

**Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a  
reinvenção da negritude no *Fespaco*:**

*maior festival de cinema africano*

Maíra Zenun de Oliveira<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Maíra Zenun de Oliveira é Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Em 2007, concluiu o Mestrado em Sociologia pela UnB, com a dissertação “Os intelectuais na terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade”. Em 2014, ingressou no Doutorado em Sociologia pela UFG e, desde então, desenvolve pesquisa sobre o cinema negro africano no FESPACO (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou). Em 2015, realizou estágio sanduíche (PDSE/CAPES), na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Entre 2010 e 2015, participou como investigadora e produtora de imagens do TRANSE/UnB – Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance. E desde 2014, colabora com o FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro.*

***e-mail: mairazenun@yahoo.com.br***

## Resumo

Desde 1973, acontece em Burkina Faso, África Ocidental, o Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO). Trata-se do maior e mais antigo evento audiovisual que ocorre em África, incluindo a exposição, premiação e discussão de filmes produzidos em todo o continente africano e seus territórios diaspóricos. Tal evento-ritual foi concebido por líderes burkinabés da revolução anticolonial dos anos 1960, que perceberam no cinema uma forma de luta e libertação. A manutenção de um festival tão grande se justifica, segundo organizadores do FESPACO, em função da enorme necessidade que os países africanos sentem de desconstrução das imagens e memórias produzidas pelo sistema-mundo colonial capitalista sobre a África e suas populações. Imaginário perpetrado diante do perverso e sólido legado afetivo e sensorial criado pelo sistema colonial. Portanto, neste artigo, apresento a discussão que venho desenvolvendo desde 2014, como projeto de pesquisa de doutorado em Sociologia do Cinema, na qual investigo o papel do FESPACO no processo de fortalecimento de um cinema africano que se propõe a descolonizar representações e discursos produzidos sobre o continente.

**Palavras-chave:** Cinema Negro; Teoria Decolonial; Autorrepresentação; Pan-Africanismo.

## Abstract

Since 1973, takes place in Burkina Faso, West Africa, the Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou (FESPACO). It is the largest and oldest audiovisual event in Africa, including the exhibition, awards and discussion of films produced throughout the African continent and its diasporic territories. It is a ritual event conceived by Burkinabé leaders of the anti colonial revolution of the 1960s, who perceived in the cinema like a form of struggle and liberation. The maintenance of a festival with all this expansion is justified, according to organizers of FESPACO, due to the enormous need that the African countries feel of deconstruction the images and memories produced by the colonial-capitalist world system, on Africa and its populations. Imaginary perpetrated by the perverse and solid emotional and sensorial legacy created by the colonial system. Therefore, in this article, I present the discussion that I have been developing since 2014, as a PhD research project in Sociology of Cinema, in which I investigate the role of FESPACO in the process of strengthening an African cinema that proposes to decolonize representations and discourses produced about the continent.

**Keywords:** Black Cinema; Decolonial Theory; Self-representation; Pan-Africanism.

## Introdução

No Brasil, em sua grande maioria, as representações que aparecem no cinema sobre a população negra, quando existem, ainda são depreciativas, pejorativas. Narrativas imagéticas que, infelizmente, tendem a resumir qualquer traço de negritude a um conjunto de estereótipos de subordinação e inferioridade (DAMASCENO, 2008). Sobre o porquê dessa questão, é possível elencar uma lista de fatores – técnicos, discursivos, fotográficos, de direção, representação e propaganda, que em muito contribuem para que assim ocorra. Contudo, ousar iniciar a discussão chamando a atenção para um único ponto que, a meu ver, e endossada por uma extensa bibliografia, é o que melhor explica esse inventário de problemas na construção e/ou ausência de representações imagéticas sobre negritude no Brasil.

Eu me refiro ao Racismo, sistemático e recorrente. Que afeta desde o pensar até a produção, realização, distribuição e consumo de qualquer imagem/discurso. Afinal, como procuro justificar ao longo desta escrita, é na lógica euro ocidental de superioridade, referenciada na cultura da colonialidade, que está o motivo de perpetuação de uma série de apagamentos e subalternidades – moral, subjetiva, estética, intelectual – ligadas à questão racial. Todas elas atribuídas às imagens e às histórias contadas pela própria indústria do cinema euro ocidental sobre as populações que foram colonizadas. Povos que, desde o início do processo colonial, foram entendidos como sociedades culturalmente inferiores, por não serem brancas e civilizadas.

Ocorre que, no decorrer dos últimos quinhentos anos, grandes contingentes populacionais africanos foram violentamente obrigados a migrar de suas casas, para lugares como o Brasil. Esse fenômeno teve início juntamente com a instauração do maior sistema europeu de exploração humana, conhecido como escravidão colonial (MBEMBE, 2014). Executada por séculos e em moldes de barbaridade nunca antes vivenciados pela humanidade, a escravidão foi um tipo de modo de produção que provocou um estrago desmedido e incontornável ao continente africano; mas que, ao mesmo tempo, foi extremamente lucrativo –

política e ideologicamente – para o projeto de concepção da Europa Ocidental<sup>1</sup>.

Em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1977), Aimé Césaire denuncia tal projeto, como tendo sido a pior e mais desgraçada invenção europeia, baseada na eliminação, dominação, coisificação e exploração de certa mão de obra. Essas ideias estão expostas no pensamento de diversos intelectuais dos séculos XVI, XVII e XVIII, como por exemplo, Lapouge, que disse:

Sob o ponto de vista de selecção, consideraria deplorável o desenvolvimento numérico muito grande dos elementos amarelos e negros que seriam de eliminação difícil. Se, todavia, a sociedade futura se organizar numa base dualista, com uma classe dolico-loira dirigente e uma classe de raça inferior confinada à mais grosseira mão-de-obra, é possível que este último papel incuba aos elementos amarelos e negros. Neste caso, aliás, não seria um embaraço, mas uma vantagem para os dolico-loiros... É preciso não esquecer que (*a escravatura*) nada tem de mais anormal que a domesticação do cavalo ou do boi (apud CÉSAIRE, 1977, p. 34).

