. E que conta com a participação variada e decisiva de cada uma de suas partes-pessoas para o resultado final [filme + exibição + público]; partes, aliás, que quando somadas podem revelar elementos sobre o todo-processo, sobre as culturas e suas histórias, separadamente e/ou em bloco. Como se, em cada fase da produção de um filme, houvesse também a produção de algum tipo de saber – do escrever ao filmar e editar, por exemplo. Isso ocorre porque o *fazer* se torna um *saber-fazer*. Podendo, sobretudo, a própria decolonialidade do pensamento atuar em cada momento desse processo. Destruindo e rompendo estigmas e dogmas alicerçados pelo sistema-mundo colonial-capitalista. Como

quando se exalta a “autoria” individual, o protagonismo ante um fazer que só é possível quando coletivo; ou como acontece com boa parte da produção de filmes africanos, quando as produtoras europeias tornam-se as donas do objeto-filme e detêm todos os direitos de exibição e distribuição da peça.

Ou seja, desde a fase de elaboração de um argumento/roteiro, à pré-produção, produção e captação das imagens; desde a pós-produção – edição e montagem – à distribuição + exibição da obra feita: todos os momentos e processos deste fazer artístico-cultural resultam da intenção de produzir e de conceber conhecimento – algo que é de extremo poder. E há ainda, e por último, algo que faz do cinema, cinema, e que se define em relação à recepção que se dá, da obra, pelo público. Posto que ele é feito por uma ou mais pessoas, mas precisa ser assistido por algum tipo de público, de uma ou mais pessoas, para se tornar cinema-completo de um ciclo-fechado. Este momento do esquema-cinema que compõe o total da arte do audiovisual, e que finalizaria o giro, dando a entender sobre qual é o sabor da obra, pelo gosto de quem a consome – sendo esse “quem”, um ente-outro-igual-diferente, inserido e em relação com o social que lhe cerca, lhe transpassa e transborda. Como um território e(m) suas fronteiras, a definição de um filme-cinema. Sendo, portanto, cada uma das etapas o resultado, e o efeito, de variadas conjunções, também sociais e também políticas.

Diante disso tudo, relacionando o que se faz, o que se vê, se pensa e se fala – no cinema –, há essa **produção filmica** que se acha específica, e que se diz e auto intitula ou é chamada de **negra**; arte que [aparentemente] nasce da vontade de intervir na dinâmica cultural dos povos na intenção de promover, assim, novos diálogos, novas imagens, novos encontros interculturais, novos repertórios – e até mesmo um FESPACO, por que não. Tipo que, por sua vez, é também uma forma de conhecimento que surge em relação e a respeito de como o conceito de raça passa a nomear os corpos em função de suas cores-inventadas, ao funcionar como uma estrutura de validação do que pode/deve ser tratado como humano ou como conhecimento [aceitável]⁴⁹. De todo modo, não posso negar que, pelo encantamento que já estava em mim – em profissão e escolhas – por cinemas de resistência, cheguei ao caminho que cheguei, e conheci o FESPACO e(m) sua trajetória. Não foi fácil “descobrir” que havia em África um festival de cinema voltado para visibilizar a produção interna, afro, continental. Esta não é uma informação ao alcance de todes, ela é do tipo que somente acontece quando estamos à procura. E, pensando ainda em como os algoritmos da internet afetam e determinam o que é divulgado pelo sistema de pesquisa

⁴⁹ O “aceitável” é palavra que destaco, e ainda me explico, de maneira redundante, como forma de abuso, mesmo, porque é sabido que só é aceito como conhecimento, aquilo que já passou pelo crivo da mídia e do erudito.

google, por exemplo, a dificuldade poderia ter sido maior ainda. Porque, de verdade, alguns dados desaparecem. De todo modo, saber de sua existência foi um processo complexo e gradual.

Sobre a sua trajetória, trata-se de um evento que surge pequeno, como uma semana cineclubista de exibição de filmes do continente africano (DUPRÉ, 2012). Mas que, devido a um súbito crescimento (de interesse sobre, de participantes, de filmes, de capital investido e de prêmios), em 1972 foi transformado em um festival internacional e oficialmente pan-africano; inclusive no nome, pois é quando passa a ser chamado de FESPACO (BARLET, 2000). Quanto à sua periodicidade, somente na 6ª edição, em 1979, fica decidido que o encontro será bienal e que terá os anos ímpares para a sua realização, com início no último sábado de fevereiro (DUPRÉ, 2012). Desde então, a cerimônia do ritual-FESPACO (exibição, mercado e premiação) é realizada nesse mesmo formato, sem interrupções, na cidade de Ouagadougou – cidade-cenário para essa que se consagrou como sendo a maior festa do cinema afro e afrodiaspórico que há em África (BARLET, 2000; DUPRÉ, 2012). O festival tem sua sede na capital, mas algumas de suas atividades se distribuem por outras cidades do país-Burkina, em exposições e atividades de *workshops*, debates e conferências. Tudo acontecendo ao mesmo tempo, ou intercalado e depois da ocorrência da semana que marca e define o evento. Ou seja, um festival-elo, entre a cidade-Ouagadougou e o cinema afro do FESPACO. Entre esse FESPACO e o cinema negro mundial, que é um tipo de narrativa [em mil], ligados a uma série de diferentes processos políticos, inclusive como as consequências das lutas de libertação, que marcaram o continente na época em que o festival foi consolidado.

Ainda sobre uma sociologia do cinema de autorrepresentação e sobre o cinema negro enquanto uma categoria política, gostaria de salientar ainda um detalhe de interpretação, por uma questão de honestidade intelectual. A história moderna da representação dos corpos negros ensina-nos que há sempre que se desconfiar quando realizadoras/realizadores ocidentais/ocidentalizados representam as realidades das populações negras. Isto porque, na maioria das vezes, imbuídos de uma série de desvios sistemicamente provocados, serão filmes que representam [apenas] os duplicados de negro que seus realizadores imaginam – que existe somente dentro de suas mentes coloniais (FANON, 2008). Uma vez que está [quase] tudo tomado – em matéria de concepção, divulgação e engrenagem – pelo atual sistema-mundo. Isso é, muitas vezes, em vez da representação dos desafios que as populações negras enfrentam no mundo, no muito, quando humanizadas, as próprias populações negras são representadas como pessoas-problemas, pessoas problemáticas. Incompatíveis ou desencaixadas do modelo de vida que vigora, que persiste. Isso, de acordo com valores, crenças, práticas e desejos compatíveis com o padrão. Neste sentido, enquanto um fazer, uma forma de representar e criar memória

sobre populações e culturas, o cinema pode ser um bom tema para pormos lenha na fogueira do debate sobre o processo de construção (e desconstrução) da cultura ocidental moderna.

Ocorre que, assentada, entretanto, no entendimento de que a disputa por *poder saber ser* não está ganha para a colonialidade, e que, pelo contrário, tal modelo de vida moderno, aparentemente hegemônico, encontra-se em um momento extremamente delicado, desgastado (algo que afeta em muito a minha própria existência enquanto mulher negra brasileira cientista que circula por parte deste mundo); acredito que esta escrita (sobre um cinema desde o corpo negro) resulta do desvio – na busca por outros caminhos, outras portas. E da resiliência. Posto que, são muitos os encontros, as situações e oportunidades de afeto que marcam esta tese, e que somente foram possíveis tendo em vista que é vasta a quantidade de pessoas e projetos vivendo para outras estratégias de organização da vida e dos pensamentos em sociedade. Sendo, aliás, o cinema **[negro]**, este apenas mais um **elemento chave**, entre os vários exemplos de narrativas que estão em uma relação de ruptura, resistência e conflito com as experiências difundidas-propagadas-impostas-difamadas-deturpadas pela colonialidade.

Diante dessa assertiva, e da noção de que a repetição é uma estratégia melódica metodológica, tudo o que li-ouvi convergiu para que a narrativa da tese fosse sobre o caminho por mim percorrido até o FESPACO, até Ouaga. Durante esta deambulação toda, tratei de levar sempre em conta certas características do cinema enquanto uma arte que é feita por máquinas e que, exatamente por isso, é uma arte-técnica; sem esquecer algumas de suas questões artísticas, quanto ao **poder** dessa esfera de conhecimento [o cinema] – processo que tem a ver com dinâmicas sociais, com acesso aos meios de produção e capital para o seu consumo. E sobre a questão da diferença entre representação e representatividade, entre o *estar* e o *como estar* presente: haverá sempre a necessidade da autorrepresentação quando houver opressão por parte de uns poucos. Sendo este o traçado limítrofe do colonialismo capitalista. Tanto que, não por acaso, o perverso esquema de recrutamento da indústria de cinema nos EUA (*Hollywood*) fez surgir a primeira experiência voltada para a visibilização, no cinema, da população negra estadunidense, com a criação/divulgação dos *Race Pictures*.

Este caso, aliás, é fundamental para o desenvolvimento dos diferentes entendimentos que se somam, a posteriori, à categoria geral de um tipo de cinema negro. Posto que, não se trata, em hipótese nenhuma, de uma discussão – esta sobre o que é o cinema **[negro]** –, sem fricções, rearranjos ou fissuras. Não é porque é negro (e como é ficcional esta categoria), que tenha que ser homogêneo. A ideia desse cinema – insurgente por natureza – surge, portanto, como o que chamo de uma **categoria nativa**, um entendimento interno ao campo que o realiza e consagra; ou seja, é algo que aparece a partir da iniciativa de profissionais que atuam na sua

própria realização; mas que logo foi sendo apropriada pela academia e por críticas e críticos de cinema. Assim como também pelas teorias sociológica (ZENUN, 2014), histórica (OLIVEIRA, 2016) e do cinema (UKADIKE, 1997). Eu, no caso deste trabalho, faço uso desse enorme guarda-chuva teórico, para pensar também sobre a questão sócio filosófica da in-visibilidade cultural a que são submetidas as populações negras, diante dos efeitos do racismo moderno.

Perante o exposto, sobre a discussão que desenvolvo ao longo do texto, cabe ressaltar que há de fato uma enorme força no fazer cinematográfico, um poder simbólico e uma vitalidade muito interessantes. Daí o fato de esse não ter sido um instrumento de luta escolhido de forma aleatória. Há toda uma utilidade ideológica e material por trás disso. Afinal, é no cinema que se misturam, em linguagem tecnológica, o visível e o dizível. E é também onde se narra, em imagens, ritmos e sons conectados e em movimento, histórias que fazem parte do imaginário cultural das pessoas. Embora sejam apenas os que dominam esse complexo cenário (no que diz respeito a poder bancar a produção, realização, distribuição e exibição das obras) que conseguem ter as suas versões sobre a história da humanidade e a vida em sociedade disseminadas e mundialmente comercializadas. De todo modo, é por isso e por mais, que o cinema tem sido usado para tantas finalidades. Entre elas, como instrumento político, de educação, fonte de influência e entretenimento popular; além do recurso econômico inerente à sua prática, quando se pensa na indústria de consumo e nos mercados de trabalho desenvolvidos desde os primórdios no início dos anos 1920, para a sua realização e projeção.

Esta análise, que a priori é sociológica, exigiu de mim um olhar estético e filosófico sobre as possibilidades dessa tecnologia que, ao ser apropriada pela arte, conseguiu duas façanhas. Primeiro, criar representações/imagens/memórias efetivas sobre a vida em sociedade; segundo, reproduzir essas representações/imagens/memórias em escalas populacionais mundiais. Façanha que acabou por fornecer uma poderosa arma de **representatividade** para grupos/culturas que aderem às suas potencialidades, ou ainda sobre quais os tipos de representações/imagens/memórias que estão sendo produzidos. Ou seja, muitas das imagens cinematográficas apresentadas ao mundo, sobre o mundo, hoje fazem parte do imaginário cultural de muitas pessoas, e definem o que essas pessoas pensam/acreditam, no nível da imagem, sobre a vida no Planeta Terra – mesmo que essas mesmas pessoas, nunca tenham saído do bairro onde nasceram. Uma vez que as imagens funcionam como representações que atuam enquanto instrumentos de reprodução e indução ideológica. Porque passa-se a ver como querem que vejamos, e é tudo muito simbólico.

Segundo Ella Shohat e Robert Stam, professores da Universidade de Nova Iorque, em artigo publicado sobre as diferentes naturezas do cinema (e suas teorias), os meios de

comunicação contemporâneos têm suas existências realizadas em bastante proximidade com o próprio cerne das novas produções identitárias (SHOHAT; STAM, 2005). No caso do cinema, quero me deter à sua potencialidade de fornecer para as pessoas de todo o mundo, imagens e discursos capazes de criar novas fontes de conhecimento e memória. Tal artifício foi inicialmente utilizado para dar conta de abastecer apenas o imaginário de sociedades identificadas/formatadas dentro da lógica ocidental moderna. Mas, rapidamente, foi sendo ressignificado por modelos culturais *outros*. Apropriado e (re)atualizado, quanto às suas múltiplas possibilidades. O efeito disso, enquanto técnica, foi a sua eficaz reprodutibilidade, cada vez mais desmistificada em função das mídias digitais. E assim, a função do cinema passou a ser alcançada, na mesma potencialidade de convencimento/entretenimento, em sessões privadas, feitas em aparelhos que usamos em casa, em qualquer lugar do mundo.

Portanto, procurar entender de que forma as mensagens transmitidas em obras cinematográficas conseguem incrustar nas imaginações coletivizadas, me ajudou a explicar como essa ferramenta **[o cinema]** foi utilizada tanto para dominar e oprimir, quanto para emancipar e descolonizar mentes subalternizadas pela estrutura epistemológica euro centrada. Ocorre que, como muitas outras coisas, o cinema é cria do apogeu do imperialismo, sendo difícil conseguir negar essa paternidade. Neste sentido, Shohat e Stam insistem na ideia de que, por isso mesmo, ele é um importante herdeiro das estruturas assentadas na infraestrutura imperial de comunicação (SHOHAT; STAM, 2005). E somente existe como produto e sintoma da própria modernidade. Quanto a isso, para os pós-coloniais Leo Charney e Vanessa Schwartz, em *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), essa condição de reprodutibilidade serviu de base para a estreita relação que se constituiu, ao longo do século XX, entre a linguagem cinematográfica e o processo de construção da noção de identidade nacional moderna. De qualquer maneira, com o advento da técnica de projeção em série de fotogramas, que pressupunha a exibição do produto final no mercado de bens simbólicos, o cinema assumiu a função de propagar e difundir muitos dos ideais da sociedade industrial, como, por exemplo, a supervalorização da noção de liberdade focada na experiência individual subjetiva e no crescimento urbano-industrial.

Leo Charney e Vanessa Schwartz ressaltam ainda que a produção cinematográfica, esse misto de arte e técnica, distingue-se por personificar, e ao mesmo tempo transcender, um período intenso de inovações tecnológicas, dentre todos os emblemas que surgiram com a modernidade (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Através de uma combinação interessante de atributos, o cinema contribuiu para a invenção da vida moderna, por sua capacidade de representação, espetacularização, efemeridade, entretenimento e, principalmente, consumo e

circulação de informações. A arte cinematográfica, enquanto meio de comunicação baseado na forma de narrativa clássica, foi fundamental para a divulgação e consolidação dos aspectos da vida ocidental moderna graças ao seu potencial artístico, mas, principalmente, mercadológico. Ou seja, enquanto houver esse tipo de narrativa, racional-positivista, utilizada para fortalecer noções de superioridade racial e desenvolvimento socioeconômico – valores que tão bem definem a modernidade – haverá quem deseje pensar e elaborar outras imagens, contra-hegemônicas, decoloniais. De denúncia, ruptura e transformação. Que anunciem outras leituras sobre a África e seus descendentes, por exemplo. E para tanto, para conseguir ver o que está escondido, ou adulterado, a fim de romper com a estética da subalternidade, é preciso começar denunciando de que forma a hierarquia da colonialidade – calcada na crença de autoria individual – foi definida como universal.

Essa capacidade de reprodutibilidade atribui um poder inestimável para esse meio de criação inventado pela modernidade: a legitimidade da representação, que funciona enquanto arte e técnica, e que se define por essa sua capacidade/necessidade de representar, replicar, repetir, anunciar. Inúmeras vezes. E mesmo que seja esse um consumo e um fazer altamente elitistas (em qualquer dos continentes deste Planeta Terra), ainda assim, o cinema alcança milhões de mentes, anualmente e em todo o mundo. No Brasil, de acordo com o OCA (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual), somente em 2016, o público total das salas de cinema chegou a 184 milhões de pessoas⁵⁰. Sem contar as visualizações domésticas, feitas desde a internet, que é algo que também arrebatou um público de milhões de pessoas.

Cabe pontuar que, diante desta riqueza de possibilidades e enorme poder de difusão, em muito o cinema foi bastante utilizado pelos regimes coloniais para “educar” e “civilizar” os nativos, aos moldes europeus (OLIVEIRA, 2016). Trata-se de um tipo de tecnologia, sobretudo, que somente recebeu apoio e credibilidade, diga-se de passagem, em função da sua capacidade científica de criar representação e produzir memória (BENJAMIN, 2012). Por conta disso, até meados da década de 1960, os filmes feitos sobre o continente africano traziam apenas representações que apresentavam a negritude de suas identidades como sendo algo selvagem, atrasado e sem história (DAMASCENO, 2008). Como herança desse sistema, a memória cinematográfica mais disponibilizada no mercado mundial sobre África e suas populações negras, até o final do século XX, foi aquela produzida por profissionais que não eram nascidos ou criados sob as premissas das culturas africanas. Este dado merece, portanto, uma análise

⁵⁰ Dados do Portal O Povo. Disponível em <https://www20.opovo.com.br/app/acervo/noticiashistoricas/2018/04/13/3681286/numero-de-brasileiros-que-vao-ao-cinema-cresceu-mais-de-60.shtml>. Acesso em: 23 fev. 2019.

pormenorizada, diante do poder cognitivo, social, psicológico e neurológico que há em criar formas específicas de memória, na intenção de embasar e fortalecer um determinado sistema.

Uma desvantagem considerável, se atentamos para a questão da legitimidade das histórias e memórias, quando da falta de autorrepresentações para a construção dos imaginários sociais. Não é de se estranhar, portanto, o enorme impacto da lógica euro-centrada de interpretação sobre o corpo negro, nas formas de representação imagética produzidas e consumidas no Brasil, por exemplo. Eu me refiro aos grandes meios de comunicação, que vendem corpos negros perfurados em seus telejornais e telenovelas, para mais de 2,5 milhões de domicílios espalhados por todo o país, diariamente⁵¹. Afinal, trata-se de uma sociedade cuja história está diretamente atrelada/afetada pela escravidão colonial – fator que impõe toda uma especificidade a essa população tão marcada pela mentalidade colonial. E que, no audiovisual, resulta na recorrente (re)produção, pela indústria cultural, de narrativas altamente racializadas e inferiorizantes sobre a população negra. A questão, portanto, é de saúde pública. Tamanho o seu impacto. Todos querem ser o “pai” do [melhor] cinema, sem pôr muito em questão essa façanha, no que tange às implicações do que significa inventar uma arte, uma prática, que se faça comercial em cima de um discurso hegemônico. Algo muito útil, em tempos de intensos conflitos por dominação econômica e cultural, como vêm se configurando os últimos séculos, desde a invenção do colonialismo europeu.

Logo, essa é uma arte que incorpora na sua realização, a condição de muitas outras formas de arte – ela é plural, por essência. E é necessária da soma de muitas etapas. O cinema-objeto-filme realizado, é som, é forma, é movimento, é volume, é espaço e é também palavra. Uma espécie de arte “síntese”, “espelhar” (na lógica do reflexo), ao mesmo tempo e em muitos sentidos. E mais, o cinema é como a trigonometria, é a soma de perspectivas e o desenvolvimento de técnicas. Quanto à sensação de movimento que o cinema proporciona, quando da sua exibição, ele tem origem em uma técnica desenvolvida no Egito, quando pintores contavam suas histórias através de uma narrativa parecida com a das novelas, só que falada e grafada [simultaneamente], porque eles iam desenhando enquanto a história era contada; riscos que tinham noções de perspectiva e que sugeriam direção dos movimentos. Daí a necessidade de reivindicar outras fontes, outras origens – posto que o cinema não surgiu da-na Europa, como foi difundido. Apesar disso, a história do cinema-coisa-técnica somente se completa, mesmo,

⁵¹ Dados do IBOPE 2009, sobre o alcance da televisão, entre as famílias brasileiras. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/850692-ibope-mostra-que-volume-de-espectadores-da-tv-aberta-nao-encolheu.shtml>. Acesso em: 13 out. 2016.

no marca de quando teria sido exibido. Não é à toa, que a data de sua inauguração, coincide com o dia em que foi exibido a público, pela primeira vez.

Os irmãos Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema: uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, já que os rolos de película tinham quinze metros de comprimento. Na mesma época, um mágico ilusionista chamado Meliès comprou um dos aparelhos criados pelos irmãos e passou a produzir filmes teatrais, com alguns efeitos e narrativa dramática – ele é considerado o pai da linguagem cinematográfica, que se realiza pela montagem (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Entretanto, cabe ressaltar que o cinema, quando surgiu, foi tido apenas como uma forma científica de registrar, pela fotografia, em película cinematográfica, pessoas ou coisas, geralmente em movimento. Pelo fato de serem inúmeros os fatores que concorrem para o estabelecimento de técnicas (científicas ou artísticas), estabelecer marcos históricos é sempre um ato perigoso e arbitrário, particularmente, no campo das artes. Esse fazer cinematográfico surge e se perpetua até os dias de hoje, na intenção de refletir, representar e afetar as sociedades, por conta da sua capilaridade e extensionalidade (RAMOS, 2005), ficam sob o efeito mágico/psicológico da projeção de som e imagem em movimento. De toda forma, ao surgir como um procedimento capaz de trabalhar diferentes formas de representação, registrando acontecimentos e narrando histórias, a técnica cinematográfica rapidamente se difundiu.

Diante disso, se é verdade que o cinema, para além de ser uma técnica eficaz de reprodução de imagens em movimento, funciona também como uma arma ideológica estratégica, um saber que representa, um instrumento poderoso de educação e uma indústria de consumo; faz todo o sentido que as Ciências Sociais estejam cada vez mais interessadas em analisá-lo. Nesse pretexto, em livro sobre o porquê de o cinema ter se tornado a mais singular das artes, o teórico francês Jacques Aumont chama atenção para importante faceta desse meio de comunicação: ser ele um espelho da vida; um espelho com som e imagens em movimento (AUMONT, 2008). Um reflexo aparentemente desinteressado, é verdade, porque o cinema-objeto-filme em si, não se beneficia de nada sendo ele apenas esse eco sozinho do mundo. Posto que, como sugere esse autor, o filme-objeto “*quase não tem existência nenhuma sem uma consciência que se mire nele*” (AUMONT, 2008, p. 16), sem uma estrutura social que garanta a sua real continuidade (de produção, realização, distribuição, exibição, consumo e interpretação-recepção).

E é exatamente essa questão, sobre o poder existir enquanto um cinema-conhecimento válido (o “poder” de ser/estar viva, estar em relação e ter continuidade), que guia o trabalho aqui apresentado. Enquanto fazer artístico, nasceu de várias inovações, e por isso é tão difícil

estabelecer os seus marcos históricos, podendo acontecer de incorrer no erro crasso de nomear e criar (no sentido de produzir e inventar, mesmo). Sobre o cinema e suas extensões, o formato tradicional de película – que já foi totalmente dessacralizado – é uma tecnologia específica que, ao projetar 24 quadros de imagens por segundo (mais o áudio), cria algo mágico, surpreendente. Impactante. De início, a exibição das imagens era um pouco mais lenta do que a forma como ocorre atualmente, com a projeção de menos de 24 frames por segundo, e era também sem som/áudio direto, diferente de como é hoje em dia, onde o som é reproduzido a partir do próprio filme. Antes, bem no início, o áudio era produzido de modo indireto à captação e a edição/montagem das imagens, e muitas vezes era tocado/falado em simultâneo, durante a exibição. Que também já passou por diferentes transformações. Em 2015, na primeira vez que estive no FESPACO, reparei, inclusive, que a própria situação da exibição dos filmes concorrentes era algo que eu deveria considerar como sendo parte da ruptura decolonial.

No filme *Café com Canela* (2017), des brasileiros Glenda Nicácio e Ary Rosa, há um diálogo muito bonito sobre o que é que o cinema é, em nós, pessoas pretas. Eu me encontrei com este filme pela primeira vez em Lisboa, durante a 3ª Edição da Mostra Internacional de Cinema na Cova, e ele fala sobre a bonita relação – de reconstrução e afeto – entre duas mulheres negras: Violeta e Margarida. A mais nova e a mais velha. Uma sendo a professora da outra, em momentos distintos da vida. Nessa cena que destaco, a jovem Violeta pergunta se Dona Margarida já havia pensado sobre o tempo que as pessoas perdem em frente a televisão. Que responde que, para quem a assiste, a televisão deve ser mais interessante que a própria vida. Nesse vai e vem de palavras, a conversa desemboca nas águas do cinema:

- *Bom mesmo é cinema!* – diz Margarida.
- *E o que é que tu vê de tão interessante assim no cinema?*
- *É mágico. Cinema é mágico, Violeta.*
- *Mas, como é?*
- *Como assim?*
- *Como é o cinema, mulher?*
- *Uma sala grande, cheia de cadeira, com uma tela branca enorme na frente.*
- *Isso eu sei, Dona Margarida, não sou tabaréu, não. Eu tô perguntando é como você se sente no cinema.*
- *Como eu me sinto? ... Quando a gente entra naquela salona, sente logo um cheiro diferente, mais ou menos familiar, mais ou menos aconchegante, perturbador. Dá um friozinho na barriga. Dá um pouco de insegurança também, porque mesmo você sabendo que você tá numa sala cheia de gente, você se sente completamente sozinha diante da tela. É como se cortasse a ligação que você tem com a segurança das coisas e lhe jogassem pra mergulhar de cabeça numa experiência que você nem sabe onde vai dar. Todo mundo diz que cinema serve pra você esquecer da vida, dos problemas, e viver num mundo mágico, longe da sua realidade. Eu não acredito muito niss, não. Cinema pra mim, um bom filme, Violeta, mostra os podres, as limitações, as angústias que todo mundo tem. Um bom filme, antes de tudo, “ele” quer te experimentar e quer ser experimentado. Ah, Violeta, e quando isso acontece, você perde o chão, perde a vergonha, perde a linha e transcende. No escuro, diante daquela imagem dominada pelo som, que você consegue ficar, finalmente diante de si e escutar tudo aquilo que*

“você nunca teve coragem de falar pra si mesma. E é nessa hora que você se encontra. Encontra e se perde de uma vez por todas, sem máscara, sem fantasia. Mesmo que seja só por alguns minutos. Quando o filme acaba, as luzes acendem, tudo fica diferente, vazio. Aquele que sentou na poltrona, nunca mais vai levantar e aquele que levanta é novo, é outro. É isso. Cinema, pra mim, é isso.”

“– *E isso é bom, Dona Margarida?*”, inquiriu Violeta, enquanto as duas terminam de limpar a sala da casa isolada depois da morte do filho⁵². No entanto, esta é uma pergunta que, embalada pelo diálogo anterior entre as duas protagonistas, me remete, imediatamente, ao que bell hooks discute no texto *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* (1992), publicado como parte da coletânea *Black Looks: Race and Representation* pela Boston: South End Press; e cuja versão que utilizo foi traduzida no Brasil por Maria Carolina Morais, e publicado na plataforma *fora do quadro* em 2017. Enfim, esta explicação na voz de Margarida é, para mim, uma boa definição sobre o que é, e o que representa, o cinema na vida das pessoas. Pessoas como a Glenda, a Violeta, como eu ou como a hooks. E o que há de interessante nesse encontro entre cinema, poder, poética, mulher negra e afeto? Diante da recusa em contar histórias que reforcem a supremacia branca, *Café com Canela* é também uma afronta ao modelo hegemônico de produção feita para/pela indústria cultural, porque resulta de práticas cinematográficas dissonantes e desacordadas, no sentido de *estar em desacordo*, das formas dominantes de se fazer cinema (hooks, 2017). A começar pela formação da equipe técnica. O filme é uma das peças, entre muitas das que já foram produzidas pela produtora independente *Rosza Filmes*. Sediada em São Félix, no Recôncavo Baiano, a empresa atua, desde a sua fundação em 2011, no mercado audiovisual e acredita que o cinema é uma prática transformadora, que pode dar visibilidade, recriar e movimentar o mundo.

Sobre o filme, Ary Rosa, que é homem branco, chama a atenção para o fato de haver essa questão, “*a mais importante de todas*”, segundo ele, que é o fato de as pessoas se verem representadas no filme; uma história sobre pessoas que conseguem se ver em cena.

*Café com Canela tem esse cuidado, de trazer essa representação feminina e negra pra o primeiro plano, e trazer subjetividades pra esses sujeitos, que é uma coisa que muitas vezes é totalmente negligenciada, pensando não só no cinema, mas no audiovisual, no geral. [...] Eu quero falar de gente daqui, de gente preta daqui, e quero falar e quero fazer disso uma estética, quero conseguir acessar poesia desse cotidiano.*⁵³

⁵² Sinopse do projeto: “*Recôncavo da Bahia. Margarida vive em São Félix, isolada pela dor da perda do filho. Violeta segue a vida em Cachoeira, entre adversidades do dia a dia e traumas do passado. Quando Violeta reencontra Margarida inicia-se um processo de transformação, marcado por visitas, faxinas e cafés com canela, capazes de despertar novos amigos e antigos amores.*” Texto e outras informações disponíveis no endereço https://www.facebook.com/pg/cafecomcanelaofilme/about/?ref=page_internal. Acesso em: 01 de jul. 2019.

⁵³ Entrevista disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=Vo0KRIUuYk0>. Acesso em: 01 de jul. 2019.

Para uma produção focada na questão de dar visibilidade através de representações dignas, aos corpos negros, o fazer também é feito sob o cuidado que deve haver para conseguir fazer algo sobre tipos ausentes. *Café com Canela*, e tudo o que envolve a sua produção, é, portanto, um bom exemplo de como, enquanto uma forma de expressão multifacetada, cada plano, cada detalhe de um filme espelha uma série de escolhas, que são/foram tomadas e pensadas de maneira muito cuidadosa, sobre todo o fazer cinematográfico, graças à importância das partes sobre o conjunto da obra. Assim é o cinema: um resultado somado. De qualquer modo, é importante relembrar que, assim que surgiu no final do século XIX, a narrativa cinematográfica foi percebida como sendo uma verdadeira arma bastante eficaz e apta a servir de espelho para a sociedade moderna. Capaz de retratar fatos, registrar acontecimentos/situações/eventos, experimentar formas de imagens, narrar, recontar e reinventar histórias: reais e imaginadas. Ou seja, de pronto o cinema virou um tipo de prática discursiva que chegou rapidamente aos quatro cantos do mundo, quase que imediatamente após a sua invenção. E a propagação dessa técnica, especialmente nos grandes centros urbanos ocidentais, possibilitou a produção de muitas dessas obras.

No entanto, apesar de apresentar diferentes narrativas estéticas, o cinema ocidental se tornou um espaço discursivo a mais para divulgar e legitimar o ponto de vista das metrópoles, em detrimento de qualquer possibilidade de autorrepresentação cinematográfica, por parte das periferias mundiais. Por ser esta arte-tecnológica, que hoje também trabalha com o formato digital, o cinema acaba por transformar o universo da imagem em universo da representação: recriando, reinterpretando e ressignificando detalhes da vida social. Por isso, não se pode negar que uma análise sociológica sobre as imagens do cinema passa, necessariamente, pela questão da representação social. Sobretudo, por se tratar de um tipo de narrativa que, sendo fruto de processos desencadeados por ações coletivas, implica no reflexo e na reprodução de relações estabelecidas dentro, fora ou entre grupos sociais. Retomando algo que já foi mencionado nesse texto, segundo o sociólogo alemão Walter Benjamin (1892-1940), o cinema é a melhor expressão para compreendermos as implicações do sistema de produção capitalista no campo artístico (BENJAMIN, 1994), exatamente por essa sua faceta. A partir do momento em que o capitalismo se impõe como novo sistema econômico, surge uma relação entre arte e consumo, através da reprodução técnica dos produtos. À medida que há uma crescente difusão e intensificação dos movimentos de massas, a reprodutibilidade técnica proporciona maior acesso do público à obra de arte: além das mercadorias ficarem mais próximas do consumidor, a necessidade de possuir os objetos se torna cada vez mais irresistível, seja através do objeto, de sua imagem ou de uma reprodução.

Apesar de ter, em sua concepção, uma questão mecânica específica – ligada a maquinaria –, as obras cinematográficas são produzidas por várias pessoas, através de vários métodos de trabalho e tipos diferentes de ferramentas. Como a captação, a criação e/ou o desenho das imagens a serem projetadas. Trata-se de um processo criativo, de desenvolvimento e montagem. E quando essas imagens, cenários e realidades, são projetadas, de forma rápida e sucessiva, a plateia tem a ilusão de estar observando a própria vida. Graças a um efeito psicológico, conhecido pelo termo de Persistência da Visão, quando o olho humano consegue reter a imagem por mais uma fração de segundo, mesmo após essa imagem já ter sumido (AUMONT; MARIE, 2013). Na sequência da magia performatizada pelos frames exibidos em *continuum*, vê-se o movimento registrado na tela do cinema, nas imagens apresentadas. Tudo isso, somado e em razão do fato de haver [algum tipo de] sequência e continuidade, tanto no áudio quanto no visual, sempre costurados para a o surgimento de uma mesma narrativa. Todavia, são os meios de comunicação audiovisual do país – leia-se televisão, internet e cinema –, que mais transbordam de estereótipos racistas. Área de produção, aliás, que corresponde a um dos cinco principais setores de bens e serviços prestados no Brasil, segundo pesquisa feita sobre a economia nacional⁵⁴.

E por que o cinema seria algo tão importante nesse processo de consolidação de um sistema-mundo? Qual a sua relevância? Suas especificidades? Trata-se, na verdade, de um conjunto de atributos, que transformam a técnica em questão, em arte, ideologia e consumo. Isso porque há no cinema algo mágico, que surpreende e capta a atenção de quem o assiste, devido a essa capacidade, mecânica, de induzir/reproduzir sensações, movimentos, afetos. Sem contar o fato de que se trata de uma indústria mundial que pode ser comparada ao PIB total de alguns países, tamanha a sua capacidade de produção coletiva (MELEIRO, 2007). No entanto, a circulação internacional, e em massa, de filmes estadunidenses acabou instaurando um modelo estético hegemônico de fazer cinema, que encontrou resistência imediata. Entre os movimentos contrários ao classicismo estão: o cinema soviético dos anos 1920, a primeira vanguarda francesa impressionista, o expressionismo alemão, o cinema cubano da década de 1980, o cinema de Sembène, cinema novo, Manifestos Feijoada e de Recife, Movimento Tela Preta, entre outros. Sobre essas linguagens alternativas que surgiram no começo do século XX, em oposição ao cinema clássico *hollywoodiano* – considerado alienante posto que o espectador não tinha a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico quanto à visão de

⁵⁴ Dados produzidos pelo IBGE, Ministério de Minas e Energias, Banco Mundial, CIA The World Factbook e MDIC (Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços); disponíveis em: http://www.suapesquisa.com/geografia/economia_brasileira.htm. Acesso em 26 fev. 2019.

mundo melodramática apresentada –, as vanguardas cinematográficas da União Soviética, França e Alemanha privilegiaram temas da atualidade para registrar a realidade, explicá-la, construí-la e interpretá-la de forma menos submissa à linguagem do teatro e do romance (VANOYE; GOLIOT; LÉTÉ, 1994).

A questão que me interessa discutir sobre o modelo clássico de cinema, no entanto, diz respeito ao processo de fortalecimento de um discurso de representatividade, engendrado na narrativa e na estrutura clássica de fazer cinema. Contudo, sobre a potencialidade revolucionária da reprodutibilidade mecânica inaugurada pelo cinema (BENJAMIN, 1994), instaurada na evidência de que os maus usos sobre o cinema provam é a outra face da mesma moeda. A mesma força libertadora tem seu correlato, que é uma força anestesiante, mantenedora das relações exploratórias de produção. O cinema é aquele tipo de arte que pode ser lido como a reescrita imagética de práticas culturais próprias de quem o produz. Ele é algo muito plural, que “somatiza” as relações envolvidas no seu processo de elaboração. Ocorre que, desde a invenção do cinema, já foram muitas as diferentes formas que já aconteceram de se fazer filmes negros pelo mundo, na intenção de conseguir repercutir outras histórias no imaginário imagético/cinematográfico das pessoas, sobre vidas vividas e(m) corpos negros. Neste sentido, sobre as possibilidades de tornar (in)visível qualquer forma de cultura e/ou corpo social, através da (falta) (auto) representação imagética, cabe aqui uma breve leitura sobre o poder desta técnica e(m) suas extensões.

Acredito que a grande faceta do cinema talvez esteja na facilidade de conseguir evocar uma enorme quantidade de valores para uma enorme quantidade de pessoas, que impregnam o imaginário da maioria de seus públicos, na disputa por *poder ser* e *ter poder*, como procuro demonstrar nas páginas a seguir. Não há, no campo das artes, uma arte com a pluralidade de perspectivas sociais, como ocorre com o cinema. Ou seja, o cinema é uma forma de conhecimento, e como toda forma de conhecimento, pressupõe um tipo de poder. O poder de representar a interpretação, o diagnóstico, o ponto de vista, a verdade, o saber. Mas, há uma enorme diferença entre a representação e a representatividade, como quando não há representação representativa, acontece como o lápis cor de pele. Afinal, como explicar, que o lápis cor de pele é, na verdade, a normatividade da pele branca sobre qualquer outra variação, sem mencionar que essa construção é imagética e resulta da anulação que a cultura branca impõe? No estabelecimento de formas de ser *normais*, em oposição a formas de ser *não normais*. Como explicar sem deixar de questionar o fardo histórico atribuído ao *não normal*? Algo que não está só na cor, que é normativa, mas em todas as esferas, porque esta nossa sociedade ocidental capitalista tem muita dificuldade em ensinar e conviver com a diversidade.

O cinema pode ser, portanto, a (auto)representação do poder ser. Mas, “*parece que uma pessoa só pode existir através da imagem alienada de si própria*” (KILOMBA, 2015). Por isso, como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende de uma questão de poder. Poder e habilidade, não só de contar a história de uma pessoa, mas de fazer daquela a história definitiva dessa pessoa e de seu povo (ADICHIE, 2009). Sobre isso, ocorre a questão da relevância/representatividade (LIMA FILHO, 2015). Lendo *Raça e Epistemologias da Ignorância*, do filósofo jamaicano Charles W. Mills, encontrei o seguinte trecho:

Ignorância branca... É um assunto grande. Quanto tempo você tem? Não é o suficiente. A ignorância é geralmente vista como o anverso passivo do conhecimento, a escuridão recuando antes da difusão da iluminação. Mas... Imagine uma ignorância que resista. Imagine uma ignorância que recua. Imagine uma ignorância militante, agressiva, para não ser intimidada, uma ignorância que é ativa, dinâmica, que se recusa a ir discretamente - não confinada aos analfabetos e sem instrução, mas propagada nos níveis mais altos da terra, apresentando-se de fato sem se envergonhar como conhecimento (MILLS, 2007 – Tradução livre)⁵⁵.

Com isso, compreendo quem, dentre todos os atores sociais, é aquele que tem mais possibilidades estruturais de negar/ceder espaço/acesso ao poder/conhecimento: o sujeito branco. Como dica, bastaria também responder quem é que assume mais lugares de poder para falar, em uma sociedade como a que vivemos (KILOMBA, 2015). Ou seja, é importante responder em qual momento histórico as minorias tiveram algum tipo de poder estrutural capaz de silenciar (a história, a ciência, os valores) o único grupo que goza do direito de ser sujeito na sociedade ocidental moderna capitalista, desde o período colonial. No que tange à representatividade, ela se concretiza através da ação, adesão e participação dos representados, em espaços de poder, como nas imagens, por exemplo. O valor da representatividade não deve ser mensurado, portanto, apenas pela quantidade de representações disponíveis – não basta apenas estar lá –, o que importa é a qualidade da informação e da interlocução projetada, para que exista uma representação ampliada e inclusiva. Daí a importância de as representações estarem associadas a uma representatividade pluralizada, que coloque em pauta histórias e corpos colonialmente invisibilizados, desencaixados da história inventada (e distorcida), criada para a humanidade pela europeidade.

⁵⁵ Trecho original: “White ignorance... It’s a big subject. How much time do you have? It’s not enough. Ignorance is usually thought of as the passive obverse to knowledge, the darkness retreating before the spread of Enlightenment. But... Imagine an ignorance that resists. Imagine an ignorance that fights back. Imagine an ignorance militant, aggressive, not to be intimidated, an ignorance that is active, dynamic, that refuses to go quietly — not at all confined to the illiterate and uneducated but propagated at the highest levels of the land, indeed presenting itself unblushingly as knowledge” (MILLS, 2007, pág. 13).

Trata-se, exatamente, deste sentimento de pertença e/ou pertencimento a algo inventado para atribuir poder a uma noção que é projetada para ser totalizante e concreta, mas que, afinal de contas, nunca existiu materialmente. A nova direita europeia, em pleno ano eleitoral de 2019, faz alusão a necessidade de recuperação deste valor, desta crença, baseada na ideia de uma identidade ocidental multimilenar. A história oficial da humanidade inventada pela europeidade é, ela própria, uma criação humana. Ou seja, a própria história das sociedades, como quando contada pela lógica das narrativas clássicas, é uma criação humana. Ela foi inventada, e vem sendo escrita, reescrita e apropriada, de acordo com o contexto, com a temporalidade e a espacialidade em que vem sendo criada e escrita. A história que temos referência, sobre os processos de constituição/organização da humanidade, é contada a partir do termo da evolução – das culturas, das práticas e das vivências – com base nessa europeidade, inventada.

Neste sentido, o que se cunhou chamar por “cinema clássico” – e que nada mais é do que o cinema branco, em que as técnicas empregadas estão “*subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como é claro ao seu impacto dramático*” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27) –, foi adotado pelo modelo hollywoodiano e virou a sua marca registrada. Essa narrativa ficou marcada por opções estéticas que sugerem visões individualistas de mundo, a partir da ênfase na estrela do espetáculo, que se realiza através de uma imagem inventada sobre os atores e atrizes protagonistas, criada com objetivos espetaculares e comerciais (VANOYE; GOLIOT- LÉTÉ, 1994).

Teria sido, portanto, a partir de um exercício intenso sobre o direito à iniciativa histórica, contra a ênfase elaborada pelo Ocidente, que os próprios povos afrodiáspóricos e africanos sentiram profundamente a necessidade de restabelecer, pelo cinema e em bases sólidas, a historicidade de suas sociedades. Neste sentido, caberá a este exato momento do texto, demarcar rapidamente quem são as populações afrodiáspóricas – enquanto uma identidade política –, a fim de elucidar porque elas não serão entendidas/referidas aqui simplesmente como *afrodescendentes* – uma vez que o mundo inteiro assim o é –, e também de evitar que haja qualquer confusão política neste sentido. Afinal, a dispersão em massa vivenciada pelas populações com origem no continente africano se deu em função de situações extremamente específicas, mas que possuem um denominador comum: o colonialismo escravocrata fundador do capitalismo moderno. E para compreender tais eventos ocorridos ao longo da história recente do continente africano, a antropóloga brasileira Goli Guerreiro identificou **três importantes movimentos diáspóricos distintos**, que abalaram drasticamente o povo negro em África, para dentro e para fora dela (GUERREIRO, 2009; 2010).

Um primeiro, que ocorreu pela via do tráfico negreiro perpetrado pelo colonialismo europeu, quando, entre os séculos XV e XIX, grandes contingentes populacionais africanos foram sequestrados e violentamente arrancados de suas casas, obrigados a migrar para fora de África, rumo a serviços obrigatórios e em destinos totalmente desconhecidos; o segundo, em função de uma série de deslocamentos voluntários ocorridos ao longo do século XX, impulsionados pelas péssimas condições de vida a que foram submetidas as pessoas descendentes de indivíduos escravizados, no pós-abolição, que passaram a migrar de países periféricos (como Jamaica, Porto Rico, Benin, Cabo Verde, Angola etc.) (GUERREIRO, 2009) para grandes metrópoles ocidentais (como Londres, Nova York, Paris, Lisboa, São Paulo etc.) (GUERREIRO, 2009); e o terceiro e último grande movimento, provocado pela circulação, entre diferentes territórios diaspóricos negros, de um mesmo conjunto (bastante variado) de signos/símbolos, em função da larga rede techno eletrônica que existe atualmente, alimentada por filmes, músicas, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones, ideologias etc., e que coloca em conexão cidades como Salvador, Kingston, Havana, New York, New Orleans, Londres, Lisboa, Dakar, Luanda, entre outras (GUERREIRO, 2009).

De fato, e não por acaso, cada um desses ciclos diaspóricos identificado por Goli Guerreiro foi responsável também pela intensificação do ciclo seguinte, e mais. Como a escravidão colonial e o neocolonialismo, por exemplo, que acentuaram outro processo tão severo quanto, ligado aos fluxos internos em África, que já existiam (DE MEDEIROS In EL FASI, 2010), mas que se intensificaram em decorrência das fronteiras inventadas e das crises econômicas criadas pelo sistema (neo)colonial capitalista patriarcal (REIS, 2011). A verdade é que, mesmo com o fim do tráfico escravagista, esses fluxos seguintes – intra continentais e extracontinentais – não desaceleraram. Pelo contrário, misturaram-se uns aos outros, transformando-se em importante fenômeno social, experimentado pelas sociedades contemporâneas. Por conta desse impacto tão profundo na vida das pessoas negras, a repercussão dessas dinâmicas provocadas por tantas migrações forçadas, em conflito com tantas fronteiras inventadas pelo neocolonialismo, tem sido constantemente escolhida/acolhida como tema e objeto de narrativa e representação entre os filmes exibidos e premiados pelo FESPACO. Isso porque há algo primordial no cinema, que é determinado pela potência de quem o realiza: o seu tema, que dependerá das circunstâncias específicas de realização da obra. Ou seja, o assunto tratado, está interligado à forma, à disposição das formas e às imagens/diálogos e personagens-intérpretes que aparecem no filme (AUMONT & MARIE, 2013).

De acordo com o cineasta brasileiro Joel Zito, um tema (ou narrativa) desde Ousmane Sembène, ou do cinema africano, é muito diferente das obras criadas na América Latina e na

Ásia, “é o tema de buscar reconstruir um imaginário e uma cultura e uma ancestralidade para sair de um pensamento colonial. Desde os mais recentes até aqueles outros que vão buscar a própria história da África”⁵⁶. A estética negra – expressão entendida desde conceitos e juízos de beleza baseados nas características (múltiplas) da população negra – servirá para educar esse povo pelo cinema⁵⁷. No Brasil, os conteúdos obrigatórios de História (memória), Arte (imaginário) e Sociologia (análise social) trabalhados durante o Ensino Médio definem um bom exemplo de como os saberes (conhecimentos) oficializados pelo Estado são algo estrategicamente pré-determinado⁵⁸. Afinal, não é aleatório o que se pretende em sala de aula, tampouco o que é escolhido para ser anualmente ensinado a milhões de pessoas⁵⁹, vide a reforma do ensino médio que acabou de acontecer.

Pelo contrário, trata-se de uma questão de poder: poder determinar os temas, poder tomar tais decisões políticas, com diretrizes ideológicas específicas. Neste sentido, é interessante perceber como tal processo confere a validação de poucas interpretações sobre a história do mundo; inscritas e definidas a partir de uma *orientação epistemológica* mais ou menos homogênea recente linear (e um tanto rígida), de tradição euro-ocidental (leia-se aqui valores, preceitos, pre-conceitos, padrões e argumentos inscritos na lógica do pensamento eurocêntrico) (BERNARDINO; GROSGOUEL, 2016). Retomando novamente o pensamento de Grada Kilomba, pesquisadora/artivista fanoniana, e eu tendo a concordar com ela, o termo epistemologia se desenvolve não somente sobre como, mas também sobre quem produz conhecimento verdadeiro e em quem somos organizados para acreditar, em um mundo com tantos requisitos moralizantes (KILOMBA, 2016). *Episteme* é conhecimento e *logos* é ciência, sendo ela a própria ciência do conhecimento, e também qualquer especulação científica sobre a sua produção e aquisição. E que se define sob três esferas, também de acordo com Kilomba: 1. (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro. 2. (os paradigmas) quais narrativas

⁵⁶ Entrevista com o ator, diretor e roteirista Zózimo Bulbul, para o Programa 3a1, disponível através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Gx4WzZt5ssM>. Acesso em: 22 fev. 2019.

⁵⁷ Zózimo Bulbul em *Tributo a Zózimo Bulbul*, em vídeo do acervo CULTNE, disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=mCjzFylnz44>. Acesso em: 20 fev. 2019.

⁵⁸ Pela Constituição de 1988 (respeitadas as devidas ementas e modificações), as disciplinas que compõem o currículo da Educação Básica têm os seus conteúdos programáticos definidos pelo Ministério da Educação. Esta normativa é ajustada às políticas específicas de cada governo, e muda a cada gestão.

⁵⁹ No Brasil, aproximadamente 50 milhões de pessoas estão matriculadas no sistema de Educação Básica, particular ou público, de acordo com o Censo Escolar 2013 elaborado pelo Ministério da Educação. Esses dados foram publicados no RELATÓRIO EDUCAÇÃO PARA TODOS NO BRASIL 2000-2015 e estão disponíveis em http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15774-ep-relatorio-06062014&Itemid=30192. Acesso em: 22 fev. 2019.

e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido. 3. (as metodologias) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro (KILOMBA, 2016).

Ou seja, seguindo por esta estrada e linha de raciocínio, somente é incluído ao programa das disciplinas escolares, aquilo (tema, paradigma e metodologias) que é percebido como apropriado para a formação das mentes, que devem ser submetidas ao Plano Nacional, na intenção de melhor formatá-las para o mercado de trabalho. Ocorre que, em matéria de serventia e funcionalidade sobre esse tipo de estrutura, tão monocromática e conteudista, há o que se questionar a quem serve esse modelo de organização. A Antropologia mesmo, – desde o seu princípio, no final do século XIX interessada no outro-humano do europeu – já há muito anuncia que a cultura – enquanto *modos de ser* – é algo coletivo, e não um total-universal; é algo que todo grupo tem, mas que muda em características, de grupo social para grupo social. E mesmo que a globalização tenha promovido certa homogeneização da vida, ainda assim as pessoas estão em acordo (ou desacordo) com os grupos sociais que as cercam. Sendo, nesse caso, os eventos, as rotinas, as memórias e as relações do dia a dia que primeiramente definem os seus gostos e *habitus*.

Pelo silenciamento que esse modelo eurocentrado de conhecimento tenta impor às demais cosmogonias, é certo que vem daí o fato de sempre haver reações contrárias à sua perpetuação. E é agora que eu chego ao tema específico desta parte da tese. Afinal, a discussão toda aqui diz respeito ao processo de uma reação, no cinema, ao modelo hegemônico e comercial de se fazer/consumir histórias sobre/com pessoas africanas e afrodiáspóricas. Um trabalho, portanto, sobre o cinema, antes de mais nada, enquanto importante técnica artística e ferramenta de reprodutibilidade; mas, sobre um cinema em especial, o cinema negro, que pode ser de militância, anticolonial, que procura romper com o paradigma europeu, ocidental, *hollywoodiano* de fazer cinema, na luta contra a invisibilidade do corpo negro, dos saberes e pela autorrepresentação das populações africanas e suas diásporas. Disposto a fazer um Cinema-arma, como diria Zózimo Bulbul ou Ousmane Sembène, que pode alcançar muitos olhares, muitas cabeças. Ou um Cinema-arte, pela capacidade de conseguir trazer ao público, de dar visibilidade e de promover discursos, ideologias e referências através da mágica somatória entre som, movimento e imagem. Ou ainda, um Cinema-poder, pela capacidade de reproduzir para grandes audiências os saberes em mensagens, em imagens e poéticas, as mais diversas. Tornando visível o que antes parecia inexistente, portanto. Afinal, o “olhar” foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo (hooks, 2017).

Quando se trata de eleger o que deve ser considerado [e narrado] como saber válido/validado pelos grupos/instituições sociais, pelo Estado ou pela Arte/Cinema, há que se levar em conta que existe sempre um processo de escolhas em curso. Como se houvesse uma fina trama, quase invisível, de legitimação e reconhecimento de determinadas informações, metodologias e estratégias de aprendizado/representação e convivência, em detrimento de outras. Um processo político e de disputa por *poder ter*: controle, domínio e influência. Uma forma de gerenciamento concreta, inteiriça e ativa. Algo que não paramos para pensar muito, em função do esgotamento e da correria dos dias – moldados para a produtividade em grande escala. Mas, que acaba por influenciar consideravelmente as nossas percepções pessoais/individuais sobre as noções de tempo, espaço, vida e mundo – categorias tão coletivas e sociais. De uma forma ou de outra, essas escolhas – sobre de onde deve vir o (re)conhecimento –, implicam, diretamente, em como certos dados, fenômenos, histórias e personagens são institucionalmente percebidos e apresentados, e de que maneira isso será elaborado em matéria de práticas e comportamentos socioculturais. Esse emaranhado pode repercutir inclusive, e vice e versa, nas instituições sociais e do Estado, ou entre as relações sociais e de poder, ou na estrutura de lucro da indústria cultural, ou entre as representações de negritude no cinema africano... e por aí vai.

Isto porque, segundo o pensamento decolonial, as violências epistêmicas do colonialismo rebatem em tudo, em todas as esferas da vida, inclusive, na feitura e no consumo padrão dos filmes que são comercializados por todo o mundo. Neste caso, o cinema servirá de suporte, apenas, para um tipo de conteúdo referido pelo pensamento eurocentrado de conhecimento *universal* [local], que funciona para definir o que é o humano, o ser, o sujeito de direitos, a pessoa inteligente e civilizada. Como quando o Tarzan, que se mantém ocidentalmente humano, diante do cenário de selvageria que o cerca – uma África amorfa, indefinida e estática. Quanto à rápida capacidade de divulgação do cinema, isto possibilitou o surgimento de obras estéticas com diferentes formas de narrativas. Essas narrativas, desde as iniciativas de produção cinematográfica realizadas no início do século XX, foram capazes de produzir formas de interpretação sobre a sociedade moderna. Ou seja, uma espécie de construção de conhecimento sobre a realidade, que se processava através do registro da vida social urbana da época, utilizando uma estrutura industrial padrão apoiada na instalação de um modo de produção racional, com a especialização das áreas de atuação criadas para dar conta da elaboração do produto-filme.

CAPÍTULO 6

O CINEMA BRANCO COLONIAL.

Na atual era do digital, cada qual com sua máquina, dá conta de produzir as suas próprias memórias. Como se, a todo momento, houvesse em curso, processos de produção de discursos e imagens. Sobre o lugar ocupado por negros e negras na cadeia produtiva do campo das artes, e em especial no objeto específico desta tese – voltada para o mundo mágico das produções cinematográficas – falta protagonismo, diria o artista plástico estadunidense Jean-Michel Basquiat (1960-1988). E mais, muito mais. Faltam ainda mais outros olhares, outras falas, narrativas e direcionamentos, que venham, sobretudo, a partir de corpos negros – corpos/mentes/vivências (tudo junto e misturado), produzindo e pensando novos cinemas, capazes de trazer novas imagens, por ruptura decolonial [total] e recomeço. Pensando, portanto, a respeito de um panorama mais geral sobre essa categoria, de *cinema negro*, farei a seguir, um apanhado histórico do conceito, no sentido de perceber como um tipo de cinema produzido sobre e por pessoas negras, foi transformado também em uma categoria de análise para pensar o cinema produzido sobre, para e por pessoas negras. Isto porque esta tese não é exatamente sobre cinema-filmes, mas sim uma pesquisa sobre a minha ida a um evento-ritual que promove a produção, difusão e distribuição dessas obras afro.

E mesmo que já haja, atualmente, alguma inserção [mínima] de pessoas negras nesta área de produção cultural. Trata-se, ainda, de um campo [minado] cujo destaque e protagonismo está predominantemente associado a corpos/mentes/vivências de pessoas brancas. Fato é que: sempre houve conflitos entre colonizadores e colonizados, mas mesmo havendo reação das populações locais, as invasões surtiram o efeito de quem chega como um processo em *continuum*, quebrado, mas incessante, e muito focado. Elas eram várias, atacando em bloco; é que as diferentes colônias europeias apresentavam instituições, hierarquias e configurações administrativas semelhantes entre si, em nome de um projeto comum de dominação para promover o enriquecimento [ilícito] das elites das metrópoles localizadas naquela parte do globo terrestre, onde se ficcionalizou chamar por Europa. Estavam todas elas focadas na ambição maior de criar grandes reservatórios de mão-de-obra para exportação e trabalho de exploração de matérias-primas⁶⁰.

⁶⁰A escravidão colonial e o colonialismo europeu são dois processos interligados, promovidos por Portugal, que foi o primeiro país a se instalar na costa atlântica do continente africano, na intenção de comercializar pessoas e matérias primas, para outros lugares do mundo. Paulatinamente, outros países foram invadindo o continente africano: França, Reino Unido, Países Baixos, Bélgica, Espanha, Itália, Alemanha (BOAHEN, 2010).

No caso de um discurso sobre haver um cinema negro, logo antirracista, ele aparece quase que à mesma época em que a técnica de reprodução de imagens despontou, na virada do século XIX para o XX. Uma vez que a ideia de *poder* fazer um cinema negro, para quem o faz, corresponde a um anseio tão antigo quanto à própria luta dos povos oprimidos (leia-se os não brancos) contra a colonização europeia (MIGNOLO, 2002). O perigo disso é o fato de que, enquanto a civilização ocidental tem sido celebrada por alguns atores sociais, seu *logocentrismo* (DERRIDA, 1996) tem sido severamente criticado por outros. Fazer um cinema negro, portanto, remete ao movimento de ruptura em prol de uma descolonização total, real, das mentes e dos olhares. Enfim, são infinitas as consequências de sermos o resultado de um processo de racialização dos corpos que viralizou, e se tornou global, exatamente por ter conseguido se alojar na esfera cognitiva das mentes/corpos/existências das populações envolvidas. Algo que afetou as estruturas rítmicas e hierárquicas de muitas sociedades. Sendo esse, um processo que envolve, inclusive, a produção de uma série de imagens que foram produzidas na intenção de reforçar os estereótipos desumanizados, produzido para as colônias. Na forma de leituras de mundo bastante representadas, pelo cinema de *Hollywood*. Que teria sido inicialmente elaborado, produzido, distribuído e propagandeado na função de criar dissonâncias cognitivas, traumatismos afetivos e desfragmentação de empatias.

Como se: os brancos [auto inventados], tivessem olhado para as pessoas negras, mais de uma vez, depois de já o terem feito outras e tantas vezes. Olharam para aqueles que viviam em África, os chamaram negros e negras e lhes introduziram no sistema mercantil, enquanto *coisas*. E se aloja aí o cerne da questão, ali inaugurada: teve início à fabulação sobre o *ser* de pessoas de origem africana, sobre serem mercadorias valiosas totalmente desprovidas de qualquer forma de autonomia, de autocontrole, inteligência emocional e/ou psicológica. Entretanto, cabe ressaltar como o corpo branco-europeu conseguiu fazer isso. Não foi um processo pacífico ou harmonioso, sem manifestações de revolta e/ou resistência. Tanto que, para a vitória do modelo euro-ocidental branco, foi elemento determinante a adoção, durante os embates, de armas de fogo, acrescidas de estratégias belicistas de invasão e dominação. Esse sistema, contudo, enrijeceu, cresceu e se retroalimentou por quase cinco séculos. Até o momento em que o modo de produção que sustentava o sistema escravagista se esgotou e faliu, por conta da revolução industrial em países como Inglaterra e França. Não obstante, surge outro, associado a outro tipo de mão de obra, mantido o sentido e a manutenção das formas de alienação e subordinação sobre os corpos dominados. O novo trouxe uma falsa ilusão de liberdade, universalidade e igualdade. Contudo, todavia, entretanto, o que há nos dias de hoje é a existência de enormes distâncias, vácuos, fronteiras entre alguns poucos no mundo com muito

e muitos, todos, os outros, distribuídos pelo mundo em uma hierarquia perversa, e que insiste em tentar determinar o percurso de todos aqueles outros corpos, que não fazem parte da minoria branca dominante.

Diante disto, desse conjunto de violências cognitivas consentidas e implementadas pelo sistema-mundo (neo)colonial moderno, é possível dizer que, desde a escravidão/colonização/modernidade, foram muitos os prejuízos que afetaram o continente africano e as suas populações, permitindo que no pós-colonial (institucional, nominal) fosse quase que impossível desligar-se da maioria das formas de negociação com o capitalismo/liberalismo/modernidade (LIMA FILHO, 2015). Tanto em termos econômicos, quanto em termos demográficos – por imigrações forçadas e genocídios –, e em relação às próprias estruturas *de poder (ser)*, de existência e autodeterminação (MEMMI, 1974). Como se essa intensa e violenta sujeição dos corpos outros, não brancos, promovida desde o colonialismo, tivesse afetado as formas africanas *de saber ser: ser humano, ser gente, ser inteligente*. Como? Não permitindo que pessoas africanas e afrodiáspóricas negras exercessem direitos plenos de existir (mente e corpo) em conformidade, e segurança, com o mundo moderno. Na medida desta introjeção forçada, tal sistema de dominação – colonial – acabou por sobreviver às independências africanas e continuou sendo adotado por muitas das elites governamentais do continente, escoradas e patrocinadas por outras elites de fora, como sendo o referencial administrativo mais apropriado aos grupos de poder dos novos países, compostos por pessoas ávidas por um tipo de “desenvolvimento” que estivesse de acordo com o mundo moderno [ocidental] (KI-ZERBO, 2006).

E onde entraria o cinema, nesta discussão sobre a relação entre o colonialismo/capitalismo e a usurpação de corpos negros, por esse modelo moderno de organização social? Ele diz respeito ao que está em cena, nesse cinema de urgência: que é um cor-po e sua história. E sobre essa história, sobre esse percurso e trajetória, sobre essa invenção que é a África (MUNDIMBE, 2013), há esse fenômeno, que passa pela própria fabulação da ideia de Europa, e que se deu através da exploração de determinados corpos, corpos negros, e que é anterior à colonização dos territórios africanos, mas em direta associação com. Eu me refiro à escravidão transatlântica desses corpos-outros à Europa, e que está diretamente ligado ao maior sistema de tráfico humano engendrado pelas elites, de um continente – europeu/branco – para outro – africano/negro. Ou seja, eu falo que a trama é feita de alguns poucos retalhos, que compõem juntos a manta e o moinho desse enredo. Logo, a escravidão colonial foi/é determinante para o sucesso de todos os modelos socioeconômicos e culturais ocidentais, que vieram a seguir – se é que existe plural nisso. Ela foi determinante, devastadora e profunda,

afetando, principalmente e intensamente, aqueles contingentes populacionais, marcados como negros. Afetando e interferindo, no ir-e-*vir* daquela gente, interrompendo-lhes a existência, e conotando os seus corpos-outros ao trauma da inexistência, do apagamento, da invisibilidade e da falta de humanidade.

Cabe lembrar que, entre 1510 e 1860, mais de dez milhões de pessoas foram escravizadas em África e levadas para as Américas e Europa (ELTIS, 2016). E que, diante desse cenário de genocídio e holocausto, calcula-se que o tráfico negreiro tenha vitimado mais de 20 milhões de pessoas, sendo que desse total, quase a metade morreu entre o local de aprisionamento, no interior do continente e o mercado de escravizados nas costas africanas, cerca de 8 milhões, e quase 2 milhões durante o traslado atlântico desses corpos (ELTIS, 2016). Desta forma, é possível perceber de que maneira a escravidão e o colonialismo foram duas causas diretas do chamado subdesenvolvimento africano, responsáveis inclusive pelo despovoamento de várias regiões no continente. De todo modo, esse foi um processo muito destrutivo de dominação cultural para os outros *não iguais* da estrutura eurocêntrica, em decorrência de uma série de violências (físicas e epistêmicas), que para a sua perpetuação foram sendo institucionalizadas pelos novos Estados Modernos africanos.

Sem rodeios, mas com extrema cautela, quero dizer com isso que estou tomando o cinema (produção e consumo) para pensar algo mais estrutural, a respeito de uma disputa que há por *poder ser* humano, globalmente instaurada pela *colonialidade do ser* e do *saber* (sempre tão desejosa de *saber ser* a única referência de *poder* para/sobre o mundo inteiro), como sugere a corrente teórica decolonial. Como se, o cinema negro que eu vejo acontecendo no FESPACO, exista e aconteça enquanto instrumento de contestação, de reinvenção e luta contra um tipo [suicida] de sistema, apesar das manutenções e incidências. Um *modo* que se propõe a dialogar com outras possibilidades de representação e de representatividade de vidas/corpos negros, feitas por corpos negros, em oposição à opressão imagética do racismo, que serve de alicerce para a cultura ocidental.

Apesar de compreender que se trata de um tipo de bitola ou carcaça de pensamento empobrecidamente linear e excessivamente centralizada – no Ocidente –, sobre/para o mundo; percebo também que dentre todas as estruturas e formas de saberes que existem, têm sido essa a eleita (por poucos) enquanto a maneira mais eficaz de reconhecimento sobre quais as necessidades/exigências/normas e valores que devem prevalecer, no que tange a vida em sociedade. Trata-se de uma decisão registrada e repetida em todos os muitos documentos oficiais, produzidos por esse sistema, desde constituições, a livros e manuais científicos e escolares. No cinema, essa imposição epistêmica mais ampla, sobre o *poder* de *saber ser*,

procura se estabelecer desde as suas origens no século XIX, e tem pesado muito sobre a tentativa de construção de um tipo universal de narrativa fílmica, capaz de emocionar, formatar e entreter da mesma maneira, pessoas e culturas diferentes. Esse tipo de apagamento cultural, resulta do formato desigual das relações coloniais [raciais] de poder, que aos poucos foram se dissolvendo entre as esferas da vida social moderna. No caso dos filmes produzidos sob essa óptica, eles acabam por trabalhar no campo das estratégias políticas, expondo e reforçando ideias sobre o que deve estar visível e ser dizível, ou, no caso, sobre a materialidade dos corpos que podem/devem estar em cena, e os discursos que nos informam sobre a razão do que dizem as personagens.

Entretanto, na evidente debilidade do que são os modelos impostos, que teimam em condicionar/submeter/homogeneizar os seus *outros*; o cinema negro tem se proposto a função de ser um cinema de reação e de contra narrativa ao sistema colonial, que invisibiliza imagética e epistemicamente as culturas negras, *culturas outras*. Assim, o fenômeno de tornar o *outro* invisível estaria ligado aos estigmas impostos sobre grupos economicamente dominados que, por sua vez, sem uma reação consistente, dificilmente escapam aos estereótipos que insistem em os reservar (corpos e histórias) apenas a marginalidade. Isso se vê nos filmes *mainstream*⁶¹ que: ou anulam e fazem esquecer; ou deturpam e desapropriam o corpo de suas práticas (apropriação cultural); ou submetem à insignificância e/ou inferioridade intelectual moral afetiva. Interessante pensar, por exemplo, a partir de quais corpos este cinema-comercial tem contado histórias sobre África. A questão sobre o tipo de representatividade é notória.



Imagem 40 – Frame do filme *Salomão e a Rainha de Sabá* (1959), de K. Vidor, cuja personagem título é etíope.



Imagem 41 – Frame do filme *Teza* (2008), de Haile Gerima, a respeito dos processos políticos na Etiópia contemporânea.

⁶¹ O cinema produzido a partir da lógica industrial inaugurada por *Hollywood* ocupa um lugar importante no mercado de bens simbólicos. Nesse sentido, uso aqui o termo *mainstream*, para me referir ao tipo de cinema que é disseminado, principalmente, como cultura de massa. Vendido na lógica da sociedade de consumo, *liquida*, dispersa e voraz.

Como se vê nas imagens acima, apesar de, em ambos os filmes, tanto em *Salomão e a Rainha de Sabá* (1959) quanto em *Teza* (2008), as histórias se passarem na Etiópia ou com personagens etíopes, há uma questão com o corpo escolhido para protagonizar essas trajetórias/territorialidades. De todo modo, há uma explicação para tantas inversões e apagamentos, quando se trata da forma como o Ocidente forjado na sua auto invenção, vem definido a África, e em se tratando das relações de poder que definem a [eterna] relação existente. A ver um pouco mais o porquê dessa questão recorrente e historicamente colonial. Embora sejam milenares, as rotas comerciais e os fluxos migratórios entre África e Europa (M'BOKOLO, 2011), a partir dos anos 1880 o território africano passou a ser excessivamente escaramuçado/desenhado por mentes, mãos e olhares não africanos – especialmente os europeus. Foi também nesse período que as relações de dominação colonial adentraram o continente, não mais restritas à Costa Atlântica. Há, portanto, uma junção de fatores nessa época, capaz de explicar de que forma foi inventada e divulgada, no cinema por exemplo, a imagem colonizada que existe até os dias de hoje a respeito das populações negras e afrodiáspóricas.

Em geral, o mercado euro-ocidental de imagens (cinema, vídeo, internet, televisão, fotografia e pintura), tende a embranquecer as histórias e os mitos sobre líderes ou situações de empoderamento. De maneira que, na história oficial da humanidade elaborada a partir da Europa Ocidental, não haja muitos rastros sobre o poder relacionado às culturas e sociedades não brancas. No que tange às populações negras do continente africano, por exemplo, lhes cabe com muita frequência apenas papéis e situações de selvageria. Isso porque, desde o período histórico do Iluminismo, a literatura dita clássica tem roubado muito mais do que apenas as histórias das outras sociedades – a questão é mesmo epistêmica. Há aí toda uma questão relacionada às imagens reservadas para essas histórias, inventadas, que acabou por solidificar a lógica de obrigatoriedade de condutas civilizatórias e/ou capitalistas.

Atualmente, e em resposta, para que haja uma real ruptura com o saber colonial, convencido de sua própria superioridade e pujança, o pensamento decolonial e o cinema negro africano sugerem que é preciso entender o quão profunda foi, e ainda é, a aderência da colonialidade sobre as estruturas mundiais de poder. E o quanto essa situação acarretou importantes alterações na geopolítica mundial. Somente dessa forma, será possível dissolver a sua carcaça racista e desenvolvimentista, que tanto teima em não desaparecer. Especialmente, diante da atual conjuntura militar, econômica e política global – de miséria extrema, inúmeras guerras, intenso fluxo de refugiados e recorrentes ondas de violência promovida pelo terrorismo, que também não deixa de ser um grave resultado de todo esse processo.

Entretanto, como romper e (re)construir outras formas de poder e de conhecimento, que não só essas ancoradas no arquétipo universal do conhecimento euro-ocidental? Como ampliar a visão? Abrir o olhar para outras, novas formas de saberes, de afetos? Essas foram as minhas primeiras questões quando deparei pela primeira vez com o cinema que vinha da África. Aconteceu quando eu assisti, em 2007, no Teatro Goiânia, o filme *Heremakono* (2002), do cineasta malinês Abderrahmane Sissako, filmado na Mauritânia. Eu já tinha um percurso acadêmico voltado para a Sociologia da Imagem, com uma pesquisa de mestrado sobre o processo de industrialização do cinema brasileiro, com a dissertação intitulada “*Os Intelectuais na Terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade*”, defendida no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília em agosto de 2007. Ocorre que eu ainda não sabia que, na verdade, eu estava tendo acesso, pela primeira vez, a uma das cinematografias mais jovens do mundo, embora tão marcada por inúmeras questões.

A verdade é que, em termos de representação, desde 1895, ano de invenção do cinematógrafo, a África serve de cenário para as lentes coloniais. Tanto que, durante todo o período de dominação europeia, foram produzidos muitos filmes em/sobre a África e suas populações. Que eram exibidos de maneira a formatar o pensamento e o olhar das pessoas colonizadas, sob o princípio da dominação e da superioridade racial euro-ocidental (SANOGO, 2011). De acordo com o costa-marfinense, especialista em cinema afro, Mahomed Bamba (1966-2015), eram filmes que, para reverenciar a ideologia racial, traziam uma representação exótica, canibal e selvagem das negras e dos negros africanos. Em oposição à imagem de decência e retidão, feita sobre as brancas e os brancos europeus (BAMBA, 2008). Ou seja, retratos de uma África amorfa, enorme e com uma população sem racionalidade nenhuma e, de acordo com a lógica de dominação, extremamente necessitada, portanto, da civilização euro-ocidental. Sem contar o fato de ter havido certa aceitação/ permissividade/ condescendência, por parte de instituições como a Igreja Católica, onde apesar de alguns pronunciamentos papais contrários à escravidão indígena, na prática, muitos membros de ordens cristãs como a dos beneditinos, foram grandes escravocratas, proprietários de pessoas escravizadas, durante o Brasil Colonial (séculos XV – XIX) (FAUSTO, 2012).

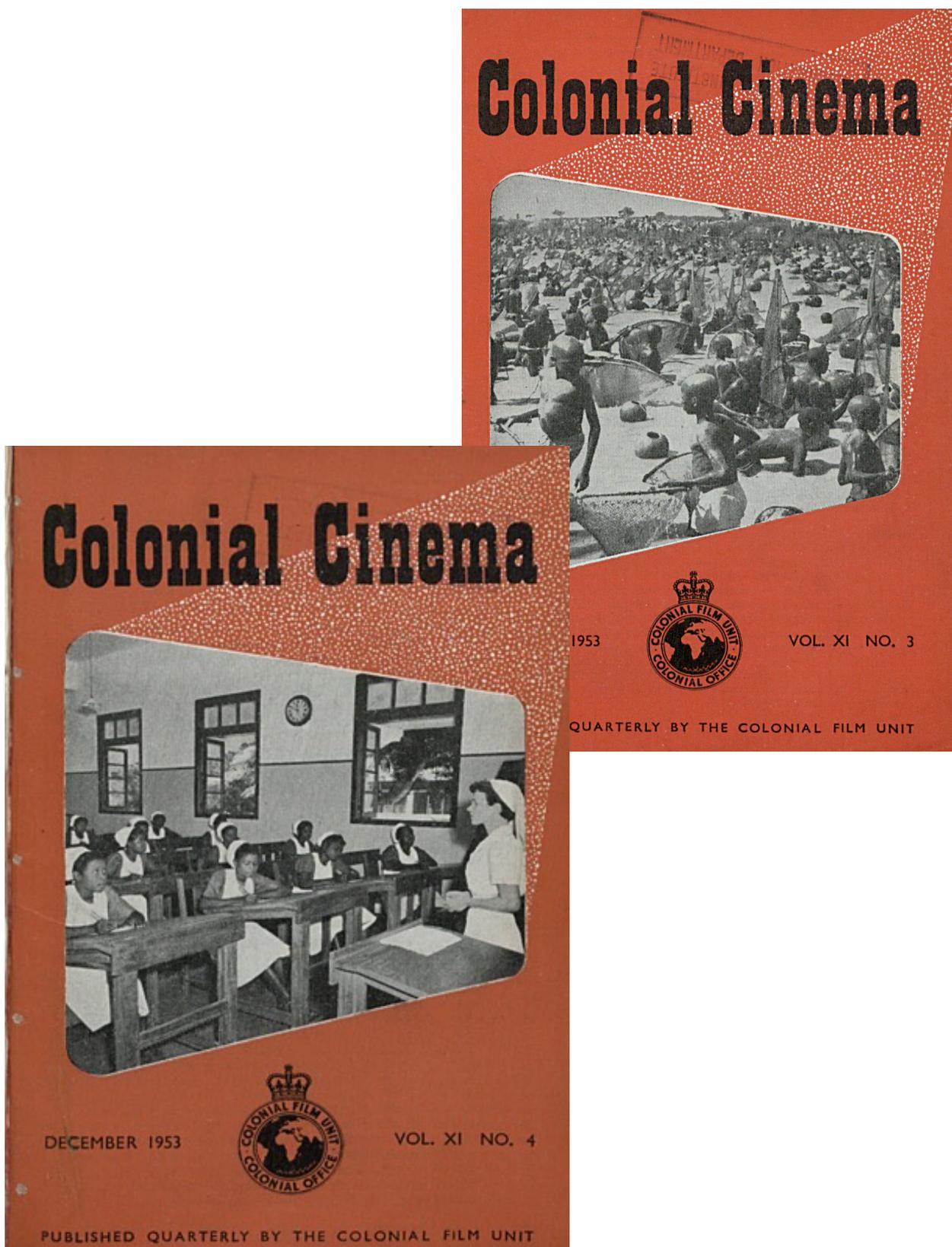


Imagem 42 – Capa da Revista *Colonial Cinema*, publicada trimestralmente pela British Colonial Film Unit, Colonial Office. Respectivamente, os exemplares: 1) September 1953, Vol XI, No 4; 2) December 1953. v. XI, n. 4. Imagens disponíveis no endereço <https://cinemastandrews.org.uk/archive/colonial-cinema/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

Até meados do século XX, portanto, a produção de filmes no continente africano esteve bastante limitada a esse tipo de registro, colonial, realizado por pessoas não africanas. E muitas das administrações coloniais utilizavam essas obras para “educar”, ao modo ocidental, as populações de suas colônias. Um exemplo foi a criação em protetorados britânicos durante a década de 1930, da *Bantu Educational Cinema Experiment* e do *British Colonial Film Unit* (BAMBA, 2008). Ambas instituições voltadas para a formação de público e de mão de obra técnica qualificada, entre as africanas e africanos colonizados. E é aqui que eu chego em um ponto que me parece crucial, nessa relação entre a perversidade da colonialidade, os seus visíveis limites e a capacidade de reação por parte dos que foram colonizados. Embora o sistema colonial tenha criado uma série de mecanismos que limitavam o acesso aos processos criativos do cinema, como o *Décret Laval*. Trata-se de um decreto francês, de 1934, que proibia a participação de africanas e africanos nos processos de produção dos filmes realizados pela agência colonial (BAMBA, 2008; OLIVEIRA, 2016). Esse documento, especificamente, restringia a realização de qualquer produção independente, mesmo se fosse realizada por europeus. Tanto que, entre 1930 e 1940, apenas os cineastas franceses René Vautier (1928-2015) e Jean Rouch (1917-2004) tiveram autorização da metrópole para poder produzir seus filmes etnográficos, com fins institucionais.

Sobre a complexidade dessas deliberações, e o perigo da história única, há detalhes interessantes sobre esses realizadores. Jean Rouch, no caso, estabeleceu longa relação com cinema no continente africano. Apontado pela corrente de teóricos africanistas como um dos fundadores do cinema-verdade, e grande incentivador do audiovisual nigeriano, Jean Rouch desenvolvia o que ele mesmo chamava de *experiências* antropológicas, tendo o audiovisual como suporte (ZENUN, 2016). Como se Rouch estivesse estado por muitos anos empenhado em alargar o espectro da realidade africana, para além do mero registro factual. Algo que Ousmane Sembène entendeu como sendo bastante perigoso, no bojo da luta anticolonial, uma vez que, para Sembène, o que Jean Rouch fazia era olhar para o continente africano como quem se debruça sobre insetos-corpos [corpos-outros], a serem investigados/observados (ENWEZOR, 2001). Neste sentido, o cineasta francês pode [deve] ser percebido como sendo um observador externo, um analista; alguém imbuído do desejo de conseguir falar a partir de dentro, mas que possui um olhar construído desde a perspectiva de quem fala de fora e que não poderá [jamais] falar desde dentro, ou por alguém de dentro, do próprio continente. Sua obra me remete a uma versão da história que não está necessariamente preocupada com a necessidade que populações subalternizadas sentem de se autorrepresentar para poderem se exclaimar humanas, dignas, complexas.

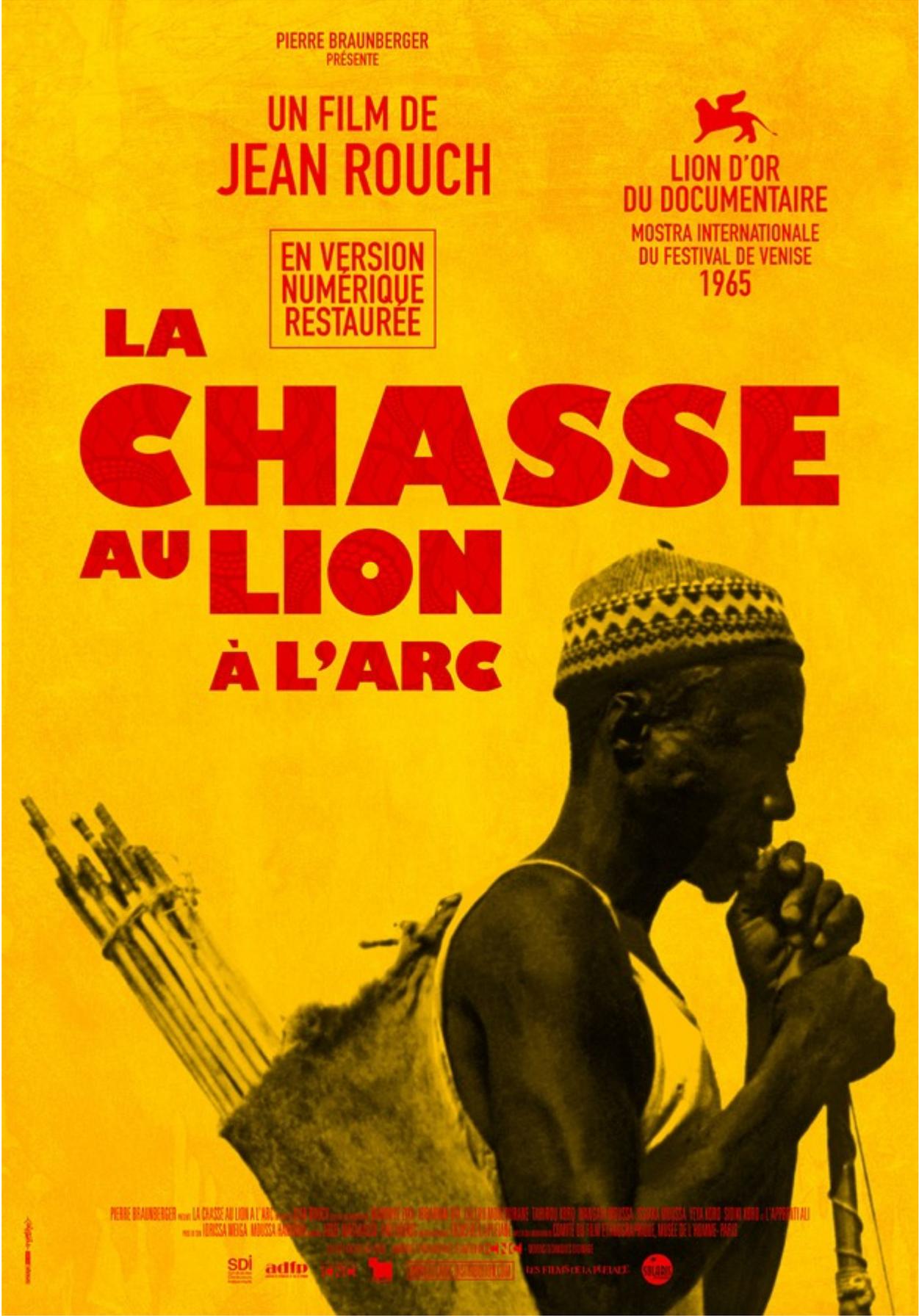


Imagem 43 – Cartaz do filme *Chasse au lion à l'arc* (1965), de Jean Rouch.

Isso porque, é preciso ter em conta que, “*temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas*” (KILOMBA, 2016, p. 7). Algo que parece simples, mas que não o é. Posto que afeta em tudo a forma das pessoas se relacionarem entre si e com o mundo que as cerca. E que resulta no que bell hooks chamou de conexões, ou sobre como “*o poder enquanto dominação se reproduz em diferentes locais impregnando aparatos, estratégias e mecanismos similares de controle*” (hooks, 2017). Por outro lado, há a postura adotada por René Vautier que, assim como Jean Rouch, teria sido enviado pelo governo francês às colônias em África, no intuito de produzir peças filmicas, educativas, sobre a colonização. Entretanto, ao contrário do autor de *Les Maîtres fous* (ROUCH, 1951), na ocasião Vautier escolheu infringir as regras de censura impostas pelo *Décret Laval* e acabou por fazer o *Afrique 50* (1950). Filme-denúncia contra o genocídio cometido às populações africanas, a mando do sistema, pelo exército colonial francês. Esse episódio demonstra como o instrumento-cinema, que até então tinha sido bastante utilizado para informar ao mundo como a colonização era “boa” para africanas e africanos, consegue acionar outros códigos, outras funções e disponibilidades. *Afrique 50* ficou impedido de ser exibido em França por mais de quatro décadas (OLIVEIRA, 2016), [exatamente] pelo fato de ser uma prova inédita dos crimes coloniais, cuja circulação não interessava ao sistema.

A verdade é que, em nome de ter a educação como política imperial central, a colonização utilizou o cinema em diversos momentos para impor suas maneiras, seus códigos de conduta e [principalmente] normas econômicas e de mercado, procurando (em resposta às revoltas) formar uma classe administrativa local, que estivesse aliada ao poder colonial (RICE, 2010). São questões, portanto, que logo se vê quando olhamos para as imagens [de si], que os realizadores apresentaram [de si] sobre os seus filmes. Como reflexos de um espelho [partido]. Em *Afrique 50*, Vautier expõe a relação estrutural entre o racismo e o capitalismo, como sendo duas partes de um mesmo todo: patriarcal, colonial, capitalista, racista. Chamado para dar o seu contributo sobre como a “Europa” andava humanizando a “África”, em função da sua missão civilizatória, o cineasta francês escolheu exibir em imagens o resultado daquele processo, que envolvia os bancos europeus, a extração [excessiva] de matéria prima, a exploração [excessiva] de mão de obra local e os bilhões que as companhias coloniais estavam lucrando por ano.



Imagem 44 – Frames em sequência, do filme *Afrique 50* (1950), de René Vautier, sobre o projeto colonial.

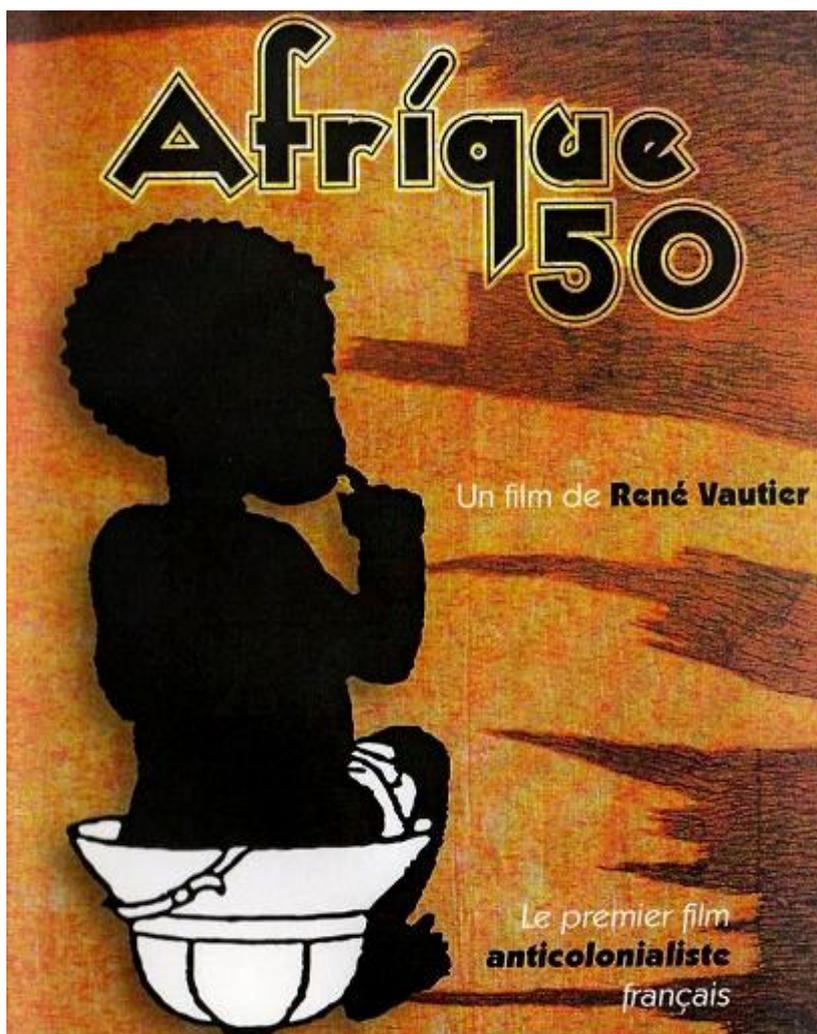


Imagem 45 – Cartaz do filme *Afrique 50* (1950), de René Vautier.

Qual seria, então, a importância de se pensar sobre as instituições que estão [camufladamente] engendradas com a produção de criar mais formas de exclusão social – algo que determina os espaços de ocupar e de existir, e que se realiza de várias maneiras? Tomando, ainda e novamente, as ideias de uma conversa documentada entre Mário Chagas e o diretor do Eco Museu Nega Vilma, Dell Delambre, sobre o poder das memórias, uso o conteúdo desse diálogo para pensar no cinema como um espaço produtor dessas imagens tão poderosas, que servem de conexão com a realidade; dessa ideia faz total sentido perceber que os filmes (sua realização e consumo) são como a reprodução dos muitos microcosmos sociais que compõem a teia que é a vida em sociedade. Por isso, sem memória, a criatividade não existe; sem criatividade a memória fica estagnada. E se se articula isso ao cinema, ou sobre como ele informa e educa olhares e memórias, pode ser que ocorra daí uma mudança social, uma ruptura. Mesmo que, por enquanto, ainda aconteçam certas linhas de agenciamento, de modulação e dependência, em prol do seu próprio desenvolvimento e sobrevivência, que só (r)existe porque o é em caráter emergencial e rizomático.