No intuito de explicar porque o racismo não cessa, autores da Teoria Decolonial sugerem que isso está ligado à perpetuação de muitas das estruturas coloniais políticas e econômicas, no atual modelo capitalista globalizado. De maneira que não seja possível se dar conta destas continuidades: entranhadas nas práticas e nas relações de trabalho e produção atuais. A ponto de, mesmo com o fim do tráfico escravista, o fluxo intercontinental de pessoas para atender determinados mercados e parques industriais não ter desacelerado. Pelo contrário, atingiu níveis globais e transformou-se em um importante, e muitas vezes trágico, fenômeno social experimentado pelas sociedades contemporâneas.

Por conta desse impacto, tão profundo, a repercussão das dinâmicas provocadas por tantas migrações forçadas volta e meia tem sido tema entre os filmes exibidos e premiados pelo FESPACO – Festival Pan-Africano de Cinema e

---

<sup>1</sup> Quando no texto, refiro-me à Europa, estou indiretamente fazendo alusão a essa Europa do projeto político e ideológico ocidental, que atribui a si uma legitimidade assegurada na tradição inventada sobre o pensamento branco. E que tem nos Estados Unidos sua principal alegoria, instituída na definição do ser pelo ter, no apelo ao consumo e enraizamento das ideologias liberal e individualista (CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEI, 2007).

Televisão de Ouagadougou. Maior festa africana dedicada ao audiovisual africano e afrodiaspórico<sup>2</sup>, que acontece ininterruptamente há mais de quarenta anos em Ouagadougou, capital de Burkina Faso. Evento-ritual que surge no pós lutas anticoloniais, concebido por burkinabés que perceberam no cinema uma forma de luta e libertação. Cabe ressaltar que o FESPACO foi publicamente elaborado a partir de premissas da ideologia pan-africanista, no intuito de criar um espaço próprio para o cinema negro<sup>3</sup> africano, que fosse capaz de abarcar e potencializar a produção de novas narrativas e representações imagéticas sobre e para as culturas negras africanas.

De qualquer modo, os filmes africanos, feitos por pessoas africanas, são obras de arte que nascem da necessidade que esses povos sentiram de construir representações sobre si e sobre o mundo, após a nefasta experiência do sistema colonial. Arte e discurso que encontram no FESPACO um eixo importante de fortalecimento e renovação para a própria imagem do corpo negro e suas histórias. Diante disso, para este artigo, apresento uma breve discussão sobre o papel do cinema na luta contra a colonialidade do saber, a fim de problematizar qual teria sido o discurso por trás da criação do FESPACO, sobre o papel que o festival teria na manutenção/valorização de um cinema negro africano.

### **O papel do cinema na luta por (auto)representação**

Em Lisboa, Portugal, 2015 foi um ano interessante para quem esteve vivendo na cidade e estuda questões relacionadas ao cinema e à África, como eu<sup>4</sup>. A data

---

<sup>2</sup> São territórios diaspóricos do continente africano todas as regiões territoriais afetadas com a chegada da população africana escravizada pelo sistema colonial.

<sup>3</sup> Sobre cinema negro, há dois documentos brasileiros importantes: o Manifesto de Recife e o Dogma da Feijoada. O cineasta guineense Flora Gomes, em entrevista concedida sobre a universalidade de sua poesia fílmica, garante que nunca olhou para a sua cor como fator limitador. Pelo contrário, a negritude de sua natureza africana, ajuda-lhe muito a compor. (OLIVEIRA; ZENUN, 2016).

<sup>4</sup> Durante 2015, estive em estágio doutoral sanduíche no exterior, alocada em Lisboa, Portugal. Nesse tempo, estive vinculada ao Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), da Faculdade de

marcou a passagem dos quarenta anos desde o fim das lutas por independência, nos países africanos colonizados pela ex-metrópole. Respectivamente: Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Esses, aliás, foram os últimos países em África a romper com o regime de dominação colonial, tamanha foi a máquina militar administrativa e ideológica do sistema colonial português.

Tal marco histórico, não por acaso, ocorreu juntamente com o florescer de um cenário interessante na cidade de Lisboa, e que teve a questão dos quarenta anos como pano de fundo. Durante 2015, os debates sobre as independências, em muito, coincidiram com um enorme interesse dos movimentos sociais africanos e afrodescendentes por temas relacionados à colonialidade, enquanto *modus operandi* ocidental. Foi também um ano premiado por diferentes eventos acadêmicos e diversas produções e apresentações artísticas voltadas para questões ligadas à afrodescendência e ao continente negro.

Afinal, como bem salientou certa vez António Costa, atual primeiro ministro português, a África é um desafio enorme e prioritário para Lisboa, devido à grande presença africana na cidade – responsável pelas maiores comunidades imigrantes na capital do país. Na apresentação do livro *Cinema Africano: novas formas estéticas e políticas*, António Costa diz que Lisboa tem sido um importante lugar de cruzamento entre Europa e África, servindo de ponte intercultural e de diálogo. Uma presença invisibilizada, mas que precisa ser revista, segundo o primeiro ministro (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011).

Diante desse panorama, não se pode negar o protagonismo desempenhado pelo cinema na agenda dos quarenta anos na ex-metrópole. Houve espaço para mostras, discussões e debates organizados para e por artistas e ativistas africanos e afrodescendentes. Pessoas que, direta ou indiretamente, estavam interessadas em como o cinema tem se relacionado com os processos de (re)construção das identidades culturais africanas e afrodescendentes. Tanto

dentro do continente, quanto em territórios diaspóricos, como Brasil e Portugal. De fato, falar sobre essa produção audiovisual é referir-se a um dos maiores mercados de filmes do mundo, que já há muito cumpre um importante papel, de descolonizar mentes em África. (GABRIEL, 2000).

E por que o cinema seria algo tão importante nesse processo? Qual a sua relevância? Suas especificidades? Trata-se, na verdade, de um conjunto de atributos, que transformam uma técnica, a da reprodutibilidade de 24 fotogramas por segundo, em arte e consumo. Isto 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 (a do cinema *mainstream*) que pode ser comparada ao PIB total de alguns países, tamanha a sua capacidade de produção coletiva (MELEIRO, 2007). Funcionando, portanto, como um tipo de arte a ser comprada, adquirida, em atividades que envolvem o mercado de imagens e de discursos.