Por isso, para que haja outras formas desligadas do arsenal imagético produzido a partir da estética da supremacia branca, que sufoca os corpos-outros até matá-los visualmente, que celebra memórias estéreis e cristalizadas, é preciso primeiro diagnosticar a força motriz dessa lógica, perpetrada na manutenção de um tipo de poder, da necropolítica, que possui o poder de

determinar a vida e a morte provendo o status político de alguns sujeitos e negando o status político de outros. Diz sobre a intencionalidade e racionalidade meticulosa no controle e extermínio de determinados corpos. Tal conceito tem sido fundamental no debate sobre todas formas de genocídio a que a população negra tem sido assujeitada. E isso inclui a negação da negritude nas telas do cinema.

Daí a possibilidade de pensar em necropoética. O neologismo foi criado por Juliano Gomes no debate sobre o filme *Vaga Carne* na Mostra de Tiradentes. Juliano dizia sobre a relação entre samba, poesia e morte como formas de resistência; citando Nelson Cavaquinho e sua intimidade com a morte pra trazer lirismo à dura sobrevivência. E o média-metragem *Vaga Carne* traz a voz (des)encarnada, a voz entidade, corpo etéreo de um lugar no limbo, num estado intermediário entre a vida e a morte (PISTACHE, 2019).

Essa preocupação excessiva com os processos de produção de cinema nas colônias, portanto, demonstra o tipo de mentalidade que prevalecia entre os adeptos do sistema colonial, que nem ao menos se dispunham a legitimar [ou perceber] a existência das formas de conhecimento e perspectivas de mundo que advinham daqueles corpos-outros, acusados de total selvageria – uma escolha justificada na lógica econômica em processo de imposição, é fato. No que concerne a essa questão, e tomando emprestadas as palavras do museólogo brasileiro Mário Chagas sobre as memórias que domesticam as nossas percepções (DELAMBRE, 2013), as nossas mentes e olhares, entendo que esse tipo de cinema – clássico, hollywoodiano, branco – acaba por celebrar sempre, um conjunto de memórias estéreis, memórias cristalizadas e tirânicas, que não possuem conexão com a pluralidade de realidades e existências, em processo e(m) *continuum*, que existem para fora desse mundo tão hierarquizado e perverso.

Mas, com o fim das primeiras guerras coloniais, entre os anos 1950 e 1970, o que ocorreu foi um importante desabrochar do campo cinematográfico africano, e aquilo que antes era primordialmente um instrumento eficaz de dominação, passou a cumprir outros papéis, iguais e diferentes, daqueles atribuídos pelos não africanos, a partir do período colonial. A verdade é que o cinema surge mais como ferramenta neste processo de descolonização. Muito mais do que como resultado de todo o processo. O FESPACO, no caso, é prova disso, porque também foi criado como [outra] ferramenta na luta anticolonial. De que, o processo de [começar a] se libertar da violência cognitiva provocada pela sombra da invisibilidade, torna mais viável e possível o ato de manifestar a sua própria alteridade imagética, através de um cinema de urgência, feito com base na auto definição e na busca por real **representatividade**.

CAPÍTULO 7
O QUE É E QUEM É O CINEMA NEGRO?
OU SOBRE ALGUMAS EXPERIÊNCIAS DESSES CINEMAS PELO MUNDO.

Qual a problemática central deste texto, portanto? A quem possa interessar, trata-se de uma tentativa de diálogo entre diferentes fontes, para perceber melhor o que é e quem é este *corpo* que reivindica a elaboração e existência de tipos de *cinemas negros*. Que é tomado aqui como referência para a análise que proponho, a respeito das potencialidades cinematográficas no *apagar* ou *tornar visíveis* a existência, e a dignidade, de determinados corpos/vidas [negras]. Sobre a poética da política dos cinemas negros, digamos assim. De acordo com a historiadora brasileira Janaína Oliveira, o FESPACO é “*parte fundamental na trajetória do cinema africano de tal forma que é possível ter na sua história um fio condutor para entender as diversas nuances, dinâmicas e complexidades que apontam o curso dos acontecimentos que marcam o fazer filmes no continente nas últimas cinco décadas*” (OLIVEIRA, 2016, p. 51). E nesse sentido, pensar quais as relações de poder que tornam possível a existência de um cinema interessado em construir novas narrativas sobre as populações negras africanas e suas diásporas, requer a introdução de uma reflexão mais intensa sobre como a questão colonial de racialização do mundo, implicou no desenvolvimento de um cinema de militância, assumidamente político, como é o caso e se pretendeu, no caso da história dos cinemas negros.

Conceitualmente, a denominação cinema negro não é recente, e possui uma existência histórica longa, que corresponde à intenção de: 1) conseguir abocanhar uma fatia do mercado ligado ao cinema; 2) (re)produzir novas representações sobre pessoas negras; 3) refletir sobre questões relacionadas às identidades negras concebidas a partir de imagens cinematográficas. Sabe uma pessoa, com personalidade múltipla? O que tem de diferente: as temporalidades, os espaços e circunstâncias. O que tem de igual: [os] corpos, negros – iguais e distintos. A partir de, de onde fala. Neste sentido, apesar do denominador comum quanto à autorrepresentação, entender o que significa *cinema negro*, exige que sejam feitos alguns apontamentos historiográficos sobre essa categoria analítica, que se refere “*from as far afield, economically and geographically, as Nigeria, Brazil and Hollywood, and that possibly have something in common (...)*.” (JONES, 2006, p. 9). Entendo, portanto, que ideias para um cinema negro sempre apareceram onde a questão racial está vinculada ao processo produtivo do cinema, enquanto forma de luta por representação, representatividade e quebra de estereótipos. Tipos de generalização, aliás, que nada mais são do que “(...) valores, ideias, opiniões generalizadas

sobre grupos sociais. (E) Não raramente, eles se dão numa relação de dominação em que o grupo dominado recebe os estereótipos de interiorização” (CARVALHO *apud* DE, 2005, p. 29).

Eu me refiro, portanto, a questões especificamente relacionadas à retórica dos corpos, negros, que, após o desmantelamento do continente africano em decorrência das diásporas modernas, se transformaram mais, e se criaram a partir de uma série de diferentes subjetividades, negras, profundamente afetadas pela opressão das etnicidades brancas, hegemônicas. Sendo mesmo, o processo de surgimento deste cinema, negro, um resultado, dessas fronteiras inventadas, construídas na areia da categorização inventada, de raças, de classes, de gêneros. Ironicamente, é essa pluralidade discursiva e estética que impõe certa particularidade à categoria de cinema negro. Afinal, propor um tipo de identidade negra que também seja categórica, reforça a ideia de que a negritude, enquanto signo, jamais será suficiente para explicar “essencialmente”, o que significa esse “ser negro”, da “cultura negra” (HALL, 2009). No entanto, há algo que chama a atenção. Quando surge, a noção de cinema negro não está vinculada ao espaço acadêmico, como também ocorre atualmente. Pelo contrário, ela é uma ideia que se refere exclusivamente a uma questão de mercado e produção, no imperativo de reagir aos estereótipos racistas promovidos pelo cinema hollywoodiano. Sendo essa mesmo, uma de suas funções, posto que há muito poder no *poder olhar*: a conscientização de que deve haver uma recepção crítica de tudo isso que se categoriza como sendo “clássico”.

Pensando – para além da insurgência praticada desde o primeiro ato de dominação colonial – nas formas de resistência que as populações negras, tanto em África quanto nos territórios diaspóricos, têm procurado organizar desde o início do século passado – como os movimentos e conceitos da *Harlem Renaissance*, *Negritude*, do Pan-africanismo, *Black Arts Movement*, *Black Feminism*, entre outros (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011). O cinema logo foi reconhecido como ferramenta extraordinária para a reformulação de imagens e discursos sobre essas identidades, culturalmente invisibilizadas. Uma estratégia visual, e política, bastante útil na ressignificação de representações das culturas e identidades negras inventadas – mesmo que esse seja apenas um processo dentre as várias estratégias de dominação pelo aniquilamento moral e cognitivo. Ocorre que, o primeiro tipo de cinema negro surge enquanto uma ação prática, de empoderamento socioeconômico, contra os moldes de contratação da indústria estadunidense da época. De toda forma, é sabido que as práticas culturais muitas vezes conformam discursos ideológicos e/ou políticos, repercutindo em todos os outros campos da vida social.

Nesse caso, os *Race Pictures* ou *race films* como os denomina bell hooks (2017), produzidos por alguns cineastas entre 1910 e 1950 nos Estados Unidos, surgem em

reação/relação independente àquela que já era, na época, uma grande indústria cinematográfica. Eu me refiro a clássica *Hollywood*, formatada sobre as égides da segregação racial estadunidense (PRUDENTE, 2005; PAIXÃO, 2013). Perceber que havia essa política empresarial eugenista, não é difícil. Ela inviabilizava o trabalho de profissionais negras e negros na parte criativa do cinema e no quesito representatividade em cena. Esta estrutura, adotada pelos produtores estadunidenses desde 1914, permitiu que o cinema *hollywoodiano*⁶², poderosamente organizado em torno de uma produção industrial, se alastrasse pelas salas de cinema do mundo inteiro (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

Em 1913, o negro estadunidense Oscar Micheaux (1884-1951) publicou o seu primeiro livro, *Conquista: A história de um Negro Pioneiro*. Onde ele falava sobre como a autoimagem é algo poderoso e fundamental, que involuntariamente se torna o destino daquelas e daqueles que são retratados. Insistindo em sua escrita, sobre a necessidade de haver, nos Estados Unidos da época, uma tomada de consciência e autonomização. Um vanguardista, eu diria. Que, por querer ver fotos de pessoas negras publicadas nos livros, foi lá e, além de escrever livros, montou a sua própria editora. Segundo os teóricos do cinema Ella Shohat e Robert Stam (2006), as instituições coloniais, crucial na fundação das nações colonizadas, como os Estados Unidos por exemplo, procuraram insistentemente destituir determinadas populações de seus próprios atributos estéticos e culturais. Questão que, para o audiovisual, eu traduzo da seguinte forma. A ideia de haver no sistema-mundo a existência de um privilégio inquestionável reproduzido nas telas de cinema – e balizado no preceito de superioridade ontológica –, foi fundamental para que o pensamento racista se perpetuasse dessa maneira tautológica e circular, na indústria hollywoodiana de imagens. Por esses mesmos motivos, como também sugerem Shohat e Stam (2006, p. 45), “*pode ser mais produtivo analisar o estereotipador do que a construção do estereótipo*”, uma vez que as imagens criadas pelo cinema dizem, especialmente, muito a respeito de quem as criou e nomeou.

De acordo com a pesquisadora brasileira Fernanda Paixão, os *Race Pictures* aparecem como sendo a primeira oportunidade no mundo todo em que os afrodiaspóricos puderam se olhar, se ver de fato e falar por si, no cinema (PAIXÃO, 2013). E isso foi feito através de temas caros à comunidade, ao tratar assuntos diferentes ou rotineiros. Sem deixar de estabelecer leituras críticas sobre o papel da população negra naquela sociedade. Filmes sobre casamentos (inter-raciais inclusive), linchamentos, cinebiografias e etc. Feitos por e para as negras e os

⁶² O cinema *Hollywoodiano* é característico da produção industrial em massa que se deu nos Estados Unidos a partir da década de 1910, mais especificamente no subúrbio de Los Angeles, milagrosamente transformado num dos mais valorizados bairros do mundo graças à instalação de da indústria cinematográfica no local (HEIM, 2003).

negros estadunidenses. Fruto, em muito, da radical segregação racial do país. Entre os seus principais diretores, destaco o próprio Oscar Micheaux. Primeiro cineasta negro a produzir em 1919 um longa-metragem, *The Homesteader*, baseado em um romance autobiográfico. Para o pesquisador brasileiro Celso Prudente (2005), os filmes de Micheaux abordam uma perspectiva à qual as pessoas não estavam acostumadas na época, a dos próprios negros. O que também pode ser lido como sendo uma resposta direta ao filme *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith, lançado em 1915. Onde o diretor estadunidense branco reforça brutalmente os piores estereótipos racistas, representando a população negra como sendo a vilã da História dos E.U.A. (PAIXÃO, 2013).

Comparado aos filmes de *Hollywood*, os *Race Movies* eram tecnicamente bastante precários, mas a comunidade negra tinha acesso a um cinema que se propunha *ter a sua cara*. Trata-se de uma forma de arte produzida no intuito principal de criar emprego a uma série de profissionais negres da área do cinema. Essa produção, ao mesmo tempo em que munia uma indústria cultural estadunidense paralela, criava um tipo de representação que na época não havia nos Estados Unidos, como se vê no cartaz abaixo exibido, do filme *The Exile* (1931). Pude conferir a produção deste realizador em uma mostra de cinema que aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Brasília, em agosto de 2013. O evento organizado trouxe um apanhado dos *race movies* e apresentou 25 obras dirigidas por cineastas negros, feitas entre as décadas de 1920 e 1950, período auge do apartheid estadunidense. Nomeadamente: além de Oscar Micheaux, Spencer Williams, Alan Crosland, King Vidor, John M. Stahl, James Whale, Edgar G. Ulmer, George Randol, Vincente Minnelli e Jack Kemp.



Imagem 46 – Frame do filme *Dirty Gertie do Harlem* (1946), de Spencer Williams.



Imagem 47 – Cartaz do filme *THE EXILE* (1931), de Oscar Micheaux.

A respeito da necessidade de haver movimentos como os *race movies*, por exemplo, vale ressaltar que a forma de dominação ideológica perpetrada pelo racismo é indiscutivelmente hierarquizadora. E isto foi fundamental para que houvesse a naturalização de diferentes formas de estereótipos [discriminatórios], discursos e de práticas preconceituosas e racistas. Em relação a essa discussão sobre o racismo e a supremacia da branquitude, a cientista social britânica Vron Ware (2004) entende se tratar de um processo que promove a perversa supressão de múltiplas identidades. Em oposição à hegemonia de uma única, a branca. No caso do cinema, segundo bell hooks,

a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Ver televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era envolver-se com a negação da representação negra. Foi o olhar opositivo que respondeu a essas relações do olhar ao desenvolver o cinema negro independente (hooks, 2017).

O domínio duradouro da branquitude e a sua perpetuação no cinema negado por Micheaux, por exemplo, se deve, sobretudo ao poder simbólico adquirido em séculos de discursos e práticas repetitivas, perversas, violentas. Todas elas conhecidas pela alcunha máxima de racismo. Essa discussão se refere à necessidade de superação do ideal branco, através da aceitação da existência do privilégio por parte da população branca, no intuito de combater o racismo. Dessa maneira, em oposição, a noção de *negritude* diz respeito também, e grosso modo, a uma construção positiva de uma identidade negada-negra e afrodiaspórica. No caso do Brasil, que também é uma territorialidade diaspórica, além de igualmente possuir uma cinematografia bastante complexa, a branquitude existe desde o início do período colonial, lá no fim dos 1400 – ela é uma [enorme] reação crítica a sua existência. Enfim, no geral, a branquitude se traduz na manutenção de privilégios reais para aqueles identificados dentro de uma etnicidade dominante; perspectiva muito dentro da lógica proposta por Alberto Quijano, sobre conquistadores e conquistados.

Contudo, no Brasil essa elite branqueada, arditamente, não se assumiu enquanto branca, ariana, por conta da miscigenação que acontece de uma forma ou de outra no país (SOVIK, 2004). E por isso ainda se insiste que a questão é econômica e não racial. No entanto, ao mesmo tempo em que ela silenciosamente se beneficia da hierarquia naturalizada, dificilmente essa elite nega ou rejeita os privilégios que existem, em função das heranças coloniais (econômicas, sociais e políticas) que permanecem. A questão se torna quase impossível de identificar, não fossem [entre tantos outros] os dados nacionais sobre o genocídio da juventude masculina negra no Brasil, cometido pelas polícias do Estado. Por exemplo. Ou sobre a negritude majoritária da nossa população carcerária. Ou sobre outras estatísticas que

denunciam o esquema. Exatamente pelo fato dessa ser uma posição de poder não nomeada, onde a noção difundida historicamente, e oficialmente, de miscigenação, maquiou as desigualdades raciais, em prol do branqueamento da nação.

Enfim, tem havido muitas tentativas/experiências de auto(re)conhecimento e valorização, antes negadas às populações negras, em virtude do problema da invisibilização provocada pelo racismo. Enfim, tantas propriedades promoveram a sua rápida propagação por grandes centros urbanos ocidentais, o que possibilitou a produção de muitas dessas obras. No entanto, apesar de apresentar diferentes estéticas, o cinema ocidental se tornou um espaço discursivo a mais para divulgar e legitimar o ponto de vista das metrópoles, em detrimento de qualquer possibilidade de autorrepresentação cinematográfica por parte das periferias mundiais (MELEIRO, 2007). Por quase um século, o monopólio de produção e domínio técnico dessa ferramenta foi essencialmente das elites brancas euro-americanas. Como também era o caso dos cinemanovistas brasileiros: brancos, homens, de classe média. Em sua maioria. Entretanto, como já foi dito nesse texto, muitos dos movimentos políticos de reivindicação identitária influenciaram a evolução da linguagem e do conteúdo fílmico dos cinemas negros – categoria de análise que até hoje está em desenvolvimento. E que eu não pretendo encerrar em uma caixa. Pelo contrário, a intenção é conhecer sua história, para assim fortalecer a sua intencionalidade.

No caso dos cinemas negros feitos em África, uma leitura aprofundada sugere que, de uma forma ou de outra, essa cinematografia é fruto da relação conflituosa das populações do continente africano com o *outro*. E que, independente de haver “*Uma variedade de estilos (...), a maioria dos cineastas negros africanos está unida por sua arte e ideologia*” (UKADIKE, 1994, p. 3)⁶³, há entre os cineastas negros africanos, de um modo geral, o uso e a reprodução de representações ligadas a questões subjacentes às culturas negras, internas. Nesse sentido, à medida que os africanos e afrodiáspóricos foram se apropriando do fazer cinematográfico – uma invenção ocidental –, foram surgindo também novas representações, a partir de imagens próprias, com narrativas outras. Novos modelos, referendados através de autoimagens, auto narrativas e auto percepções. O que faz com haja total sentido pensar que “*para compreender o fenômeno de algumas representações sociais, temos que perguntar: por que criamos essas representações? A resposta é que a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não familiar*” (MOSCOVICI, 2004, *apud* REIS; BELLINI, 2011, p.152).

⁶³ Trecho original: “*a range of styles (...), the majority of black African filmmakers are united by their art and ideology*”.

Para mim, esse é o principal mote dos cinemas negros feitos em África: tornar familiar uma imagem positiva/verdadeira/pessoal de negritude – em relação aos cor-corpos negros que povoam aquele continente –, no desafio de construir novos modelos de representação social, por uma representatividade mais real, e menos fictícia. Em oposição a quase cem anos de estereotipação e preconceitos perpetuados pelo cinema branco, ocidental. Afinal, o que se vê na tela de um cinema nada mais é do que aquilo que é visto e está mediado pelo olhar de uma equipe inteira, coordenada pela atuação de cineastas – pessoas marcadas por uma série de condicionamentos sócio raciais. Como se já não bastasse mais contar a história das populações negras, senão a partir de um ponto de vista negro sobre a história (CARVALHO *apud* DE, 2005). Para Nwachukwu K. Ukadike, autor do livro *Black African Cinema* (1994) mencionado lá no início desse trabalho, em décadas de produção, os cinemas negros em África foram marcados por inúmeros signos, desde a oralidade, as tradições culturais e religiosidades, até a questão da territorialidade do continente. Sobre o contexto cultural em que se realiza o *cinema negro africano*, Ukadike argumenta que

um exame minucioso desse cinema revela que o colonialismo, o neocolonialismo e suas questões sociais e políticas dominam seus temas. Tais tendências derivam do cinema do Terceiro Mundo, buscando: "(1) descolonizar a mente; (2) contribuir para o desenvolvimento de uma consciência radical; (3) levar a uma transformação revolucionária da sociedade; e (4) desenvolver uma nova linguagem cinematográfica para realizar essas tarefas (UKADIKE, 1994, p. 7 – Tradução livre)⁶⁴.

Apesar disso, tanto para Ukadike (*ibid.*) quanto para Noel Carvalho (2005), independente do lugar onde o cinema negro esteja sendo pensado e realizado – podendo ser África, E.U.A. ou Brasil –, a união em torno do termo é mais em um nível ideológico/político, do que propriamente estético-imagético. Assim,

seria ilusório procurar estabelecer qualquer unidade estética entre esses realizadores apenas pelo fato de se declararem negros. A construção de um cinema negro, ou que encene representações das relações raciais, não é monopólio de um grupo étnico. Notáveis diretores brancos dirigiram filmes que tematizaram o negro e sua situação: José Carlos Burle, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Roberto Faria, Antunes Filho, entre outros. Ademais, em uma atividade tão subjetivada como o trabalho artístico a busca da unidade é muito mais um desejo e um programa do analista e do crítico estudioso que dos artistas. No entanto, em alguns contextos específicos, os artistas podem-se organizar em grupos de interesses e reivindicarem políticas para si. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, no final da década de 90, cineastas e atores negros se mobilizaram para reivindicar novas formas de representação racial no cinema e televisão (CARVALHO, *apud* DE, 2005, p. 94).

⁶⁴ A close examination of this cinema reveals that colonialism, neocolonialism, and their social and political issues dominate its themes. Such trends derive from the Third World cinema's seeking to: '(1) decolonize the mind; (2) contribute to the development of a radical consciousness; (3) lead to a revolutionary transformation of society; and (4) develop new film language with which to accomplish these tasks.

Diante disso, quando eu me refiro aos cinemas negros feitos em África e, eventualmente, exibidos no FESPACO, tomo as elaborações anteriores para acessar o meu próprio entendimento sobre o termo. Logo, isso quer dizer que serão filmes que não se encerram e que podem ser/ter roteiros sobre trajetórias e estratégias a respeito de múltiplas e variadas possibilidades e experiências. Com um número ilimitado de perspectivas estéticas, poéticas e políticas. Tendo em vista que a extensão das rotas utilizadas pelo colonialismo europeu, para fazer circular o produto chamado “escravo-negro-africano”, promoveu a maior migração forçada da história da humanidade. O que, por consequência, promoveu intensos e (muitas vezes) violentos processos de miscigenação. Fazendo com que grande parte da população mundial seja afrodiaspórica, e negra. Especialmente, a partir do século XX. Por isso, segundo o crítico francês Olivier Barlet, a cinematografia africana nasceu negra graças as suas condições primárias de incentivo (BARLET, 1996). Totalmente relacionadas a uma mesma conjuntura: o fim jurídico do sistema colonial, em oposição a persistência de suas estruturas de poder, preservadas no pós-colonial.

E ainda sobre o fenômeno do cinema colonial, na contramão do que acontecia nas colônias belgas e francesas, que proibiam filmes feitos por indivíduos colonizados, em meados de 1924, Chemama Chikly da Tunísia, dirigiu *Aïn el Ghezal* (A moça de Cartagena). O filme está registrado na história do “cinema negro africano”, como a primeira iniciativa de produção feita no Maghreb, por um africano (BAMBA, 2014). De acordo com os registros encontrados durante esta pesquisa – dado que não foi possível visualizar o filme –, a obra foge radicalmente dos estereótipos da época sobre as culturas árabe, rompendo assim com a imagem marginalizada construída pelo imperialismo europeu (BAMBA, 2014). Juntamente a essa experiência, aconteceu durante as primeiras décadas do século XX uma certa efervescência no que diz respeito à produção de cinema africano na região do Maghreb, com ênfase no Egito. Tanto que, para o egípcio Essam Zakarea, crítico e realizador de cinema, houve um pequeno número de filmes de registro, curtas-metragens sobre eventos oficiais, que foram feitos no país a partir de 1900, especialmente por companhias estrangeiras, mas com mão de obra local (BARBOUR, 2010). Inicialmente controlada por italianos, essa incipiente indústria de cinema no Egito, surge também com vistas a dar lucro e entreter os colonos, com filmes locais e atores egípcios, baseados no modelo hollywoodiano. Com a declaração de independência, em 1923, passa a ter no Egito uma elite local interessada em praticar a nova moda de fazer cinema.



Imagem 48 – Frame do filme *Ain el Ghezal* (A moça de Cartagena) (1924), produzido pelo tunisino Chemama Chikly, em seu país de nascido.

Também em 1923, o produtor de cinema egípcio, senhor Mohammed Bayumi, lança o cinejornal *Amun*, primeiro e único registro audiovisual feito sobre o retorno do líder independentista Saad Zaghlul do exílio. Mohammed Bayumi também foi o primeiro egípcio a fazer filmes de ficção em seu país, como *Barsoum – em busca de trabalho*, em 1923 e *Al-Bashkateb* (The Head Clerk), de 1924 (BARBOUR, 2010). Contudo, foi mesmo na Tunísia que, em 1924 ocorreu a primeira iniciativa de produção [mais] independente ao colonialismo, ideologicamente falando (BAMBA, 2014), no caso do curta *Ain el Ghezal*. Voltando ao Egito, mas continuando no Maghreb, em 1928 foi lançado o longa-metragem *Laila*, dirigido pelo egípcio Istefane Rosti, que também procura fugir à regra da propaganda colonial (BAMBA, 2014). De fato, com exceção desses dois países, Tunísia e Egito, a grande maioria dos demais Estados africanos submetidos ao regime colonial, foi forçada a esperar pelo fim das guerras de independência, ocorridas principalmente entre as décadas de 1950 e 1960 – haja vista que há colônias francesas e inglesas em ativo até os dias de hoje, em pleno 2019 –, para realizar filmes com ambientação, língua, equipe, atores e temáticas locais.

Depois dessas experiências pontuais, magrebina, que correspondem a um dos ciclos dessa produção anticolonial, já em seguida será a vez de começar a despontar o aparecimento de um campo cinematográfico mais continental, também muito interessado em expor outros pontos de vista sobre o continente, as pessoas e suas culturas, para além daqueles desenvolvidos a partir dos interesses euro-ocidentais. Um cinema africano, no sentido de realizações feitas por africanas e africanos, para africanos e africanas e sobre africanas e africanos (VIEYRA, 2005).

Neste sentido, é importante perceber que o período político da época, segundo o teórico de cinema burkinabè Aboubakar Sanogo foi fundamental para que alguns realizadores se dispusessem a romper com a tradição de propaganda colonial, mesmo que de forma rarefeita e tímida. Uma vez que fazer filmes era, e ainda é, uma atividade caríssima (SANOGO, 2015). Será neste novo cenário, de lutas pela independência e reconstrução da identidade cultural africana, com bases no pan-africanismo, que surge um conjunto de trabalhos cinematográficos dispostos a (re)descobrir a África, pelo olhar da própria população africana, como venho demonstrando desde o princípio deste texto.

Em 1955, por exemplo, juntamente com um grupo grande de estudantes africanos, o beninense Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987) realizou o curta *Afrique Sur Seine*, em Paris. O filme apresenta uma visão mais panorâmica sobre a rotina da comunidade africana (pan-africana e misturada), que vive/estuda/ama na cidade francesa. O filme traz, de uma maneira inovadora e original, a leitura do grupo que se propõe a inverter o olhar do público, ao apresentar uma outra Paris, ofertada aos corpos-outros, marcados pelo estatuto de imigrante do protagonista, um jovem estudante senegalês. Alguém que, mesmo de dentro da Europa, percebe o “mundo” europeu e reage a ele, como alguém que é continuamente posto do lado de fora, externo e inadequado. Vale comentar que se trata de um trabalho que foi definido/nomeado pela equipe realizadora, como sendo explicitamente um filme africano – no que tange a certa autonomia diante dos mecanismos de manutenção da relação colonial entre África e Europa, embora feito em Paris. Um ponto importante: o filme apresenta uma visão sobre a rotina da comunidade composta por pessoas com origem de nascimento em vários locais em África, que viviam na capital francesa, a partir da visão de mundo dessas mesmas pessoas – um “tipo”, um “alguém” que, mesmo de dentro da Europa, percebe o “mundo” europeu e reage a ele, como sendo de fora e não branco, não europeu.

Na esteira dessa nova produção, também em 1955, o cineasta Gadalla Gubara (1921-2008) do Sudão, filmou no próprio país um curta-metragem sobre o sistema de educação local, intitulado *Song of Kharthoum*. Embora tenha tido uma circulação limitada, Gubara questionava no vídeo a ordem colonial e sua legitimidade, imposta de maneira totalmente arbitrária. Cabe notar que, a força dessa produção pode [e deve] ser percebida quando olhamos para a trajetória de muitos de seus integrantes. No caso de Gadalla Gubara, por exemplo, trata-se de alguém que teve a vida modificada pelo cinema, atividade de exerceu por cinco décadas de trabalho cujo resultado chega a mais de 100 obras, entre curtas, longas, documentários e ficções (CIFUENTES, 2012). Ele também é considerado um dos primeiros cineastas africanos e sua filha, Sarah Gubara, é considerada a primeira diretora de cinema do Sudão.

Foi, portanto, quase um século depois de sua invenção-projetada com a projeção dos Lumière ocorrida na década de 1870, que a técnica do cinema chegou de forma mais autonomizada para as mãos e os cérebros do continente, visto que até meados do século XX a produção de filmes esteve bastante limitada aos registros feitos apenas pelos colonizadores (MELEIRO, 2007). Esse fato, sobre ter havido tamanha dominação no que tange a produção desse imaginário imagético, em um primeiro momento, impossibilitou a criação no cinema de uma representação não estereotipada, quanto aos elementos simbólicos da cultura negra africana. Processo que repercutiu, a partir dos anos 1960, no fortalecimento de discursos específicos para produtoras e produtores africanos, convencidos da necessidade de se criar autoimagens e narrativas que promovessem a valorização da cultura negra através da autorrepresentação. Daí que, somente a partir dos anos 1950-1960, período que foi de intensas lutas anticoloniais, surge em África (ou entre africanas/africanos migrados) uma produção própria, desenhando o nascimento dos primeiros cinemas nacionais africanos (VIEYRA, 2005). O importante, nesse caso, é perceber como essas produções estavam, na época, totalmente dispostas a romper com a tradição do cinema de propaganda colonial. É verdade que elas aconteciam de uma maneira mais rarefeita e tímida, se comparada a indústria de *Hollywood*. Mas, seguiram, sem cessar.

Será, portanto, dentro deste novo cenário, de (semi) independência e reconstrução, que irá surgir um conjunto de trabalhos cinematográficos dispostos a (re)descobrir a África, pelo olhar da própria população africana. Inserido nesse florescer, está também o senegalês Ousmane Sembène. Falecido em 2007, aos 74 anos e com mais de dez trabalhos na bagagem, Sembène é *simbolicamente* considerado o pai do cinema **negro** africano, por ter feito o primeiro filme de longa-metragem, segundo consta, totalmente controlados em sua produção por uma pessoa negra africana (BAMBA, 2014), e que tinha um repertório extremamente político. E, como se não bastasse tal deferência, sua importância se deve ao fato de ele ter iniciado o seu percurso de realizador com duas obras clássicas para essa discussão sobre representação de negritude, no que tange a sua representatividade – ou, na maneira como se dá a humanização da personagem. Ou ainda, sobre como o olhar de Sembène, sobre a situação, revela o olhar estabelecido no processo de hierarquização racial, adotado. E mesmo sem falar sobre este filme em particular, bell hooks traz a impressão exata sobre essa escolha de Sembène:

Fiquei impressionada quando li nas aulas de história pela primeira vez que os donos de escravo brancos (homens, mulheres e crianças) puniam os negros escravizados por olhar; perguntei-me como essa relação traumática com o olhar havia influenciado os negros como espectadores, e na criação de seus filhos. A política da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que aos escravos era negado o direito de olhar. Ao conectar essa estratégia de dominação àquela usada pelos adultos nas comunidades rurais negras do sul, onde cresci, foi doloroso pensar que não havia diferença alguma entre os brancos que haviam oprimido os negros e nós mesmos. Anos depois, quando li Michel Foucault, refleti novamente sobre essas conexões, sobre as formas como o poder enquanto dominação se reproduz em diferentes locais empregando aparatos, estratégias e mecanismos similares de controle. Desde que soube na infância que o poder dominador que os adultos exerciam sobre mim e o meu olhar nunca era tão absoluto a ponto de eu não ousar olhar, espiar, encarar perigosamente, eu soube que os escravos haviam feito o mesmo. Que todas as tentativas de reprimir o poder nosso/das pessoas negras de olhar havia produzido em nós uma ânsia avassaladora de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo (hooks, 2017).



Imagem 49 – Frame do filme *La Noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, em um momento em que a personagem Diwara encara a patroa, e escancara o abuso naquela relação laboral.



Imagem 50 – Frame do filme *Borom Sarret* (1963), de Ousmane Sembène, em um momento em que o carroceiro encara o representante da ordem pública [branca].

Parece-me ser dessa maneira, portanto, que Sembène inaugura uma narrativa esteticamente negra – de reconhecimento e problematização do racismo estrutural herdado – e que até hoje é utilizada por muitos e muitas cineastas no continente (UKADIKE, 1994; SANOGO, 2015). Ao por em cena, cenas como as que estão retratadas acima. Ele consegue abordar as chagas do colonialismo na configuração dos espaços, que segrega pessoas negras de pessoas brancas, através do poder do capital; algo que confere ao cinema de Sembène a capacidade de construção de novas representações e interpretações a respeito do continente negro. O seu cinema, portanto, foi capaz de denunciar os problemas causados pelas fronteiras espaciais, normativas, culturais e econômicas. Esse foi, sem dúvida e definitivamente, um cineasta político, que não negava essa função, e procurava usar suas lentes como estratégia de luta anticolonial (AMARAL, 2013). Desde jovem, viu que o cinema era um instrumento muito mais potente e disseminador que a escrita, para a conscientização política e transformação social, na África dos pós-guerras anticoloniais. Chegou a escrever alguns romances e contos, que desnudaram, assim como os seus filmes, as sequelas e feridas abertas provocadas pelo colonialismo escravocrata, e perpetuadas pelas novas elites locais, pelos continuísmos e sobrevivências feudais.

Em seu livro *Os Pedacos de Madeira de Deus*, escrito em 1979, Sembène faz uma memorável descrição de como o cinema era parte estratégica na deformação cognitiva da população da África Ocidental colonizada pela França, ao contar a história da grande greve geral, promovida entre outubro de 1947 e março de 1948, por trabalhadores que serviam a Cia. de Ferro Dakar-Níger, a partir das histórias individuais, como a de N'Deye Tuti, uma jovem senegalesa estudante normalista, que possuía uma íntima relação com o cinema como formador de sua opinião.

Quando N'Deye saía do cinema onde vira vivendas cobertas de neve, praias onde se bronzeavam pessoas célebres, cidades com noites salpicadas de néon, e regressava ao seu bairro, quase sentia náuseas, e a vergonha e a raiva ocupavam-lhe o coração. Um dia, tendo-se enganado no programa, entrara num cinema onde projectavam um filme acerca de uma tribo de pigmeus. Sentira-se rebaixada ao nível destes anões e tivera um desejo louco de sair da sala gritando: “Não! Não! Não são verdadeiros africanos!”. Noutro dia em que apareciam na tela as ruínas do Partenon, dois homens atrás dela começaram a falar em voz alta. N'Deye levantara-se como uma fúria, e gritara-lhes, em francês: “Calem-se, ignorantes! Se não compreendem, saiam!”. De facto, N'Deye Tuti conhecia melhor a Europa do que a África, o que, quando frequentava a escola, lhes proporcionara, por várias vezes, o Prémio Geografia. Mas nunca lera um livro de um escritor africano, e estava antecipadamente convencida de que tal leitura nada lhe traria (SEMBÈNE, 2011).

Pois bem, decidido em investir em uma produção mais assertiva, em relação ao processo de ruptura com as memórias necrófilas do colonialismo, em 1963 Sembène produziu o curta

metragem *Borom Sarret*, que narra o dia de trabalho de um *charretier*, interpretado por Ly Abdoulaye. Um filme, aliás, marcado pela questão do ponto de vista do olhar, de quem olha e transita pela moderna Dakar. Imerso ainda em toda essa discussão sobre tráfico moderno, imigração, condições de trabalho, e baseado em um conto seu, publicado anos antes, em 1966, Sembène lança logo em seguida, o filme *La Noire De...*, cuja discussão recai sobre as heranças coloniais e é considerada a grande obra inaugural do cinema negro africano. Muitas das questões apontadas até aqui estão presentes na própria composição visual do filme, que sugere uma rede de contrastes que vão, lentamente, se acirrando. Primeiro longa-metragem dirigido por um negro africano, e feito em África, é considerado um marco crucial do cinema negro, por explorar tão bem a natureza e os efeitos emocionais da dominação euro-ocidental. Para a teórica estadunidense Lieve Spass, a dicotomia excessiva do filme, entre as cores preto e branco dos objetos e personagens que vão surgindo no decorrer das cenas, demonstra a própria estrutura binária das sociedades modernas, estruturalmente racistas (SPASS, 1982). Uma escolha estética do diretor, que escancara em imagens o brutal sistema de exploração e opressão que divide o mundo em duas categorias opostas: a branquitude e a negritude.

O desenvolvimento do campo cinematográfico em África, portanto, deve ser lido (dentre as muitas formas de ação político-ideológica que ocorreram no período da descolonização), como uma das respostas artísticas à dominação imperialista. Trata-se, portanto, de um tipo de cinema, que desde o princípio, procurou se afirmar a partir de um engajamento cultural, ideológico e político. E que surge articulado ao fortalecimento dos movimentos de independência, que marcaram especialmente a região subsaariana do continente, no período das descolonizações (UKADIKE, 2002). Desde então, dezenas de milhares de filmes já foram realizados em África (MELEIRO, 2007). Filmes que apresentam conteúdos e opções estéticas variados, mas que incorporaram em suas narrativas imagéticas tradições orais, episódios históricos, práticas culturais, como sugere Ukadike em *Black African Cinema* (1994). Enfim, elementos que contam histórias a partir da realidade social do continente. Por isso, arrisco afirmar, com base no que tenho visto até agora, que há entre os cineastas africanos, de um modo geral, o uso e a reprodução de representações ligadas a questões subjacentes às culturas negras, africanas e suas identidades culturais.

Exemplos desse tipo de narrativa, ancorada na autorrepresentação e na valorização das culturas negras africanas podem ser vistos ainda em *Identité* (1972), dirigido por Pierre-Marie Dong, do Gabão. O filme seria uma – entre muitas – representação simbólica das questões que estão sendo levantadas neste escrito. Tema bastante atual, em razão dos novos contextos impulsionados pela migração globalizada do século XXI, a história é sobre um jovem

intelectual gabonês, que, ao retornar de um período de estudos na Europa (indefinida), passa a sofrer os revezes de uma inadequação cultural, em função dos deslocamentos territoriais vivenciados. O filme se desdobra na discussão sobre a recusa do protagonista em abandonar cultura e crenças próprias, em favor dos valores ocidentais. *Identité* foi exibido no FESPACO, em 1973, e ganhou o primeiro *Prix de l'Authenticité Africaine* do festival – tipo de premiação que atualmente não existe mais, devido à sua incorporação ao *Prix Étalon de Yennenga*. Outra peça audiovisual que também pode ser vista como sendo um exemplo desse cinema negro é o longa *Baara*, de 1978, dirigido por Souleymane Cissé, do Mali. O filme, igualmente, representa sobre questões apontadas ao longo do texto. Atual, em razão dos novos contextos, o filme conta a vida de um jovem malinês, que se muda do campo para a cidade e passa a trabalhar como *baara*, carregador/entregador de rua. Sem conseguir se adaptar àqueles novos padrões da cidade grande, o rapaz sofre os revezes desta inadequação e deslocamento. *Baara* foi exibido na 5ª edição do FESPACO, e ganhou o *Prix Étalon de Yennenga* da edição.

Neste sentido, filmes como os que aqui foram mencionados, consagraram o tema do encontro – nada saudável –, entre os espaços do colonialismo e os das populações que foram colonizadas. Este sentimento coletivo de expurgar tais feridas, portanto, rendeu uma extensa e plural filmografia, erguida da necessidade que muitas diretoras e diretores africanos sentem, até hoje, de produzir imagens capazes de romper com os preconceitos definidos pelo colonialismo. Reconhecer a necessidade de elaborar novas imagens de negritude, em oposição ao cinema colonial, é um dos efeitos de também reconhecer que a branquitude é exatamente a insistência na falsa ideia de que todos são iguais, e que por isso todos têm acesso aos mesmos direitos. Sendo essa discrepância, a perversidade maior do projeto epistemológico da colonialidade. Ser igual, para o pensamento e para o cinema herdeiro do colonialismo, significa corresponder a um pacote extremamente restrito e irreal. Posto que uma das principais características da humanidade é a sua diversidade e a admissão respeitosa desse fato contribuiria em muito para uma atualidade menos bélica e criminosa.

De acordo com Olivier Barlet (1996), a cinematografia africana já nasce negra graças as suas condições primárias de incentivo, que encontraram na luta anticolonial e antirracista (e uma não existe sem a outra), o adubo, a terra e as sementes necessárias para fazer reflorescer o seu próprio conhecimento imagético. Isto porque o objeto de estudo desta pesquisa diz respeito a uma produção cultural cinematográfica (representação social), realizada por pessoas negras, sobre culturas negras, e projetada em um festival pan-africanista, que surge e se perpetua a partir dos processos de descolonização. Cinematografias negras africanas, em articulação com o fortalecimento dos movimentos de independência, que marcaram a região subsaariana no

período. A imagem (fixa ou em movimento) já é tratada pelas Ciências Sociais como objeto de pesquisa, devido à importância desse tipo de linguagem, que circula em várias mídias do mundo contemporâneo. No que diz respeito a essa forma de representação e/ou autorrepresentação cultural, projetada em imagens cinematográficas, é possível lançar algumas perguntas: quem é o indivíduo negro/negra que aparece nos longas-metragens premiados?; como as referências culturais de negritude aparecem nos filmes?; como essas referências são recriadas, a partir da realidade, para estar nos filmes?

Sem querer negligenciar tantas perguntas, mas, já adiantando a conversa para as diversas convergências que estavam ocorrendo, as produções como essas acima, vão se somar a outro fenômeno, que também é responsável pelo desenvolvimento do campo cinematográfico africano: o dos festivais. Na intenção de divulgar as obras realizadas em África, surgem no final da década de 1960, alguns eventos locais e internacionais desse cinema feito em África (MELEIRO, 2007). A maioria desses eventos estava atrelada à efervescência cultural e política da época, em razão dos movimentos de libertação nacional. Ocorre que, para o cinema, essa efervescência durou relativamente pouco tempo. E, por ser considerado pela maioria dos governos locais um setor secundário das economias nacionais, o cinema africano encontrou uma solução pontual para a questão da distribuição e exibição de suas obras. Foi a partir dos festivais que essa produção cinematográfica encontrou brechas para se divulgar, dentro e fora do continente.

Através dos festivais, foi possível anunciar novas/outras formas de representações das culturas negro-africanas, sem o exotismo tão presente em filmes sobre a África, realizados por cineastas não africanos. Filmes como *Tarzan* (filmado em mais de 50 versões), *Os deuses devem estar loucos* (1980) ou *As minas do rei Salomão* (1985), por exemplo, apresentam o continente como selvagem e sem história, distante de um ideal de autorrepresentação (DAMASCENO, 2008). O reconhecimento e a consagração dos filmes africanos em festivais europeus também possibilitaram a legitimação do campo. Mas, de qualquer modo, houve, a partir da década de 1970, uma real expansão e fortalecimento dos festivais desse cinema na África. Há por volta de 20 festivais de cinema africano acontecendo em todo o continente (MELEIRO, 2007). A organização desses festivais, como forma de legitimar em África a produção fílmica interna, é também uma aposta na busca pelo autorreconhecimento das autorrepresentações cinematográficas. Inegável que esta fórmula de distribuição/exibição se trata, sobretudo, de uma forma de privilegiar as culturas dos próprios cineastas, produtores e públicos africano⁶⁵. E,

⁶⁵ Desde 1966, há uma resolução que foi apresentada pelo *Groupe Africain de Cinema*, no Festival das Artes Negras, em Dakar, que privilegia a consagração do pensamento e ideias estéticas desenvolvidas por autores que

sobretudo, o FESPACO, que acontece de forma bienal em Ouagadougou, capital de Burkina Faso, desde 1969, aparece como um caso simbólico e emblemático diante desse cenário de festivais de cinemas africanos, em África.