Vale pontuar que, diante da riqueza de possibilidades e 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, aliás, 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 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.

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 novelas, para mais de 2,5 milhões de domicílios espalhados por todo o país, diariamente<sup>5</sup>. 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.

Já os filmes produzidos em África, pelos africanos, desenvolveram-se a partir de um cenário semelhante, porém distinto, como pretendo demonstrar ao longo do texto. Isso porque as elites (e os cinemas) em África e nas diásporas, embora próximas e cúmplices no processo histórico da escravidão colonial e de manutenção dos privilégios da branquitude, possuem algumas diferenças de consolidação<sup>6</sup>. O tráfico atlântico produziu muitas violências e fissuras na vivência e humanização das populações negras, mas talvez uma das mais profundas seja aquela causada no sentimento de pertença e parentesco entre as filhas e filhos do continente, em oposição às filhas e aos filhos da diáspora. O que criou, para as populações desterradas, outros vínculos, outros modos de se relacionar com a negritude.

Portanto, enquanto técnica, desenvolvida pela cultura euro ocidental, o cinema tem sido usado para várias possibilidades – econômicas, sociais e políticas. Entre elas, como instrumento de educação e/ou fonte de entretenimento popular.

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Sobre o processo de industrialização da cinematografia brasileira, nos anos 1950, desenvolvi a pesquisa de mestrado a respeito da Cia. de Cinema Vera Cruz, em que tratei de relacionar em uma mesma discussão cinema, identidade e modernidade. (ZENUN, 2007).

Intencionalmente disposta a refletir, representar e afetar as sociedades (RAMOS, 2005). Nesse sentido, o FESPACO, ao menos em nome e teoria, sempre foi um projeto assumidamente político, tendo por base de organização o arquétipo ideológico que sustenta o Pan-africanismo.

Sobre essa corrente de pensamento, ela surge como um sentimento de solidariedade entre indivíduos negros deportados para as Américas, no quadro do tráfico transatlântico. Entretanto, apesar de ter nascido na diáspora, o seu conceito político – enquanto noção de unidade dos povos africanos em relação a um projeto comum –, existe em África desde o período dos reinos e impérios saelo-sudaneses. (M'BOKOLO, 2011). E, segundo literatura inaugural do Pan-africanismo, pensar a África a partir de uma unidade política não tem por objetivo anular as identidades de cada grupo étnico. Ao contrário, fortalece todos, inclusive aqueles descendentes violentamente espalhados pelo mundo a partir da escravidão, para que houvesse o desenvolvimento cultural, científico e econômico da Europa.

Em termos de estratégia e filosofia política, em uma perspectiva também decolonial, o Pan-africanismo (essencialmente) busca fortalecer uma ideologia própria para o continente africano conforme a trajetória histórica das populações negras. Na intenção de, enfim, conquistar uma libertação alternativa. O que, para o cinema, reverbera no FESPACO – evento-ritual voltado exclusivamente para a produção interna e afrodiaspórica. Demonstrando, afinal, o papel do cinema na luta africana por autorrepresentação. Fato é que, desde a sua inauguração, o FESPACO proclama ser um festival pan-africanista de cinema, na função de servir de palco para as diferentes filmografias produzidas no continente, cada qual sendo tratada como uma economia política endógena distinta. Mesmo que estejam todas elas reunidas sob o signo aglutinador de um cinema continental, negro, africano.

Segundo Nei Lopes (2004), foi em 1945, no congresso de Manchester (EUA) organizado por Du Bois, que o Pan-africanismo se transformou em movimento social. A partir desse momento, houve também uma ressignificação da ideia de negritude, de ordem afirmativa. Afinal, a categoria já existia, era preciso apenas

reinventar a sua concepção. E da mesma forma que a Europa inventou uma África na Conferência de Berlim<sup>7</sup>, o Pan-africanismo assume como principal objetivo fomentar a ideia de que ter o corpo negro significa pertencer a um único povo, de origem africana. Portanto, o Pan-africanismo surge na intenção de romper com o esquema de dominação mental do colonialismo – que somente atribui glórias aos povos europeus –, a fim de descolonizar o pensamento das populações afetadas pela escravidão, dentro e fora do continente.

Diante disso, faz parte do exercício decolonial conhecer as histórias que contam sobre o trânsito das populações negras, dentro e fora do continente, sob a ótica dessas populações. Pois, 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 e enraizada. A questão é questionar tudo o que lhe é atribuído. Para tanto, no caso do Pan-africanismo, foram desenvolvidas uma série de ações no intuito de fomentar uma nova consciência a respeito da raça negra<sup>8</sup>, dentro e fora da África. Entre elas, o FESPACO, que abriu um espaço que antes não existia, de divulgação e fomento, para imagens totalmente diferentes daquelas tão difundidas pela perspectiva de uma educação articulada à colonialidade.

---

<sup>7</sup> A Conferência de Berlim aconteceu entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885 e teve a participação da Grã-Bretanha, França, Espanha, Portugal, Itália, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Estados Unidos, Suécia, Áustria-Hungria e Império Otomano (antiga Alemanha). Com o objetivo estabelecer as regras de ocupação da África pelas potências coloniais. O que resultou em uma divisão territorial absurda, que não respeitou nenhum critério histórico ou étnico entre as populações do continente africano. (MAGNOLI, 2008).

<sup>8</sup> Sobre a categoria RAÇA, ao levar em conta o desenvolvimento do campo sociológico sobre as relações étnico-raciais, entendo que esse conceito deve ser trabalhado a partir da noção de que se trata de uma expressão meramente linguística. Expressão esta que ainda serve para designar diferenças de ordem fenotípica e culturais; posto que, em termos biológicos, os humanos seriam um produto do ambiente cultural, sendo esse o fator gerador da diversidade humana, mais do que a questão genética.

### **A decolonialidade do saber e o cinema**

Descolonizar o pensamento, o saber sobre as coisas, para enfim descolonizar-se do poder das coisas sobre a humanidade e a vida, trata-se de uma estratégia árdua de luta e sobrevivência. Árdua, porém possível. Digo assim, pois esse é um tipo de interesse epistêmico que não pode ser chamado de totalmente novo, mesmo que tenham decorridos tão poucos anos desde o fim do colonialismo formal. Questionar os prejuízos humanos provocados pelo tipo de exploração promovida pela Europa durante o colonialismo é algo que já se faz há muito tempo. Eu me refiro a toda uma gama de pensamentos voltada para a crítica e a ruptura com os paradigmas europeus de racionalidade e conhecimento. E que, de acordo com Walter D. Mignolo (2007), data do século XVI. Um tipo de reação imediata, eu diria. Segundo o autor,

[...] o pensamento decolonial emergiu com a própria fundação da modernidade/colonialidade, como sua contrapartida. E isso ocorreu nas Américas, no pensamento indígena e no pensamento afro caribenho; logo continuou pela Ásia e África, sem relação com o pensamento decolonial nas Américas, mas sim como contrapartida da reorganização da modernidade/colonialidade do império britânico e o colonialismo francês. Um terceiro momento ocorreu com a intersecção dos movimentos de descolonização na Ásia e África, concorrentes com a guerra fria e a liderança ascendente dos Estados Unidos. Desde o fim da Guerra Fria entre os Estados Unidos e União Soviética, o pensamento decolonial começa a traçar a sua própria genealogia. (MIGNOLO, 2007, p. 27).

Ocorre que, graças à própria eficácia da colonialidade do saber, desde a sua origem, o pensamento decolonial vem sendo metodicamente invisibilizado e reprimido. Posto que, qualquer legitimação de um outro-diferente deslocava radicalmente da lógica moderna de organização social e do imaginário dominante que definia apenas a exploração colonial como correta e normal. E foi sobre esse outro, não branco – acusado de ser sem escrita, sem história, sem ciência, sem memória e moral –, que se abateu o mito da civilidade europeia (CÉSAIRE, 1977). Cabendo apenas às populações brancas, determinadas por elas mesmas, em atos de autorrepresentação, o lugar de sociedades superiores e desenvolvidas,

localizadas no topo da pirâmide evolutiva. Hábeis empreendedores, diriam alguns. Contudo, é evidente que esse projeto tão repressor e megalomaniaco não poderia existir sem que houvesse reações.

A história do Ocidente não é, portanto, uma história de dominações e passividades, apesar de o sistema-mundo capitalista colonial (CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2007) ter como principal estratégia a violência e o controle social do indivíduo. Pelo contrário, houve desde a integração de subalternizados ao projeto até a rejeição completa e o enfrentamento – político, econômico e intelectual – desse modelo. Ocorre que, o pensamento decolonial, transgressor, tem surgido sempre nos espaços de fronteira (física e imaginária) do sistema-mundo. Cenários marcados pelas contradições econômicas e políticas geradas das desigualdades sociais impostas pelo colonialismo e mantidas no capitalismo. De fato, tem sido um exercício epistêmico pouco simples traduzir a eficácia de um sistema tão bem engendrado, quase invisível, e balizado na hierarquização racial das culturas. E também em uma prática política menos simples ainda, que tem sido historicamente perseguida e censurada.

Quando pulo direto para o pensamento social do século XX, período em que o capitalismo deu inúmeras provas de incompetência e desgaste, é impressionante a quantidade de autores convencidos de que é preciso romper com a colonialidade do colonialismo, que se mantém até os dias de hoje, como veremos mais a diante. Muitos pensadores, como Aimé Césaire, Frantz Fanon e Paulo Freire, desenvolveram importantes trabalhos sobre a necessidade de se desfazer do vínculo com a modernidade do saber e passaram a questionar muitas das “verdades” produzidas e representadas no bojo do pensamento das ex-metrópoles.

Entretanto, foi especialmente a partir das décadas de 1960/70 que, não por acaso, tais referências proliferaram. Esse foi um momento decisivo para o continente africano e territórios diaspóricos, por conta das lutas de libertação colonial. Nesse período, surgem a Teologia da Libertação, a Teoria da Dependência e os Estudos Culturais. Autores como Stuart Hall e Raymond Williams foram fundamentais para a compreensão da cultura enquanto

instrumento de dominação. Foi também nessa época que muitos pesquisadores desenvolveram os Estudos Pós-Coloniais e os Estudos Subalternos, entre eles Homi Bhabha, Edward Said e Gayatri Spivak. Trabalhos indispensáveis, diga-se de passagem, para a consolidação posterior de uma teoria nomeadamente Decolonial. Essa sim, responsável por um importante giro epistêmico, que floresce na América Latina e se expande, tendo em vista a conjuntura das relações de poder – entre centros e periferias –, no final de século XX, início de século XXI.

As ideias que circundam o conceito de decolonialidade, portanto, estão muito presentes no pensamento negro contemporâneo. Autoras e autores, como W. E. B. Du Bois, Oliver Cox, Cedric Robinson, Eric Williams, Angela Davis, Zora Neale Hurston e bell hooks, estão escrevendo em articulação com novas propostas de imagens e representações sobre as populações negras. E é interessante como pensamentos decoloniais têm, obviamente, respingado no campo do cinema negro africano, como se vê nas telas dos filmes. Cabe mencionar que Ousmane Sembène (1923-2007), considerado o pai do cinema africano, chegou a ler muitos desses autores (BARLET, 2000). E também por isso, defendia o imperativo de romper com o que o cinema euro ocidental produzia sobre a África e suas negritudes. Inclusive, no âmbito da etnografia cinematográfica francesa<sup>9</sup>.

Desse modo, é importante perceber porque esse não é um tipo de pensamento recente. Tampouco, trata-se de um caminho analítico orientado por um conjunto único de categorias. Afinal, há sempre muita coisa em disputa. Entretanto, como não pretendo resolver a questão daquilo que há sobre os termos e as estratégias que compõem esse quadro analítico, faço aqui uma breve explanação a partir da minha própria escolha teórico-metodológica. Que em muito tem a ver com a maneira como percebo a relação entre os conceitos de **modernidade**, **colonialismo**, **colonialidade**, **ruptura** e **cinema**. E também de que forma eu entendo como tudo isso afeta tanto a produção de cinema em África, quanto a questão da representação das populações negras pelo mundo.