Há cinco décadas, organizadores do FESPACO procuram fortalecer as produções africanas, suprindo parte da carência de políticas destinadas a essa cinematografia. O fato de estar voltado para a indústria cultural em África fez do festival um espaço de troca de ideias em prol da sustentação e promoção do campo. Nele, e por ele, se reúne um conjunto de profissionais – cineastas, escritores, fotógrafos, produtores culturais – interessados em contribuir para a expansão e o desenvolvimento desses cinemas. O fato de trazer no próprio nome, Festival Pan-Africano, a ideia de luta contra o colonialismo através da colaboração socioeconômica e da igualdade étnico-racial, anuncia a importância desse evento para se pensar a questão da autorrepresentação das culturas negro-africanas na contemporaneidade. Daí a questão pan-africana ser, acima de tudo, uma questão regional, territorial, interna. Misturada a tudo isso. O pan-africanismo, em particular, define o “nativo” e o “cidadão” a partir de sua identificação com o povo negro. E de acordo com esta ideologia⁶⁶,

os negros tornam-se cidadãos não porque são seres humanos dotados de direitos políticos, mas por causa, tanto de sua cor, como do privilégio de sua autoctonia. As autenticidades territorial e racial confundem-se, e a África se torna a terra da gente negra. Já que a interpretação racial está na base de uma ligação cívica restrita, tudo o que não seja negro está fora de lugar, e, portanto, não pode reivindicar nenhuma forma de africanidade (MBEMBE, 2001, p. 185).

Por isso, 2015 foi uma edição diferente do FESPACO. Pela primeira vez houve menção explícita e direta sobre o passado do país, depois de muitos anos de silêncio. Sobre os golpes, sobre as expectativas. No âmbito oficial do FESPACO, nesse ano inauguram o prêmio Thomas Sankara, dedicado a “celebrar nos filmes, a criatividade e a esperança pan-africanista encarnadas na figura do ex-presidente”, de acordo com o coordenador da premiação, Balufu Kanyinda. Prêmio patrocinado pelo *Canal Plus*, e visivelmente dissonante dos valores de

idealizaram o movimento da negritude. Esta resolução, de caráter político-ideológico, buscava uma reconciliação filosófico-estética dos artistas negros ou de origem africana com aqueles deslocados do continente em função da diáspora, a fim de proporcionar uma afirmação da unidade da arte negra diante da sua diversidade (BAMBA; MELEIRO, 2007, p. 88).

⁶⁶ Na versão entregue à banca de defesa desta tese, primeira versão, portanto, havia um erro de digitação em decorrência desta propriedade que os programas/aplicativos de escrita tem de “adiantar” e completar a palavra que estamos escrevendo e que virá no texto a seguir, como se o aplicativo fosse a nossa própria cabeça, pensando. Ocorre que, ao invés da palavra *ideologia*, o Word escreveu *mitologia*. Este tipo de equívoco, que eu não acredito que (na história da escrita humana) tenha acontecido apenas comigo, pode mudar todo significado e o entendimento de um raciocínio. No meu caso, tal acontecimento se deu por conta de um erro de digitação feito em uma de tantas madrugadas de trabalho, dadas as reais condições a que pesquisadores de todo o mundo estão submetidos.

resistência e soberania defendidos por Sankara. Ademais, no âmbito do *relegare*, foram exibidos dois filmes em tributo aos mortos de 1987, que antes da deposição de Blaise não tinham sido autorizados a passar (FORSTER, 2015). O curta-metragem burkinabè *Twaaga* (2013), de Cédric Ido; e o longa documental *Capitain Thomas Sankara* (2012), produção suíça de Christophe Cupelin, recusado pela comissão julgadora do FESPACO de 2013. Nessa sessão, particularmente, houve muita reação do público. Gritos de honra, conclamação para a resistência ao neocolonialismo e muitos aplausos. Quando as luzes da sala foram acesas, havia um jovem burkinabè ao meu lado, se debulhando em lágrimas, mão para o alto, cerrada em punho. Emocionante. O rapaz fazia parte do movimento popular *Le Balai Citoyen*, que organizou a derrubada do antigo ditador, em 2014. E me discursou, convicto, sobre a volta do Sankarismo e a real possibilidade de superação do neocolonialismo.

Descobri que, de acordo com dados divulgados pela organização do evento, publicados em reportagem de Siegfried Forster do jornal *Les Voix du Monde* (rfl), 720 filmes se inscreveram. Desses, foram selecionados 134 para serem exibidos, incluindo os 19 longas-metragens de ficção que concorreram ao *Étalon*. Foram eles: *Avant le printemps*, de Ahmed Atef (Egito), *C'est eux les chiens*, de Hicham Lasri (Marrocos), *Cellule 512*, de Missa Hebié (Burkina Faso), *Des étoiles*, de Dyana Gaye (Senegal), *Entre le marteau et l'enclume*, de Amog Lemra (Congo), *Lalla Fadhma N'Soumer*, de Belkacem Hadjadj (Argélia), *Fièvres*, de Hicham Ayouch (Marrocos), *Four Corners*, de Ian Gabriel (África do Sul), *Haiti Bride*, de Robert Yao Ramesar (Trinidad e Tobago), *J'ai 50 ans*, de Djamel Azzizi (Argélia), *L'œil du cyclone*, de Sékou Traoré (Burkina Faso), *Morbayassa*, de Cheik Camara (Guiné Bissau), *O Espinho da Rosa*, de Filipe Henriques (Guiné Bissau), *Price of love*, de Hermon Hailay (Etiópia), *Printemps tunisien*, de Raja Amari (Tunísia), *Rapt à Bamako*, de Cheik Omar Sissoko (Mali), *Render to Cesar*, de Desmonde Ovbiagele Onyekachi Ejim (Nigéria), *Run*, de Philippe Lacôte (Costa do Marfim), *Timbuktu*, de Abderrahmane Sissako (Mauritânia).

Ao todo, portanto, 19 filmes, produzidos em 16 países, com diferentes temas, múltiplas identidades, novas narrativas poéticas, autorrepresentações e muitas imagens de resistência. Cinema negro, sem dúvida. Toda aquela paisagem (já não tão distante), mostrada na tela do *Ciné Burkina*, me fez encontrar com outros cheiros, outros sons e sabores, outras imagens das Áfricas que eu não conhecia. E isso me fez ter vontade de ver e ouvir o que a rua dizia e quem por ela andava. Me deu vontade de mais Burkina, menos teorema. E, afora o sangue, a violência, a corrupção e os gritos de socorro espalhados em grafites rabiscados por toda a cidade, eu também consegui enxergar, sentir e escutar a poesia daqueles dias, daquelas cores, daquele chão.

Como parte da [auto] etnografia desenvolvida, desta vivência escrita, escrevivência, participei de dois colóquios internacionais, organizados pelo CODESRIA – Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa em Ciências Sociais em África – em parceria com o FESPACO, que aconteceram durante as minhas passagens pela cidade. E que foram predominantes no processo do trabalho de campo. Sobre esse conselho acadêmico, fundado em 1973, trata-se de uma entidade continental, uma organização de pesquisa pan-africanista no caso, com sede em Dakar, criada para promover, facilitar e difundir as Ciências Sociais africanas. E assim como o FESPACO, também se trata de um projeto que nasce das lutas de libertação anticolonial. O seu principal objetivo, segundo descritiva do órgão, é seguir unificando expressiva parcela da produção intelectual feita em África. De maneira que possa representar a produção acadêmica africana, em articulação com a agenda de questões sobre o que acontece politicamente, dentro e fora do continente. No intuito de alcançar a sua missão, o CODESRIA coopera com diferentes institutos de investigação locais, existindo enquanto ampla rede de atividades acadêmicas e plataforma de intervenção política. A entidade também incentiva o ensino, com bolsas de pesquisa e divulgação de conhecimento científico dentro da área, para dentro da África.

Apesar de no decorrer das últimas três décadas, o CODESRIA ter publicado textos e promovido encontros de referência no âmbito das Ciências Sociais africanas (MBEMBE, 2001; OLIVEIRA, 2016), a sua importância não é totalmente reconhecida. No Brasil mesmo, é muito recente a interlocução com essa instituição. Algo que não se dá ao acaso. Posto que, tal fator está intimamente relacionado àquela discussão apresentada no capítulo anterior, sobre a necessidade de se reconhecer que toda forma de saber possui em sua defesa, um lugar de origem e um corpo político. Enquanto forma de poder, portanto. E que a colonialidade se consolidou através do controle extremo sobre a percepção humana, ao promover a invisibilização de outras maneiras de organização, conhecimentos e subjetividades.

Quanto às experiências acadêmicas que tive em Ouagadougou, participei dos seguintes eventos: *From Stage to Screen: interface between theatre and film Seminário*, realizado no final de semana que antecedeu o início do FESPACO. Como pesquisadora convidada no seminário, apresentei a comunicação *Black [African and Brazilian] cinema and the self-representation in these films*, participei do debate e pude me inteirar de discussões desenvolvidas pelo campo intelectual africano interessado na produção de cinema e teatro. O outro evento, *Colloque du Cinéma Africain: production et diffusion à l'ère du numérique*, se mostrou como sendo um espaço onde profissionais de produção, pesquisa e agentes do estado, debateram a cerca do desafio de interagir com a tecnologia digital, enquanto recurso e linguagem, capaz de servir como instrumento de maior democratização do/no cinema africano.

A questão sobre o “como fazer” filmes africanos – que sempre serão negros –, em relação às suas condições materiais, foi o tema mais debatido nesses fóruns, mais do que qualquer outro. Especialmente, entre aqueles envolvidos diretamente no trabalho dessa arte. Cineastas, produtoras. Posto que, sem dinheiro, não há emprego, não há representação, não há filme, e muito menos haverá o cinema espetáculo, propriamente dito, e consolidado na experiência do FESPACO. Eu me refiro, portanto, ao racismo como algo que se realiza de maneira diferente, dependendo do cada lugar onde ele acontece. Tendo em vista que, a problemática que há no Brasil, na busca por referências de negritude e ou de branquitude nas pessoas (corpo, comportamento), na hora de conformar e declarar as suas identidades, não é igual ao que acontece, em África. Seja no Congo ou em Botsuana. No Brasil, ser negra ou negro é estar vulnerável, com o corpo exposto a todas as formas de violência que ultrapassam as fronteiras do visível. Exatamente por conta das políticas e ideologias que prevaleceram e imperaram no processo de formação dessa nossa sociedade, a nível de inclusão social e reparação histórica no pós-abolição. Como o incentivo de eugeniização da população, através de um ideal absoluto de embranquecimento, que chegou a ser a agenda da governança estabelecida no Brasil, na virada do século XIX para o XX. A abolição, portanto, não garantiu nenhuma forma de inserção do negro na sociedade brasileira e só perpetuou o seu lugar de marginalizado ao negar qualquer tipo de auxílio e reparo histórico.

Naquela circunstância em Ouagadougou, portanto, eu trazia a referência de ter experiências como cinéfila e investigadora de filmes do/no Brasil. Por isso que, para aquele exercício específico de apresentação oral em seminário internacional, houve uma lista de dificuldades e ansiedades vivenciadas. Eu nunca tinha estado em Ouagadougou, em África para ser mais precisa. Eu falava apenas um bom inglês instrumental, e arranhava no francês. Que, por sinal, foi o idioma que eu mais ouvi durante a viagem, pronunciado pelos *outros* em sotaque more ou dyula (línguas oficiais de Burkina Faso, juntamente com o francês, que é mais usado em Ouagadougou por ocidentalizados/letrados). E, como se não bastasse, eu vinha do outro lado do Atlântico, no ávido desejo de conseguir encontrar semelhanças de negritude entre o “ser” em África e o “ser” no Brasil. Ledo engano. Mesmo sem atentar para minha própria insistência de querer aproximar realidades tão distintas, prossegui na tímida apresentação feita durante o seminário, em uma análise sobre dois curtas-metragens de ficção. *Pode me chamar de Nadí* (2009), dirigido por Déo Cardoso do Ceará, Brasil. E o *Phatyma* (2010), do moçambicano Luiz Chaves, com roteiro da talentosa romancista também moçambicana, Paulina Chiziane.

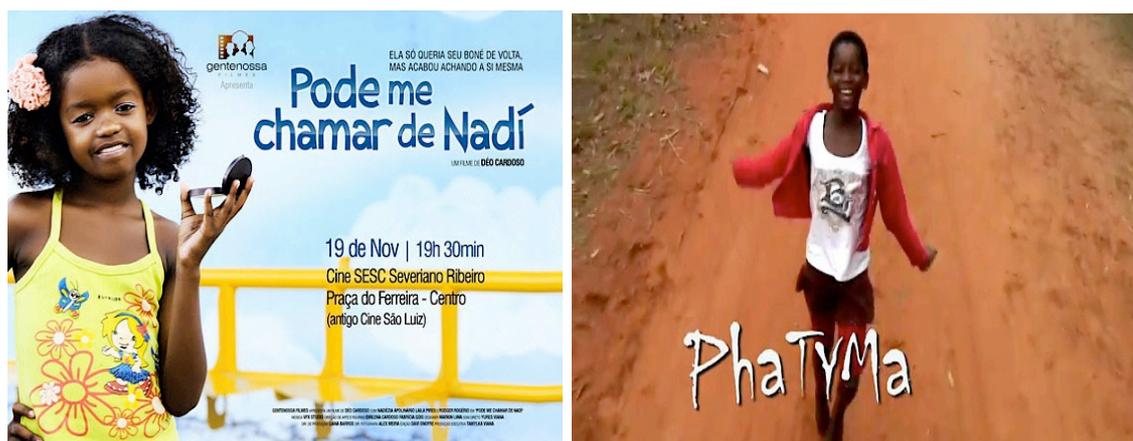


Imagem 51 – Cartazes dos filmes *Pode me chamar de Nadi* (2009), de Déo Cardoso e *PHATYMA* (2010), de Luiz Chaves.

Ambos os filmes estão focados no universo familiar de meninas negras, e sobre a presença de seus corpos e subjetividades em um mundo racista, machista, opressor. Mas, com direito a final feliz, projeção de futuro, novos aprendizados, boas esperanças de um mundo melhor, conquistas e reinvenções socioculturais. Empoderamento, diriam as feministas negras da nova geração. De fato, quando cheguei em Ouagadougou, eu estava resoluta em considerar somente sobre como o uso do cinema serve de reivindicação por melhor representação de negritude e quebra de preconceitos, em uma sociedade intrinsecamente racista, como no Brasil. Porém, o interessante foi perceber que, apesar de a autorrepresentação ter sido um assunto presente nos dois fóruns do FESPACO, posto que fazer cinema significa construir discursos, promover ideias e divulgar leituras de mundo sobre si e sobre os outros. Em Ouagadougou, a discussão se ateve sobremaneira na intensa dependência financeira que ainda existe entre África e Europa. E o efeito dessa herança colonial, tanto nos cinemas africanos, quanto no próprio festival burkinabè.

CAPÍTULO 8
PELES NEGRAS, CINEMAS NEGROS?
OU SOBRE A ARTE DE TORNAR (IN)VISÍVEL.

Sobre a relação pós-colonial entre a França e os países que por ela foram colonizados, por exemplo, vale ressaltar que desde 1970, cineastas africanas e africanos tornaram-se dependentes da cooperação cultural e financeira com esse país. O colonialismo, parece, se rendeu a uma espécie de culpa [fajuta], com a qual o estado francês procura amenizar-se através do financiamento no campo das artes. Outro ledó engano. As cinematografias africanas são, em parte, fruto dessa relação de assistência internacional (BARLET, 1996). Paris, no caso, serve de residência para uma ampla estrutura de financiamento dos filmes africanos, servindo de base para muitas produtoras e distribuidoras⁶⁷. Esse dado, permite a problematização das relações sociais e culturais estabelecidas quando da realização dos filmes e produção do FESPACO. Fundamentos que podem ser atribuídos ao cinema negro como um todo, em função da mesma perda de referências, promovida pela continuidade da colonialidade, sofrida no pós-colonial. E é aí que o FESPACO surge como sendo o ritual de adoração aos verdadeiros totens dos cinemas negros africanos e afrodiaspóricos (FERREIRA, 2016). Não mais invisibilizados, portanto. Sobre essa construção, interessante levar em conta como para cineastas brasileiras e brasileiros envolvidos com a estética da negritude, por exemplo, a África tende a representar o signo máximo de origem cultural e tradição estética.

O advento do colonialismo, portanto, fez com que o racismo passasse a funcionar como um princípio norteador em muitos lugares do mundo. Razão pela qual surge, e se perpetua, como prática disseminada de tratamento direcionado também às populações das diásporas africanas. Ocorre que, mesmo tendo em vista que as noções *negro* e *branco* foram inventadas, fabricadas, não se trata de negar a identidade negra. Porque ela já está posta. A questão maior é questionar tudo o que lhe é atribuído, para não desacreditar os seus próprios totens. E assim surgem, por exemplo, a doutrina pan-africanista, o FESPACO, o CODESRIA, o pensamento decolonial, entre outros. Em Burkina, a fala que eu mais ouvi durante os dias de FESPACO, foi sobre todos serem negros, de um lado ou do outro, sem que isso estivesse em questão. O próprio vencedor do *Étalon 2015*, o franco-marroquino Hicham Ayouch, autor de *Fièvres* (Febre),

⁶⁷ Existem plataformas *on line* de aluguel e venda de filmes, como a UniversCine, que possuem enorme catálogo de filmes africanos, mas que não permitem acesso a consumidores que não estejam em território francês. Para conferência, visitar <https://www.universcine.com/>. Acesso em: 03 de jul. 2019.

desfazendo o mito das duas Áfricas – uma branca, do Maghreb, e a outra negra, subsaariana –, em seu discurso pan-africanista de agradecimento pela vitória na competição, declarou:

Você pode ver branca a minha pele, mas o sangue que corre em mim é negro. Meu pai é marroquino, minha mãe é tunisiana. Eu sou africano, e tenho orgulho disso. Nós somos africanos, e temos orgulho disso. Porque nós vamos continuar a ser belos, continuar a ser honrados, vamos continuar a ser ricos. Porque nós somos a mãe de toda a Terra, nós somos a essência do mundo. Eu sou africano, e tenho orgulho disso. E não preciso da caridade de cooperação salvacionista. Eu preciso da cooperação entre pessoas. Eu não preciso da cooperação que explora o meu continente, para o bem do seu próprio. Eu sou africano, e tenho orgulho disso. E devo aprender a me amar mais. Porque eu sou um ser digno, bom e capaz. E se eu me amo, então serei capaz de amar todos os meus irmãos e minhas irmãs. Eu sou africano, e tenho orgulho disso. Porque a minha cultura é uma cultura bela, poderosa, poética. E nós devemos fazer de tudo para mudar a mentalidade (...) através da imaginação, através da educação. Eu sou africano, e tenho orgulho disso. Deturparam o nosso passado, tentaram apagar a nossa história. Mas, o nosso futuro nos pertence, e ele está predestinado em meu destino. Eu sou africano, e tenho orgulho disso. E amo vocês! (Tradução livre. Discurso de premiação, feito em nove de março de 2015, disponível pelo link <https://soundcloud.com/burkina24com/hicham-ayouch-etalon-dor-2015-je-suis-africain-et-fier-de-letre>).

Entretanto, conforme sugere o malinês Manthia Diawara (2011), documentarista e professor de estudos africanos, o cenário do cinema em questão possui muitas especificidades. Não estou tratando aqui de uma produção homogênea e estéreo. O caso, para Diawara, pede que tudo seja examinado no plural, como sendo “cinemas”, de acordo com a sua própria amplidão de contextos. Já que, o que se faz no Mali não é igual ao que se faz na África do Sul, em matéria de cinema, por exemplo. Segundo Diawara (2011), para melhor compreender a filmografia feita no continente, é preciso levar em conta a diversidade de modos de produção e distribuição que veem sendo inventados, para que o cinema africano, no todo, não morra. Isso porque, embora tenha sido vilipendiada durante a caçada colonial, sangrada em suas riquezas, e atualmente vítima do consumo tecnológico extremo que avança pelo Norte; as populações de lá da África conservam uma extraordinária capacidade de subversão e sobrevivência cultural.

E talvez esteja aí o denominador comum aos filmes do cinema negro africano. Que, inclusive, eu tomo como sendo também o padrão que mais se deixa transparecer na lista de filmes premiados com o *Étalon* do FESPACO. Eu me refiro a anteriormente mencionada reincidência de conflitualidades que estão entre as diferentes narrativas abordadas. Fatores que atrelam grande parte das histórias contadas nos filmes que venceram o festival, aos perversos efeitos da colonialidade. Para Diawara (2011), portanto, e é isso que me importa, a compreensão dos diferentes modos de produção e distribuição é inseparável da compreensão das particularidades das culturas regionais herdadas da colonização. No FESPACO, dispõe-se a abarcar o todo sobre a produção de cinema em África. O interessante está no argumento que desenvolvi sobre. Se por um lado, o cinema negro é passível de ser feito sobre mil e uma

probabilidades, tamanha a amplitude da rede de demandas que afetam a comunidade negra mundial – fator detonado pelo colonialismo, como foi apresentado até aqui –, por outro, ao mesmo tempo em que esse se constitui plural, o fato de ser um cinema tão marcado pelo advento do colonialismo, por si só já confere ao *tipo*, certa especificidade.

Ocorre que, e isso independente de estar buscando nos filmes o discurso da classe de cineastas africanos e africanas, sobre a relação entre negritude e branquitude em seus filmes; também por considerar esses discursos-filmes filmicos como formas de conhecimentos produzidos sobre a própria sociedade afro-ampliada; esses filmes do FESPACO, o são somente porque fazem parte dessa *metonímia*, porque preencheram a lista de finalistas e felizardos com a premiação, porque antes foram filmes eleitos pelo (para?) o FESPACO, através de júris representativos do campo (cineastas, críticas (os), cultura e política) compostos por pessoas consideradas minimamente aptas, integradas e entendidas sobre o fazer cinematográfico. Por essa razão, mesmo que seja o FESPACO e a cidade as minhas prioridades, não posso deixar de prestar bastante atenção no campo de conhecimentos e práticas que cercam a produção e circulação dos filmes que lá são/foram exibidos.

Interessante que, como sugere N. Frank Ukadike (1994), em *Black African Cinema*, uma análise atenta indicará que o cinema feito em África é negro porque se concretiza em relação à sua própria realidade, negra. Ou, pelo menos, a não branquitude-signo que reúne diferentes populações do continente sob um mesmo rótulo. Dedicado à cor da pele. Mas, onde também, muitas subculturas étnicas coexistem em conformidade com a negritude de seus corpos. Sem querer dizer com isso que o conflito só exista na relação do continente com o de fora. De modo algum. Eu, por questão de escolha, me refiro aos conflitos que, nos filmes, existem porque antes daquilo que é mostrado, havia/há um sistema de dominação em curso. Sistema esse que bagunçou completamente a relação do próprio continente com a modernidade. E que impera como tema dos filmes vitoriosos do *Étalon*. Eu consigo enxergar que há, de fato, uma questão de temática contínua, um *continuum*, entre os filmes que foram vencedores do FESPACO pela categoria *Étalon de Yennenga*, relacionada a conflitos socioculturais e fluxos – intra-continentais e extra-continentais – de gentes/coisas/pensamentos, provocados pela guerra fria secular que a Europa impingiu/impingiu à África⁶⁸.

Lembrando que, enquanto invólucros de demarcação hierárquica, tanto o corpo negro, em sua escassez de direitos, quanto o corpo branco, em sua abundância de privilégios; ambos foram sendo rotulados, formulados e sedimentados em articulação e à medida que o sistema-

⁶⁸ Esta análise é o tema de um artigo que estou escrevendo e pretendo publicar no primeiro semestre de 2020.

mundo colonial/moderno ia se desenvolvendo e expandindo. Logo, as dificuldades econômicas tão sentidas e reclamadas durante por quem faz cinema negro, existem em função da própria colonização. A respeito da autorrepresentação em si, e de como a discussão sobre negritude/branquitude desponta nas imagens/discursos dos filmes, em ambas as situações acadêmicas citadas, propus uma pergunta/inquietação que causou grande admiração e incomodo à audiência. Explico. Por estudar especificamente os trajetos que me levaram ao FESPACO, em relação a questão da autorrepresentação de negritude presente nesse cinema que se autodenomina negro, sendo este o resultado emaranhado que está por consequência [também] do tipo de sociedade em que estou inserida e fui criada; estive muito tempo encarcerada a um tipo específico de questionamento sobre a invisibilidade da população negra brasileira em imagens da indústria cultural. Na intenção de discutir e problematizar os resultados de haver essa ausência em imagens, dos corpos negros, das vidas negras, na memória da população. Ausência de voz, de intenção, de valorização e história.

Tendo em vista que, quando ao corpo é negado o seu direito de ter biografia e subjetividades, não aparecer, ou aparecer pouco e de um jeito totalmente estereotipado e pejorativo, faz parte disso a que chamo de invisibilização. Na ocasião em que estive a primeira vez no FESPACO, esta percepção surgiu forte em minha fala, devido ao meu *locus* de enunciação, tão marcado pelo racismo entranhado em minha realidade social. Entretanto, ao perguntar sobre como fazer em África um cinema negro legitimado na falta de representação, de poder no caso, fui veementemente contraposta em ambas as situações acadêmicas, uma vez que a ausência de corpos negros sendo representados não é exatamente o problema que afeta aquela produção. Afinal, negra é a cor majoritariamente “natural” [normal] do cinema em foco, e isso não parece ser algo passível de negociação. Algumas naturalizações guardadas na minha caixa de expectativas, provocou esse desencontro. Nesse sentido, Bamba (2010) relembra certo raciocínio desenvolvido pelo escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o, no texto *Decolonising the Mind* (1986), ao afirmar que somente a descolonização da mente levará a uma descolonização dos recursos necessários ao surgimento de um cinema africano feito por africanos, sobre a condição africana. E acrescenta que

a câmera, enquanto tecnologia, deve estar a serviço do espaço público e da comunidade: ‘o cineasta africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, destituído de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem’. Em outras palavras, é a responsabilidade do cineasta, enquanto agente de transformação social, que é enfatizada nesta relação que Thiong’o estabelece entre a descolonização da mente e a posse da tecnologia do cinema (BAMBA, 2010).

De qualquer forma, no intuito de refletir a respeito de uma discussão mais ampla, sobre a relação entre cinema e sociedade, sigo pensando exatamente sobre esta arte-técnica ser como uma forma de falar a respeito de questões estruturais ao atual modelo de organização social. Como quando Jean-Michel Basquiat faz um retrato de si, ele está em diálogo. Porque as cores que pintam o rosto servem de recurso para a elaboração de todo autorretrato. O artista-Basquiat, como exemplo, está em um processo de interação simbólica (HALL, 2006) com o todo que o cerca – com a sociedade, consigo e entre, com o que (o) circunda e com o que (o) informa a respeito do mundo e do seu próprio ser, do seu próprio corpo. O mesmo acontece quando, através de um curta-metragem, alguma realizadora inventa uma história a partir de histórias que nunca existiram, mas que poderiam ter sido. Como se, por analogia, ao falar sobre um país/sociedade/realidade/estigma/vivência/ olhar, artistas de cinema também fizessem um tipo de autorretrato, criando uma narrativa sobre algo próximo e familiar. Por essa razão que, tanto em um quadro, quanto em um filme: ambos são o resultado de diversos acúmulos, que estão em relação, e que dizem muito sobre quem os elabora. Da mesma forma, e talvez provavelmente por isso, os quadros, os autorretratos e, em especial, as imagens cinematográficas dizem muito sobre as sociedades onde são feitas, sobre o tempo histórico e as condições materiais em que foram produzidas (SORLIN, 1985).

Afinal, ao falar sobre pessoas, elas acabam expondo o meio social em que as pessoas retratadas vivem suas experiências e realidades. Como se, quem realiza/produz cinema, no caso, conseguisse expor (quase) (tudo) (sobre) o que se grita e (sobre) o que se esconde, na vida das pessoas; eu me refiro às vivências (que podem ser as mais diversas), compostas por tudo aquilo que se experimenta quando se está imerso em algum contexto social específico. Fato é que: as questões sociais estão presentes e compõem as imagens cinematográficas, construídas através de múltiplas formas narrativas e a partir da soma de/em diferentes camadas. É que o cinema junta o áudio ao visual e ainda os coloca em movimento, em um tipo de equação que revela as manutenções, as quebras, os contínuos e as causas. Que descortina e (d)enquadra as sociedades. Os comportamentos, os fenômenos sociais, as crenças das/nas pessoas. Portanto, não há dúvidas: trata-se de um tipo de conhecimento artístico complexo, capaz de escancarar fatores estruturais em uma sociedade.

Deste modo, vê-se que a partir do século XX, foram sendo desenvolvidas várias ações, em relação umas com as outras, no intuito de fomentar uma nova consciência a respeito da *raça* negra, entre pessoas de dentro e de fora da África. Entre as iniciativas, como já foi dito, há o fenômeno dos festivais de cinema, que também faz parte do desenvolvimento do campo cinematográfico africano. Na intenção de divulgar as obras recém realizadas em África, surgem no

final da década de 1960, a nível interno e territórios diaspóricos. Mostrando mais uma vez, a comunhão entre os acontecimentos (MELEIRO, 2007). Ocorre que, para o cinema, essa eferescência durou relativamente pouco tempo. E, por ser considerado pela maioria dos governos locais um setor secundário das economias nacionais, o cinema africano encontrou uma solução pontual para a questão da distribuição e exibição de suas obras. Que gerou movimento, mas nunca a ponto de render uma considerável industrialização dessa produção, entre os 54 países africanos. Foi a partir dos festivais que a cinematografia africana encontrou brechas para se divulgar, dentro e fora do continente. E foi, dessa forma, que eu conheci esse cinema, lembrando o relato feito no capítulo anterior. Porque foi através dos festivais, que surgiu a possibilidade de anunciar novas/outras formas de representações das culturas negras africanas, sem o exotismo tão presente em filmes sobre a África, realizados por cineastas não africanos. Que costumam apresentar o continente como selvagem e sem história, distante de qualquer ideal de civilidade, e incapaz de uma autorrepresentação (DAMASCENO, 2008). O reconhecimento e a consagração dos filmes africanos em festivais europeus também possibilitaram a legitimação do campo. Mas, de qualquer modo, houve, a partir da década de 1970, uma real expansão e fortalecimento dos festivais em África.

Em artigo publicado recentemente pela Revista *Odeere*, sobre o FESPACO, a historiadora Janaína Oliveira (2016) apresenta uma discussão muito pertinente, da qual me apropriado para propor o conceito de *cinema continente*, a fim de pensar sobre o tipo de produção abarcada pelo festival, ao longo das últimas cinco décadas. Isso porque, segundo a pesquisadora, a história do evento-ritual se conecta diretamente com os acontecimentos e debates no âmbito das políticas do continente, como por exemplo da consolidação e crise do movimento pan-africanista e dos dilemas observáveis nos processos de estabelecimento das nações após as independências. “*O Fespaco é um festival que se integra plenamente na evolução do continente*” (OLIVEIRA, 2016, p. 52). E que funciona, portanto, como fio-condutor, que aos poucos vai se solidificando, ao disseminar/divulgar filmes africanos, promover a rede e estimular o debate entre cineastas e pesquisadoras/es. Tendo também como objetivo, contribuir para a formação de plateia e, como consequência, estimular o desenvolvimento de outras narrativas cinematográficas, enquanto novas formas de conhecimento e aprendizado (OLIVEIRA, 2016).

Notadamente durante o *Colloque du Cinéma Africaine*, em Ouagadougou, sobre a produção audiovisual na era digital, falou-se muito no que diz respeito as formas e possibilidades de se adquirir autonomia econômica para, logo, se ter independência política, artística e discursiva. Uma vez que, apesar de já não serem mais os europeus os únicos a criar imagens cinematográficas sobre a África, os filmes continuam sendo, na maioria das vezes, pagos em grande parte

com o dinheiro estrangeiro, europeu. Mas, não só. Algo que, em África, poderia vir a limitar a liberdade de criação no cinema feito no continente. E, evidente, isso não deixa de ser um enorme problema. Contudo, diante do improvável, surgem casos como o da Nigéria, e sua *Nollywood*. Que configura uma das muitas situações à parte, no que concerne a produção e distribuição de cinema em África (MELEIRO, 2007). Ou o próprio FESPACO, constituído no projeto de ampliar as referências e reverter as imagens estereotipadas de representação que a colonialidade cria sobre o continente.

A professora Janaína Oliveira, que esteve presente em Ouagadougou nas últimas cinco edições do FESPACO (2011, 2013, 2015, 2017 e 2019), e participou dos fóruns de debate promovidos em parceria com o CODESRIA em algumas das edições correspondentes, chama a atenção para como a grande luta desse cinema, passa necessariamente pela discussão sobre “*a conexão entre os processos criativos e questões de ordem política, não só política de audiovisual, mas as políticas nacionais e transnacionais*” (OLIVEIRA, 2016, p. 53). Segundo a historiadora, a efervescência que houve nas décadas de 1960 e 1970 de apoio ao cinema, já não existe mais. São poucos os países que ainda mantêm iniciativas estatais nesse sentido. E cita os casos do Egito, Marrocos e África do Sul por se destacarem enquanto episódios mais sólidos. Em mim, a observação direta e o caso vivido em campo, sobre a dificuldade de lidar com as aparentes afinidades, reforçou em mim a noção de que a batalha do cinema negro por autorrepresentação, não se restringi a luta pela aparição de mais pessoas negras no ecrã das salas de cinema. Como no Brasil. Eu precisei ir mais além.

Por ter podido compartilhar daqueles momentos de formação e aprendizado, em espaços onde apenas a minha visão de mundo limitada ao meu lugar de conforto e de prática, não me permitia enxergar tudo, foi muito importante. Mais que isso. Somente ao me aproximar do campo, portanto, foi que eu pude perceber que a questão sobre o “como fazer” é a mais urgente para que haja uma manutenção de filmes africanos – que sempre serão negros, feitos por corpos negros –, independente de suas condições materiais. E talvez esteja aí o denominador comum aos filmes do cinema negro africano. Que, inclusive, eu tomo como sendo também o padrão que mais se deixa transparecer na lista de filmes premiados com o *Étalon* do FESPACO. Eu me refiro a anteriormente mencionada reincidência de conflitualidades que estão entre as diferentes narrativas abordadas. Fatores que atrelam grande parte das histórias contadas nos filmes que venceram o festival, aos perversos efeitos da colonialidade. Para Diawara (2011), portanto, e é isso que me importa, a compreensão dos diferentes modos de produção e distribuição é inseparável da compreensão das particularidades das culturas regionais herdadas da colonização.

Ocorre que, somente assim eu pude perceber que a grande dificuldade de existência, para quem faz e pensa o cinema negro em África e se encontra para discuti-lo durante o FESPACO, diz muito mais respeito às possibilidades de continuidade que o contexto (pós)colonial permite desenvolver em matéria de linguagens – estética, poética, política e financeira – e formas de manutenção. Muito mais do que a questão da presença em si de corpos negros nas imagens. Ou sobre qualquer menção a existência desses corpos. Afinal, como continuar existindo e realizando esse cinema que é negro, por essência, se não há dinheiro para isso? Problemática constante, desde que o cinema africano começa a existir. E fazer cinema é uma empreitada caríssima. Que exige maquinaria minimamente específica, mão de obra minimamente qualificada, certa dose de criatividade e pessoas. Quantas possível. Nesse sentido, no começo de 2016, foi criada uma nova comissão em Burkina para propor novas formas de fomento voltadas para a produção de cinema feito no continente (OLIVEIRA, 2016).

Hoje eu compreendo que a minha fala durante os eventos em Ouagadougou, se traduzia no tipo de racismo que eu conhecia. Dando a entender que se tratava de uma problemática vivenciada de maneira mais individual, personificada em experiências cotidianas de excessivo domínio e controle sobre o corpo negro, pela lógica do embranquecimento e da dominação cultural. Roupagem de rapina, que camufla o racismo no Brasil, desde a sua chegada. Mesmo sendo o Brasil, um país com mais de 50% da população autodeclarada de origem afrodiaspórica, a partir do Censo de 2010. Ou seja, um discurso em acordo com o que significa, em um país como esse, ser mulher negra, ser barrada e questionada sobre a estética do cabelo (negro), do corpo (negro), do conhecimento (negro), da postura (negra). Mas, ao mesmo tempo, também ser, quando há qualquer sintoma de poder em voga, ou possibilidade de cordialidade e simpatia, ser embranquecida, amorenada, alçada a um patamar diferente e melhor ao das pessoas de tez mais preta. Porque, no fundo, ser esse cor-corpo negro não é bom, em uma sociedade como essa – colonial capitalista –, já dizia a minha avó, Zilda Lopes de Oliveira, quando me explicava porque fritava o cabelo toda semana; era para parecer bom, segundo ela.

Nesse sentido, para além de tudo o que eu pude apreender em relação à questões inerentes aos meandros da negritude (do fato de ter um cor-corpo negro, mesmo que escalonado) em Burkina Faso, importante salientar que em nenhum momento da viagem, aqueles com quem convivi, questionaram ou negaram a minha pertença ao continente; ou me enquadraram em um lugar social de branca, europeia. Eu fui tratada e respeitada enquanto mulher negra, em todos os espaços por onde circulei. Uma mulher negra que poderia ser de Marrocos, Etiópia ou Cabo Verde, como fui questionada lá em diferentes situações. E essa questão foi importante, no sentido de apurar a própria percepção em mim, do que significa ser negra, de ascendência africana,

e estar fora do Brasil, meu país de origem, mas estar dentro de um país africano. À medida que fui sendo rebatida, em resposta a colocação por mim lançada durante os seminários em Ouagadougou, observei que essa questão entre pensadoras e pensadores africanos é, na verdade, uma problemática pontuada sob diferentes condições e características. Mesmo que em ambos os espaços – América do Sul, Brasil ou Burkina Faso –, seja em referência a um mesmo problema: o racismo. Vivenciado, como pude observar, pelas populações africanas em um nível mais macro, e que surge no embate com um tipo de *outro* de ordem internacional ou externa, fora do continente. Na relação entre África e Europa, mais especificamente.

Essa conjuntura não se aproxima em nada ao que acontece no Brasil, onde o *outro* (em cor, *status* e posses) muitas vezes mora há menos de duas quadras da sua casa, ou compartilha (não no mesmo sentido e direito de uso, evidente) a mesma cidade, as mesmas ruas; mas nunca o mesmo Estado [de direito] ou a mesma polícia, por exemplo. Esse estranhamento, a propósito de algo já tão próprio da minha realidade, foi fundamental e incidiu consideravelmente sobre a pesquisa. Provocando novas questões, e reconsiderações sobre, especialmente, as minhas escolhas metodológicas. O cinema negro é, portanto, uma categoria de análise que surge nativa, mas se difunde e ganha novos contornos, por acompanhar e traduzir as reivindicações de cada geração, país. Atendendo a pluralidade da realidade diaspórica.

Ou seja, o surgimento desse tipo de cinema negro africano, bem como o pipocar dos festivais africanos e internacionais de arte filmica africana, possibilitaram o enfrentamento de um conjunto de desafios que foram surgindo após o período de lutas por libertação colonial. Afinal, foi necessário re-agir contra, na lógica do resultado, à produção de imagens cinematográficas utilizada para impor os preconceitos e estereótipos definidos pelo colonialismo, que fez uso dessa arte enquanto instrumento didático pedagógico de dominação epistêmica e cognitiva. Na maioria das vezes, os filmes coloniais definiam o lugar do continente africano como o de não existência (SOUZA e ZENUN, 2017). Neste sentido, os cinemas africanos que circulam pelo FESPACO, surgem em resposta, e chegam para que seja possível se problematizar as estratégias escolhidas pelas lideranças políticas do continente, nesse momento pós hecatombe.

Somente outras formas, dialógicas, feitas sob ou a partir de outras possibilidades e (in)flexões, poderão corresponder/significar um ser/ter/estar em uma prática constante/ativa de luta anticolonial. Como uma categoria de análise, ele pode ser sugerido a um certo tipo de cinema. Para quem, nomeadamente, faz cinema negro, cabe respeitar, tentando [quem pesquisa] achar um sentido sobre. Para defini-los, assim como para ser um filme negro, eu somente os posso definir como o fiz acima, porque assim eles se auto definem. Mas, qual seria, afinal, a minha hipótese sobre o caso? A de que, assim como parece ter ocorrido com os cinemas negros – onde

o corpo acabou por marcar a experiência do ser e de sua existência (KILOMBA, 2016), restringindo-os (corpo, ser e existência) a um status único, definido pela a cor de sua pele —, que fundiu tudo a respeito de o corpo ser na existência do próprio ser, e criou a sua própria arte; a ideia de um cinema negro arte, ou *race pictures*, também surge em resposta a uma característica/categorização, inventada e imposta, pelas fronteiras raciais. Uma espécie de cinema-cor(po)-arte que se dispõe a se autoneamar para: não ser esquecido, ou silenciado, ou ainda, posto em um lugar de fala que não existe, ou, que só existe para complementar e adornar o outro (eu) branco (RIBEIRO, 2017). Isto tudo, portanto, tem a ver com uma discussão bastante antiga sobre quem tem direito à voz/espaço/poder/representação, em uma estrutura social global, que tem por norma a branquitude, a masculinidade e a heterossexualidade. Um cinema negro, um artista como Basquiat, são ambos importantes para desestabilizar as normas vigentes a fim de poder romper com o sistema que oprime e desfigura, desumaniza, para melhor explorar.

Esta Segunda Parte da tese, portanto, foi sobre o cinema e a sua capacidade de (in)visibilizar culturas e sociedades. Para tal, fiz primeiro uma breve leitura quanto ao poder dessa técnica (o cinema) e suas extensões, no intuito de introduzir a problemática central do texto, a respeito da categoria cinema negro. Que ao longo do processo desta escrita, procurei questionar e compreender, a partir de diferentes perspectivas. Dentre elas, o fato de ter tomado tal categoria como referência para uma análise mais ampla, que proponho, a respeito das potencialidades e estratégias cinematográficas usadas para tornar visíveis a existência, e a dignidade, de vidas/corpos negros. Desenvolvi este capítulo, portanto, na intenção de responder o que é, quem define e a quem interessa a existência de um cinema negro. Para tal, iniciei a discussão pensando primeiro a relevância do próprio cinema (técnica e arte) para a questão do imaginário e da memória das sociedades identificadas dentro da lógica eurocêntrica. A fim de conseguir expor como esta ferramenta (o cinema) foi sendo utilizada, tanto para dominar e oprimir, quanto por alguns movimentos de emancipação da estrutura epistemológica ocidental moderna. Afinal, o fato de diferentes movimentos sociais/ideológicos terem escolhido tal estratégia como instrumento de luta anticolonial e antirracista tem a ver com as suas muitas possibilidades de linguagens e especificidades tecnológicas (som + imagem), enquanto ferramenta de reprodução e indução ideológica. Tem a ver também com a forma como tal insígnia foi sendo historicamente reivindicada, e por quem isso tem sido feito, no sentido da representatividade alcançada.

Há, portanto, uma questão de modulação intercultural também nesse “nomear”, que atribui cor a uma produção invisibilizada. Isto porque, ao se colorir de preto, ao enegrecer-se diante das retinas que lhe assistem, essa produção assume-se (discursivamente) como um lugar de fala aos corpos que o (neo)colonialismo sempre procurou desumanizar.

TERCEIRA PARTE
O CASO FESPACO

CAPÍTULO 9

CINEMA E(M) SOCIEDADE.

Das partes anteriores que já foram tratadas, resolvidas, cabe ainda, trazer esta terceira e última. Que é onde os ramos se encontram, e convergem para um desfecho – que não é conclusivo, é apenas sugestivo. Para tanto, portanto, faz-se necessário [rabiscar] esta análise, política, a respeito; na intenção de encerrar, sem pretensas respostas [repito], o ciclo desta ciranda, que em nossa frente roda. Já sabemos que qualquer corpo negro, mesmo quando encerrado em caixinhas estigmatizadoras, ainda assim, é dono de uma enorme palheta de cores, de incontáveis subjetividades, possibilidades e circunstâncias. Sendo assim também, esse cinema negro que lhe expressa e representa. E se já se sabe o que faz do corpo, um corpo negro, falo [mais] adiante, sobre o que faz de Burkina, o FESPACO. Espero que tenha ficado evidente, até aqui, o fato de que o meu objeto de análise, é algo maior do que uma cor, uma raça; eu estou falando de um(a) cor-po(r)-cinema e sua morada – lugar que funciona de palco para diferentes representações sobre esse cor-corpo, porque ele é o que é, o FESPACO e seu cinema: “ele é negro”, me disse o jovem cineasta de Abidjan, Freddy Kouakou. Nós estivemos no seminário *Quelles formations aux métiers du cinema? Approches comparatives Europe/Afriques*, que aconteceu em Ouaga, durante o 25o FESPACO. Naquela ocasião, Kouakou disse “somos nós que o fazemos, somos pessoas negras, logo, que ele é negro – esse cinema feito por nós – é algo que nem precisa ser questionado, já está dado, está visto”.