---

<sup>9</sup> Sobre, consultar artigo em que Ousmane Sembène conversa com Jean Rouch, que pode ser consultado em: <<http://cine-africa.blogspot.pt/2011/01/um-confronto-historico-entre-jean-rouch.html>>.

Ouso argumentar, ainda, que todas as minhas escolhas aqui apresentadas estão orientadas a partir do meu lugar de fala (epistêmico e social)<sup>10</sup>. Na tentativa mesmo de absorver, na prática, a teoria que abraço. Ou seja, procuro pesquisar sendo guiada pela lógica de que o que verdadeiramente importa diz respeito sobre “desde quando” e “a partir de onde” se elabora cada tipo de pensamento, em oposição à fórmula eurocêntrica de pensar, bastante preocupada em sempre reafirmar que o importante é “aquilo que” e “sobre o que” se constrói verdades, ciências, artes, valores e condutas. A saber, eu me refiro à questão da geopolítica do conhecimento. (MALDONADO-TORRES, 2007).

Portanto, qual a relação entre a Teoria Decolonial e o FESPACO? Qual a relação entre um tipo de pensamento, historicamente transgressor, e um tipo de fomento para o cinema, relativamente novo e revolucionário? Vejamos. O FESPACO é o maior evento do mundo voltado exclusivamente para filmes produzidos no continente africano e em seus territórios diaspóricos – com ênfase no Brasil e Caribe (OLIVEIRA, 2016). Contudo, nem o fato de ser ele o mais antigo e importante festival afro desse porte, que reúne produtores, pesquisadores e curiosos de vários lugares do mundo, torna a sua investigação menos complicada. Faltam dados, referências e acesso aos filmes premiados. Faltam visibilidade, reconhecimento internacional, financiamento e estabilidade estrutural e política.

Arrisco dizer, fundamentada na Teoria Decolonial, que essas dificuldades se devem, nomeadamente, à questão sobre como o lugar de fala e o poder atribuído às narrativas não brancas, decoloniais, ainda são bastante negligenciados. Tudo isso, por influência das velhas hierarquias coloniais, ancoradas às formas de

---

<sup>10</sup> Sou mulher negra, latino-americana, alocada no Departamento de Sociologia da Universidade Federal de Goiás e inserida em ampla comunidade interessada em discutir de que maneira é feita a representação das populações negras no cinema. Em 2015, mudei para Lisboa, para cumprir o estágio de doutorado no exterior, com o projeto sobre a decolonialidade nas identidades negras no cinema africano apresentado no FESPACO. Fui para Lisboa, para ser orientada por uma doutora em antropologia visual, conhecedora de cinema africano, Catarina Alves Costa. E também pela facilidade geográfica e financeira, de se ter mais opções de ir para o continente africano de Portugal, do que do Brasil.

dominação patrimonial, subalternização das culturas, poder de gênero, escravização baseada em conceitos raciais, etc. E seria exatamente por essas mesmas razões que um cinema feito em África, por africanas e africanos, sobre africanas e africanos, não interessa ao mercado de bens e consumo, organizado dentro da lógica econômica euro ocidental.

Nesse sentido, há um diferencial em relação aos estudos decoloniais, que pode ser fundamental no pensar a produção de filmes sobre os fenômenos atuais relacionados ao racismo, às imigrações e aos movimentos internos protagonizados por africanas, africanos e seus descendentes. Ele está no fato de como essa corrente se dispõe a romper com a fábula da universalidade do conhecimento, que o colonialismo insiste em reconhecer. Ignorando a existência de outras formas, de outras versões sobre as histórias das sociedades. Afinal, qualquer descrição será sempre apenas uma das versões sobre os fatos. E tendem a ser diferentes as descrições feitas por quem viu e viveu, ou por quem apenas ouviu falar. Além disso, a história contada pelos vencidos é sempre diferente da história contada pelos vencedores.

Quem melhor pode contar sobre os efeitos do racismo e da dominação cultural, por exemplo, com mais conhecimento de causa e pertença, senão aqueles diretamente afetados por isso? Alguém pode desenvolver um roteiro sobre o que é ser apartada de sua terra, trancafiada em um navio, feita de escrava. Mas, “desde quando” e “a partir de onde” a história é contada, implica incisivamente no tipo, no formato e nos detalhes da história contada.

De qualquer maneira, o presente trabalho é sobre o papel decolonial do cinema em África. Tipo de produção artística que está intimamente relacionada às lutas anticoloniais e, por conseguinte, ao pensamento decolonial. Dito isso, o principal problema a ser identificado diz respeito em como a Europa, e as imagens de mundo por ela produzidas, tornaram-se o centro do mundo. Isso tem a ver com algo que o cineasta e escritor queniano Ngũgĩ Wa Thiong'o (2012) explica em texto recente, sobre a necessidade de descolonização da mente enquanto pré-requisito para a prática criativa do cinema africano.

E mais, sobre como a Europa procurou, na base da canetada e do ferro,

apagar *outras* memórias ao criar uma história única e linear – de desenvolvimento e evolução gradual – para todas as demais sociedades, a partir da sua própria lógica de cultura e humanidade. Conquistando, assim, o direito incontestável a (auto)representação. Ou seja, o direito de falar sobre si e sobre o resto do mundo, sem nenhum constrangimento, e a partir do seu próprio ponto de vista.

Com o colonialismo, a Europa inventou um modelo de vida que acabou por inventar a ela própria. Sem romantismo e inocência. Pelo contrário, trata-se de um modelo extremamente engenhoso, audacioso. Estado, exército, propriedade privada, família, classificação racial, estratificação social, superioridade cultural e dominação religiosa. E para sustentar as instituições daquele novo modelo arquitetado, a Europa precisou investir no projeto de dominação de outros territórios. Américas, África e Ásia, em menor escala, logo se tornaram continentes submetidos a tal organização europeia. Na época, a principal forma de convencimento foi o uso da violência para implementar os valores ocidentais cristãos – física e simbólica. Ou seja, crucifixo, catequese, porrada e pólvora, como primeiro movimento de diálogo, para obrigar as populações a se submeterem a uma liga específica de países. (CÉSAIRE, 1977).