De maneira que, para além de procurar me informar, a fim de saber um pouco mais sobre tudo o que eu disse até agora: sobre a região, sobre a importância que tem, entre e para; sobre o cinema que se pretende negro pelo sistema, e que deu origem ao festival que acontece por lá; ou ainda sobre a cidade que acolhe o tal ritual-festival – a fim de perceber o contexto mais geral dessa complexa obra. Enfim, depois de narrar como foi chegar em Ouaga (cidade-mercado-rota-fronteira), como foi encontrar e conhecer a cidade e(m) seu tempo/espaço específicos; depois de contar como foi que eu experimentei alguns trajetos pela cidade-cinema-capital do FESPACO, sozinha e/ou acompanhada; depois de todas essas imagens e conversas, e detalhes; deter-me-ei no exercício de relacionar tudo o que foi dito até então, com o cenário sócio-político e cultural do país em questão. Que é o berço e que acolhe esse que tem sido o mais regular (em termos de constância), o maior (em termos de quantidade de obras filmicas exibidas), o mais abrangente (quanto à quantidade de países e pessoas participantes) e o mais antigo festival de cinema, que acontece sem interrupção, desde 1969 até os dias de hoje, em

Burkina, com concentração das atividades na Ouaga-capital (BAMBA, 2007; DUPRÉ, 2012; OLIVEIRA, 2016).

Eu quase não fui ao FESPACO em 2015 porque a situação do seu país-sede estava muito conturbada e instável – em especial, a partir do meu ponto de vista específico, do meu lugar de fala. Tinha acabado de acontecer uma insurgência popular por lá e, mesmo assim, quase ninguém no Brasil (mal) sabia (direito) onde localizar Burkina no mapa, que dirá saber algo sobre aqueles últimos acontecimentos, políticos e militares, que afetavam o país. Essa [pseudo] ignorância, relembro, existe (em tudo) por conta da enorme indiferenciação atribuída, da enorme invisibilização imposta, da cultura (neo)colonial em marcha (WALSH, 2007) e seus prejuízos, que tenho narrado desde o começo do texto; tudo muito em função do racismo imposto e das dissonâncias atribuídas ao papel que o continente africano desempenha diante, entre outras, da mídia mundial, por exemplo. Porque esse nunca foi um tipo de “desconhecimento” casual ou aleatório – é tudo uma questão política. O FESPACO, em si, a sua realização e permanência, também o são em um alto nível político, [quase] reativo, já que durante a dominação europeia em África, o cinema (que reflete visões de mundo), foi proibido de ser feito por artistas de origem africana (OLIVEIRA, 2016). Afinal, a eficácia do cinema está no quesito reprodutibilidade, como já foi dito.

Sendo tudo, portanto, uma questão de (produção de) conhecimento, e de controle sobre essa riqueza/capital. Uma vez que, a necessidade de expressar a forma como nos vemos, como nos inscrevemos no tempo/espço da vida e como nos [auto] representamos (a nós e aos outros) diante dela, é algo inerente ao social, é humano; tem a ver – para a Sociologia – com um processo que somente se completa e se realiza a partir da relação entre pessoas (e pessoas e sistemas) que, juntas [e entre], ao mesmo tempo em que produzem, também reagem diante dos diferentes contextos sociais. Vale ressaltar que nessa forma de dominação ideológica, perpetrada pelo racismo que hierarquiza e humaniza/desumaniza determinados corpos, o cinema foi/é fundamental para a naturalização, em representações diversas, de diferentes práticas e estereótipos que racializam/classificam populações e sociedades. Aquele cinema produzido a partir do colonialismo escravocrata, no caso, criou um impedimento sobre esse direito dos povos à auto definição (CARDOSO, 2014), na tentativa de um tipo de controle que nunca se realizou por completo, mas que deixou marcas profundas. Por essa razão, na luta anticolonial, a qual se insere a existência do festival em causa, o que também está em jogo é o direito de [ter] “poder (de) falar sobre” si e sobre o mundo que está em volta.



**Imagem 52 – Autoretrato III. Rue du Travail, Ouagadougou, em março de 2015.
Fotografia de Maira Zenun.**

E seguindo o prumo dessa lógica, no que diz respeito a esta minha própria narrativa [auto] etnográfica – de uma escrita vivenciada, repito –, é importante admitir que quando eu evoco o poder de falar sobre o encontro que tive com o ritual das cinematografias africanas/africanizadas, o faço por entender que este registro é também uma forma poderosa de produção de conhecimento sobre outras formas, outras, de organização social. Diante desta constatação, retomo o enredo desta prosa sobre as viagens ao FESPACO e os acontecimentos que as inscrevem, dizendo que o próprio festival, cambaleou diante da conjuntura que eclodiu em 2014, e que narro já a seguir. Tal evento-ritual tem sido peça chave da economia local, e na expectativa dos incidentes ocorridos em 2014/2015, ele quase não aconteceu e somente foi confirmado aos 45 minutos do segundo tempo, em janeiro de 2015 – quando tudo teria início já no dia 28 de fevereiro daquele mesmo ano. Eu mesma, “a mais interessada”, da primeira vez, somente comprei a passagem para ir àquele FESPACO, poucas semanas antes de viajar para lá. Comprei e fui. Sem saber quase nada – sobre Ouaga, sobre aquele cinema, ou mesmo sobre aquele país, que é de cinema, de fato; assim como a cidade o é, e(m) seu FESPACO. E, por isso, precisei chegar aos poucos, precisei [tentar] não ter pressa, frente aos acúmulos iniciados após a (dupla) experiência narrada sobre a vivência em Casablanca. Por duas vezes, aterrissei naquela madrugada de Ouaga – sem saber de quase nada – como quase tudo na vida.

Posto que, quando eu fui para Ouaga e quando lá cheguei em 2015 e 2017, o fiz alheia (mais em 2015, do que em 2017), igual a grande parte da população brasileira, que eu suponho que sabe pouco ou quase nada a respeito desse caso, chamado FESPACO. Ocorre que, assim como em outras esferas de produção de discurso, o campo do cinema ainda hoje se configura como um espaço excludente e reservado. No Brasil, por exemplo, a discussão acadêmica sobre cinema negro – seja ele africano, latino, brasileiro, caribenho, asiático ou europeu – ainda está deixando de ser exígua. Mas, ainda são [mais] escassos os espaços de exibição e debate sobre essas obras, tanto as clássicas quanto as contemporâneas. A bem dizer da verdade, quando o tema é cinema, trata-se de um campo monocromático, como já dito. E é a partir dessas perspectivas, forjada pela branquitude masculina euro-americana, que são criadas e recriadas as representações sociais do *eu* e do outro, de boa parte da produção cinematográfica que circula mundialmente.

Eu tomo como exemplo, o fato de haver tão ínfima bibliografia impressa em português disponível a respeito⁶⁹. Em 2014, eu conhecia apenas o artigo “*O papel dos festivais na*

⁶⁹ Chega a ser de uma tremenda covardia comparar a oferta de informações (em textos, vídeos e fotografias) que havia antes da internet, e agora, onde quase tudo (ou muita coisa) está disponível na rede. Tal fenômeno não garante qualidade, garante apenas a quantidade de. De todo modo, com a internet, se chega em muitos lugares. Com ela,

recepção e divulgação dos cinemas africanos” de Mohamed Bamba, publicado na Coleção *CINEMA MUNDO: indústria, política e mercado – África, Volume 1* (2007), mencionando o festival. Cinco anos depois, já há mais obras falando a respeito. Eu mesma, desde então, participei de algumas publicações, com artigos como: *FESPACO E DECOLONIZAÇÃO: sobre o papel do cinema na luta anticolonial em África* (2016), que compõe o Dossiê AVANCA 2016; *Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano* (2016), parte do Dossiê Africanidades da Revista Rebeca; *Cinema Negro Africano Decolonial*, que integra o Dossiê AVANCA 2017; ou ainda *Narrativas e Representações sobre fluxos migratórios - o caso FESPACO*, produzido para a SOCINE⁷⁰, em 2018. Houve também a edição de alguns outros poucos manuscritos, entre os quais, a tradução e lançamento do livro *Cinema Africano – novas formas estéticas e políticas* (2016), lançado pela Sextante. E o artigo de Janaína Oliveira, escrito para a Revista ODEERE, *Descolonizando Telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano* (2016).

Logo, e também por tudo isso, por conta de haver esse abismo⁷¹ epistemológico gigante, que provoca uma espécie de descontinuidade histórica, historicamente construída, constituída na escassez e no excesso de tudo – entre/sobre África e Europa; por conta de todas essas violências cognitivas, consentidas pelo sistema-mundo capitalista moderno e reforçadas pelos apagamentos até aqui mencionados; por esse tanto acumulado, somado ao meu próprio [e intenso] espírito investigativo, precisei ir nesta viagem rumo ao FESPACO. Apesar de tudo relacionado ao “*não ir*”. Precisei ir para conhecer: o ritual e a sua cidade, em um país longe da minha casa. Independente do que por lá houvesse, e que eu ainda nem sabia. Foi por isso.

se alcança quase todos os espaços ligados às universidades, por exemplo. Razão pela qual, desde o início da pesquisa, eu ter podido (ir aprendendo a) acessar inúmeros arquivos, dentre os quais, uns que o próprio festival oferta, em sua página, sobre datas, premiações, parcerias e etc. A minha dificuldade maior, contudo, foi (re)aprender a pesquisar, aprender a localizar a informação, que há. Isso levou um certo tempo, porque, a falta de informação não se deve pela falta (total) de dados ou mesmo de acessibilidade aos dados. A questão é outra, é social, política, econômica e cognitiva. E, se a invenção-África (MUDIMBE, 2013) some da nossa memória, se ela é uma incógnita, é importante pensar como e por que isso acontece. Se ela desaparece ou (re)aparece em formatos específicos e engessados, selvagens, é porque o cumprimento desta função é fundamental para a manutenção de um *status quo* específico (TROUILLOT, 2015), ligado a dominação social/política/econômica/cognitiva das elites mundiais sobre as outras populações. O problema-solução para este sistema-mundo é que sempre há/haverá revolta, reação, quebras e insurgência. Sempre há/haverá quem não queira, quem se recuse, quem questione e reaja. Porque, afinal, trata-se de uma questão física, ligada a nossa matéria viva: afinal, toda ação-dominação, gera uma reação-resistência.

⁷⁰ A SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) existe desde 1996 para promover e dar a conhecer pesquisas e estudos de cinema, além de incentivar a reflexão e o debate sobre cinema e audiovisual no Brasil. Há encontros e produção bibliográfica realizada constantemente. Informações disponíveis em: <https://www.socine.org/>. Acesso em: 25 jan 2019.

⁷¹ Abismo, não no sentido de distância hierárquica. Há uma distância *entre* espaços, e não um *sobre* o outro, que é algo que faz (o *sobre*) com que esses espaços não se alcancem; eu quero tratar de outra coisa, ligada às violências que destituem o *outro* de qualquer humanidade, como quando escondem e criam outras histórias.

Precisei ir para saber sobre e reconhecer formas. Senão, eu continuaria alheia, deserta, sem saber de nada, sem saber o porquê da insurgência, o porquê do festival, o porquê de ser em Burkina, de ser negro o cinema, de ser pan-africano, e oficial. Afinal, há em tudo até aqui exposto, uma questão estética, por repetição e rima, que somente se explica porque ela [questão] é imagética, é visual – precisa ser vista, (re)conhecida – e diz respeito a um tipo [inventado] de corpo [território] [espaço] inventado, que precisa ser vivenciado, para ser encontrado. Assim como a cidade e o cinema; assim como o cinema em sua cidade.

Que eu somente fui conhecer, de fato, depois que lá cheguei. Foi preciso achar o caminho das pedras, para acessar os espaços. Afinal, filmes negros também são conhecimento – sobre sociedades e pessoas. Em 2016, escrevi em parceria com a professora Edileuza Penha, um artigo sobre as cinematografias africanas, no qual desenvolvemos uma analogia, comparando esses cinemas a árvore de um baobá.

O Baobá do cinema africano, portanto, seria esta enorme e resistente árvore, que possui um tronco muito grande e alto, e uma copa super extensa, formada por milhares de pequenas ramificações que se abrem ao máximo para fora – mas que estão visivelmente ligadas, truncadas, com uma base comum na resistência ao colonialismo. Afinal, é da força de pensamentos advindos do Pan-Africanismo, do Afrocentrismo e da Teoria Decolonial, que o cinema negro africano irá se valer para voltar a contar as suas próprias histórias. Entender-se, inclusive e a partir, como parte de um mesmo campo cinematográfico, resistente aos discursos subalternizantes, é uma das estratégias políticas e de sobrevivência deste cinema feito para a África, e por ela mesma (SOUZA e ZENUN, 2016).

O meu encontro físico, e pessoal, com o festival, portanto, se deu a partir dessas duas viagens, de 2015 e 2017. E foi como sentar ao pé do baobá, estar lá em Ouaga. Para ouvir as suas histórias, entoar junto as suas cantigas favoritas, comer e beber da sua sombra e de seus frutos. Viajar para Ouagadougou, foi mesmo um processo de, literalmente, sair de casa – perspectiva que fez com que eu me distanciasse do (meu) (extremo) comum. Apesar disso, eu procurei me permiti ter essas duas vivências de maneira mais fluida e menos inerte ou aderente, algo que me ajudou a não ficar presa em um tipo de postura que me colocasse no lugar/olhar de quem está “*em processo de descoberta*”. Por tanto, ir ao encontro é, nesse caso, a imagem mais adequada; e essa foi a forma que encontrei para (re)conhecer a Ouaga que apresento. Porque, (re)encontrar é algo diferente de apenas “se surpreender” com a cidade. Para isso, para conseguir caminhar por entre aquelas ruas sem (muita) ansiedade, me vesti de mim mesma, com(o) o que eu sou (de fato e) de verdade – alguém de fora. E, como tudo o que eu fiz até aqui, até agora, foi a partir de lá que eu tentei estabelecer diálogos entre o (m-eu) *ser* (sociedade) e o *fazer* (cinema). Entender por que se faz de um jeito, e não de outro, pode explicar muito sobre quem faz, de um jeito e não de outro. Ciente de que, nesse processo, eu também estou em

relação com o todo que me cerca (HALL, 2006), com o que me circunda e com o que me informa, a respeito do mundo e do meu próprio ser, do meu próprio corpo.

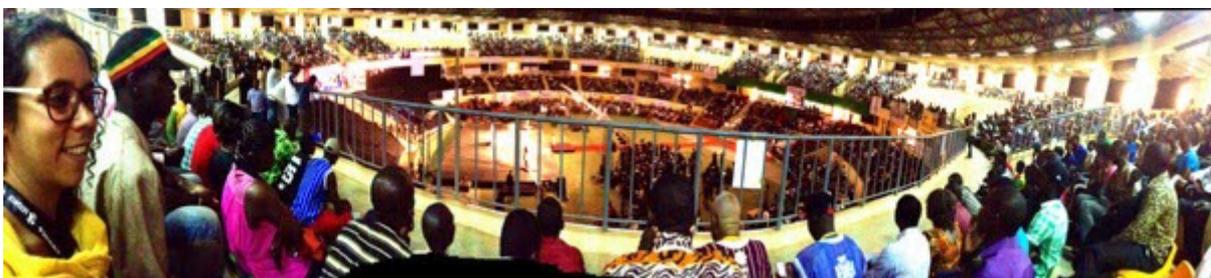


Imagem 53 – Autorretrato IV. Festa de abertura da 24ª edição do FESPACO, no *Palais des Sports*, Ouagadougou, em 27 de fevereiro de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

Logo, toda forma de arte diz muito sobre as sociedades onde o trabalho foi feito, sobre o tempo histórico e as condições materiais em que foram produzidas (SORLIN, 1985). Afinal, e de maneira bastante redundante mesmo, ao falar sobre pessoas, elas acabam expondo o meio social em que essas mesmas pessoas retratadas vivem suas experiências e realidades. Por isso, somente indo, só indo mesmo, para saber desses trâmites, dessas especificidades (r)urbanas; sobre ser cobre, ter vento e ser quente. Sobre ser uma região-capital milenar, cheia de gente. Nesse ir que não foi o de descobrir, muito menos o de invadir e/ou de sugar. Foi o de entardecer. Fui para encontrar e conhecer a cidade; fui para me apresentar àquele cinema, àquele caso, àquele contexto específico que é o FESPACO – um ser vivo e em movimento. Fato é: o contexto dessa relação, entre o país e a arte de fazer/ver cinema, revelou-se ao longo da pesquisa como sendo um enredo extremamente específico e absorvente. Isso porque o desenvolvimento do campo cinematográfico em África e em suas diásporas, realizado por pessoas negras – africanas e afrodescendentes –, pode [deve] ser lido como uma dentre tantas outras formas de ação política direta, anti-imperialista, que ocorreram desde antes, mas especialmente a partir das lutas de libertação colonial.

Tipo de resposta [em arte] que surgiu, fatalmente, em função das violências impostas pelo sistema de dominação – bélica, epistêmica e cognitiva – europeia, que teve origem na fabricação/concepção do mercantilismo europeu (para provar a repetição que se repete). Um tipo de domínio, contudo, que resistiu ao fim dos impérios coloniais, na forma de um ranço cultural impregnado na própria estrutura social e política remanescente, nomeadamente na colonialidade (QUIJANO, 2005); mas que nunca deixou de enfrentar resistência por parte das populações submetidas ao colonialismo/capitalismo. Não é à toa que, a partir da grande influência exercida por Ousmane Sembène (GOMES, 2013), mais e mais cineastas vão realizar filmes dentro de uma tradição decolonial, de ruptura, que, apesar das múltiplas estratégias, firma-se pela contestação – em sua forma e conteúdo (UKADIKE, 1997). Não é à toa que, para

além da crescente produção audiovisual africana atual (comercial e televisiva, inclusive), esse tipo de cinema – negro, de militância – segue (r)existindo, como já foi dito. Sendo esse, um tipo de produção plural (sempre), que se propõe a articular estilo, discurso e estética, para que trabalhem todos como sendo algo em relação e em um caminho comum, de representatividade, de possibilidade poética sobre corpos nunca dantes humanizados.



Imagem 54 – Mural exposto na Rádio Universitária, na Universidade Joseph Kizerbo, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maira Zenun.

A ver o porquê. Quando eu me refiro a arte de fazer cinema, estou falando de uma tecnologia que, embora totalmente disposta a se deixar experimentar por novas narrativas artísticas e/ou diferentes discursos ideológicos, o seu mercado mundial tem sido controlado pelos mesmos grupos de poder, pelas mesmas elites mundiais, como já foi mencionado. Esses grupos, desde o início de tudo – do cinema –, fizeram desse, um veículo em massa para a propagação de ideias e ideais: contando, recontando, reificando, incutindo, incorporando, educando; ou seja, impondo mesmo uma série de valores e práticas específicas, como sendo as mais evoluídas, as mais desenvolvidas, as mais humanas. Desde quando surge, graças a sua capacidade de reprodutibilidade técnica, o cinema foi transformado em algo massivo, industrial e repetitivo, feito para atuar por e a partir de uma mesma e única estrutura criativa de

pensamento. Sendo essa a grande bifurcação do sistema-mundo Ocidente: o “humano” não é a todos, porque serve a apenas um. Um modelo, uma estrutura, um referencial: único e solitário. E não haveria de ser diferente: o cinema que não é negro, ou LGBTI'S, ou no feminino, ou indígena ou cigano e etc.; esse cinema que se diz “universal” – mas que é majoritariamente realizado/consumido por homens, brancos, moradores dos grandes centros urbanos e pertencentes às classes média e alta (DALCASTAGNÈ, 2007) – também é um cinema político, por sua especificidade em termos de poder de alcance e de manipulação.

Logo, enquanto estratégia de (r)existência e sobrevivência, esta ideia de fortalecer cinemas africanos e afrodiaspóricos [negros], política e ideologicamente autonomizados do cinema colonial – de acordo com o que foi desenvolvido no capítulo anterior –, foi algo inicialmente reivindicado pelo próprio campo audiovisual, que nasce na primeira metade do século XX e cresce a partir da segunda metade, ganhando assim novas nuances. Entretanto, no âmbito desta trajetória, de crescimento e apoio à produção de filmes negros, o caso de Burkina Faso é bastante relevante, respeitadas as suas contradições e percalços internos. De fato, Burkina é um país que reúne inúmeros aspectos interessantes quando o assunto é a sétima arte, e que funciona como uma espécie de *território sagrado* do cinema em África. Afinal, foi por lá que se ergueu, a partir da independência jurídico-política do país-Burkina, uma forte cultura cinematográfica, através de diferentes frentes de incentivo e atuação, que são tanto civis quanto estatais (DUPRÉ, 2012). Fato é: o contexto dessa relação, entre o país e a arte de fazer e ver cinema, revelou-se como sendo um enredo extremamente curioso, e específico, como venho demonstrando e como se vê, mais ainda, a seguir.

CAPÍTULO 10

CINEMA E/COMO POLÍTICA.

Quanto às políticas de Estado voltadas para o audiovisual em Burkina Faso, a verdade é que, na época de sua independência jurídico-política, o patrimônio total de exibição em todo o país não passava de seis salas de cinema (ARMES, 2007; VANSINA, 2010). Entretanto, Burkina foi um dos primeiros países africanos a nacionalizar tal atividade – antes comandada pelas empresas francesas Secma e Comacico –, através da *Société Nationale Voltaïque du Cinéma* (Sonavoci), criada pelo então presidente Sangoule Lamizana, no pós-independência jurídico-política (BAMBA, 2007). Ou seja, antes mesmo de conseguir romper com o monopólio das distribuidoras estrangeiras, Burkina teve todas as suas salas de cinema nacionalizadas pelo governo militar da época. Mesmo governo, aliás, que possibilitou um repasse de verbas para a produção de filmes burkinabès, através do Fundo de Promoção e de Extensão da atividade (BAMBA, 2007). Isto, por haver em torno do país, pessoas que entendiam a importância política dessa arte, diante dos processos de dominação cultural. E que incentivaram políticas públicas específicas, e fundamentais, para que Burkina se tornasse um dos maiores produtores de cinema em África, entre 1970-1990 (ARMES, 2007).



Imagem 55 – Noite de sábado, em frente ao *Ciné Neerwaya* (construído em 1970), Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maira Zenun.

Neste sentido, para além do fator governamental, Burkina Faso possui, desde o fim das guerras coloniais, uma forte tradição em escolas de cinema; através de experiências bem-sucedidas como o INAFEC (*Institut d'Education Cinématographique de Ouagadougou*), que esteve ativo entre 1977 e 1987 e era financiado em parte pela UNESCO, em parte pelo governo burkinabè (MORILLÈRE, 1983). Há também o IRIS (Instituto Regional da Imagem e do Som), que funciona desde a década de 1980, em Ouagadougou, como um centro de profissionalização em vídeo e película, recebendo estudantes, cineastas e profissionais da pesquisa em audiovisual de várias partes do continente (BAMBA, 2007). E, além desses, o Instituto IMAGINE⁷², inaugurado em 2003 pelo cineasta burkinabè Gaston Kaboré e ativo até os dias de hoje. O IMAGINE funciona como um centro de profissionalização, pólo de arquivos e investigação artístico acadêmica, crucial para a própria cena audiovisual burkinabè, ao fortalecer campanhas importantes para o cinema nacional, como àquela pela reabertura do histórico *Ciné Guimbi*⁷³. Além de também sediar exposições, palestras, festivais e workshops continentais, transnacionais e pan-africanos, como o *Ouaga Film Lab 2017*⁷⁴, que reuniu estudantes de toda a África Ocidental, em um curso intensivo de formação na área.



Imagem 56 – Instituto *IMAGINE*, Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

⁷² Informações disponíveis no sítio <http://www.institutimagine.com>.

⁷³ Sobre o *Ciné Guimbi*, visitar a página oficial - <http://www.cineguimbi.org/>.

⁷⁴ A respeito desta edição do Film Lab, visitar a página <https://www.facebook.com/ouagafilmclub/>.

No mais, o país-território dos cinemas africanos possui ainda alguns outros diferenciais, que o fazem digno ao título de capital dessa arte – daí também a sua vital importância para a continuidade dos processos decoloniais nessa área. A capital de Burkina Faso, Ouagadougou, por exemplo, tem sido a sede da FEPACI – *Fédération Panafricaine des Cinéastes* –, desde a década de 1970, até os dias de hoje. Sendo essa uma entidade político-jurídica, que tem sido grande parceira de diferentes cinematografias africanas, ao concentrar-se na promoção das indústrias audiovisuais do continente em termos de produção, distribuição e exibição de seus filmes (BAMBA, 2007; OLIVEIRA, 2016). Trata-se, portanto, de uma importante federação de profissionais do cinema, organizada a partir dos ideais políticos pan-africanistas do *Groupe Africain de Cinéma* – também conhecido como *Grupe de Vieyra*, em referência ao já mencionado cineasta e historiador beninês/senegalês Paulin Vieyra que dirigiu o filme *Afrique sur Seine* (1955)⁷⁵. Grupo este que, por sua vez, nasce sem sede, em 1952, do trabalho de algumas pessoas de todo o continente, interessadas em apropriar-se "*do cinema como meio de despertar as consciências*" (BAMBA, 2007, p. 94).



Imagem 57 – Paulin Vieyra e Robert Caristan, em *Afrique sur Seine* (1955). Foto de cortesia da psv-films.fr, disponível em <https://www.africanfilmv.org/aff2018/post-2/>. Acesso: 1 jan. 2019.

⁷⁵ Vale comentar que se trata de um trabalho que foi definido/nomeado pela equipe realizadora, como sendo explicitamente africano (no que tange a certa autonomia diante dos mecanismos de manutenção da relação colonial entre África e Europa), embora feito em Paris; pois apresenta uma visão sobre a rotina da comunidade composta por pessoas com origem de nascimento em vários locais em África, que viviam na capital francesa, a partir da visão de mundo dessas mesmas pessoas – um “tipo”, um “alguém” que, mesmo de dentro da Europa, percebe o “mundo” europeu e reage a ele, como sendo de fora e não branco, não europeu. Filme disponível no YouTube, no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=G1aqBbYR9Cc>. Acesso em: 1 jan. 2019.



Imagem 58 – Placa indicando a sede da FEPACI (*Fédération Panafricaine des Cinéastes*), Avenue Kwame Nwkhuma, Ouagadougou, em fevereiro de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

Interessante notar que, de acordo com o legado pan-africano, proposto por Du Bois (1868-1963), Alexander Crummell (1819-1898) e Marcus Garvey (1887-1940), essa coletividade não atuava de forma isolada, e "*seus esforços estiveram coordenados e alinhados ao combate político e estético dos poetas e escritores africanos e da diáspora pela emancipação e revalorização da imagem do povo negro*" (BAMBA, 2007, p. 94). Encarregado de organizar encontros regulares entre diferentes profissionais das artes, o *Groupe* participou de uma série de movimentos e eventos, que foram de suma importância para o fortalecimento do cinema em África, tais como a já mencionada FEPACI, da qual o grupo fez parte da organização. E o lançamento das Jornadas Cinematográficas de Cartago (JCC), que nasceram em 1966, na cidade de Tunis, Tunísia, sendo esse o primeiro festival organizado por pessoas africanas anticolonialistas (OLIVEIRA, 2016), voltado para filmes tunisinos, árabes e africanos em geral (FARHAT, 2005).

No entanto, para este trabalho de pesquisa doutoral específico, a grande colaboração do *Groupe*, essa coletividade pan-africana, está na criação do maior festival de cinema em África: o famoso FESPACO (BAMBA, 2007). O *Groupe* esteve na origem da *grand fête du cinéma africaine*, porque estava particularmente interessado no inegável papel que essa arte estava tendo, no processo de formação das memórias e dos imaginários modernos sobre África. E, para trabalhar com cinema, aquela geração sabia da importância da fórmula de distribuição/exibição, sabia que era preciso, arrumar uma forma pan-africanista de privilegiar as culturas dos próprios cineastas, produtores e públicos africanos. Vale mencionar que, desde 1966, há uma resolução que foi apresentada pelo *Groupe*, no Festival das Artes Negras, em Dakar, que propõe privilegiar o pensamento e as ideias estéticas desenvolvidas por autores de África. Essa resolução, de caráter político-ideológico, busca uma reconciliação filosófico-estética de artistas negras e negros em África, com aquelas/es deslocadas/os do continente em função da diáspora, a fim de proporcionar uma afirmação da unidade da arte negra, diante do massacre vivido, e também em relação à sua diversidade (BAMBA, *apud* MELEIRO, 2007).

De fato, diante do quadro geral de festivais de cinema que acontecem em África, e que surgem [estrategicamente] quase que concomitantemente no amplo período relativo às lutas pelas independências coloniais, tanto o FESPACO quanto as mencionadas JCC, são ambos bastante emblemáticos. Trata-se, aliás, dos dois primeiros eventos de cinema a serem organizados por africanas e africanos em África, fora dos meandros colonialistas, que resistiram e sobreviveram aos processos desencadeados pela colonização europeia e que acontecem até os dias de hoje, focados (ao menos em tese) na luta pela promoção e afirmação do cinema do/no continente (BAMBA, 2007). Neste sentido, além do fato de terem surgido no mesmo momento

e sob os mesmos objetivos político-ideológicos, ao pô-los em paralelo, cabe lembrar que, se por um lado tanto o FESPACO quanto as JCC configuram casos imersos em contextos de descolonização e ruptura. Por outro, ambos são administrados pelos novos Estados-nações que surgiram em África no pós-lutas coloniais, e, talvez por isso, ambos sejam tratados por esses Estados, como projetos nacionais governamentais (FARHAT, 2005; DUPRÉ, 2012).

Contudo, apesar do parentesco, há um pormenor que se destaca e que eu aqui tomo como referência para justificar a escolha de objeto que fiz, no tocante a esta tese. Enquanto as JCC desdobram-se para também trazer ao seu festival, filmes de outras partes do mundo, sem haver necessariamente uma relação de prioridade com produções/narrativas/contextos envolvendo o mercado/público cinematográfico africano e afrodiaspórico (FARHAT, 2005). O FESPACO mantém-se intencionalmente especializado em exhibir, discutir e premiar filmes primordialmente africanos e afrodiaspóricos (FARHAT, 2005; OLIVEIRA, 2016), imbuídos da tarefa de abordar temas relacionados ao continente negro e suas populações. Desta forma, o FESPACO acaba por funcionar, segundo o estudioso em cinemas africanos Mohamed Bamba, “*como uma grande missa para celebrar todos os cinemas e a imagem da África e da diáspora negra*” (BAMBA, 2007, p. 90). Tornando-se assim, mais que as Jornadas, o grande ritual do cinema feito pela África, para a África e todas as suas populações – mesmo àquelas espalhadas pelas diásporas – afetadas pela trágica herança do racismo colonial.

Quanto a essa estreita relação entre o festival, o cinema negro [afro] e o país-Burkina e sua capital-Ouaga, cabe reiterar que tal evento-fenômeno-ritual foi aos poucos tornando-se um espaço de real importância para a indústria audiovisual africana (BAMBA, 2007; DUPRÉ, 2012; OLIVEIRA, 2016). Algo, entretanto, que se deu sobretudo pela perseverança burkinabè (BAMBA, 2007; DUPRÉ, 2012; OLIVEIRA, 2016; ZENUN, 2017). De fato, para além do incentivo intra continental relatado e da forte relação que o FESPACO possui com os processos que marcaram todo o continente africano em sua relação com o Ocidente e o colonialismo durante os anos de 1960, a sua inauguração teve forte apelo interno, de cinéfilas e cinéfilos burkinabès que, em articulação com o *Groupe*, uniram-se na luta decolonial, contra a invisibilidade dos filmes africanos (DUPRÉ, 2012). Dessa militância, e a despeito de tudo, o FESPACO tem sido fundamental para o fomento de novas imagens sobre o continente, suas diásporas e culturas negras. Pondo no mercado, uma série de novas representações que algumas vezes conseguem ser bem diferentes daquelas, outras, difundidas pela perspectiva de uma educação articulada à colonialidade.



Imagem 59 – Cartazes dos filmes ganhadores do *Étalon de Yennenga D'or*, do FESPACO.



Imagem 60 – Cartazes dos filmes ganhadores do Étalon de Yennenga D'or, do FESPACO.

NEON ROUGE & TACT PRODUCTION PRÉSENTENT



LAMISÉRICORDE DE LA JUNGLE



UN FILM DE

MARC ZINGA**JOEL KAREKEZI****STÉPHANE BAK**

AVEC IBRAHIM AHMED «PINO» NIFEFE SHANEL ABBY MUKORI MICHAEL WANINDI SCÉNARIO CASEY SCHROEN ET JOEL KAREKEZI INT. MONTAGE CASEY SCHROEN JOEL KAREKEZI MURÉLIEN BOONLUX MONTAGE ALRÉLIEN BOONLUX - NEON ROUGE (BE)
 COUPURET PHOTO D'ARLINDO BARRA - TACT PRODUCTION (FR) RÉPARTITION FINANCE URBAN DISTRIBUTION AVIS INTERNATIONALES URBAN DISTRIBUTION INTERNATIONAL DÉVELOPPEMENT FILM BARDHELEU PRODUCTIONS BÉGIÈS CASEY SCHROEN ALEX MOUSSA SANADDO JOEL KAREKEZI
 ET KAREKEZI FILM PRODUCTION AVEC JOACHIM PHILIPPE SON BENOÎT DE CLERCQ AVEC GENEVÈVE LEYH RÉALISÉES ET COUSIN KADUNA LECLERE COIFFURE WOLUJAY COSTUMES SHAKIRA KERRICE MONTAGE ANTOINE DONNET MONTAGE LINE ADAM MONTAGE SON COLIN BURTON
 COIFFURE AUTEUR NIFEFE SHANEL MONTAGE LINE ADAM HUGO PASQUALINI GAUTHER LISEIN PASCAL CHAROOME HUGO ADAM



Imagem 61 – Cartaz do filme ganhador do *Étalon de Yennenga D'or* 2019, do FESPACO.

O FESPACO, portanto, é considerado como sendo o maior evento-ritual africano que celebra o cinema enquanto uma forma de autoafirmação identitária, voltado para as culturas negras (BAMBA, 2007; DUPRÉ, 2012; OLIVEIRA, 2016; ZENUN, 2017). Isto, por haver o entendimento de que essa questão é fundamental, central, para que haja [auto] representações não estereotipadas dessas mesmas culturas no campo da produção de imagens cinematográficas sobre África e suas populações. Fato é que, ao longo das últimas cinco décadas, ele tem sido extremamente importante para o campo cinematográfico africano e afrodiaspórico. Um símbolo de perseverança e resgate cultural (BARLET, 2000; DUPRÉ, 2012). Ele ocorre em Burkina Faso, como já foi dito, mas com ênfase das atividades concentradas em sua capital. Já que as premiações, as principais cerimônias e a agenda completa de exibição de filmes estão concentradas em Ouaga. Durante as viagens desta escrivência [auto] etnográfica, observei que há um calendário de atividades relacionadas a cinema, que se distribuem por algumas cidades do país, em exibições, workshops e debates, entre e durante o festival, conforme fui informada em conversa com um dos secretários do FESPACO. Porque uma das principais políticas desenvolvidas pelo Governo, desde o final dos anos 1960, é a de formação de público e de mais profissionais na área de cinema.

De fato, é interessante notar que, apesar de nunca ter aterrissado em outras paragens e acontecer sempre em Burkina Faso, o festival existe em função e como resultado de uma parceria bastante ampla e inter/intra continental – pan-africana. Mesmo que, como pude perceber ao longo da escrivência [auto] etnográfica realizada, hoje em dia isto se concretize mais em termos de uma estrutura produtiva de empregabilidade que se espalha por toda a África, somada a uma ampla rede de financiamentos; do que propriamente em matéria de confabulações político-ideológicas, como procuro apontar no decorrer deste capítulo. E é exatamente por estes motivos, que tal evento-ritual acaba por cumprir, a despeito de tudo e de todos, um papel fundamental de incentivo às culturas africanas, burkinabè e afrodiaspóricas. A verdade é que, como pude observar durante o trabalho de campo, o projeto de pan-africanidade do festival é, na prática, algo que vai além do discurso voltado para o aprimoramento daquele sentimento inaugural de solidariedade e consciência contra a segregação racial. A questão é mais em um nível de sustentabilidade, do que propriamente ideológico ou teórico. As pessoas se reúnem para pensar em como fazer cinema. Para tanto, visando o crescimento da indústria do cinema, durante o FESPACO são desenvolvidas "*exposições, debates, conferências de imprensa, seminários, eventos culturais, mercado de produtos africanos. Competição, muitos prêmios. Também inclui o Mercado Internacional de Cinema Africano (MICA)*" (BARLET, 2000, p. 299).



Imagem 62 – Janaína Oliveira na tenda do FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro) na MICA 2015 (Marché International du Cinéma et de la Télévision Africains). Fotografia de Máira Zenun.

Deste modo, e em relação ao que vi/ouvi/vivi durante o trabalho de campo, em 2015 e 2017, o que parece acontecer em Burkina Faso, quanto ao FESPACO e todas as outras atividades correlacionadas ao projeto de expansão dos seus cinemas, resulta do acúmulo de muitas experiências realizadas em colaboração e que exprimem uma enorme *"vontade de superar os obstáculos e participar de processos políticos de forma coletiva"* (BAMBA, 2007, p. 94). E o que, a mim, importou apreender a respeito, foi o fato de que todas essas situações e iniciativas, tantas intenções em prol do cinema africano plural, colocaram o país em um patamar de destaque, tanto para a indústria cinematográfica de todo o continente africano, como também em relação aos países da diáspora (ARMES, 2007). Sendo, portanto, essa lista de fatores citados, algo fundamental para que haja, somado a tudo isso, uma forte cultura de cinema em Burkina, que se prolonga para o consumo dessa arte por parte da sociedade civil, fruto de tantos anos de parceria entre o país e o cinema. No mais, foi exatamente por essas duas razões – de enfoque na autorrepresentação, tendo por fronteira as margens afro –, que neste trabalho de pesquisa eu destaco e me debruço sobre a experiência do FESPACO.

Afinal, diante do que acontece em matéria de cinema e televisão em África, este evento dispõe-se a receber, dialogar e dar visibilidade especificamente à um tipo de produção que, por

sinal, encontra pouco espaço para sua exibição e venda em circuitos comerciais de distribuição fora do continente – com exceção de alguns festivais alternativos (BAMBA, 2007; CARLOS, 2017). Daí esta carência tão grande em fortalecer o mercado de produção audiovisual em África, estabelecido durante o MICA do festival. Fato é que, o FESPACO parece ainda tentar privilegiar, mesmo que protocolarmente, um tipo de formato que valoriza os vínculos pan-africanistas firmados entre lideranças do continente, durante o período das lutas de libertação colonial. Tratando-se de um evento criado e (aparentemente) mantido para fomentar e divulgar a produção de imagens que falem diferentemente daquelas outras representações, pensadas, produzidas e capitalizadas pela perspectiva da cultura [neo] colonial – extremamente racista (BERNARDINO-COSTA & GROSGOUEL, 2016).

Paradoxalmente, o FESPACO surge como um pequeno festival de cinema, sem a participação direta de diretores burkinabês (DUPRÉ, 2012). Mas, qual seria o real motivo para Burkina Faso ter começado esse festival? Ocorre que, não por acaso, desde a década de 1960, o cinema africano – de produção africana – vem se firmando como um espaço de luta e resistência contra o colonialismo europeu. O primeiro filme com maior projeção realizado por um africano negro e com temática política, data de 1963, quando Ousmane Sembène lança o curta-metragem *Borom Sarret* (O carroceiro). Para Manthia Diawara, *antes de Sembène, a maioria dos realizadores, mesmo os que eram solidários com o fardo dos africanos sob o jugo colonial, tende a mostrar a humanidade destes africanos e africanas segundo o paradigma de uma linguagem cinematográfica hegemônica* (DIAWARA, 2009, págs. 23-24). Aquele momento específico, de guerras anticoloniais, foi fundamental para o desenvolvimento de um campo cinematográfico africano, elaborado por pessoas africanas. E voltado para a reformulação das identidades negras.

A partir de então, do trabalho político desenvolvido por Sembène, surgem mais cineastas em África, que passam a realizar filmes políticos, de denúncia, de reconstituição histórica e com narrativas próprias (como consta de maneira aprofundada na Segunda Parte desta tese). Movimentação, aliás, que possibilitou a criação da Jornada Cinematográfica de Cartago, em 1966, primeiro festival de cinema africano. Seguido, três anos depois, pelo FESPACO, o festival Pan-Africano de Ouagadougou, em Burkina Faso. E, após 13 anos, o Festival de Cinema de Durban, África do Sul, em 1979 (ALMEIDA, 2011). Marcadas as devidas especificidades entre esses três primeiros festivais africanos (OLIVEIRA, 2016), eles se definem como espaços próprios para exibição, discussão e fortalecimento de um cinema que também se pretende mais engajado e comprometido com a retomada da soberania política e econômica do continente.

E é, justamente esta a característica mais marcante do FESPACO: ter nascido como incentivo, por não haver uma estrutura cinematográfica em Burkina, que na época ainda se chamava Alto Volta. Segundo Colin Dupré (FORSTER, 2013), de um cineclube que funcionou no Centro Cultural Franco-Voltense, em 1968, surge a demanda por assistir filmes africanos, feitos por pessoas africanas. Dessa falta, articulada aos anseios anticolonialistas da época, floresce a ideia seguinte de organizar um pequeno festival de filmes do continente, para a população local. Um ato revolucionário, de ativismo cultural e popular (FORSTER, 2013), diga-se de passagem. Especialmente em Burkina Faso, onde antes não havia quase nada a respeito de cinema. Não havia nem profissionais, nem tecnologia, nem estruturas autônomas, que não fosse a pouca maquinaria velha deixada de herança pela colonização (DUPRÉ, 2012).

Sequer filmes africanos de outros países chegavam em Burkina, naquele período (FORSTER, 2013). Neste sentido, o real motivo para Burkina Faso ter começado o FESPACO estaria especialmente no tipo de público que estava se formando, em Ouagadougou. De pessoas envolvidas na luta e no debate contra a invisibilidade de representações, contra a falta de representatividade sobre as culturas africanas. De todo modo, o primeiro Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, em 1969, ocorre a partir do desejo que havia de se ter acesso a filmes de maior representatividade, para as populações sobreviventes do colonialismo. E, na ausência de muitas obras burkinabês, a primeira programação foi marcada por filmes anticoloniais, de acordo com Colin Dupré (2012).

Apesar da inicial condição civil/popular, logo a partir da primeira edição o Estado burkinabê oferece patrocínio ao festival. O mesmo Estado que, em 1970, promoveu a nacionalização total da distribuição/exibição de filmes no país. E que, em 1972, assumiu a completa administração do FESPACO, institucionalizando-o através de uma Secretaria Permanente (FORSTER, 2013). Por algum tempo, houve inclusive uma representação de cada ministério do Estado, na comissão organizadora do festival (FORSTER, 2013). E, embora haja outros, o FESPACO se tornou o principal evento de Burkina, em termos de visibilidade e de entrada de capital externo na economia local. Trata-se, portanto, de uma saga complexa, essa entre o festival e Burkina; saga essa que diz respeito, inclusive, ao desenvolvimento político nacional, onde o FESPACO ocupa lugar de destaque no âmbito da diplomacia cultural burkinabê (FORSTER, 2013). Diante desse cenário, também é importante lembrar que, apesar do projeto inicial, há uma relação cada vez mais estreita, entre o FESPACO e os financiamentos provenientes da Europa. Em especial, da França. Um *affair* entre a ex-colônia e a ex-metrópole, que existe à despeito e em relação àquela busca inicial, pela construção de uma autonomia representativa da colonialidade. Tanto Burkina Faso quanto a França são países interessados

em reestabelecer suas imagens externas, por conta do antigo sistema-mundo colonial (FORSTER, 2013). Sobre essa relação, Dupré comenta em entrevista que,

os dois países têm em comum a vontade de estabelecer uma imagem externa ligada a cultura e a esse respeito se entendem muito bem. O cinema, portanto, desempenha um papel que os cineastas não necessariamente suspeitaram sobre a sua vantagem criativa. Isso fica flagrante nos anos de governança de Sankara, que fortalece o papel do Fespaco como instrumento de política interna e externa, e mais: ao transformar Ouagadougou em capital do cinema africano, o Fespaco permite que esse pequeno país se situe, sem igual, a nível internacional (Tradução Livre) (FORSTER, 2013)⁷⁶.

Neste sentido, eu nunca vi, por exemplo, tanto merchandising, como o que foi feito pelo *Canal Plus*, francês, durante as viagens que fiz para acompanhar o FESPACO. As propagandas estavam por todos os lados, em intervalos na televisão, *banners*, jornais, folhetos, camisetas, bonés, leques estilizados, canecas e sacolas. Eu chamo a atenção para esse detalhe, por compreender que estratégias como essas, de hiper repetição, conseguem articular diferentes elementos, tanto afetivos quanto mentais e sociais que, integrados, afetam a própria realidade material, coletiva e imaginativa de qualquer sociedade. A relação interessante sobre isso está no fato de ser essa a mesma empresa que financia grande parte dos prêmios em dinheiro, distribuídos entre os ganhadores das Mostras Competitivas do festival. Entre elas, a do prêmio principal do FESPACO, o *Étalon*, que já abordei anteriormente, por conta de sua importância e representatividade.

A cineasta brasileira Viviane Ferreira, autora do poético filme *O dia de Jerusa* (2013), afirmou em artigo publicado na página NO BRASIL que “*A força do processo de resignificação do imaginário coletivo sobre a população negra, bem como do desvelamento da experiência de ser negra(o) no universo, está fincada no fato de que a ‘memória coletiva’ é o principal troféu totêmico da existência do ser negro.*”⁷⁷ Ela estava se referindo àquela discussão sobre estar tudo conectado. A matéria expõe fundamentos que a jovem realizadora atribui ao cinema negro como um todo, em função da mesma perda de referências, promovida pela continuidade da colonialidade, sofrida no pós-colonial. Viviane Ferreira, inclusive, cita o FESPACO como um ritual de adoração aos verdadeiros totens do cinema negro. Entidades que estão, para o mercado mundial, não menos invisibilizadas. Sobre essa construção de referencial

⁷⁶ Trecho original: “*les deux pays ont en commun d’asseoir leur image extérieure sur la culture et se comprennent donc très bien à cet égard. Le cinéma prend dès lors un rôle que les cinéastes n’avaient pas forcément soupçonné dans leur volonté créatrice. Cela sera flagrant sous les années Sankara qui renforcent le rôle du Fespaco comme instrument de politique tant intérieure qu’extérieure, mais aussi avant et après: en consacrant Ouagadougou comme capitale du cinéma africain, le Fespaco permet à ce petit pays de prendre une place sans égale au niveau international.*”

⁷⁷ Texto visualizado em 18/07/2016, pelo link <http://nobrasil.co/cinema-negro-totem-sempre-vem-de-longe/>.

e memória, é interessante levar em conta como para cineastas brasileiras e brasileiros envolvidos com a estética da negritude, por exemplo, a África tende a representar o signo máximo de origem cultural e tradição estética.

Sobre o nome deste troféu, uma breve explicação. Yennenga é um importante mito de fundação para o Império Mossi, maior etnia da região, como já havia mencionado. Uma história importante para grande parte da população burkinabè, que acaba funcionando como símbolo da identidade cultural e, por isso, dá nome ao prêmio. Ouvi dizer, lá em Ouagadougou, que Yennenga era uma princesa guerreira muito hábil na montaria, uma excelente soldada. Proibida por seu pai de se casar, porque ele não queria perder a sua melhor combatente, Yennenga foge do reino de Dagomba e encontra pelo caminho o guerreiro Rialé, um garanhão real (um cavalo), por quem Yennenga se apaixona. Desse amor, nasce Ouedraogo, primeiro líder da etnia Mossi, e da sociedade que lá havia, antes da colonização.

Neste sentido, segundo a página oficial do FESPACO⁷⁸, o *Prix Étalon de Yennenga* – literalmente o *Garanhão de Yennenga* – é disputado entre 20 filmes, geralmente, e existe para premiar o melhor longa-metragem de ficção, desde 1972, ano em que as competições foram instituídas no FESPACO. Contudo, desde a 19ª edição, em 2005, o *Étalon* é dado em três categorias: *D'Or* (ouro), *D'Argent* (prata), *De Bronze* (bronze). De acordo com informações disponibilizadas pelo próprio evento, o *Étalon* é ofertado aos filmes que apresentarem, em cada edição, as melhores histórias de afirmação e valorização da cultura africana⁷⁹. Uma espécie de homenagem atribuída às produções que melhor souberem falar sobre e para a África, e suas populações. O prêmio é dado por um júri de profissionais ligados ao campo audiovisual em África, definido pela Secretaria Permanente do Estado de Burkina Faso, que mencionei anteriormente. A categoria *Étalon* é a mais importante, como já foi dito, dentre todas as demais competições que acontecem durante o FESPACO – que não são poucas, ao contrário; são muitas e que, em certa medida, variam de ano em ano⁸⁰.

⁷⁸ <https://www.fespaco.bf/fr/le-fespaco/infos-institutionnelles/66-etalon-de-yennenga> em 25/05/2017.

⁷⁹ https://www.fespaco.bf/images/pdf/2017/PALMARES_OFFICIEL_FESPACO_2017.pdf em 10/04/2017.

⁸⁰ Categorias de competição do FESPACO. <https://www.fespaco.bf/fr/le-fespaco/palmars> em 25/05/2017.



Imagem 63 – Estátua da Princesa Yennenga, na *Avenue de la Nation*, no Centre Ville, Ouagadougou, em março de 2015. Fotografia de Maira Zenun.

Um adendo importante sobre o *Étalon*: até hoje, já foram atribuídos 24 prêmios na categoria *Étalon de Yennenga D'Or*, sendo eles: 1ª edição/1969: não houve competição; 2ª edição/1970: não houve edição; 3ª edição/1972: *Le Wazzou polygame*, de Oumarou Ganda/Niger; 4ª edição/1973: *Les milles et une mains*, de Souheil B. Barka, do Marrocos; 5ª edição/1976: *Muna Moto*, de Dikongué Pipa, dos Camarões; 6ª edição/1979: *Baara*, de Souleymane Cissé, do Mali; 7ª edição/1981: *Djeli*, de Lancine Kramo Fadika, da Costa do Marfim; 8ª edição/1983: *Finye*, de Souleymane Cissé, do Mali; 9ª edição/1985: *Histoire d'une reencontre*, de Brahim Tsaki, da Argélia; 10ª edição/1987: *Saraouinia*, de Med Hondo, da Mauritânia; 11ª edição/1989: *Heritage Africa*, de Kwaw Ansah, do Gana; 12ª edição/1991: *Tilaï*, de Idrissa Ouédraogo, de Burkina Faso; 13ª edição/1993: *Au nom du Christ*, de Roger G. M'Bala, da Costa do Marfim; 14ª edição/1995: *Guimba*, de Cheick Omar Sissoko, do Mali; 15ª edição/1997: *Buud Yam*, de Gaston Kaboré, de Burkina Faso; 16ª edição/1999: *Pièces d'identités*, de Mwézé Nfangura, da República Democrática do Congo; 17ª edição/2001: *Ali Zaoua*, de Nabil Ayouch, do Marrocos; 18ª edição/2003: *Heremakono*, de Abderrahmane Sissako, da Mauritânia; 19ª edição/2005: *Drum*, de Zola Maseko, da África do Sul; 20ª edição/2007: *Ezra*, de Newton Aduaka, da Nigéria; 21ª edição/2009: *Teza*, de Haïlé Guérima, da Etiópia; 22ª edição/2011: *Pégase*, de Mohamed Mouftakir, do Marrocos; 23ª edição/2013: *Tey*, de Alain Gomis, do Senegal; 24ª edição/2015: *Fièvres*, de Hicham Ayouch, do Marrocos; 25ª edição/2017: *Félicité*, de Alain Gomis, do Senegal; 26ª edição/2019: *The mercy of the jungle*, de Joel Karekezi, de Ruanda.

Trata-se, portanto, de uma das maiores premiações, em dinheiro, atribuída pelo próprio FESPACO – leia-se Estado burkinabè. Consta que, desde 1972, eram pagos 10.000.000 F CFA, para vencedores do *Étalon*. Desde 2005, com a criação das outras duas sessões, passou a ser pago 5.000.000 F CFA para os *Étalon D'Argent*, e 2.500.000 F CFA, para os *Étalon De Bronze*. Entretanto, em 2015, foi anunciado que a partir da próxima edição, os *Étalon* seriam reajustados para o dobro⁸¹. No caso do *Étalon D'Or*, tal montante em dinheiro, vem acompanhado de um belo troféu dourado, na forma da guerreira Yennenga, montada em seu garanhão empinado. E, desde 2017, também por um prêmio extra, o *Prix Union Européenne – Pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique*, que consiste em um envelope contendo 5.000 Euros, doados pela União Europeia⁸². Desse último dado, é possível perceber que àquele projeto pan-africanista do

⁸¹ <http://www.panapress.com/Premio-Thomas-Sankara-atribuido-na-24a-edicao-do-FESPACO--3-630425580-43-lang4-index.html>.

⁸² <https://www.fespaco.bf/fr/46-actualites/312-fespaco-2017-le-prix-ue-acp-em-25/05/2017>.

FESPACO, mais evidente na época de Sankara – de criar autonomia frente ao capital externo-ocidental, para e pelo mercado africano de filmes –, já não faz mais tanto sentido para a gestão atual. Segundo dados informados pelo FESPACO, consultados em maio de 2018,

o Prêmio União Europeia – Países da África, Caribe e Ilhas do Pacífico – estão destinadas a promover a distribuição, para os ganhadores de melhor legendagem, melhor longa-metragem, melhor curta-metragem e melhor documentário do mundo. Vencedores da África, Caribe e Pacífico na lista oficial. Além deste prêmio, os cineastas serão convidados e acompanhados a festivais europeus, incluindo o Festival de Cinema de Cannes, o que valorizará ainda mais esses trabalhos no cenário internacional (Tradução livre)⁸³.

O prêmio da União Europeia, portanto, parece não intervir na escolha das obras. E, se destina divulgar e promover a distribuição para fora do continente, dos filmes eleitos como os melhores oficialmente. A fim de proporcionar a participação de tais obras, em festivais europeus. Outro prêmio, que também faria Sankara pôr em causa as reais razões de existência do FESPACO, tendo em vista a origem do dinheiro para tal premiação, é o *Prix Spécial Thomas Sankara*. O prêmio foi criado pelo cineasta congolês Balufu Bakufa-Kanynda, em novembro de 2014, e desde então, foi atribuído aos curtas-metragens ganhadores das seleções oficiais em 2015 e 2017. Contraditoriamente, o prêmio de 3.000.000 F CFA, que traz o nome do revolucionário capitão, é financiado pelo *Canal Plus*. Ou seja, trata-se de dinheiro de origem francesa. Ocorre que, o fato de hoje o festival ter este tipo de aderência, ao dinheiro europeu, sem reservas ou distrações, me pareceu que é parte daquele resultado a que eu me referia. E que acontece em função da densidade e da intensidade com que as estruturas (neo)coloniais se organizaram, para que, repaginadas (muito pouco), continuassem existindo.

⁸³ <https://www.fespaco.bf/fr/46-actualites/312-fespaco-2017-le-prix-ue-acp> em 25/05/2017. *Le prix Union européenne - Pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique est destiné à promouvoir la distribution, notamment par la prise en charge de sous-titrages, du meilleur film long métrage, du meilleur film court métrage et du meilleur documentaire des Pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique primés dans le palmarès officiel. En plus de ce prix, les réalisateurs seront invités et accompagnés à des festivals européens, dont le festival de Cannes, ce qui permettra de valoriser davantage leurs œuvres sur la scène internationale.*



Imagem 64– Flyers, programas e propagandas distribuídas durante as 24ª e 25ª edições do FESPACO, em Ouagadougou, Burkina Faso. Fotografia de Maira Zenun.

Entretanto, quando eu digo algo sobre haver esse “*resultado*” como resultado, eu estou propondo o seu entendimento – sobre as lógicas descontínuas de um projeto que teve origem no ideal pan-africanista –, a partir do tal *continuum* já comentado; e que o é em processo, em relação, com muitas formas de interação simbólica que, por sua vez, são fruto daquela cultura da continuidade colonial impregnada e espessa, instaurada nas ideias, nas línguas e nas palavras. Posto que, se a estrutura não muda, ela já está dada. Tanto que, ainda assim, ainda que o FESPACO se venda aos poucos, se module e negocie, sem muita resistência aos encantos do capital externo, pretendo ao final de tudo afirmar que, mais vale um FESPACO em exercício, do que não haver nenhuma outra forma de atuação e referência (de resistência), no sentido de que (r)existir já é um enorme ganho. E, se pensando em estratégias, Nollywood é prova viva de como o cinema, a indústria da produção de imagens em série, carece de excesso e quantidade, muito mais do que de qualidade, em seus produtos, para se manter ativa. Mas, esse dado também é obra de um resultado, que também resulta das lutas pós independências e da globalização em marcha (KI-ZERBO, 2006). É que, no final dos anos 1970, com a crescente criminalidade urbana, o *VHS* prolifera em Lagos

(...) a indústria cinematográfica da Nigéria, que havia se desenvolvido lentamente através da Film Unit – herdada dos tempos coloniais – e ainda dava seus primeiros passos, recebeu um grande impulso com o surgimento dos cineastas independentes e com o nascimento dos filmes em iorubá. O primeiro filme nesse idioma, *Ajani-Ogun* (1975), de Ola Balogun, fez grande sucesso junto ao público nigeriano, tanto em iorubá quanto de outras etnias, dando início a uma série de filmes com a participação de grandes companhias de teatro itinerantes (BALOGUN, 2007, p. 195).

Portanto, apesar desta ser uma produção que surge tecnicamente precária nos anos 1970, é na década de 1990 que ela se desenvolve, digital e independente, em alguns países da África Oriental como a Nigéria, onde usam *Betacam*. Embora sejam ciclos de produção cujo aparato material não acompanha o ritmo do mercado mundial, a qualidade das produções pode até ser básica, mas as audiências são espetaculares (BALOGUN, 2007). Na premissa de que estão contando histórias africanas, desde a perspectiva africana, a produção de filmes em países como Nigéria, Quênia, Uganda e Tanzânia tem se dado a partir do modelo de produção autossustentável, sem subsídio dos governos ou entidades estrangeiras⁸⁴. De todo modo, sobre essa questão da representação auto identitária, ou sobre o cinema como forma de auto definição, como fonte de interpretação/recepção e motivação para transformação social, é inegável a luta no país do FESPACO, para alcançar essa autonomia – organizada de acordo com as circunstâncias, mas não deixando a cena arrefecer ou estagnar; sob o lema de não parar, nunca. E é sobre como o país-Burkina se organizou para manter o evento-ritual em relação à sua própria história política, o tema abordado no capítulo à diante.

⁸⁴ Sobre o tema, consultar artigo em <https://inforafrica.jimdo.com/áfrica-oriental/medios-audiovisuales/cine-africano/>. Acesso em: 23 de março de 2018.

CAPÍTULO 11

BURKINA FASO – A TERRA DAS PESSOAS ÍNTEGRAS.

Tenho em vista, portanto, que o FESPACO é resultado de uma série de conjunções relacionadas ao processo decolonial, impulsionado pelas guerras de libertação, que marca o continente africano em meados do século XX. Cabe agora pensar sobre a conjuntura política que define a história pós-colonial⁸⁵ de Burkina Faso, a fim de compreender os seus efeitos na consolidação do festival em questão. O fato de ter sido fundado sob a doutrina pan-africana, como dito anteriormente, já ressalta um lado do perfil do FESPACO, que busca prestigiar a autorrepresentação das culturas afrodescendentes como um todo, também no que diz respeito a luta contra a naturalização e permanência de ideologias colonizadoras na produção de imagens sobre o continente e suas populações. Mesmo que muitos dos filmes exibidos durante o festival já não sejam, atualmente, mais tão críticos – estética e discursivamente – quanto às heranças coloniais (questão que não me proponho a aprofundar nos capítulos que se seguem porque uma discussão sobre as narrativas fílmicas renderia um outro trabalho, com outra proposta de investigação e escrita).

Contudo, não se pode negar que, como já o foi bem estudado pelo comunicólogo Colin Dupré (2012), tudo isto sobre a existência do festival ocorre em estreita relação com a estrutura governamental e política do Estado-nacional burkinabè. Algo que atribui um tom muito particular ao projeto. Uma vez que, pensar sobre sua origem e desenvolvimento requer levar em conta a junção de uma série de elementos, que fazem desse evento um marco contínuo na história das lutas iniciadas/continuadas durante o período após as guerras de libertação colonial. Um marco contraditório, é verdade, mas, real e contundente. Tendo em vista que, o FESPACO funciona como um ritual-fenômeno extremamente: estratégico, por seu caráter pan-africano (BAMBA, 2007); histórico, por uma questão de resistência e persistência (OLIVEIRA, 2016); político, por fomentar o projeto de Estado-nação de Burkina Faso e estar bastante atrelado aos meandros da vida sócio econômica do país (DUPRÉ, 2012); e, também, essencial para outros campos de atuação em torno da indústria do cinema negro/afro – como o de investimentos, de pesquisas acadêmicas, parcerias de produção, distribuição, etc. (TAPSOBA In DUPRÉ, 2012).

⁸⁵Entendo que o período Pós-Colonial, com base na Teoria Decolonial, não representa o fim total do sistema colonial, posto que oficialmente ocorreu apenas uma desvinculação jurídico política ao antigo sistema. E muitas das práticas tiveram continuidade, como venho explicando ao longo do texto, nomeadamente através de um processo de perpetuação e continuidade, desencadeado e mantido pela cultura da colonialidade, que re-nomeou, sem romper ou transformar. Não por acaso, são inúmeras as pesquisas que apontam para tais evidências.

Assim sendo, ainda sobre essa parceria entre o país-Burkina, o FESPACO e esse projeto para um tipo de cinema de militância, tal como o que também é exibido no FESPACO, a verdade é que, desde o início dos anos 1970, período de consolidação do empreendimento de construção do festival, o Estado tem participado (cada vez mais) ativamente do processo de manutenção (econômica e estrutural) do evento. Segundo o crítico de cinema Clément Tapsoba, “(...) o *Fespaco* atravessou vários regimes políticos que nunca pouparam seu compromisso com a manifestação. O *Fespaco* é inegavelmente um caso estatal, uma vitrine política” (Tradução Livre) ⁸⁶. Tipo de investimento estatal, aliás, que pode servir para explicar o fato de o FESPACO nunca ter sido interrompido ou ter tido alguma de suas edições cancelada. Na intenção de que, apesar dos percalços, ele siga funcionando como vitrine para filmes provenientes do continente africano e de suas diásporas (TAPSOBA In DUPRÉ, 2012). Algo que, pelo menos em termos formais, transforma o FESPACO em uma experiência que, apesar de todas as reviravoltas no projeto do evento, continua tendo um forte caráter unificador, na perspectiva de dar vazão a uma arte que se pretende como estratégia de sobrevivência.

Neste sentido, o que houve a partir das independências jurídico políticas de um modo geral, foi o prolongamento do processo de descaracterização das culturas africanas e afrodescendentes, que já vinha sendo perpetrado pelos sistemas coloniais. Sobre o tema, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), o autor discorre acerca do fenômeno de persistência desse modelo, inclusive em territórios diaspóricos⁸⁷. Segundo Fanon, a agressividade coletiva imposta pelo discurso (pós) colonizador, [ainda] submete mentes e corpos negros – criados e educados sob a vigilância de um sistema que sepulta o sentido de família e de nação a essas pessoas⁸⁸ –, a uma identificação integral com a cultura branca (leia-se aqui *cultura ocidental moderna*). Ao dissertar sobre como visões de mundo são moldadas a partir de experiências da coletividade à qual se pertence, Fanon cita o poder dos discursos imagéticos, para exemplificar o fenômeno desta intenção representada, e chega a propor um interessante exercício etnográfico.

⁸⁶ Trecho original: “(...) *le Fespaco a traversé plusieurs régimes politiques qui n'ont jamais ménagé leur engagement pour la manifestation. Le Fespaco est indéniablement une affaire d'État, une vitrine politique*” (original) (TAPSOBA In DUPRÉ, 2012, p. 9).

⁸⁷ O livro de Frantz Fanon foi escrito em 1975, a partir do lugar de fala das populações negras viventes na diáspora africana, mais especificamente nas Antilhas, onde está localizada a Martinica, país em que o autor nasceu. Cabe mencionar que, até hoje, este país é um departamento ultramarino insular francês. Ou seja, uma colônia. Sobre o assunto, ver reportagem sobre o turismo na ilha da Martinica, disponível em http://fugas.publico.pt/Viagens/306274_martinica-a-ilha-mais-francesa-das-antilhas?pagina=-1.

⁸⁸ Sobre os sentidos de nação, tradição, propriedade e família, cabe lembrar que eles estão para o sistema-mundo da cultura branca, mas não necessariamente estariam para outras culturas. O universal é um conjunto de particulares, já dizia Emmanuel Wallerstein (1930), em sua teoria sobre a existência de haver apenas um único mundo, articulado por um complexo sistema de trocas econômicas (2006).

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

Tive a oportunidade de experimentar essa sugestão feita por Fanon ao assistir, em Lisboa, ao filme *Get Out* (2017), do estadunidense Jordan Peele. A trama aborda a primeira visita do jovem negro Chris a casa da família branca de sua namorada Rose. Apresentado pela crítica midiática como sendo um filme de terror satírico⁸⁹, a obra aborda com perspicácia e certa ironia questões relativas à violência racial inerente às sociedades construídas a partir da escravidão colonial. Há, de fato, um tom interessante de comédia na história quando o amigo de Chris, o policial negro Rod, aparece em algumas poucas cenas alertando sobre o perigo do encontro entre pessoas negras e pessoas brancas nos EUA. Entretanto, apesar da extrema violência registrada nas situações em que Chris é abordado pela família de sua amada, a plateia que assistia ao filme comigo no cinema, riu-se – histriônica – do início ao fim da sessão – especialmente nas cenas de violência simbólica. Em direto processo de aprovação/identificação com o sistema de segregação racial exaltado pela *white family*.

É revelador notar como as gargalhadas ouvidas durante as torturas representadas em *Get Out* atestam a total falta de empatia daquela plateia lisboeta para com o corpo negro de Chris e das demais personagens negras apresentadas ao longo do filme. Notei que, naquele dia⁹⁰ tratava-se de um público majoritariamente branco, posto que para além de mim, havia apenas uma outra pessoa negra consumindo a sessão referida. De todo modo, a forma de violência [epistêmica/cognitiva] difundida a partir das telas de cinema – e que se propaga na forma de recepção aos filmes [dos personagens pelas plateias] –, nunca caminhou sozinha. Sendo esse um projeto complexo. No caso de Burkina Faso, por exemplo, quando o FESPACO foi criado,

⁸⁹ Nos portais que divulgam o filme, a sinopse (geralmente escrita pelas produtoras que detém direito de distribuição sobre a obra) o define como de terror/mistério. Contudo, é nos textos jornalísticos, de análise e crítica, que surge a informação de que seria um filme cômico.

⁹⁰ Neste cinema, nunca tive a oportunidade de assistir a uma sessão em que houvesse algum equilíbrio de presença entre pessoas negras e pessoas brancas. Entretanto, enfatizo que, recentemente, estive em uma sessão do filme *Black Panthers*, em um centro comercial de Lisboa, onde a plateia era esmagadoramente negra. Esta, contudo, foi a única situação em toda a minha vida em que pude presenciar tal fenômeno.

as pessoas envolvidas perceberam que a herança/cultura colonial impregnada pela violência inerente à manutenção do sistema, muitas vezes utilizava o cinema ocidental como aliada ferramenta, útil para incutir referências eurocentradas (WALLERSTEIN, 2006). Exemplo disso está no poder que *Hollywood* desempenhou durante aquele período, e até hoje, nas cifras sobre produção e consumo de cinema no mundo.

Ocorre que, desde a invenção do cinematógrafo, tanto o continente africano quanto o corpo negro que está marcado para pertencer à África, servem de cenário e imaginário para as lentes e os olhares [neo] coloniais, como mencionado na parte anterior desta tese. Tanto que, para além de filmes como *Get Out* – que mesmo ao denunciarem, dependendo da plateia, produzem apenas a afazia –, já foram realizadas muitas outras obras em/sobre esse corpo, negro, exibidas às populações (ex)colonizadas/colonizadoras de maneira a tentar formatar o pensamento e o olhar dessas pessoas, sob o princípio da superioridade racial, euro-ocidental (SANOGO, 2015). Acontece que, independente do ocorrido durante a exibição do filme *Get Out*, ou da história por detrás da manutenção do FESPACO, o cinema (enquanto experiência e/ou produto) é um fenômeno social – extenso e difuso (SORLIN, 1985) –, cheio de fricções, dinâmicas e possibilidades. Um tipo de prática social, capaz de revelar fenômenos sociais distintos, e que em muitas ocasiões, já foi tomada como instrumento de luta, capaz de questionar, propor rupturas e tecer denúncias sobre o *status quo*.

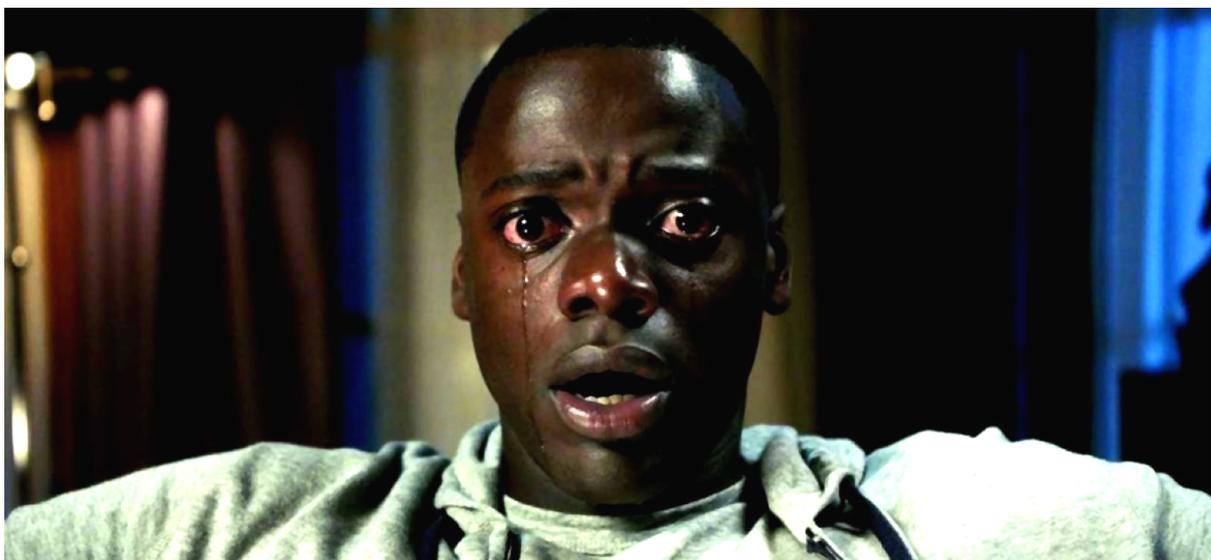


Imagem 65 – Imagem de divulgação do filme *Get Out* (2017), na cena em que a personagem Chris é submetida, por sua sogra, a uma sessão de hipnose forçada. O diálogo representado demonstra uma relação de extrema violência entre os dois grupos étnico-raciais em questão: população negra (Chris) X população branca (mãe da namorada do Chris). Na intenção de dominação, a sogra utiliza a ferramenta psicológica da hipnose para, subliminarmente, reforçar o mito da superioridade branca, para que Chris se torne mais complacente e submisso.

Quero dizer com isso que, o fazer cinematográfico tem sido usado contra o poder hegemônico, contra o *mercado* que muitas vezes o sustenta, posto que também está diretamente afetado por aqueles *prolongamentos* (LIMA FILHO, 2015) de que falava anteriormente, derivados da necessidade de negociação, acomodação e/ou rompimento com o sistema mundo ocidental, por parte dos coletivos e indivíduos contemporâneos. *Get Out*, por exemplo, é um filme de terror antirracista, exibido em circuitos comerciais como comédia, e que obteve diferentes reações por parte da plateia, de acordo com a realidade que envolve as pessoas que frequentaram cada uma de suas sessões. Afinal, nesse ramo, tudo é, em muito, uma questão de recepção, ou sobre como todo o processo narrado transformou-se em uma e outra mensagem. Para além de ter feito um excelente trabalho, de ter conseguido expor a operacionalidade do racismo, o realizador Jordan Peele conseguiu também produzir uma história que se completa, uma obra inteira; e que, por isso, sendo ele um autor que não possui controle sobre como o mercado tem reagido a sua crítica ao racismo; e perceber o quanto a colonialidade impregna as nossas mentes, facilita o entendimento de que a recepção fílmica resultará, sobretudo, de diversas interseccionalidades correlacionadas.

No caso de filmes de militância ou denúncia política, se as obras cumprem ou não o propósito desejado por quem as realiza, isso dependerá do tipo de público e de reflexão sugerida a partir das práticas envolvendo a concretização do fenômeno-cinema (onde exibição e distribuição são etapas determinantes). Uma vez que, a empatia com os corpos exibidos nas telas, tende a ser elaborada a partir da experiência de [auto] reconhecimento das situações representadas, de acordo com as vivências de privilégio ou exclusão, tidas por quem recepciona as histórias contadas pelo cinema. Daí a importância de um festival como o FESPACO, que procura “exibir-se para si”, na busca por estabelecer conexões de dentro para dentro. Afinal, usando palavras do próprio Frantz Fanon, “*impor os mesmos “gênios maus” ao branco e ao negro constitui um grave erro de educação*” (FANON, 2008, p. 133).

Em outras palavras, há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence (FANON, 2008, p. 135).

O que Fanon está dizendo é que são essas várias formas de conhecimentos que definem e integram o modo como as sociedades são educadas, de acordo com as premissas de quem manipula e controla, especialmente, os meios de comunicação. Por essa razão, sendo o cinema [experiência/consumo] algo que se dá em relação a “o quê” se assisti [produto/produção] e a partir “de quem” o assisti [público/mercado/recepção], percebo que falar sobre ruptura e

negociação nesta área, pressupõe o reconhecimento de todas as *modulações interculturais* (LIMA FILHO, 2015) possíveis, e em processo. A verdade é que a manutenção das heranças coloniais, tão impregnadas no que restou de sociedade burkinabè (na época alto-voltense) após o fim da dominação francesa, somente foi possível a base de muita violência, física e psicológica. E teve importante respaldo nas novas elites e nos novos exércitos, reminiscências coloniais (re)criadas para sustentar os novos governos africanos.

Vale comentar que, após as guerras que levaram ao fim jurídico do sistema colonial em tantos países em África, uma das questões que marcou a sua continuidade, é o fato de que muitas das organizações militares formadas durante as lutas de libertação não foram dispersadas. Ao contrário, foram mantidas e recuperadas por muitos dos novos chefes de Estado. Em Burkina Faso, por exemplo, essas forças revelaram-se um legado problemático, herdado do colonialismo europeu. De qualquer modo, é de se compreender o porquê de haver a necessidade desse importante respaldo militar, assegurado pelos novos exércitos. Embora tudo o que mais se desejasse no contexto de pós-guerras coloniais fosse conseguir se curar das queimaduras provocadas pela larva vulcânica que representa a herança do passado colonialista (LIMA FILHO, 2015), comum a quase todo o continente africano, são muitas as reminiscências.

No plano prático, essa carcaça colonial tão sólida, rendeu muito aos cofres de quem a administrava, dentro e fora da África. E promoveu um estado de exceção impensável à Burkina Faso. Que, não por acaso, é um dos países mais pobres em Produto Interno Bruto (PIB), do mundo. Isto porque, o modelo colonial entranhou tanto nas formas de poder da África colonizada, que tornou-se uma estratégia de sobrevivência. Perpetrada através da dependência econômica com o capital externo: assegurado através da violência extrema e da privação de direitos fundamentais como água potável e alimentação (tamanho o rombo orçamentário interno) e etc. Sem contar, o abissal isolamento político e epistemológico imposto ao continente africano, em relação ao resto do mundo, desde o colonialismo. No caso de Burkina Faso, a independência burocrática em 1960, que (mais que tudo) alçou o país ao status de ex-colônia, deu início a uma longa trajetória de, entre outras questões, muitas crises de instabilidade política e econômica.

Sobre o assunto da instabilidade que se estabeleceu na área a partir das independências, antes da invasão europeia havia na região uma grande rede de sociedades, partilhando uma estrutura territorial comum. Essa relação interna nunca foi, de fato, rompida. Mas, de um modo ou de outro, com o advento do colonialismo, se desestabilizou. Eu não me refiro a uma crise entre os grupos sociais que compunham tal rede, mas à balcanização que se sucedeu na região (NKRUHMAH *In* SANCHES, 2011). A questão é bastante complexa, tendo em vista que as sociedades locais jamais entraram propriamente em guerra entre si. Os Mossi não declararam

guerra aos Fula, por exemplo. O caso é outro, efeito das novas identidades sócio econômicas herdadas do sistema colonial e promovidas em detrimento de outras, anteriores e internas. Um tipo de crise estrutural, que gerou uma enorme inconformidade entre grupos e pessoas que ficaram para disputar o poder, após a suposta saída da França.

Desde então, o país já viveu muitas reviravoltas políticas, e sua história no período pós-colonial tem sido de uma estreita relação com o autoritarismo herdado dos tempos da dominação francesa. Ou seja, um verdadeiro roteiro de desgraças, escrito em coautoria com a colonialidade, enquanto essa cultura (neo)colonial, que já havia se instaurado, permanece. O pior disto está na infeliz capacidade desse modelo em frear a real descolonização de ideias, entendimentos e comportamentos, das pessoas expostas à epistemologia colonialista (em escolas, igrejas, relações de trabalho etc.). No caso de Burkina e seus vizinhos fronteiriços, onde houve tantas crises políticas internas e interrupções de mandato, a instabilidade resulta desta herança e dificulta projetos mais amplos e complexos de total desençaixe ao antigo (atual) sistema. A colonialidade, portanto, em países (ex)colonizados, significou a sustentação tanto da pretensa modernidade para o Sul político, quanto da implementação do próprio capitalismo, em moldes também específicos para (MENESES, 2010).

Neste sentido, a colonialidade é a própria lógica de organização da vida moderna, pós-moderna, pós-colonial, como diriam Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007). E funciona para que prevaleçam as antigas formas coloniais de saber e de poder, orientadas para a África, por exemplo. Onde antes, durante o colonialismo, as relações eram racializadas. Mas depois, com o fim jurídico das colônias, foram transcritas para o sistema de produção capitalista, e tiveram que adequar-se à nova linguagem econômica. Ou seja, antes as relações de poder estavam balizadas na dicotomia branco e preto. Mas que, no pós-independências, foram traduzidas como relações sociais de classe. Mudando muito pouco o sistema, na realidade. De fato, diante dessa mudança de nomenclatura, há muito sobre o que se pensar, a respeito da relação entre os saberes e os poderes, e na forma como esses estão distribuídos e são sustentados para e pela manutenção do atual sistema mundo.

Logo, em função dessa [perversa] herança colonial responsável por desarticular a política institucional do país, Burkina tem vivido de golpe em golpe de Estado (em sua maioria militares). Tudo começou quando Maurice Yameogo, primeiro burkinabè eleito presidente da República do Alto Volta em 1960, foi deposto em 1966 pelo Tenente-coronel Sangoule Lamizana. Que, por sua vez, também sofreu um golpe de Estado e deu lugar ao Coronel Saye Zerbo, em 1980. Substituído, em 1982, através de outro golpe, dado pelo Comandante Jean-Baptiste Ouedraogo. Que, por sua vez, foi tirado do poder através de um golpe orientado pelo

Capitão Thomas Sankara, no ano de 1983. Vale comentar que, de todos esses governantes de Burkina Faso, o pan-africanista Sankara promoveu um mandato que teve estreita relação com o fortalecimento e a manutenção do FESPACO, por conta do grande impulso de autonomização que ele deu ao festival – tema que abordo de forma mais pormenorizada nos capítulos seguintes desta tese.

De acordo com o jornalista de Madagascar Sennen Andriamirado (1945-1997), em seu livro intitulado *“Sankara, le rebelle”* (2017), a passagem de Sankara pela política nacional de Burkina, aliás, foi bastante marcante, tendo em vista a quantidade de mudanças que foram promovidas no país, a partir de uma gestão que privilegiou a ruptura com o dinheiro da Europa e, portanto, com a sua persistente colonialidade; uma vez que ele voltou-se para uma administração que possibilitasse a real conquista da autodeterminação do povo burkinabè (ANDRIAMIRADO, 2017). Isto porque, Thomas Sankara desenvolveu um projeto de governo durante seu mandato que previa, desde a total “libertação” do capital financeiro externo (europeu), a questões como: políticas de inclusão das mulheres nos espaços institucionais de poder; plano de irrigação e reflorestamento ambiental para lidar com a desertificação promovida pela mineração; reorganização urbana e espacial; alfabetização e escolarização da população burkinabè (ANDRIAMIRADO, 2017).

Contudo, em outubro de 1987, e de forma não isolada de outros atentados que atingiram mortalmente diversos líderes africanos no período pós lutas de libertação⁹¹, Sankara foi brutalmente assassinado. O crime aconteceu nos arredores de Ouagadougou, e dizem que a mando do General Blaise Compaoré (DUPRÉ, 2012; ANDRIAMIRADO, 2017) – militar que também se dizia pan-africanista e que era o braço direito de Sankara, ocupando o cargo de Ministro da Justiça em seu governo. Quanto às estratégias de governança anunciadas por Compaoré após o golpe, elas logo apontaram para um viés totalmente contrário ao que vinha sendo proposto na gestão sankarista, alinhada à corrente anticolonialista do Pan-Africanismo. A proposta de Sankara, em oposição a de Blaise, visava transformar Burkina em um país autossuficiente e soberano, através do rompimento total – econômico, epistêmico, cultural e político – com as antigas metrópoles. Ou seja, desenlace completo com as práticas do Ocidente. Além disso, Sankara compartilhava do ideal de que *“Para os Estados africanos, a solução realmente progressista é a unidade política, com uma política externa comum, com um plano*

⁹¹ A morte de Sankara está em consonância com uma série de outras mortes de líderes africanos contrários ao (neo)colonialismo. Patrice Lumumba, Amílcar Cabral, Samora Machel, Kwame Nkrumah, Eduardo Mondlane e Agostinho Neto, por exemplo, foram assassinados entre os anos 1960 e 1980, em circunstâncias que envolvem àqueles que continuaram no poder, as após suas mortes.

de defesa comum e um programa económico comum, dirigido para o desenvolvimento de todo o continente." (NKRUHMAH, *apud* SANCHES, 2011, p. 291). Esta corrente do pan-africanismo adotada por Sankara, teve Kwame Nkrumah, como sua primeira importante referência e liderança, e ficou conhecida como Grupo de Casablanca, ou maximalistas (ALMEIDA, 2007).

Quanto à Blaise Compaoré, assim que tomou o poder, suas afiliações político-ideológicas tornaram-se explícitas. Na base do discurso protecionista e de reconciliação com a França, Blaise assumiu a sua predileção por relações de poder menos radicais e mais aos moldes ocidentais (coloniais) – em consonância com os minimalistas, do Grupo de Brazzaville. A sua gestão administrativa esteve bem mais alinhada à continuidade das formas de poder determinadas pelas potências do Norte político (MENESES, 2010), acrescido do advento da polarização promovida pela balcanização do continente, a que se refere Kwame Nkrumah (2011) sobre o processo neocolonial em África. A verdade é que, Compaoré passou a defender o interesse das elites burkinabès, composta por *“dirigentes antipatriotas que preferem aliar-se ao estrangeiro a defender a coesão continental da África”* (NKRUHMAH, *apud* SANCHES, 2011, p. 306). Era, portanto, um projeto bem diferente daquele adotado por seu antecessor, Sankara, morto por pregar a autogestão e o desenvolvimento interno autônomo, a partir do investimento em indústrias nacionais e relações comerciais Sul-Sul, aos moldes pan-africanos. Rendido ao modelo de enriquecimento ilícito via extração e exploração de riquezas naturais, Blaise entregou o país ao capital externo, afundou-o em dívidas, estagnou o projeto sankarista e, literalmente, faliu Burkina (ANDRIAMIRADO, 2017).



Imagem 66 – Imagem da Praça do Povo, divulgada pelo sítio Passa Palavra e disponível no endereço eletrônico <http://passapalavra.info/2014/11/100796>. Acesso em: 24 nov. 2017.

Logo, foram quase três décadas sob a baliza de Blaise, sendo os quatro primeiros anos de governo militar (ANDRIAMIRADO, 2017). Em 1991, foram chamadas eleições diretas, tendo Blaise como único, e vitorioso, candidato. Nas eleições seguintes – de 1998, 2005 e 2010 –, a configuração eleitoral se repetiu: Blaise foi reeleito, em primeiro turno, quase sem oposição; mas sob muita vigilância, repressão, censura, casos de tortura, sumiço de pessoas e prisões arbitrárias (ANDRIAMIRADO, 2017). Há ainda o episódio do jornalista Norbert Zongo, supostamente assassinado pelo Regimento de Segurança Presidencial (RSP) de Compaoré em 1998 – o processo de investigação foi reaberto em 2015, para novo julgamento. Quanto ao seu último ato despótico enquanto presidente da república, cabe ressaltar que ele se deu em 28 de outubro de 2014, quando o mesmo anunciou em rede televisiva nacional que iria modificar [novamente] a constituição, a fim de poder "concorrer" para um quinto mandato. Neste mesmo dia, reações em massa foram surgindo de forma pacífica em todo o país. A situação inflamou de tal modo que, no dia 31 de outubro, Blaise se viu obrigado a assinar sua renúncia diante da enorme pressão popular⁹².

Quatro dias, portanto, de inúmeras manifestações e conflitos, que acabaram surgindo em resposta à violenta reação tida pelo governo, na intenção de conter os atos populares. Para além da gota d'água do anúncio de Blaise, as milhares de pessoas que desafiaram o aparato repressor do Estado durante esse período, o fizeram por estarem inconformadas com os altíssimos índices de pobreza e corrupção excessiva, em protestos que tomaram as principais cidades burkinabès. E tal episódio se deu da seguinte forma, segundo divulgado por alguns canais da imprensa digital⁹³: durante os dois primeiros dias de reivindicação, 28 e 29 de outubro, a população acabou sendo severamente reprimida pelo exército e pela guarda presidencial. Contudo, no terceiro dia após o tal anúncio, as manifestações ganharam ares de insurreição, impossíveis de serem contidas, e a violência se alastrou por todo o país. Em Bobo-Dioulasso, por exemplo, a segunda maior cidade de Burkina, os atos ocorreram pela soltura das pessoas que haviam sido presas nas manifestações dos dias anteriores. Já na capital-Ouaga, essa sim virou um campo de batalha: as ruas foram ocupadas pelo povo; muitas pessoas foram feridas e algumas mortas; o Parlamento, a sede do partido do governo e o Hôtel Indépendance, onde os deputados estavam sitiados, foram depredados e incendiados.

⁹² Informações sobre as estratégias utilizadas em outubro de 2014, pela população burkinabè, estão disponíveis em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/10/burkina-faso-tem-protestos-contra-extensao-de-mandato-presidencial.html>. Acesso em: 24 nov. 2017.

⁹³ Dados divulgados em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/31/internacional/1414749219_351135.html, https://www.rtp.pt/noticias/mundo/revolta-popular-obriga-presidente-do-burkina-faso-a-demitir-se_n778523, <http://passapalavra.info/2014/11/100796> Acesso em: 05 jan 2018.



Imagem 67 – Imagem dos dias da Revolta, divulgada pelo sítio RFI France e disponível no endereço eletrônico <http://www.rfi.fr/afrique/20150530-burkina-faso-blaise-compaore-martyrs-cherif-sy>.

Nesse mesmo dia 30, antes de fugir do país em um helicóptero protegido por sua guarda pessoal, que lançava bombas de gás lacrimogêneo nas pessoas que tentavam invadir o Palácio Presidencial, e seguindo o *protocolo* ditado pela comunidade internacional para abrandar o ímpeto popular⁹⁴, Blaise Compaoré destituiu o governo, fechou o parlamento e declarou estado de emergência. Deixando em seu lugar o aliado e chefe do Estado Maior das Forças Armadas, General Honoré Traoré, que assumiu interinamente para pôr ordem à situação. No entanto, tal medida acabou funcionando como um tiro que saiu pela culatra, uma vez que as manifestações se tornaram ainda mais intensas e sem controle. Na manhã do dia 31, os alvos de ataque da população foram, além das minas de ouro exploradas pelo capital estrangeiro em parceria com o Estado, as casas de parlamentares e da família Compaoré. No início da tarde, Blaise acabou por renunciar, e já desde o exílio, convocou eleições presidenciais. A partir de então, teve início um breve momento de disputas entre lideranças militares, mas a população civil rejeitou as tentativas de golpe e seguiu exigindo eleições.

⁹⁴ Dados disponibilizados em: <http://passapalavra.info/2014/11/100796>. Acesso em: 11 jan. 2017.



Imagem 68 – Grafite do rosto de Blaise Compaoré, escrito “Ditador Assassino”, na Praça dos Cineastas, Ouagadougou, em fevereiro de 2015. Fotografia de Maíra Zenun.