Esse processo deu início, entre tantas outras, a duas questões que quero chamar a atenção, tendo como referência a produção textual de alguns dos teóricos do Projeto Modernidade/Colonialidade, responsáveis pelo Giro Decolonial (CASTRO-GÓMEZ; GROSFOGUEL, 2007). Primeiramente, foi a partir do colonialismo que nasceu a modernidade, e foi a partir da modernidade que nasceu o colonialismo. Logo, modernizar uma sociedade, significa necessariamente colonizá-la, civilizá-la. Em segundo lugar, a modernidade surgiu tendo como padrão de poder, para se saber *ser* humano, a cultura praticada pelas elites brancas coloniais. Ou seja, no respaldo da cultura da colonialidade, fundamentada na racialização do capital. E também na forma como “o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça”. (MALDONADO-TORRES, 2007).



Fonte: Fotografia tirada no evento de abertura do FESPACO de 2015, pela própria autora do texto.

A **modernidade** europeia, portanto, constitui esse grande projeto que implica em complexas relações de dependência, tanto políticas quanto econômicas, e que tem a ver, especialmente, com a criação de um modelo comportamental hegemônico. Sob a implementação de um sistema de dominação – cultural, material e espiritual –, dentro e fora da Europa, cada vez mais tecnológico. No caso do **colonialismo**, em si, ele corresponde à aplicação dessa estrutura de opressão, em outros países e territórios não europeus, exercida em grande escala, com a finalidade de lucro e dominação cultural. Já a **colonialidade**, no caso, significa o argumento criado para dar sustentabilidade ao colonialismo. Ela é, portanto, a própria lógica de organização da vida colonial moderna, pós-moderna, pós-colonial. Que nunca foi rompida. Enfim. Funciona para que prevaleçam as antigas formas coloniais de saber e de poder. Inclusive, em relação ao que pode ou não ser humano, por exemplo.

Nesse sentido, o mais perverso está na forma como, a partir da modernidade, a colonialidade afetou as estruturas de pensamento. Pois é sabido que, ancorada no trabalho de importantes pensadores e artistas do Iluminismo<sup>11</sup>, foi a cultura da colonialidade que inventou a ideia de um *outro* não branco menos dotado de tudo, inclusive de humanidade. Justamente porque, na lógica dessa Europa inventada,

---

<sup>11</sup> No que tange a formulação de pensamentos elaborados sobre todos esses outros, não europeus, não se pode esquecer que os ilustres fundadores da modernidade europeia – escritores, pensadores e artistas como Diderot, Voltaire, Molière, Velásquez, Manet, Kant e Hegel – são bastante responsáveis por essa perpetuação. E nunca denunciaram a escravidão transatlântica.

todos os outros, com seus corpos/vidas/relações diferentes, não se encaixam. Não cabem no modelo capitalista de organização social. E é por isso que o pensamento decolonial insiste tanto na necessidade de uma virada epistemológica radical nos atuais modelos de se fazer política e de se produzir conhecimento.

A solução, apontada pelos decoloniais, está na **ruptura** brusca, na negação completa do modelo de cultura universalizado pelo ocidente europeu. Um sistema aparentemente aberto e democrático; contudo, profundamente totalitário, particular, preconceituoso, absoluto e restrito. Inclusive, no que tange a linguagem do **cinema**, mecanismo super eficaz em proliferar imagens, preconceitos e preceitos. Aliás, trata-se daquela que é considerada a sétima das artes, a mais ampla e moderna forma de narrativa artística inventada pela cultura ocidental, para divulgar ideologias e práticas da própria cultura ocidental (AUMONT; MARIE, 2013). Esse motivo faz com que o cinema seja tomado aqui como sendo um campo de produção de conhecimento bastante significativo e relevante, enquanto objeto de estudo para as Ciências Sociais e Humanas. Além disso, poder contar com a capacidade de difusão e reprodução dos filmes, faz do cinema a ferramenta ideal para a construção e desconstrução de muitos imaginários.

### **A decolonialidade do saber no projeto do FESPACO**

Tive a oportunidade de participar, em 2015, da 24ª edição do FESPACO, que ocorreu entre os dias 27 de fevereiro e 9 de março. 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 no festival daquele ano – curtas, médias e longas-metragens. Desses, foram selecionadas 134 obras do continente e diásporas. Incluindo os dezenove longas-metragens de ficção que concorreram ao *Prix Étalon de Yennenga*<sup>12</sup> – produções de dezesseis

---

<sup>12</sup> 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);

países (África e diásporas), com diferentes temas, múltiplas identidades, novas narrativas poéticas, autorrepresentações e muitas imagens de resistência. Cinema negro, sem dúvida.

Essa foi a primeira versão do FESPACO após a derrubada de Blaise Compaoré, que presidia o país desde 1987 – ano, aliás, em que Thomas Sankara, então presidente do país, foi assassinado pelo próprio Compaoré, que na época era o seu coronel e braço direito. A 24ª edição aconteceu, portanto, sob os efeitos da desarmada Revolta Popular de Outubro, como ficou conhecido o episódio de deposição do ditador. A proximidade temporal com o levante afetou diretamente esse FESPACO, que em muito serviu de homenagem póstuma ao antigo presidente; algo que antes não pôde ser realizado.

Pela primeira vez, nesse mesmo ano, houve o prêmio *Thomas Sankara*, dedicado a celebrar, nos filmes, a criatividade e a esperança pan-africanista, encarnadas na figura do ex-comandante da nação. Ademais, foram exibidos outros dois filmes em honra aos mortos de 1987, que antes da deposição de Blaise não tinham sido autorizados pelo governo de participar do festival (SANOGO, 2015): o curta-metragem burkinabé *Twaaga* (2013), sobre o dia da morte de Sankara, de Cédric Ido; e o documentário *Capitain Thomas Sankara* (2012), produção suíça de Christophe Cupelin<sup>13</sup>. Na sessão do documentário, particularmente, houve muita reação do público. Gritos de honra, conclamação para a resistência ao neocolonialismo e muitos aplausos. Quando as luzes da sala

---

*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).