Essa situação que ocorreu em Burkina Faso em outubro de 2014, ficou conhecida como Revolta Popular, e foi regida, especialmente, por forças políticas nacionais. Esteve diretamente envolvida nessa empreitada, a *Front Progressiste Sankariste*⁹⁵: uma plataforma de partidos políticos que reivindica o legado pan-africanista de Thomas Sankara, e que há muito já fazia oposição ao regime de Blaise Compaoré. Outro agente mobilizador da Revolta foi o *Balai Citoien*⁹⁶, uma espécie de organização social ligada ao hip hop e ao movimento estudantil burkinabè que, desde 2011, funciona em rede com outros movimentos populares da África Ocidental (como os que impulsionaram os eventos ocorridos na Guiné-Conacri em 2009 e no Senegal em 2012⁹⁷), a partir de comunidades virtuais. Sobre esse último movimento, pude observar durante a segunda viagem que fiz ao país-Burkina que o *Balai* segue estruturado e em marcha, na luta por conquistar mudanças mais consistentes para a vida política e econômica da sociedade burkinabè. Bastante presente nos espaços universitários de Ouaga, *Le Balai* organiza

⁹⁵ Sobre esta plataforma política, informações disponíveis em <http://lefaso.net/spip.php?article61193>, acesso em: 11 de janeiro de 2017.

⁹⁶ Informações sobre este movimento, disponíveis no endereço <http://www.lebalaicitoyen.com/>, acesso em: 11 de janeiro de 2017.

⁹⁷ Sobre os episódios no Senegal, <https://www.franceinter.fr/emissions/le-zoom-de-la-redaction/le-zoom-de-la-redaction-07-fevrier-2012>; e na Guiné-Conacri, <https://www.dn.pt/lusa/interior/hrw-exige-justica-sobre-o-massacre-de-2009-na-guine-conacri-8801777.html>, acesso em: 11 de janeiro de 2017.

um evento que se chama *Duas horas por nós, duas horas pela África*, onde jovens debatem temas da agenda política continental e organizam novos atos.



Imagem 69 – Reunião “Duas horas por nós, duas horas pela África”, na Universidade Joseph Ki-Zerbo. Fotografia de Maíra Zenun.

Quanto ao ex-presidente, desde a Revolta Popular, ele e sua família encontram-se exilados na Costa do Marfim, país encostado em Burkina Faso. A verdade é que Blaise e seus comparsas ainda não desapareceram por completo do cenário político da região, uma vez que, volta e meia os seus nomes reaparecem envolvidos em tentativas de desestabilizar o país. Fator que põem as novas formas de organização social pró mudanças estruturais, como o *Balai* por exemplo, em alerta constante. Tanto que, mesmo a despeito das circunstâncias de sua destituição, resultado de grandes mobilizações populares, há quem o apoie abertamente no Facebook; houve, inclusive, algumas tentativas de reempossá-lo. A mais séria aconteceu em setembro de 2015, e revelou-se como sendo uma investida frustrada dos milicianos da ex-RSP de trazê-lo de volta ao poder. O ato violento, realizado por àquela guarda presidencial de Blaise citada anteriormente, matou centenas de civis. Mas, o golpe foi freado por uma nova reação popular ostensiva, que mais uma vez ocupou as ruas da cidade-Ouagadougou (as manifestações se concentraram na capital), em defesa de uma possível redemocratização do país (ANDRIAMIRADO, 2017).



Imagem 70 – Fotografia da manifestação de outubro de 2014, em Ouagadougou, na Praça da Revolução. Imagem disponível no site <https://www.pressenza.com/it/2016/05/la-risposta-nonviolenta-burkina-faso-testimonianza-stefano-dotti/>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

Na realidade, o que ocorre é que muitas pessoas acusam Blaise Compaoré de ter sido um ditador corrupto e sanguinário, e não faltam evidências que confirmem isto; um tipo usurpador que somente se manteve tantos anos no poder porque tinha o respaldo de outras figuras políticas (nacionais e estrangeiras), e graças a meandros que disfarçaram seu(s) mandato(s) despótico(s) na lógica de uma democracia popular parlamentar. E mesmo sendo irrefutável o fato de que foram inúmeras as violações praticadas, até o presente momento, Blaise nunca foi preso. O que há é um processo criminal aberto contra ele em Burkina Faso, acusando o ex-presidente e seus ministros na época da Revolta, de cumplicidade na morte de dezenas de manifestantes em outubro de 2014, por terem autorizado que houvesse intensa repressão militar às manifestações, que tomaram conta das ruas do país⁹⁸. Entretanto, não houve ainda uma sentença condenatória que tenha sido capaz de o pôr atrás das grades. Isto porque, como já foi dito, o cenário político (e judicial) burkinabê não passou por nenhuma grande transformação, a ponto de ser possível diagnosticar novas forças [e formas] de poder.

⁹⁸ Sobre o tema, <http://www.dw.com/pt-002/ex-presidente-do-burkina-faso-começa-a-ser-julgado/a-38606816>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

Fato é que, a partir da Revolta Popular, instaurou-se em Burkina Faso uma [outra] nova fase de instabilidade interna, similar às que já houve no país. Com intensa vigilância militar nas ruas, como pude observar durante as duas viagens etnográficas que fiz. Desde então, tal crise política não foi totalmente resolvida, apesar de ter havido eleições presidenciais em 2015⁹⁹. Isto, em função da pouca renovação que se sucedeu, de um modo geral. Inclusive sobre o atual presidente, Roch Marc Christian Kaboré, trata-se de alguém que já foi muito próximo a Blaise Compaoré, sendo esse um antigo aliado político do ex-presidente, que até agora pouco fez para mudar a situação econômica que envolve há décadas o país em questão¹⁰⁰. De todo modo, e em função dessa falta de novos atores político-institucionais no cenário local, ninguém sabe muito bem se o processo desencadeado em outubro de 2014 irá vingiar ou não. Uma outra questão que é preciso ponderar diante desse cenário é que, apesar da enorme demanda por transformação exposta pela população durante os atos de 2014 e nas mobilizações que se seguiram, passou-se pouquíssimo tempo desde a saída do antigo presidente, e os processos sociais que desencadeiam transformações conjunturais mais estruturais, demandam bastante tempo para surtirem algum efeito.



Imagem71 – Entrega do prêmio *Étalon de Yennenga D'or*, pelas mãos da representação da Yennenga e do presidente Roch Marc Christian Kaboré, que está de costas na imagem, vestido com um fato de pano da terra. Palais de Sport, Ouaga 2000, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Máira Zenun.

⁹⁹ A respeito das eleições presidenciais de 2015, consultar <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/12/kabore-e-eleito-presidente-no-primeiro-turno-em-burkina-faso.html>. Acesso em: março de 2018.

¹⁰⁰ Sobre os indicadores econômicos de Burkina Faso, consultar <https://pt.tradingeconomics.com/burkina-faso/indicators>. Acesso em: março de 2018.

Diante desses acontecimentos, registrei durante as duas idas que fiz à Ouagadougou, muitos grafites e pichações políticas, dizeres críticos ao suposto ex-ditador e ao sistema eleitoral (que poderia estar viciado), em uma escrita espalhada por toda a cidade. Desenhos e frases de denúncia e reivindicação por certas rupturas, como o pedido de justiça para quem foi morto pelo antigo regime ou referências a um boicote às eleições de 2015. Entretanto, confesso que não percebi entre essas notas, nada que exigisse a implementação de outras formas de governança, para além da democracia, como a volta do Império Mossi, por exemplo, ou o rompimento total das relações com o Ocidente. Neste sentido, percebo que há a questão das continuidades em trânsito, e em negociação, referentes às *modulações* de que falava anteriormente. Uma vez que, mesmo que a lógica de uma assembleia democrática representativa, em moldes europeus, não pareça coadunar com as formas políticas que havia na região, antes da colonização europeia, é ela que persiste – ainda que adaptada. Longos mandatos podem ter a ver com as antigas estratégias de poder, que figuravam no período pré-colonial. Entretanto, nada parece justificar, em nome do resgate de uma tradição africana, o modelo socioeconômico adotado para o país, por suas elites, durante a Era Blaise.



Imagem 72 – “Justice”. Grafite político no caminho entre o Centre Ville e Ouaga 2000, Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maíra Zenun.

Talvez por isso, alguns dos presidentes que governaram Burkina no período pós-colonial tenham ficado tanto tempo no poder, relembrando o antigo modelo sócio político de administração local, que vigorava antes. Como foram os casos de Yameogo, seis anos, Lamizana, 14. E de Blaise: exatos 27 outubro. Entrou em outubro de 1987 e foi deposto em outubro de 2014, através da tal insurgência popular. Gostaria de salientar que, apesar de perceber que esses longos mandatos podem ter a ver com as antigas estratégias de poder que figuravam no período pré-colonial, nada parece justificar, em nome do resgate de uma tradição africana, o modelo econômico adotado para o país, por suas elites, especialmente durante a longa Era Blaise. Modelo este que definiu a manutenção de certos procedimentos ocidentalizados como fundamentais para a pacificação do país. Mas que, na verdade, aconteceram na intenção de seguir coagindo e subordinando a população, a fim de seguir usurpando das riquezas naturais do país. O que ocorreu no pós-colonial, portanto, faz parte de um enredo muito simples, onde uma enorme porcentagem da população segue explorada, para que a outra, pequena, usufrua de privilégios. Neste sentido, Burkina Faso passou as últimas décadas consumida pelo sistema mundo capitalista moderno, que nada mais é do que a continuidade do sistema mundo colonial europeu.

Existe, contudo, um fator que chama bastante atenção, diante deste cenário de instabilidade e empobrecimento orquestrado no país (NKRUHMAH, *apud* SANCHES, 2011). E que se sustenta entre as muitas gestões que se sucederam em Burkina após as lutas de libertação colonial: desde Sangoule Lamizana a Blaise Compaoré. Nenhum dos políticos/oficiais do exército que presidiu o país, interrompeu ou deu fim a essa que, hoje, configura como sendo a maior festa do cinema feito em territórios africanos e afro diaspóricos, organizada por africanas e africanos, e que acontece em África, desde 1969. Eu me refiro ao FESPACO, o festival de cinema da cidade de Ouaga, que se tornou a casa dessa produção tão complexa e estendida, conhecida por *Cinema Africano* – um nome singular, que traduz uma produção super plural. Um evento, portanto, estratégico, em decorrência da enorme força que vem desempenhando na própria economia do país (OLIVEIRA, 2016). Sem contar o fato de que – em função da maneira como as indústrias de cinema conseguem afetar os processos de construção de imagens representativas e criar novas memórias coletivas –, apesar de tudo, o festival tem sido capaz de denunciar, a seu modo e friccionado pelas *modulações interculturais*, o ideal epistêmico da colonialidade, que insiste em persistir nas sociedades atuais.

Um último adendo a respeito. Estar em Ouagadougou, para participar do FESPACO, foi de fato uma excelente oportunidade para ver de perto algo sobre uma diversidade epistemológica no mundo, que [quase] nunca estampa as primeiras páginas de jornais, revistas,

páginas na internet, blogs ou de livros didáticos – impressos ou virtuais. Posto que, para o Norte global, os “outros” saberes continuam existindo como saberes “não existentes” (MENESES, 2012). O FESPACO, por exemplo, os filmes que por lá são exibidos, ou mesmo a vida política de seu país-sede, são temas que não interessam, que não são um assunto pertinente para os processos de formação de opinião, ao Norte-político do mundo. São questões, portanto, que estão fora dos grandes circuitos comerciais de informação e de consumo de cinema, por exemplo, porque fazem parte dos conhecimentos produzidos pelo Sul Global. Ou seja, são saberes de origem duvidosa e sem credibilidade, segundo a racionalidade ocidental moderna, que se assegura do tecnicismo e do cientificismo como referências epistêmicas primordiais. Identificar este tratamento que invisibiliza corpos e culturas ao Sul, expõe, sobretudo, essa forma muito específica de endossar e justificar a existência de desigualdades atribuídas entre saberes *certos* e saberes *outros*; algo que, mais que tudo, é também uma política bastante eficaz de opressão.

CAPÍTULO 12
BURKINA FASO – O PAÍS DOS CINEMAS AFRICANOS.

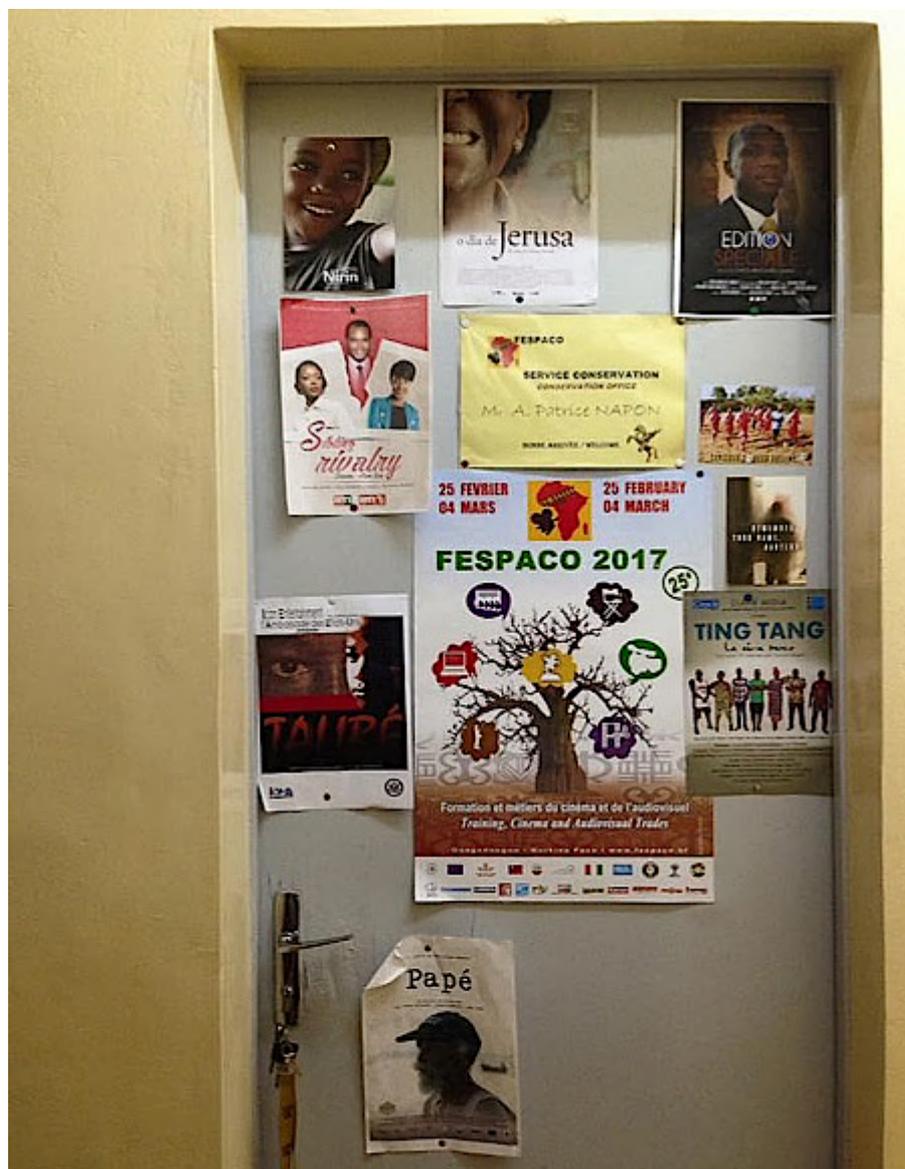


Imagem 73 – Porta do escritório do Serviço de Conservação na sede do FESPACO, enfeitada com cartazes dos filmes participantes da 25ª edição do evento. Ouagadougou, em março de 2017. Fotografia de Maira Zenun.

Burkina Faso é esse país cuja história é, ao mesmo tempo, particular e comum, dentro do cenário que se constituiu após as lutas de libertação colonial em África. Cabe agora, trazer para a tese, alguns pontos sobre se a proposta inicial de o FESPACO ser transformado em ferramenta de luta no processo decolonial pela demolição, desconstrução total mesmo, do ranço colonial impregnado nas culturas africanas, vingou. Especialmente, pelo fato desse ritual abrigar imagens tão diversas, divergentes e distintas, sobre as populações negras espalhadas durante os processos diaspóricos (GUERREIRO, 2009).

A verdade é que, há mais de cinco décadas e através de diferentes estratégias – que vão desde nacionalizar por completo o circuito de exibição de filmes em Burkina Faso, como já foi citado, até o fato de o FESPACO ser uma das principais políticas culturais do país (DUPRÉ, 2012) –, o Estado burkinabè tem investido nessa indústria. Buscando fortalecer as produções africanas e afro diaspóricas, contra a carência mundial de investimentos destinados a essa cinematografia. O fato de estar voltado para o mercado cultural negro, afro, faz do festival um espaço único de troca de ideias em prol da sustentação e promoção do campo. Nele, e por ele, se reúne um conjunto de profissionais interessados em contribuir para a sua expansão e desenvolvimento. E o fato de trazer no próprio nome [Festival Pan-Africano] a bandeira dessa ideologia, reforça a ideia de colaboração entre as sociedades africanas e afrodescendente (ALMEIDA, 2007). Sem contar, a importância do evento para se pensar a questão da autorrepresentação de culturas e corpos afros/negros na contemporaneidade.

Neste sentido, de haver a necessidade de fortalecimento dos espaços de empatia em prol desse tipo de cinema afro/negro, em um certo momento do documentário *Tahar Cheriaa - À Sombra do Baobá* (2014), realizado pelo já mencionado Mohamed Challouf, sobre a relação entre os cinemas africanos e o Pan-Africanismo dos anos pós guerras coloniais, Ousmane Sembène [um dos fundadores do FESPACO] comenta com Tahar Cheriaa [um dos fundadores das JCC], “*Imagine ficar dois anos sem o Cartago, sem o FESPACO... É a morte! Seja qual for a sua natureza...*” (Tradução livre)¹⁰¹. Ou seja, Ousmane Sembène entendia ser fundamental a existência de espaços como esses, como forma de resistência e perpetuação das culturas não ocidentais; para ele, o importante seria que esses festivais nunca se acabassem, que resistissem e se perpetuassem, pelo próprio bem e vitalidade da cinematografia do continente africano. Sembène sabia também que, sem um festival na envergadura do FESPACO, filmes/imagens de ruptura com a lógica colonial teriam muito mais dificuldade de se tornarem visíveis, diante da indústria cinematográfica ocidental. Há uma passagem de um filme realizado pelo mauritano Abderrahmane Sissako, *Heremakono - À espera da liberdade* (2002), que traduz exatamente a frase anterior, quando consegue problematizar [e quebrar], em um único plano, a invenção das fronteiras, dos bloqueios, das fissuras construídas entre povos, entre nadas. Assim sendo, o cinema é mesmo fantástico, somatório, quando consegue ser uma obra capaz de, enquanto mostra o atravessar de um caminho pela criança em cena, pôr em causa toda a configuração colonial de território.

¹⁰¹Aos 33’10”, “*imaginez vous restez deux ans sans le Carthage, sans le Fespaco... C’est la mort! Quel que soit leur nature...*” (trecho original) (CHALLOUF, 2014).



Imagem 74– Frame do filme *Heremakono* (2002), de Abderrahmane Sissako.

Muitas das considerações do cineasta senegalês apresentadas durante o filme *À Sombra do Baobá*, aliás, resumem e explicitam a ideia que lhe acompanhou por toda a carreira, de que – por uma questão de poder, de autodeterminação e pela (re)construção de uma memória autônoma e saudável (mas nunca romantizada) sobre o continente e suas populações – o cinema pode e deve ser usado como uma importante arma política de descolonização, diante do enraizamento dos valores [neo] coloniais. Há, portanto, essa identificação por parte de várias pessoas do campo cinematográfico, do quão fundamental é para cineastas em África, manter espaços próprios, onde seja possível falar sobre qualquer questão, mas sempre a partir de perspectivas internas e das realidades que afetam as populações negras de um modo geral (BAMBA, 2007; THIONG'O, 2007). Entretanto, e apesar de tudo o que resulta dessa forte iniciativa pela existência de produção e de mercado para essa cinematografia, não se pode negar que já houve algumas mudanças de estratégia no projeto do FESPACO, ao longo dos últimos quase cinquenta anos de existência.

Desvios? Rupturas? Conquistas? Tropeços? Reconciliações? Para o cineasta burkinabê Gaston Kaboré, “o Fespaco é um corpo vivo ao serviço do cinema africano. Ele age e reage em função do cinema do continente” (Tradução livre)¹⁰². O que venho querendo dizer com isso,

¹⁰² Em 11/08/2008, Gaston Kaboré disse, em entrevista a Colin Dupré, que “le Fespaco est un corps vivant au

somada a fala dos cineastas citados, é que, tantas questões podem ser encaradas também como *modulações interculturais*, na forma de que o FESPACO-fenômeno – tanto na estrutura quanto em relação ao tipo de adesão e participantes – se dispõe a negociar com o contexto e com o entorno, que envolve a(s) vida(s) em África. Isto, a fim de conseguir resistir e pela finalidade maior de se manter como um importante espaço em que a autorrepresentação adquire força e ganha poder de representatividade. Ocorre que, como já foi dito, para o bem ou para o mal, o festival nunca parou, nunca mudou de cidade ou foi interrompido, por nenhum dos presidentes que assumiu o governo do país, desde a inauguração do evento até os dias de hoje.

Entretanto, essa verdade, sobre o FESPACO já ter sido submetido a diferentes planos administrativos e ideológicos, gera questionamentos acerca de sua permanência e relação com o Pan-Africanismo. Colin Dupré, autor do livro *Le Fespaco, une affaire d'État(s)* (2012), sugere haver fases na história do festival, que podem ser diagnosticadas de acordo com os diferentes projetos políticos que vigoraram no país durante as últimas décadas. Sobre o porquê de o festival ter florescido em Burkina Faso, Dupré atribui a façanha aos grupos ligados às lutas de libertação, e ao fato de o país ter ido aos poucos sediando esses processos, como já foi mencionado em parágrafos anteriores. Sendo que, dessa relação entre cinema, política e descolonização, há uma geração específica de cineastas burkinabès, que teve muito a lucrar com tudo isso (ZENUN, 2017). Diferenciais, portanto, que garantem o status de *Gran Fête du Septième Art* em África, e que fazem do país um lugar digno do título de sede das cinematografias africanas e afrodiaspóricas; cenário perfeito para um ritual de tamanha envergadura – o festival costuma exibir cerca de 200 filmes por edição, dos quase mil que se inscrevem atualmente, e recebe por volta de 150 mil espectadores (entre locais e estrangeiros), segundo dados da organização.

Ocorre que, consolidada a empreitada do FESPACO durante os anos 1970, é preciso lembrar que o projeto somente teve grande impulso para se tornar um festival realmente à serviço do povo quando administrado pela gestão sankarista, que cobriu as edições de 1985 e 1987. Inspirado nas Revoluções Soviética (1917) e Cubana (1953-1959), o regime instaurado pelo Capitão Thomas Sankara foi fortemente marcado pela ideologia marxista-socialista e admitia o mesmo uso atribuído ao cinema pelos soviéticos, que o entendiam como sendo "*uma das artes mais importantes e mais massivas, uma das mais úteis para a revolução*" (Tradução Livre)¹⁰³. Ou seja, a maior e mais abrangente das artes, que precisava ser (re)apropriada pela

service du cinéma africain. Il agit et réagit em fonction du cinéma sur le continent" (DUPRÉ, 2012, p. 15).

¹⁰³ « *l'un des arts les plus importants et les plus matifiants, l'un des plus utiles à la révolution* » (original) (DUPRÉ,

revolução burkinabè pan-africana, em resposta aos desmandos do período colonial. Sobre o papel capaz de ser desempenhado pelo cinema em um processo revolucionário, Sankara afirmou certa vez em discurso oficial que:

Se Burkina Faso pertence ao Fespaco, é porque estamos conscientes de que o cinema, a purificação do cinema é uma exigência da nossa luta. A exigência de que devemos conquistar nossas telas, reconquistar nossa cultura. Também estamos conscientes de que a tela, a câmera, o filme e as mensagens carregadas ali constituem um universo cultural, um espaço cultural que devemos ocupar, caso contrário, seremos ocupados por outros... para continuarem a difundir em nós mensagens que vão na direção de seus interesses. A conquista cultural faz parte da estratégia geral da Revolução (...) (Tradução Livre).¹⁰⁴

Para início de conversa, em 1985 a gestão do festival procurou corrigir formas de censura e controle das expressões artísticas que já vinham sendo criticadas por Sankara, enquanto ele ainda era apenas um secretário de Estado, nas edições de 1981 e 1983 do FESPACO (DUPRÉ, 2012). Todavia, foi sobretudo no período da fase sankarista em que mais se investiu na articulação de um projeto verdadeiramente pan-africano para o festival, valorizando assim as trajetórias desempenhadas pelas populações negras em todo o planeta, que foram dispersadas devido a escravidão colonial. De acordo com Colin Dupré,

O festival abre naquela época, mais amplamente para os cinemas da diáspora negra do mundo, para os “irmãos negros” de acordo com as palavras de Sankara, isto é, principalmente aos Estados Unidos, Brasil, Caribe e países com uma grande comunidade negra (França, Grã-Bretanha, Cuba, etc.). Será necessário esperar até a próxima edição (1987) para ver a categoria “diáspora” integrar a competição oficial, com a criação do prêmio Paul Robeson. Entretanto, a chegada da diáspora, especialmente a dos cineastas afro-americanos, tem um efeito muito importante no festival. Primeiro em termos de participação, profissionalização e cobertura das mídias, elementos essenciais, e depois em termos de aura internacional. Na verdade, o Fespaco agora abriga países renomados por suas indústrias cinematográficas, que têm um peso muito importante no campo e que trazem a presença da mídia internacional (...). Esta abertura também ajuda a reunir cineastas africanos e cineastas latino-americanos” (Tradução Livre).¹⁰⁵

2012, p. 165).

¹⁰⁴ « Si le Burkina tient au Fespaco, c'est parce que nous avons conscience que le cinéma, la purification du cinéma est une exigence de notre lutte. Exigence qui fait que nous devons conquérir nos écrans, reconquérir notre culture. Nous avons conscience aussi, que l'écran, la caméra, le film et les messages qui y sont portés constituent un univers culturel, un espace culturel que nous devons occuper sous peine de le laisser occuper par d'autres... pour continuer à nous diffuser des messages qui vont dans le sens de leur intérêt. La conquête culturelle fait partie de la stratégie globale de la Révolution » (Trecho original) (DUPRÉ, 2012, p. 167).

¹⁰⁵ « Le festival s'ouvre, à ce moment-là, plus largement aux cinémas de la diaspora noire dans le monde, aux « frères noirs » selon les mots de Sankara, c'est-à-dire principalement aux États-Unis, au Brésil, aux Caraïbes, et aux pays à forte communauté noire (France, Grande-Bretagne, Cuba, etc.). Il faudra attendre l'édition suivante (1987) pour voir la catégorie "diaspora" intégrer la compétition officielle avec la création du prix Paul Robeson. L'arrivée de la diaspora, et principalement celle des cinéastes afro-américains e un effet très important sur le festival. D'abord en termes de participation, de professionnalisation et de médiatisation, qui sont des éléments essentiels, puis en termes d'aura internationale. En effet, le Fespaco accueille désormais des pays réputés pour leur industrie cinématographique, qui ont un poids très important dans le domaine et qui possèdent des médias

Importante lembrar que o projeto desenvolvido para o FESPACO nessa época é resultado do que sucedeu após o fim do Regime Ouédraogo (1982-1983), com a ascensão da Revolução Pan-Africana instaurada em 4 de agosto de 1983. Nessa data, Thomas Sankara assumiu a presidência e deu início a uma série de mudanças estruturais no país. Que vão desde a proposição de uma nova divisão político-administrativa dentro das instituições nacionais (RUPLEY; BANGALI; DIAMITANI, 2013), até a implementação de Comitês de Defesa da Revolução (inspirados no modelo cubano), que seriam responsáveis por desempenhar milhares de diferentes funções – como dar formação política, cuidar do saneamento, garantir a segurança pública, desenvolver a produção e consumo de produtos locais, participar no controle orçamentário dos ministérios etc. (JAFFRÉ, 2011).

Em 1984, Sankara escancara os propósitos da Revolução: determina a distribuição de terras para a construção de habitação popular através de uma nova lei de reforma agrária (RUPLEY, BANGALI & DIAMITANI, 2013); nacionaliza as riquezas naturais; lança o Programa de Desenvolvimento Popular¹⁰⁶; abole impostos de longo prazo. Enfim, trata-se de um programa que afetou diretamente as estruturas do país, em níveis inclusivos e amplificadas. E talvez, exatamente por esse motivo, mesmo apesar de a reforma agrária ter culminado com a melhoria da produção agrícola, alçando Burkina a autossuficiência em alimentos básicos (DÖRRIE, 2012), tal avalanche de medidas foram interpretadas pelas elites política e econômica do país como sendo extremamente exageradas e desnecessárias. Especialmente porque, havia uma estrutura social em vigência que as beneficiava, fruto da má distribuição de renda (NEBIÉ; RAFFINOT; LOADA; KOUSSOUBÉ, 2013).

Tido ainda pelas potências ocidentais como adepto de soluções ultrarradicais, Sankara foi aos poucos aprofundando a revolução e ampliando os desafios. Em resposta, surge e recrudescer uma oposição ao seu regime, que para além de agregar as elites – que antes controlavam a maior parte da terra arável e do imobiliário do país –, também se destaca entre alguns setores sindicais, descontentes com as supostas perseguições de suas lideranças (DÖRRIE, 2012). Thomas Sankara foi assassinado em 15 de outubro de 1987, como já foi dito, e seu mandato foi substituído pelo o de Blaise Compaoré. Nesse momento, todo o projeto que vinha sendo desenvolvido para Burkina Faso durante a gestão sankarista sofreu uma brusca

présence de grands médias internationaux (...). Cette ouverture permet aussi de rapprocher les cinéastes africains et les cinéastes latino-américains » (Trecho original) (DUPRÉ, 2012, p. 172).

¹⁰⁶ O Programa de Desenvolvimento Popular (PDP) foi elaborado de forma participativa, incluindo as aldeias mais remotas do país. Resultou em realizações nas áreas de saúde, habitação, educação e produção agrícola (KOBO, 2014; DEMBÉLÉ, 2013).

interrupção. Que, evidentemente, resvalou na condição autônoma buscada para o FESPACO. A 9ª edição do evento, em 1989, foi marcada por duas fortes reações: de um lado uma enorme desistência e boicote ao festival, por parte de cineastas de todo o mundo, especialmente da diáspora; e do outro, a apresentação *in locu* de uma lista de reivindicações, destacando a importância do projeto sankarista para o cinema pan-africano (DUPRÉ, 2012).

Quanto à Gestão Blaise, que corresponde a quase dois terços de vida do evento-fenômeno-FESPACO, apesar de nunca o ter interrompido, sua administração soube bem redirecionar a boa energia de restauro e renascença da autoestima dos povos afros/negros, para um caminho distante da independência econômica e ideológica proposta por Sankara, em resposta ao neocolonialismo (BAMBA, 2007). O longo governo compaorista enfraqueceu o aspecto político da ocasião, em detrimento do apelo mercadológico, que desde a fase de Sankara fez parte do projeto (DUPRÉ, 2012). O FESPACO, aliás, se consolida no reforço da ideia de colaboração entre as sociedades africanas e afrodiáspóricas (Bamba, 2007). E é exatamente por esse motivo, que acaba por cumprir, a despeito de tudo e de todos, um papel fundamental de incentivo para a produção audiovisual africana, burkinabè e afrodiáspórica. São muitas as atividades envolvidas em torno do FESPACO, que se desdobra em “*exposições, debates, conferências de imprensa, seminários, eventos culturais, mercado de produtos africanos. Competição, muitos prêmios. Também inclui o Mercado Internacional de Cinema Africano (MICA)*” (BARLET, 2000, p. 299). Sobre o propósito de criação do MICA,

em 1983, a Fespaco estabeleceu um Mercado Internacional de Cinema Africano para promover a difusão e distribuição de filmes africanos. Naquele momento, e ainda em 2009 para muitos deles, o verdadeiro problema com esses filmes é que eles não existam fora dos festivais. Desta forma, os membros do Fespaco afirmavam querer acabar com a falta de estrutura e aumentar o intercâmbio para as produções africanas. O mercado nasceu em 1982 no Colóquio de Niamey. Os cineastas reunidos no simpósio queriam criar uma estrutura que lhes oferecesse oportunidades de encontrar compradores, cineastas e distribuidores para enfrentar essa lacuna no setor cinematográfico africano. Este mercado de filmes teve um sucesso limitado na edição de 1983, mas foi um passo importante foi a profissionalização do cinema na África. É também um passo considerável para a indústria cinematográfica não estar mais ausente do continente, e menos nas mãos das elites africanas. Na verdade, como acontece com qualquer indústria, o cinema precisa de ter um mercado e se tornar um produto comercializável (Tradução Livre)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ « En 1983, le Fespaco se dote d'un Marché International du Film Africain (MITA) qui a pour but de favoriser la diffusion et la distribution des films africains. À ce moment-là, et encore en 2009 pour nombre d'entre eux, le véritable problème de ces films c'est qu'ils n'ont pas d'existence en dehors des festivals. De cette manière, les membres du Fespaco affirment vouloir pallier le manque de structures d'échanges pour les productions africaines. Le marché naît véritablement en 1982 lors du colloque de Niamey. Les cinéastes réunis à ce colloque avaient souhaité mettre en place un structure qui leur offrirait des possibilités de rencontrer des acheteurs, des cinéastes et des distributeurs, pour faire face à cette lacune dans l'industrie cinématographique africaine. Ce marché du film jouit d'un succès limité lors de cette édition 1983, mais un grand pas est franchi dans la professionnalisation du cinéma en Afrique. C'est aussi une avancée considérable pour que 'industrie du cinéma ne soit plus absente du

Neste sentido, a pergunta é: será que essa continuidade com o modelo capitalista foi uma modulação necessária e interessante para esse campo cinematográfico específico? Mesmo que o desenlace total com as narrativas de financiamento dependentistas tenha sido a principal proposta do jovem FESPACO, nos anos 1980 ainda estavam por vir. Com a ascensão de Blaise, essa realidade foi ficando cada vez mais distante. Trata-se de um dado evidente quando se analisa quais são as forças econômicas que, de fato, sustentam parte do festival hoje em dia. Em informações disponibilizadas na página oficial do FESPACO¹⁰⁸, percebe-se que a partir da edição de 2005, há dinheiro francês sendo investido nas principais premiações do evento. E, desde 2007, foram sendo instaurados um conjunto de prêmios cuja origem do dinheiro é externa ao continente, como o da *União Europeia*, *TV 5*, *Canal +*, *Unicef* e *CEDEAO*. Uma injeção de capital, aliás, que vai contra tudo o que Sankara pregava para o alavancar definitivo da indústria cinematográfica africana, porque a sua crença era outra e propunha a autonomização total, para uma libertação real (DUPRÉ, 2012).

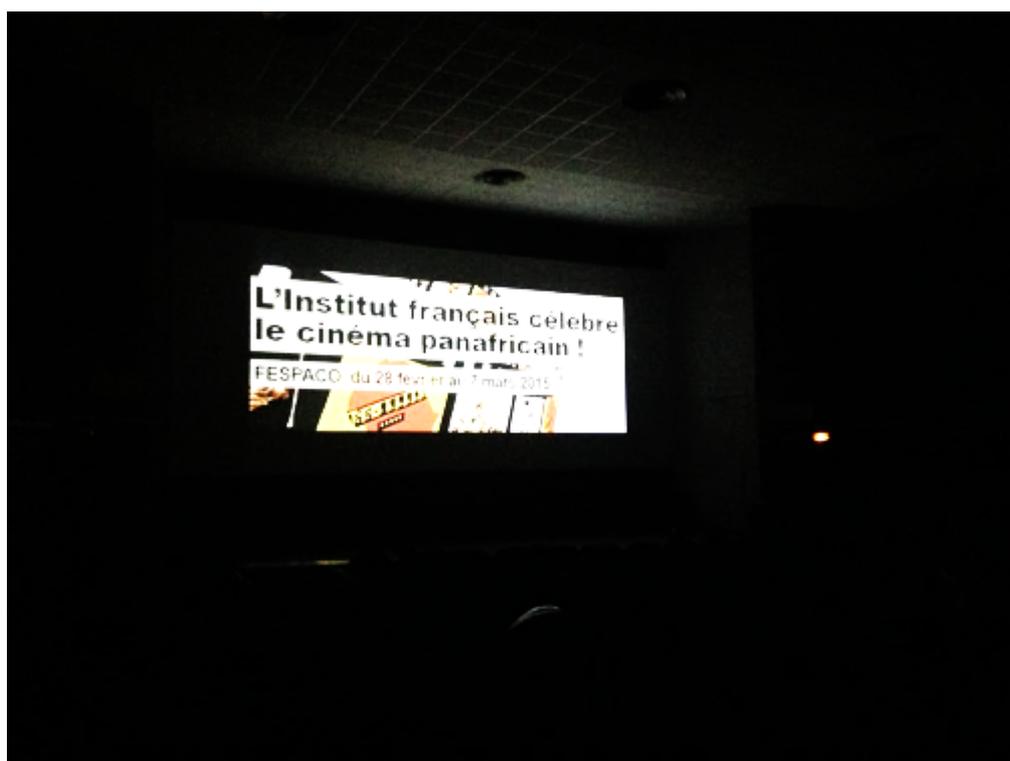


Imagem 75 – Propaganda do Instituto Francês, em Ouagadougou, no início das sessões do FESPACO de 2015. Fotografia de Maira Zenun.

continent, et se trouve moins entre les mains des grands trusts nos africains. En effet, comme pour toute industrie, le cinéma a besoin d'un marché et de devenir un produit commercialisable." (original) (DUPRÉ, 2012, p. 181).

¹⁰⁸ Disponíveis em <https://www.fespaco.bf/fr/le-fespaco/palmares?start=10>. Acesso em: 10 jun. 2017.

E mesmo a intenção que observei em 2015, de fazer da 24ª edição um marco político de ruptura em relação àquilo que Blaise mais incentivava para o FESPACO – por ter acontecido exatamente logo após a Revolução Popular que o destituiu –, se mostrou pouco sustentável em vista do que realmente aconteceu. Tendo em vista que, as premissas defendidas durante o governo de Blaise, sobre privilegiar fazer do FESPACO uma grande ocasião de mercado, de acordos e investimentos, continuou sobressaindo ao tom político e interventivo que roubava a cena na época sankarista, segundo relatos como os de Chalouf ou Diawara. Nessas duas últimas edições, o que observei foi que o FESPACO ainda está muito mais articulado em prol das possibilidades de produção, comércio e distribuição. Do que, propriamente, daquilo que ele representou, e pode representar politicamente falando, para o fortalecimento do Pan-Africanismo. De todo modo, o caso de Norbert Zongo estava sendo muito comentado. Liberdade de expressão como não se via antes, comentou muito Janaína Oliveira comigo. Ela disse que nas edições anteriores que participou, qualquer menção à Sankara era feita em sigilo, as escondidas, na sombra. Qualquer conversa sobre ele, era abafada, interrompida. E foi assim, enquanto Blaise ainda governava. Mas, depois, o que mudou foi a relativa quantidade de mais ar para respirar disponível nas ruas.

De todo modo, como bem argumenta Colin Dupré (2012), o FESPACO é um instrumento importante da soberania nacional burkinabè e reflete uma dimensão política evidente, de primeira importância para a economia do país. Tanto que, a despeito de qualquer dificuldade, é por esta festa e pelos cinemas africanos e afrodiaspóricos [**negro**] que em Ouagadougou se reúnem bienalmente milhares de pessoas de diferentes lugares do mundo – inclusive da própria cidade – e com os mais diferentes intuitos: assistir, conhecer, discutir, promover, divulgar. Por exemplo, a página oficial do festival, e os catálogos produzidos em cada edição, trazem alguns dados de contagem de público, profissionais do campo envolvidos, países participantes e filmes inscritos/selecionados/premiados, que estiveram presentes no festival de Ouaga, para a maior festa do cinema afro/negro dos últimos anos. Respectivamente¹⁰⁹:

¹⁰⁹Dados disponíveis na página oficial do festival, mantida pelo Estado burkinabè. Algumas lacunas estão incompletas, pela ausência da informação no site. Esses dados são muito reveladores e merecem, para um futuro próximo, uma leitura mais aprofundada. O material analisado irá render um novo trabalho acadêmico. Consulta feita em 20 de junho de 2017, em <https://www.fespaco.bf/ft/>.

ANO	FILMES	PÚBLICO	PAÍSES
1969	24 filmes selecionados	10.000 espectadorxs	sete países representados, sendo cinco africanos
1970	40 filmes selecionados	20.000 espectadorxs	nove países africanos representados
1972	36 filmes selecionados	50.000 espectadorxs	24 países representados, sendo 18 africanos
1973	51 filmes selecionados	100.000 espectadorxs	29 países representados, sendo 23 africanos
1976	75 filmes selecionados	100.000 espectadorxs	26 países representados, sendo 17 africanos
1979	76 filmes selecionados	100.000 espectadorxs	16 países representados, sendo 10 africanos
1981	78 filmes selecionados	120.000 espectadorxs	27 países representados, sendo 16 africanos e da diáspora
1983	69 filmes selecionados	200.000 espectadorxs	37 países representados, sendo 25 africanos
1985	XXX	-300.000 espectadorxs -500 estrangeirxs	53 países representados, sendo 31 africanos
1987	mais de 300 filmes selecionados	-400.000 espectadorxs -1.000 estrangeirxs	70 países representados
1989	XXX	XXX	XXX
1991	- 160 filmes selecionados - 55 filmes em competição	2.000 estrangeirxs	60 países representados
1993		2.426 profissionais inscritxs	73 países representados
1995	272 filmes selecionados	XXX	77 países representados
1997	138 filmes selecionados	XXX	39 países representados, sendo 22 africanos
1999	XXX	3.800 profissionais inscritxs	85 países representados
2001	XXX	3.099 profissionais inscritxs	81 países representados
2003	XXX	3.200 profissionais inscritxs	69 países representados
2005	170 filmes inscritos	3.724 profissionais inscritxs	82 países representados, sendo 39 africanos
2007	XXX	4.020 profissionais inscritxs	75 países representados
2009	- 664 filmes inscritos -374 selecionados	XXX	90 países representados, sendo 45 africanos
2011	XXX	XXX	XXX
2013	- 755 filmes inscritos -101 filmes selecionados	-105.000 espectadorxs -915 profissionais	56 países representados
2015	mais de 700 filmes inscritos	XXX	XXX
2017	- mais de 1.000 filmes inscritos -150 filmes selecionados	XXX	XXX

Enfim, trata-se de uma verdadeira explosão de atividades, que se desdobra em cerimônias, debates, congressos, sessões, feiras, festas, concertos e *meetings* em torno da *Grand Fête du Cinéma*; atividades tidas pela comunidade que frequenta e alimenta o festival, como fundamentais para o fomento da produção de novas imagens sobre o continente e as culturas negras. Pondo no mercado, uma série de novas representações que algumas vezes conseguem ser bem diferentes daquelas, outras, difundidas pela perspectiva de uma educação articulada à colonialidade. Dentre as muitas oportunidades que tive para aferir a multiplicidade de pessoas que estiveram vivendo àquele fenômeno comigo, em 2015 e 2017, tomo nota do que ocorreu no dia da cerimônia de encerramento dessa última edição – festa que recebeu milhares de pessoas no *Palais de Sport* em Ouaga 2000. As cerimônias de abertura e encerramento do FESPACO costumavam ser realizadas no *Stade du 4 Août*¹¹⁰, com capacidade de receber 40.000 pessoas¹¹¹, construído em homenagem a Revolução Pan-Africana liderada por Thomas Sankara¹¹².



**Imagem 76 – Palais de Sport, em Ouaga 2000, Ouagadougou, em março de 2017.
Fotografia de Maira Zenun.**

¹¹⁰ Dados disponíveis em: <http://lefaso.net/spip.php?article23276>. Acesso em: 21 set. 2017.

¹¹¹ Dado disponível em: http://www.bbc.co.uk/portugueseafrika/news/story/2007/02/070226_fespacofestivalcl.shtml. Acesso em: 21 set. 2017.

¹¹² Dados disponíveis em: <http://fr.soccerway.com/venues/burkina-faso/stade-du-4-aout/>. Acesso em: 21 set. 2017.

Entretanto, com a saída de Blaise e os atentados “terroristas” na região da África Ocidental, as cerimônias foram transferidas a partir da 24ª edição, em 2015, para o *Palais de Sport*, localizado em Ouaga 2000, a leste do *Boulevard de la Révolution* e da *Place de l'Afrique*, com capacidade para exatos 4.598 espectadores, segundo dados do governo. Eu tive a impressão, durante as três cerimônias que participei no *Palais* (abertura em 2015; abertura e encerramento em 2017), que houve superlotação naqueles dias. Para financiar a construção, Burkina contribuiu com 2 milhões de francos CFA (cerca de 3 milhões de euros) e a República da China (Taiwan) com 2,7 mil milhões de francos CFA (4,12 milhões de euros). O lugar, apesar de possuir uma capacidade bem menor que a do Estádio Nacional, permite um maior controle sobre o público presente, porque é fechado e possui apenas uma entrada principal. Em 2017, a festa de encerramento (que dura umas cinco horas) acabou por volta das 21 horas, e havia um enorme engarrafamento humano saindo do *Palais*, caminhando em direção à avenida de escoamento mais próxima, que leva à *Boulevard Muammar Kaddafi*, onde foi possível arrumar um transporte.

Rumo ao centro da cidade, pegamos um táxi compartilhado com mais outras cinco pessoas. Entre elas, havia duas italianas muito simpáticas, que me contaram estarem de visita no país pela segunda vez, exclusivamente para assistir ao festival de cinema. Perguntei por que tinham voltado e elas responderam que, desde a primeira vez em 2011, tinham se apaixonado por Ouaga e pelo cinema exibido por lá. E que gostavam de saber mais sobre o cinema feito em África, que não chegava a Nápoles, onde viviam. Duas senhoras, de 50 e poucos anos, que se disseram cinéfila. Elas também contaram que aquela escapadela para Burkina lhes fazia muito bem, por proporcionar viver outra realidade cultural. De todo modo, é interessante perceber que as pessoas, na cidade, se dispõem a percorrê-la, para participar das atividades do FESPACO, que possui uma dimensão espacial bastante diferenciada, capilar e extensa, como já havia mencionado: porque ele acontece de forma espalhada, descentralizada, em várias partes da cidade. E há atividades para todos os gostos, porque há personagens, agentes, entidades, programação e performances para eles todos também, os gostos. Afinal, são muitas as festas, cerimônias, premiações, *meetings*, assembleias, seminários e congressos que acontecem durante os oito dias (na média) de evento-ritual. Entretanto, por ter ido ao FESPACO sempre em missão de trabalho de pesquisa, nas duas viagens voltei o meu interesse/olhar para encontros em que as pessoas estavam concentradas/empenhadas em refletir/debater sobre a produção e os filmes exibidos.

Esse tipo de atividade específica, que consiste em dar a mesma importância tanto para o “como”, quanto para o “o quê” estamos fazendo em matéria de cinema, não esteve restrita

apenas a agenda oficial do evento-fenômeno-FESPACO, já que grandes discussões que presenciei se deram no *The Taxi Brousse*, um bar-prostíbulo localizado na *Avenue Kwame Nkrumah*, que funciona durante madrugada e que, durante o festival, enche de estrangeiros, cineastas e profissionais das produções que estão sendo, ou já foram exibidas. Esse espaço, é bastante importante na conjuntura das teias e vínculos que se formam, a partir daqueles encontros. Para e por novas produções, alimentando assim o mercado. É também onde ocorre o encontro entre júri, das mostras competitivas, e concorrentes. Em 2015, estive em quase todas as noites/madrugadas do festival, participando dessa terceira jornada do dia completo de atividades fespacocianas. Posto que, se trata de uma rotina intensa, em que, oito dias de evento, se transformam em 24 *frames*, divididos em três tipos de planos sequências, que se co(n)fundem, se intercalam ou integram (não necessariamente, nessa mesma ordem): há uma dimensão em que somos espectadores e o tempo das atividades foca nas exibições e(m) diálogo com as produções, que existem em um pensar, assistir, falar, fazer durante o próprio ato-FESPACO; há outra, circunscrita aos intervalos entre as atividades agendadas, que por si só se transformam também em um momento de sustentabilidade daquele espetáculo; e essa, que termina no *Taxi*, em festas privadas ou na beira da piscina de algum hotel da cidade-cenário.



Imagem 77 – Parede externa do The Taxi Brousse, com imagens da Madre Teresa, Gandhi, Nelson Mandela, Martin Luther King, Blaise Compaoré, Patrice Lumumba, Fidel Castro, Kwame Nkrumah, Bob Marley, Malcon X, Che Guevara, Marcus Garvey e uma propaganda do francês *Canal Plus*. Fotografia de Maíra Zenun.

Entretanto, apesar de tantos encontros, estar naquele país, naquela cidade, também me possibilitou perceber que o festival recebe, sim, pessoas das mais diversas origens; mas que o público em sua grande maioria é negro, africano e afrodescendente. Tratando-se de um ato de legítima representatividade. Afinal, são pessoas atraídas àquele espetáculo, a despeito das visíveis dificuldades [políticas e econômicas] do FESPACO, que estariam ali dispostas a se relacionar com esse cinema. Diferentes vozes, muitos diálogos, inúmeras negociações feitas através do cinema, pelo cinema, sobre um mundo de expectativas. Lá, pude ver de perto que, apesar dos percalços, essa grande e bonita festa tem papel fundamental no mercado de produção de filmes afros/negros. Sendo pontual a sua sobrevivência, quiçá econômica, como sugerido por dezenas de cineastas africanos e africanas, inclusive o pai de todos, Ousmane Sembène.

De acordo com todas as questões até aqui levantadas, o FESPACO possui um lugar de destaque na histórica construção de importantes projetos de rompimento com o antigo-colonial, e pela retomada da soberania afro continental, interna. Levando em consideração todo este enredo, é fácil compreender, portanto, porque o caso de Burkina Faso é tão particular, respeitadas as suas contradições e percalços internos. Esse festival vem demonstrar o quão importante é, a nível econômico e de criação de postos de trabalho, a existência de novas [outras] iniciativas e mercados, diante do *mainstream*. Por exemplo, a mínima democratização dos meios técnicos de produção de vídeos, a partir dos anos 1990, provocou um *boom* na produção cinematográfica africana (como em Nollywood da Nigéria; Riverwood do Kenya; Ugawood de Uganda; e Bongowood da Tanzânia) que vem do incentivo plantado lá atrás, com a experiência do FESPACO. Sendo esse um projeto que possibilita que em África, e nas diásporas, as pessoas possam contar as suas próprias histórias.

CONCLUSÃO

Do que eu ouvi, colhi histórias. Nada perguntei. Uma intervenção fora de hora pode ameaçar a naturalidade do fluxo da voz de quem conta. Acato as histórias que me contam. Do meu ouvir, deixo só gratidão e evito a instalação de qualquer suspeita. Assim caminho por entre vozes. Muitas vezes, ouço falas de quem não vejo nem o corpo. Nada me surpreende do invisível que colho. Sei que a vida não pode ser vista só a olho nu. De muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sono. E basta apenas um breve estalar de dedos, para as incontidas águas da memória jorrarem os dias de ontem sobre os dias de hoje. Nesses momentos, em voz pequena, antes de escrever, repito intimamente as passagens que já sei desde sempre. Não de me perguntar: por que ouço então outras vozes, se já sei. Ouço pelo prazer da confirmação. Ouço pela participação da experiência de quem conta comigo e comigo conta. Outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito. A razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola.

(EVARISTO, 2017)

Toda pessoa, enquanto ser social (como eu, como outres) é: um alguém produto, resultado e fruto de diversas interjeições e interseccionalidades, cujo olhar, escolhas, afetos e metodologias de trabalho se dão a partir deste acúmulo de leituras e escrevivências. Assim sendo, alimentada por todas essas (e outras tantas) inquietações, confesso que sempre estive muito atenta às formas como as mídias (cinema, teatro e televisão) brasileiras retratam em imagens a população negra, composta por cor-corpos pretos e pardos, como assim a define o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas). E, mesmo apesar dos inúmeros esforços (individuais e coletivos) de transformação de uma prática racista de apagamento desses corpos negros nos meios de comunicação, como já foi mencionado, a arte de invisibilizar é uma estratégia (neo)colonial de dominação permanente. Trata-se mesmo de uma tática política e econômica. Uma vez que, como também já foi dito e é sabido que, em geral, narrativas artísticas de massa que comunicam através de imagens, tendem – para dizer o mínimo – a embranquecer e deturpar as histórias contadas sobre lideranças negras e/ou situações de empoderamento sobre essas [nossas] populações.

De qualquer forma, tal argumentação – sobre como determinados caminhos e percalços e conquistas e heranças e trajetórias, definem de fato o caminhar e a caminhada –, se deve ao entendimento que possuo sobre o processo de criação científica ser algo que não dispõe de imparcialidade, por mais intencionalmente weberiano que as escolhas teórico-metodológicas possam ser. Foi, portanto, nesse sentido, que voltei o meu interesse de pesquisadora negra para o fenômeno do surgimento e manutenção da categoria *cinema negro*; na intenção de perceber o que significa, para quem o faz, esse cinema com cor. Ao final deste processo concluo, afinal, que essa produção se refere a filmes feitos em realidades – econômicas, geográficas, sociais e políticas – muito distintas; mas, na tonalidade exata para tornar visível uma história que, enquanto houver capitalismo e (neo)colonialismo, será sempre deturpada, usurpada, vilipendiada e apagada pelo atual sistema-mundo. Nomear como forma de existência. Hoje entendo que, mesmo assim, a sua pluralidade se encontra na constância de questões comuns, que se repetem nos enredos encenados – focado nas relações advindas de tudo o que a colonialidade cria/criou. Este caminho de pesquisa sobre a categoria em questão, me levou ao conhecimento do próprio cinema negro feito em África, um cinema que milita pelo fim dos apagamentos; uma busca/pesquisa feita na expectativa de perceber como esta produção específica – apesar de plural – retrata e dá representatividade ao(s) corpo(s) negro(s) que, na diáspora, ou desaparece(m), ou é (são) sistematicamente marginalizados, em especial pela grande mídia industrial capitalista.

Haver, portanto, este tipo de discussão no âmbito do cinema – no que diz respeito às representações sobre raça e sociedade, concebidas a partir de imagens cinematográficas – é apenas um dos resultados do tal processo de racialização promovido pelo colonialismo, que nomeia, atribui e invi(a)biliza a existência de determinados corpos. A consequência disso é que, em um cinema realizado sob essa lógica – (neo)colonial –, a fala do hegemônico, sempre tentará apagar a fala do subalternizado. Para isso, o sistema recorre às mais infinitas armas de controle. Entretanto, como a resistência é desde sempre e, portanto, contínua, para que esta regra não seja a única, subalternizados vão e criam um cinema para si, sobre si – e o nomeia –, na busca por uma definição que exclame a sua própria existência. Transformando-se, assim, em um tipo que dê conta de contar histórias que não são contadas pelo cinema hegemônico, que, por sinal, se auto intitula universal. Portanto, como já foi dito anteriormente, não pude deixar de pensar, durante todo este processo de escrivência, no papel de relevância que o cinema (técnica e arte) possui enquanto um saber específico, capaz de aderir ao imaginário das pessoas.

Ocorre que, o que era para pontuar para poder seguir em frente, a fim de refazer (o existir) e transformar; o é, desde sempre e ainda, em forma de resistência, amarrado ao lado, situado. Isto porque, ele surge como um ideal de luta antirracista que deveria ajudar a ultrapassar o racismo – ao denunciá-lo; mas, como a luta continua e parece não ter fim, tal categoria segue sendo útil para dar visibilidade a determinados cor-corpos e(m) suas existências, que tendem a ser invisibilizados. E nesse sentido, vale notar que a questão é mesmo muito profunda e estrutural, e vai muito além da mera formalidade da distorção e do apagamento imagético, posto que o que esse sistema faz diz respeito à escrita da nossa própria história – enquanto humanidade. Por exemplo, em 2009, o *Prix Étalon de Yennenga D'Or* foi atribuído ao filme *Teza* (2008), do etíope Haïlé Gérïma. O filme também foi premiado em outros festivais, mas em uma pesquisa rápida pela no Google, essa informação é apagada, negligenciada. O filme apresentado no novo “pai dos burros” não contabiliza esta vitória. O que me faz pensar sobre qual seria esse lugar de esquecimento atribuído aos cinemas produzidos no continente africano, em relação ao cinema mundial.

Desta forma, acredito que o surgimento do FESPACO é um fator crucial para a relação intensa e geminal existente entre Burkina Faso, sua capital-Ouaga e o cinema produzido por e para a população africana e afrodiáspórica, chamado [inclusive] de cinema negro. Percepção, aliás, que se firmou depois de eu realizar esta escrivência [auto] etnográfica que apresentei ao longo deste trabalho. Fato é que, são muitos os laços que levam o país e sua capital a ocupar esse importante “lugar de fala” na indústria do cinema e em relação à luta dos povos que foram colonizados, por autonomia, legitimidade e autodeterminação. Isto, simplesmente, pelo fato crucial de o FESPACO teimar em manter-se vivo e seguir existindo, apesar de tantas dificuldades, desde financeiras a políticas e ideológicas. Apesar, ele – que funciona como um corpo social para o país-Burkina – segue recorrendo às tais *modulações interculturais* (LIMA FILHO, 2015) mencionadas. Importante salientar, mais uma vez, o quanto esse entendimento, sobre ter havido uma série de *modulações* internas, foi para mim bastante importante, e apropriado, na tentativa de perceber a relação existente entre Burkina, o cinema **negro** e o FESPACO. Para tal, olhar para a cidade e para as suas dinâmicas, com a cautela da observância autorizada pelo respeito, foi crucial.

Fator que, quando encaro o fato de que tenho enorme admiração pelo projeto, expõe o quanto certas negociações com o [eterno] poder (neo)colonial promovem alguns obstáculos ao projeto de fortalecimento de uma memória coletiva que seja capaz de romper com o forte imaginário das representações e discursos político-imagéticos produzidos pelo (neo)colonialismo, sobre o continente africano e suas populações – de dentro e de fora da

África. Digo isto, no sentido o menos romântico possível, e levando em conta todos os momentos em que o projeto do festival possa ter cambaleado, como foi destacado. Afinal, é exatamente por estar muito atenta a toda a intensidade que o processo (neo)colonial atingiu, no âmbito das fissuras que provocou as estruturas e relações sociais existentes no continente africano, por exemplo, e que afetam as populações negras espalhadas por todo o mundo, que me atrevo a tentar perceber tal parceria – entre colones e colonizados. Neste sentido, a respeito daquilo que eu (Conceição, Chimamanda, Grada e outras) estou querendo dizer, objetivamente, é sobre a importância e a necessidade do direito de se poder contar histórias a partir de outros pontos de vista – que não unicamente o da cultura ocidental moderna (neo)colonial.

Ocorre que, quanto a esta fala muito objetiva e concreta, sobre a necessidade de existir e estar visível com dignidade e pertença, trata-se de algo que vem sendo proclamado faz muito tempo, por cerca de mais de meia dúzia de outros/outros artistas visuais que, mesmo que tenham sido paulatinamente invisibilizadas/invisibilizados, são pessoas que procuraram/procuram produzir filmes que rompam com estigmas direcionados às populações negras. Poucas pessoas, é verdade. Desconhecidas do grande público, o que também é verdade. Contudo, há (mesmo que não saibamos), onde haja pessoas negras vivendo/existindo/construindo, diferentes artistas negres engajadas na intenção de fazer do cinema um veículo de produção de novas imagens, para alimentar o engessado imaginário cultural das nossas sociedades moldadas a partir da escravidão e do colonialismo. Pessoas conscientes de que é preciso reeducar os olhares e as mentes formatadas pela subjetividade moral da colonialidade moderna (THIONG’O, 2012), posto que se trata de algo que (desde sempre e ainda hoje) respinga diretamente sob o processo de produção cinematográfica – reconhecidamente, como aquela sétima arte, capaz de retratar as pessoas, os grupos e seus modos de vida.

Neste sentido, o FESPACO, mesmo que ele seja sempre invisibilizado pela grande imprensa ocidental, trata-se de um festival que, apesar dos pesares, há 50 anos procura quebrar com esse ciclo da invisibilidade. Ele é o próprio espaço de visibilidade para os filmes africanos – sejam eles sob qual direcionamento estético e político quiserem – e cumpre a função de tornar visível e dar protagonismo a um tipo de corpo-humano-negro, que foi/é relegado ao esquecimento, imposto ao silêncio. Isto, mesmo se levadas em conta as tais *modulações interculturais* que fiz menção ao longo do texto. Uma vez que se trata de um projeto que, até hoje, busca difundir a doutrina pan-africanista na prática, prestigiando a autorrepresentação social das culturas africanas e afrodiáspóricas como um todo. A consagração desse festival se deu, em grande parte, pela histórica iniciativa de quebrar a dependência exógena, seja ela ideológica ou econômica, no que se refere à produção e exibição de cinema africano

(MELEIRO, 2007). Pondo em um mínimo diálogo, as produções deste cinema continental com as da diáspora. Mas, mais que isso, esse evento é um ritual porque se repete, porque acontece de novo e de novo, igual e diferente, sempre – e sua manutenção tem uma importância particular, muito forte, para o campo cinematográfico africano e afrodiaspórico.

Cabe lembrar que, apesar de tudo, e ainda assim, mesmo em momentos de extrema instabilidade política interna, em Burkina Faso faz-se a escolha pela continuidade e manutenção do FESPACO. Este entendimento, sobre ter havido uma série de *modulações* internas, foi para mim bastante importante, e apropriado, na tentativa de perceber a relação existente entre a indústria cinematográfica em África (e suas diásporas) e a história política do país-Burkina, sem o purismo da expectativa de encontrar um processo imaculado de intervenções externas e/ou (neo)colonialistas/capitalistas. Neste sentido, cabe comentar também que as *modulações* me foram muito úteis como ferramenta teórico-metodológica, afinal. E ao meu processo de escrita, onde permiti certa negociação/modulação com formas outras de expressão, como já havia mencionado que o faria, no início da tese, e que fez com que eu fizesse desta, uma fala com grande carga poética decolonial, dita em primeira pessoa do singular, e em alguns momentos no plural (lembrando a mim mesma que sou um ser social), por entender que esta é também uma estratégia, de tentar dar visibilidade a um cor-corpo negro no feminino intelectual plural em eterno movimento revolucionário.

Entretanto, e a conclusão me serve para isso, também como mulher africana da diáspora americana, não posso deixar de notar outras permanências nesta história, frente ao patriarcado colonial. Noto, por exemplo, a permanência da ausência de mulheres nas imagens relacionadas à Revolta Popular de Outubro. Ou, a permanência da ausência nas reuniões do movimento estudantil na Universidade de Ouagadougou. E na própria história oficial de Burkina Faso ou do FESPACO, apesar da Jornada Cinematográfica da Mulher Africana de Imagem (JCFA). Embora o prêmio maior do festival seja materializado na forma de uma mulher, a guerreira Yennenga, é importante notar o quanto esse corpo no feminino, esta força e potência está em modo de invisibilidade, mesmo no FESPACO – que é um grito [sufocado] contra tantos abusos. Sobre isto, houve nesta última edição de 2019, um fórum de debate específico em Ouaga voltado para discussões sobre a participação das mulheres nestes 50 anos de festival; espaço que suscitou a denúncia, inclusive, de inúmeras violências vividas pelas mulheres dentro do próprio campo do cinema africano, mesmo entre filmes concorrentes ao *Étalon*. Premiação, aliás, que nunca foi dada a um filme dirigido por uma cineasta mulher, diga-se de passagem.

Deste modo, concluo que, sobre esse [quase] óbvio apagamento, sobre não haver quase nenhuma presença feminina marcante na história oficial do FESPACO, isso também se deve ao

fato de esta ser ainda uma história única dos vencedores, na batalha pela visibilidade no contexto neocolonial total. Ou seja, ainda há muito pelo que lutarmos. A necessidade de vigilância e luta permanentes demonstra que há, portanto, um real descompasso entre a formulação que o FESPACO faz de si mesmo, ao afirmar que o evento seria a voz que falta do cinema africano, diante do cinema mundial; e o que foi apresentado pelo evento, ao menos nas duas edições em que estive presente. Talvez, por conta da necessidade de dialogar com o dinheiro/poder europeu. Esse tipo de manutenção denuncia o que tenho dito a respeito das *modulações*, que desemboca na persistência da colonialidade no existir do evento-ritual, apesar do fenômeno que é o FESPACO para todo o cinema afro.

De qualquer forma, a hipótese apresentada no início desta escrita de que o FESPACO foi, sim, transformado, ao tentar sobreviver a tantas violências que o fizeram estacionar para a ordem mundial colonial capitalista, se confirma, após está escrevivência [auto] etnográfica tão alongada e intensiva. Ele ainda é essa referência-resistência, tão importante para Burkina, para Ouaga e, em parte, para a própria cinematografia do continente e das diásporas. Mesmo porque, o sistema que sustenta o outro cinema, branco-universal-total, ainda se articula em inúmeras tentativas de apagamento ao qual a produção de cinema em África é submetida, mesmo quando esta mesma produção se dispõe às *modulações* negociadas por sua existência. O que demonstra medo e cautela por parte dos dominantes. Medo de co-existir, medo de respeitar.

Enfim, como procurei demonstrar, são inúmeros os aspectos sociológicos que ligam a história do FESPACO aos processos que ocorreram por lá, por Burkina, por África, durante a segunda metade do século XX. Processos, aliás, que também promoveram inúmeras implicações na construção da própria identidade negra da diáspora. Uma vez que está tudo interligado, em um sistema-mundo que se articula pela manutenção e acentuação dos privilégios e das violências de uns poucos, contra outros muitos. E em tempos de governança bélica, tanto nas Américas quanto na Europa e África, baseada na crença em armas de matar, acaba sendo muito interessante e importante continuar apostando na luta pela continuidade de um cinema-**nosso**, um **cinema negro**, que utiliza armas-outras, armas de aprender e de ensinar, para ressignificar, para fortalecer e, quem sabe, r-estaurar uma nova ordem mundial, um novo sistema-mundo-outro. Capaz de se articular na ideia de que é possível uma humanidade onde todes possam contar as suas próprias histórias.

FILMOGRAFIA

A la recherche du pouvoir perdu de Mohamed Ahed Bensouda. Marrocos, 2017 – 100 min.

Tahar Chériaa – À Sombra do Baobá de Mohamed Challouf. Tunísia, 2010 – 70 min.

Afrique 50 de René Vautier. França, 1950 – 17 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vb3DkkggPtaQ>

Afrique Sur Seine de Paulin Vieyra. Senegal, 1955 – 20 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G1aqBbYR9Cc>.

Aïn el Ghezal (A moça de Cartagena) de Chemama Chikly. Tunísia, 1924.

Al-Bashkateb (The Head Clerk) de Mohammed Bayumi. Egito, 1924.

As minas do rei Salomão de J. Lee Thompson. EUA, 1985 – 1h40 min. Disponível em <https://ok.ru/video/402409196192>.

Baara de Souleymane Cissé. Mali, 1978 – 1h33 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UaP07b-bMHk&t=4358s>.

Barsoum - em busca de trabalho de Mohammed Bayumi. Egito, 1923.

Borom Sarret de Ousmane Sembène. Senegal, 1963 – 18 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VdaC4Oa_z80.

Caiçara de Adolfo Celi. Brasil, 1950 – 1h30 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IQJxhRPOw2M>.

Capitaine Thomas Sankara de Christophe Cupellin. França, 2012 – 1h30 min.

Chasse au lion à l'arc de Jean Rouch. França, 1965 – 1h30 min.

Diamante de Sangue de Edward Zwick. EUA e Alemanha, 2007 – 2h23 min.

Dirty Gertie do Harlem de Spencer Williams. EUA, 1946 – 1h05 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=64HY3zj4XY8>.

E o vento levou (1939), de Victor Fleming. EUA, 1939 – 3h58 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N8lNYYChWY8>.

Frontières de Apolline Traoré. Burkina Faso, 2017 – 1h30 min.

Heremakono de Abderrahmane Sissako. Mali e Mauritânia, 2002 – 1h30 min. Disponível em <https://archive.org/details/HeremakonoMauritania>.

Identité de Pierre-Marie Dong. Gabão, 1972 – 1h30 min.

Indiana Jones - os salteadores da arca perdida de Steven Spielberg e George Lucas. EUA, 1981 – 1h55 min.

- Indiana Jones – e o templo perdido* de Steven Spielberg. EUA, 1984 – 1h58 min.
- Indiana Jones e a grande cruzada* de Steven Spielberg. EUA, 1989 – 2h08 min.
- Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* de Steven Spielberg. EUA, 2008 – 2h04 min.
- Invictus* de Clint Eastwood. EUA, 2009 – 2h15 min.
- La noire de...* de Ousmane Sembène. Senegal, 1966 – 55 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs&t=373s>.
- Laïla* de Istefane Rosti. Egito, 1928.
- Les Maîtres fous* de Jean Rouch. França, 1951 – 27 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N3IAZvy3rxo>.
- Moi, un noir* de Jean Rouch. França, 1958 – 1h10 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_N7bNKOayU
- O nascimento de uma nação* de D. W. Griffith. EUA, 1915 – 3h13 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DyyGyiB6kSQ>.
- Os deuses devem estar loucos* de Jamie Uys. EUA, 1980/1989/1991.
- Ouaga, Capitale du Cinéma* de Mohamed Challouf. Tunísia, 2001 – 1h.
- Salomão e a Rainha de Sabá* de K. Vidor. EUA, 1959 – 2h21 min.
- Sinhá Moça* de Tom Payne e Oswaldo Sampaio. Brasil, 1953 – 2h. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mEOrL2hiXDk>.
- Teza* de Haile Gerima. Etiópia, 2008 – 2h20 min.
- The Exile* de Oscar Micheaux. EUA, 1931 – 1h33 min.
- The Homesteader* de Oscar Micheaux. EUA, 1919.
- Twaaga* de Cédric Ido. Burkina Faso, 2013 – 31 min.
- Um dia em Ouaga com Jana* de Maíra Zenun. Portugal, 2015 – 19min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vheWzGhKSQU>.
- Vazante* de Daniela Thomas. Brasil, 2017 – 1h56 min.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. *O perigo da história única*. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/next?language=pt. Acesso em: 18 jan. 2019.
- ALMEIDA, Alberto Carlos. *A cabeça do brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- ALMEIDA, Érica (2007). «O PAN-AFRICANISMO E A FORMAÇÃO DA OUA». In Revista Geopaiagem (online). Ano 6, no 12. Julho/Dezembro. ISSN No 1677-650 X.
- ALMEIDA, Érica (2007). «O PAN-AFRICANISMO E A FORMAÇÃO DA OUA». In Revista Geopaiagem (online). Ano 6, no 12. Julho/Dezembro. ISSN No 1677-650 X.
- AMARAL, Rita de Kasia. *O cinema na formação da África independente*. 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1363124724_ARQUIVO_OcinemanaformacaodaAfricaindependente.pdf. Acesso em: 15 abr. 2017.
- ANDREW, Dudley. A mobilidade enraizada: contradições do cinema africano. In: CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (Orgs.). Dossiê – Africanidades. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, jul. /dez. 2016, p. 321-337. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/14>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- ANDRIAMIRADO, Sennen. *Sankara le Rebelle*. Editions: Jeune Afrique Livres n. 2. Collection Destins. 1987.
- ANJOS, R. S. A. As Geografias Oficial e Invisível do Brasil: algumas referências. *Geosp – Espaço e Tempo* (online), v. 19, n. 2, p. 375-391, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/102810>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- ANNAS, Max; BUSCH, Annett (Ed.). *Ousmane Sembène Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- ARMES, Roy. O cinema africano ao Norte e ao Sul do Saara. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- ARMES, Roy. *Dictionary of African Filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papius, 1994.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? *Educação & Realidade*, v. 33, n. 1, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. de Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- BACCARIN, Clara. *Pequeno dicionário de neologismos para sentimentos sem nome*. Publicado em novembro de November 27, 2015.

BALOGUN, François. *A explosão da vídeo economia: o caso da Nigéria*. In: *Cinema no Mundo*. São Paulo: Escrituras, 2007.

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Partnership Between Public and Private Institutions: the actors of African film festivals in Brazil*. Publicação apresentada na conferência da Associação dos Estudos Africanos, Reino Unido, set. 2014.

BAPTISTA, Marcelo Quintino Galvão. Ilhas de Cabo Verde: alguns aspectos da sua realidade. *Revista Olhar*, ano 4, n. 07, jul. 2003.

BARBOUR, Ana Maria. Uma viagem pelo cinema egípcio com Essam Zakarea. Disponível em: <http://www.icarabe.org/noticias/uma-viagem-pelo-cinema-egipcio-com-essam-zakarea>. Acesso em: 30 de abril. 2017.

BARLET, Olivier. *African cinemas: decolonizing the gaze*. Trans. Chris Turner. London: Zed Books, 2000.

BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question*. Paris: Éditions l'Harmattan. 1996.

BARLET, Olivier. Postcolonialisme et cinema: de la différence à la relation. *Africultures*, n. 28, p. 56-65. Paris: L'Harmattan, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BERNARDINO, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, 2016.

BETTO, Frei. Renascer em 2016: Agora sei por que o bebê faz manha , hora em que o sono começa a vencer-lhe a resistência, publicado no dia 03/01/2016. Disponível: https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/opiniao/2016-01-02/frei-betto-renascer-em-2016.html

BIRKBECK, Vik; ROSKENS, Arndt (Curadoria). *Mostra: Tela Negra: o cinema do Blaxploitation*, CCBB. 2014.

BOAHEN, A. Adu. A África ocidental. In: _____. *A África desde 1935: história geral da África*, VIII. Ed. de Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010.

BOAHEN, Albert Adu. África sob dominação colonial, 1880-1935. In: _____. *História geral da África*. 2.ed. Brasília: UNESCO, 2010.

BOTTOMORE, Tom; OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. São Paulo, 2006. 312 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos; DE, Jeferson. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jefferson. *Dogma Feijoadá, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos; SOBRINO, N. dos S. e G. A. Imagens do Negro em redes audiovisuais no Brasil: Documentários e construções identitárias. In: SOBRINO, Gilberto Alexandre (org). *Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Papirus, 2016.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón. “Prólogo. Giro Decolonial, Teoría Crítica y Pensamiento Heterárquico”. In: _____. *El Giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistêmica más Allá del Capitalismo Global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CASTRO-HENRIQUES, Isabel. *Os africanos em Portugal – História e Memória, Século XV-XXI*. Ed. Comité Português do Projecto UNESCO “A rota do Escravo”. 2011.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o Colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CHARNEY, Leo; SCHARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. de Regina Thompson. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. *Verso e Reverso*, v. XXIX, n. 55, p. 47-56, 2010.

COLLINS, Patricia. La política del pensamiento feminista negro. In: NAVARRO, Marysa; STIMPSON, Catherine R. (comps.). *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.1998.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. (2002). África-Brasil no pensamento escolar. *Revista Káwé Pesquisa*. Ilhéus/BA, v. 1, n. 1, p. 14-18.

DALCASTAGNÉ, Regina. A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, 2007.

DAMASCENO, Janaína. Revertendo imagens estereotipadas. *Revista Imagens*, v. 8, p. 114-21, 2008.

- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre – ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano – novas formas, estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2009.
- DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante; Porto Editora, 2011.
- DUPRÉ, Colin. *Le FESPACO, une affaire d'état(s): Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou, 1969-2009*. L'Harmattan, 2012.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur, CLACSO, Buenos Aires/ Argentina, set. 2005.
- EL FASI, Mohammed (Ed.). *História geral da África, III: África do século VII ao XI*. Brasília: UNESCO; MEC; UFSCar, 2010.
- ENWEZOR, Okwui (Ed.). *The short century: independence and liberation movements in Africa 1945-1994*. Transcribed by Albert Cervoni and translated by Muna El Fituri Munich, London, New York: Prestel, 2001.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Letra Livre. 2015.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- FARHAT, Zeyneb. Las Jornadas Cinematográficas de Cartago. *Estudios de Política Exterior*. <https://www.politicaexterior.com/articulos/afkar-ideas/las-jornadas-cinematograficas-de-cartago/>. Acesso em: 11 jun. 2018.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FAZZIO, Gabriel Landi. *Revolução e contrarrevolução em Burkina Faso*. 2015. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2015/10/01/revolucao-e-contrarrevolucao-em-burkina-faso/>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- FERREIRA, Viviane. CINEMA NEGRO: TOTEM SEMPRE VEM DE LONGE. 2016. Disponível em <http://nobrasil.co/cinema-negro-totem-sempre-vem-de-longe/>. Acesso em: 03 de jul. 2019.
- FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania Patrimonial. *Revista Antropológicas*, Ano 19, 26(2). 2015.
- FOSTER, Siegfried. “La nouvelle politique du cinéma en Afrique,” *Les voix du monde*, March 1, 2013, <http://www.rfi.fr/afrique/20130301-nouvelle-politique-cinema-afrique-declaration-solennelle-de-Ouagadougou-FPCA/> .
- FORSTER, Siegfried. *Ouverture du 24e Fespaco: Le Fespaco n'a jamais fait de censure*. RFI-Afrique, 28-02-2015. Disponível em: <http://www.rfi.fr/afrique/20150228-ouverture-24e-fespaco-jamais-fait-censure-Ardiouma-Soma-timbuktu> Acesso em: 10 maio 2018.

GOMES, Tiago de Castro Machado. *Ousmane Sembene e o(s) Cinema(s) da África*. Monografia (Bacharel em Cinema & Audiovisual). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Cinema e Vídeo. Niterói, 2013.

GONÇALVES, Ana Maria. *O que a polêmica sobre o filme Vazante nos ensina sobre a fragilidade branca*. 2017. *The Intercept Brasil*. Disponível em <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

GONÇALVES, Renata; MARTINS, Juliana. O racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. *Blogueiras Negras*. 9 mar. 2016.

GROSGOUEL, Ramón. Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System, *Review*, v. 25, n. 3, 203-224. 2002.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 80, 2008.

GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos*. 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.

GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora, culturas negras no Mundo Atlântico*. Salvador: Corrupio, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart; Que “negro” é esse na cultura popular negra?. In: _____. HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

HEIM, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas: [s.n.], 2003.

HERÁCLITO, Ayrson; LANTYER, Neyde. *Fotografia & Cultura: o espelho de Heráclito*. Novo Banco, 2015. Disponível em: <http://ww38.fotografiaecultura.com>. Acesso em: 04 jul. 2018.

HILGERS, M. Du quartier au secteur, l'évolution des limites urbaines au Burkina Faso. *Espaces et sociétés*, v. 122, n. 3, p. 67-85, 2005.

hooks, bell. *O olhar opositivo – a espectadora negra*. Trad. por Maria Carolina Morais a partir do texto: *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators in hooks, bell*. 1992. Coletânea *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 2017.

JAFFRÉ, Bruno. *Biographie de Thomas Sankara: La patrie ou la mort*. L'Harmattan, 2011.

JONES, S. H.; ADAMS, T. E.; ELLIS, C.; OLIVEIRA, M. A. O.; JARAMILLO, N. J. *Handbook of autoethnography*. (Coleção Queer). Left Coast Press, Walnut Creek, 2013.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance. Trad. de Jessica Oliveira de Jesus. *Cadernos de Literatura em Tradução*, Brasil, n. 16, maio 2016 São

Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286/112968>. Acesso em: 15 maio 2017.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast Verlag, 2010.

KILOMBA, Grada. The Mask. In: _____. *Plantation Memories: episodes of everyday racism*. 2. ed. Münster: Unrast Verlag, 2010.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando África?* Entrevista de René Holenstein. Campo das Letras, 2006.

LEU, Pierrick; DUPUIS, Blaise; SODERSTROM, Ola. *La mondialisation des formes urbaines à Ouagadougou*. Rapport de recherche provisoire. Institut de Géographie, Université de Neuchâtel. 2010. Disponível em: http://www2.unine.ch/repository/default/content/sites/inst_geographie/files/shared/documents/hanoi_ouaga/3_La_mondialisation_des_formes_urbaines_a_Ouagadougou_troisieme_partie.pdf. Acesso em: 15 abr. 2017.

LEWIS, M. Paul (Ed.). *Ethnologue: languages of the world*. 16. ed. Dallas: SIL International, 2009.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Cidadania Patrimonial. *Revista Antropológicas*. Pernambuco, ano 19, v. 26, n. 2, 2015.

LOPES, Ney. *A enciclopédia da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro., 2004.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações*. Tomo II. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilizações do século XIX aos nossos dias*. Tomo II. (Coleção Tempos e Espaços Africanos). 2. ed. Edições Colibri, 2012.

MARTIN, Tony. Les Fondements Historiques du Panafricanisme. In: *L'idéal Panafricain Contemporain: Fondement Historiques, Perspectives Futures* édité sous la direction du philosophe-chercheur burkinabé. KI-ZERBO, Lazare V; Sène, Jean-Jacques. Codesria, 2016.

MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.

MAZRU, Ali A.; WONDJI, Christophe (Ed.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Ed. Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-asiáticos*, v. 23, n.1, p. 171-209, 2001.

MBEMBE, Achille. *Crítica a razão negra*. Portugal: Editora Antígona, 2014.

McFARLAND, Daniel Miles; RUPLEY, Lawrence. *Historical Dictionary of Burkina Faso*. African Historical Dictionaries. Scarecrow Press, 1998.

MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras. (Coleção Cinema no Mundo, v. 1), 2007.

- MEMMI, A. *Portrait du colonisateur précédé du portrait du colonisé*. Paris: Pauvert, 1974.
- MENESES, Maria Paula. Oralidades e textos em contextos africanos: pontes para outros conhecimentos na encruzilhada de histórias, esquecimentos e memórias. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa de (Org.). *Narrativas: outros conhecimentos, outras formas de expressão*. Petrópolis: DP et Alii, 2010.
- MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul – *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], n. 80, 28 mar. 2008. Disponível em: <http://rccs.revues.org/689>. Acesso em: 15 maio 2017.
- MENESES, Sônia. A mídia, a memória e a história: a escrita do novo acontecimento histórico no tempo presente. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, v. 19, n. 36, 2012.
- MIGNOLO, Walter. *The geopolitics of knowledge and the colonial difference*. Durham: Duke University Press, 2002.
- MILLS, C. W. White Ignorance. In: TUANA, E. B. *Race and epistemologies of ignorance*. New York: State University of New York Press, 2007.
- MOASSAB, Andréia; BERTH, Joice; HOSHINO, Thiago. As marcas urbanas da violência colonial. Futuro das Cidades. *Gazeta do Povo*, 13/05/2016.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos (orgs.). Dossiê – Africanidades. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, n. 2, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, jul. / dez. 2016, p. 152-180. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/>.
- MORILLÈRE, Roger. Institut Africain d'Education Cinématographique de Ouagadougou UNESCO: INAFEC, 1983.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- MOTTA, Pedro Mourão Roxo da; BARROS, Nelson Filice de. Resenha. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 6, p. 1339-1340, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 nov. 2018.
- MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- NEBIÉ, Gustave; RAFFINOT, Marc; LOADA, Augustin; KOUSSOUBÉ, Estelle. *Political economy of growth and poverty in Burkina Faso: power, institutions and rents*. Working Papers DT/2014-01, DIAL (Développement Institutions and Mondialisation), jan. 2014.
- NGCONGCO, L. D. O Mfecane e a emergência de novos Estados africanos. In: AJAYI, J. F. A de. *História geral da África*. v. VI: África do século XIX à década de 1880. Brasília: Unesco.
- NKRUMAH, Kwame. O neocolonialismo em África. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem: como reflectir hoje sobre os libelos anticoloniais do século XX*. Lisboa: Edições 70, 2011.

OLIVEIRA, Janaina. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. *Odeere – Revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade*, UESB, ano 1, n. 1, v. 1, jan.-jun. 2016.

OLIVEIRA, Juscielle Conceição Almeida de. Eu não quero ter um mundo de uma cor só: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes. In: CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (orgs.). Dossiê – *Africanidades. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, jul.-dez. 2016, p. 152-180. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/>. Acesso em: 05 abr. 2018.

PAIXÃO, Fernanda. Espelho do real: Oscar Micheaux e o cinema negro durante a segregação racial. *Revista O Fluminense*. Visualizado no dia 30/07/2013, disponível em: <http://www.ofluminense.com.br/editorias/cultura-e-lazer/um-cinema-espelho-do-real>.

PISTACHE, Viviane. *Sobre necropoética e cinema negro com sotaque mineiro*. Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sobre-necropoetica-e-cinema-negro-com-sotaque-mineiro/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

PROTHMANN, Sebastian. *Burkina Faso – Uagadugu - a capital das duas rodas*. 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/burkina-faso-uagadugu-a-capital-das-duas-rodas>. Acesso em: 05 jan. 2019.

PRUDENTE, Celso. Cinema Negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. *Revista Palmares – Cultura Afro-Brasileira*. Ensaios. Ano 1, n. 1, ago. 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y clasificación social. En: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (eds). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, set. 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005.

REIS, Sebastiana Lindaura de Arruda; BELLINI, Marta. Representações sociais: teoria, procedimentos metodológicos e educação ambiental. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*, 2011.

REX, J. Rare Relations in Sociological Theory. In: OUTHWAITE, Willian (Org.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

REX, J. Etnicidade. In: OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento:Justificando, 2017.

RODNEY, W. *How Europe Underdeveloped Africa*. Dar-es-Salaam: Tanzania Publishing House, 1972.

RUPLEY, Lawrence; BANGALI, Lamissa; DIAMITANI, Boureima. *Historical Dictionary of Burkina Faso*. The Scarecrow Press, 2013.

SANOOGO, Aboubakar. Colonialism, visuality and the cinema: revisiting the Bantu Educational Kinema Experiment in Empire Film, ed. by Lee Grieveson and Colin MacCabe. London: Palgrave MacMillan, 2011.

SANOOGO, Aboubakar. In Focus: Studying African Cinema and Media Today. *Cinema Journal*, v. 54, n. 2, p. 114-119, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria P. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina; CES, 2009.

SAUL, Mahir; ROYER, Patrick. *West African challenge to empire: culture and history in the Volta-Bani anticolonial war (Western African Studies)*. Athens: Ohio University Press; Oxford: James Currey. 2001. p. xii, 404.

SEMBÈNE, Ousmane. *Os pedaços de madeira*. Lisboa: Edições Avante, 2010.

SEMEDO, Maria O. da Costa. Soares. *As Mandjuandadi – Cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*. Tese (Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify. 2006.

SIZA, Rita. Militares assumem “governo de transição” no Burkina Faso após dia de caos na capital. 2014. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/10/30/mundo/noticia/parlamento-do-burkina-faso-incendiado-por-manifestantes-1674598>. Acesso em: 05 jan. 2019.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e mídia no Brasil. In: *Branquidade. Identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. P. 363-386.

SPASS, Lieve. Female domestic labor and Third World politics in La Noire De. *A Review of Contemporary Media*, 1982.

SULLIVAN, Shannon; TUANA, Nancy (eds.). *Race and epistemologies of ignorance*. State University of New York Press, 2007.

THIONG’O, Ngugi Wa. *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*. London, 1986.

THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática do cinema africano? In: _____. *O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução*. África. v. I. São Paulo: Escrituras, 2007.

THIONG’O, Ngugi Wa. *Globalectics: theory and the politics of knowing*. Columbia: Columbia University Press, 2012.

TROUILLOT, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press, 1995.

TYLSKI, Alexandre. *Yaaba d'Idrissa Ouédraogo*. In *Objectif Cinema – 2000/ 2007*. 2017. Disponível no endereço <http://www.objectif-cinema.com/analyses/213.php>. Consultado em 21 de julho de 2019.

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

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema: conversations with filmmakers*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. The creation of an African film aesthetic/language for representing African realities. In: PETTY, Sheila (Ed.). *A call to action – The Films of Ousmane Sembene*. Trowbridge, Wiltshire, England: Flicks Books, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VANSINA, JEAN. *A tradição oral e sua metodologia*. História geral da África, I: editado por Joseph Kizerbo. Brasília: UNESCO, 2010.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WALLERSTEIN, Immanuel. *European Universalism: The Rhetoric of Power*. New York: New Press, 2006.

WALSH, Catherine. ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas*, n. 26, 2007.

WARE, Vron (Org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

WESSELING, H. L. A Conferência de Berlim. In: _____. *Dividir para dominar: a partilha da África (1880-1914)*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ; Revan, 1998.

ZENUN, Maíra. Cinema Negro - sobre uma categoria de análise para a sociologia das relações raciais. *FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro*, 2014. Disponível em <http://ficine.org/page/6/>.

ZENUN, Maíra. Idrissa Ouedraogo: Um contador de histórias de outros tempos in CARREGA, Jorge Carrega ; FERNANDEZ, Sara Vitorino (ORG.) a eurOpa e Os impériOs COLOniais na literatura e no Cinema. 2017.

ZENUN, M. ; SOUZA, Edileuza. P. . O Cinema Negro Africano Decolonial - apontamentos sobre a história de uma luta. In: Conferência Internacional Cinema, Arte, Comunicação, 2017, Avanca. Cinema Avanca International Conference 2017. Avanca: Edições Cine-Clube Avanca, 2017.