<sup>13</sup> Os principais prêmios do FESPACO, para ficção e documentário, exigem realização africana/afrodescendente. Outras categorias, não competitivas, permitem a participação de realizadores de outras nacionalidades.

se acenderam, havia um jovem burkinabé ao meu lado, debulhando-se em lágrimas, mão para o alto, cerrada em punho. Conversamos, e o rapaz me contou que fazia parte do movimento popular *Le Balai Citoyen*<sup>14</sup>, que organizou a derrubada do antigo ditador, em 2014.

Tais acontecimentos, portanto, só reforçam o que Stanislas Bemile Meda (2006), autor da tese *Le film Africain face à la compétition*, diz sobre o FESPACO ser o mais antigo e influente festival de cinema que acontece em África, voltado exclusivamente para filmes produzidos por africanas e africanos, sobre africanas e africanos, e suas diásporas. Essa característica, de unidade e agregação, o transporta para o nível máximo de um evento estandarte: duplamente ritualizado e importante, diante de um cenário mundial demasiado escasso para os filmes negros. Afinal, é durante o FESPACO que ocorre, em dois atos, a exibição e a premiação das obras eleitas por um conselho panrepresentativo, como *símbolos da identidade cultural africana*. Nesses quase cinquenta anos de cerimônia, o cinema tem sido o principal elemento econômico e cultural que distingue Burkina Faso no cenário mundial (OLIVEIRA, 2016).

Criado a partir da iniciativa de cinéfilos, cineastas e líderes revolucionários africanos envolvidos com a luta por independência colonial, o projeto do FESPACO representa por si só um importante desprendimento da colonialidade. Falo de um festival pan-africanista que, desde a sua origem, serve de palco para diferentes cinematografias africanas, cada qual sendo (re)tratada como uma economia política endógena distinta. Mesmo que estejam todas elas reunidas sob o signo aglutinador de um cinema continental africano.

E mais que isso, é um festival bienal, que nunca sofreu uma única interrupção, e sempre aconteceu na mesma cidade, Ouagadougou, desde a sua inauguração. Logo, trata-se do maior, mais antigo e regular evento-ritual de cinema da África pós-colonial (MELEIRO, 2007). Festa que inclui a exibição, premiação, promoção e discussão de filmes produzidos em todo o continente africano e seus territórios

---

<sup>14</sup> Sobre o *Le Balai Citoyen*, consultar: <<http://www.lebalaicitoyen.com>>.

diaspóricos, por produtoras e pesquisadoras(es) de vários lugares do mundo. Eu estive lá e pude conferir. Trata-se de um projeto que, até hoje, busca difundir a doutrina pan-africanista, prestigiando a autorrepresentação social das culturas negras africanas como um todo. É possível dizer que a consagração do festival se dá, 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 em África (MELEIRO, 2007).

Alguns detalhes importantes sobre o FESPACO merecem destaque. Foi criado em 1969, como evento anual e nacional; em 1973 se tornou continental, bienal; e em 1989 abriu para os filmes produzidos na diáspora<sup>15</sup>. E sobre essa questão, neste mesmo ano de 1989, foi criada a categoria Paul Robeson, aberta em disputa para filmes feitos fora do continente, como fruto dos esforços do cineasta da Mauritânia, Haile Gerima, que há muito tempo encontrava-se radicado nos Estados Unidos (OLIVEIRA, 2016). Mas, em 2015, a categoria é extinta e os filmes feitos na diáspora também passam a competir em esferas do festival onde antes era exclusivo para realizadoras e realizadores africanos. Inclusive para o *Étalon*.

E mais. Também em afinidade com a discussão sobre a necessidade de democratização do fazer cinematográfico, pela primeira vez, em 2015, cineastas puderam apresentar seus trabalhos em formato digital. Ambos os fatores demonstram que, apesar dos inúmeros percalços, o FESPACO procura estar inteirado às discussões que afetam a produção cinematográfica do continente. Reforçando a identidade agregadora registrada na soma dos filmes que compõe a história do cinema negro africano.

Desde a inauguração do festival, 22 filmes já foram agraciados com o *Prix Étalon de Yennenga* – principal troféu do FESPACO, dedicado aos filmes de ficção, que melhor simbolizam e representam as diversas identidades culturais africanas, segundo a própria organização do evento. É na 3ª edição, ocorrida em março de 1972, que surge a primeira premiação com o troféu *Étalon de Yennenga*

---

<sup>15</sup> Dados consultados no sítio do FESPACO, que está disponível em: <<https://www.fespaco.bf/fr/>>.

– literalmente, Garanhão de Yennenga, o mito de fundação de Burkina Faso. Ouvi dizer, lá em Ouagadougou durante o FESPACO, que Yennenga era uma princesa guerreira, muito hábil na montaria. Proibida por seu pai de casar, que por sua vez não queria perder a sua melhor combatente, Yennenga foge do reino de Dagomba e encontra pelo caminho o guerreiro Rialé, por quem se apaixona perdidamente. Desse amor, nasce Ouedraogo, primeiro rei da etnia Mossi – uma das principais do país.

De acordo com declaração oficial da FEPACI<sup>16</sup> (Federação Pan-Africana de Cineastas, fundada em 1970, cujo secretário geral é o realizador Cheik Omar Sissoko, do Mali), essa condecoração do *Étalon de Yennenga*, sobretudo

[...] é o símbolo da consagração suprema da melhor obra cinematográfica da seleção oficial. O prêmio está materializado por uma guerreira, lança na mão, montada em um cavalo empinado. Este troféu deriva seu significado do mito fundador do império dos Mossi, maioria étnica em Burkina Faso. Para além do prêmio, o *Étalon de Yennenga* simboliza a identidade cultural africana, que através de suas criações os cineastas devem contribuir e ajudar a manter bem viva (FEPASCO, 2014).

Os filmes eleitos, portanto, recebem uma espécie de medalha de honra, que distingue a obra e a transforma em um *standard* de referência identitária. O emblema dessa premiação, em vários sentidos, de alguma forma se explica pela dificuldade que a África, de um modo geral, teve para reassumir o direito de se autorrepresentar. Na tentativa de retomar a sua soberania e autodeterminação, o *Prix Étalon de Yennenga* funciona como uma afirmação das especificidades culturais africanas. De acordo com Mbembe (2001), esse sentimento foi o que gerou um profundo investimento na ideia de raça e uma radicalização da diferença, especialmente nos discursos e nas práticas dos movimentos culturais africanos a partir de meados da década de 1960. Quando, não por acaso, cinema e pan-africanismo se encontram e se misturam, oficialmente, na realização do FESPACO.

---

<sup>16</sup> Link para acessar o site oficial do FEPACI: <<http://www.fepacisecretariat.org>>.

Em artigo publicado recentemente pela Revista Odeere, sobre o FESPACO, a historiadora Janaína Oliveira (2016) sugere o conceito de *cinema continente*, para pensar o tipo de produção abarcada pelo festival. Segundo a pesquisadora, o “Fespaco é um festival que se integra plenamente na evolução do continente” (OLIVEIRA, 2016, p. 52) e que surge, portanto, com uma missão, que aos poucos vai se solidificando, de disseminar os filmes africanos, promover a consolidação de uma rede e estimular o debate sobre representatividade. 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).

Janaína Oliveira, que esteve presente em Ouagadougou nas últimas três edições do FESPACO (2011, 2013, 2015) e participou de todos os fóruns de debate promovidos em parceria com o CODESRIA (Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa em Ciências Sociais em África) durante tais edições, 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 a noção de que a batalha do cinema negro por autorrepresentação não se restringe apenas à luta pela aparição de mais pessoas negras no ecrã das salas de cinema. Para engrossar o coro, será Ngugi Wa Thiong'o que irá dizer, reforçando o papel político do cinema na história de lutas contra a dominação colonial/capitalista, que

O cinema africano não pode se dar ao luxo de usar a tecnologia para escapar ao domínio do pessoal, isolado de sua interação com o público. As experiências pessoais devem também ser vistas no contexto histórico em que se desenvolvem.

Escravidão, colonialismo, neocolonialismo, racismo e ditaduras são partes inseparáveis da realidade africana e não podemos nunca ser seduzidos pelos nossos financiadores a agir como se a única realidade na África fosse a de nossos anciãos sentados sob um baobá exsudando sabedoria, ou de elementos sobrenaturais da vida africana. (THIONG'O, 2012, p. 29).

Ou seja, é preciso pensar em como e de onde são contadas as histórias, para melhor percebê-las. E esses seriam importantes fatores de legitimação dos imaginários criados sobre a África, segundo Thiong'o. Por isso, a questão da diáspora, não por acaso, é tema muito recorrente no cinema premiado com o *Étalon*, ao longo das últimas 24<sup>a</sup> edições do FESPACO. Tal persistência, em muito, tem a ver com os próprios processos internos pelos quais já passou quem vive, ou viveu, ou nasceu de quem lá já viveu (e assim sucessivamente).

Acontece que a maioria dos filmes premiados, assertivamente, vem estabelecendo elos entre as culturas negras, espalhadas pelo mundo contemporâneo. Obras que falam a partir da experiência de quem fez parte desses grandes e irreversíveis movimentos de deslocamento populacional, oriundos fora ou mesmo dentro do continente africano, a partir do sistema colonial<sup>17</sup>. Uma leitura atenta sobre os 22 filmes premiados até hoje, revelou, por exemplo, que desse total, dezoito longas-metragens abordam questões entre a África, a Europa e o colonialismo, em relação ao que surge com o abalo causado pelas diásporas.

Entre os filmes que giram em torno dos fluxos incessantes provocados pela colonialidade, que produziu as diásporas africanas na contemporaneidade, são eles: *Pièces d'identités* (1999), do congolês Mwezé Ngangura; *Heremakono* (2002), de Abderrahmane Sissako; os senegaleses *Tey* (2013), dirigido por Alain Gomis, e

---

17 Desde a escravidão colonial, outras formas de migração também afetaram o continente negro. Goli Guerreiro (2010) identifica três movimentos da diáspora africana: o primeiro, trânsito, pela via do tráfico escravista. Indiscutivelmente, a pior ocorrência de migração forçada da história da humanidade. O segundo acontece (ainda) das periferias para os centros urbanos, em função das péssimas condições sociais e econômicas herdadas do colonialismo pelos Estados africanos. O terceiro está se realizando agora, nesse exato momento, através das redes técnico-eletrônicas, que surgiram com a globalização.

*Des étoiles* (2013) de Dyana Gaye; e, por último, *Fièvres* (2015), do franco-marroquino Hicham Ayouch.

Entre essas dezoito histórias de ficção vitoriosas do *Étalon*, sobre África e Europa, oito delas tratam diretamente sobre os trânsitos vivenciados pelas populações negras por conta do colonialismo, no período pós-colonial. Seis enfocando situações dentro do continente, e duas sendo narradas a partir de um olhar de fora da Europa, para dentro da própria, como o que acontece em *Afrique-Sur-Seine* (Paulin Soumanou Vieyra, 1955), por exemplo. Em relação às lutas anticoloniais, do total de 22 filmes, quatro são os que se referem ao tema abertamente, tratando de cutucar os espólios dessas guerras. Difícil não notar como é recorrente, portanto, a questão da crise desencadeada pelo encontro – na maioria das vezes tenso, desastroso e desgastante – entre a África, negra, e a cultura euro ocidental, branca.

E é interessante como, de maneira geral, todos os filmes laureados com o *Étalon* trazem alguma discussão sobre situações/relações de conflito. Seja dentro do continente, com histórias internas e particulares a sujeitos africanos (quatro), ou em disputa com o de fora, sobre valores africanos em oposição a valores europeus (dezesseis); seja fora do continente, na Europa, no confronto e desgaste que surge no período pós-colonial, entre valores europeus, de fora, e valores africanos, guardados dentro dos sujeitos africanos e afrodescendentes, submetidos à realidade dos valores europeus, em função das diásporas negras (dois).

Nesse sentido, filmes como os de Ousmane Sembène consagraram o tema do encontro, pouco saudável, entre os espaços do colonialismo e os das populações (ex)colonizadas. E rendeu uma extensa e plural filmografia erguida na necessidade que muitas diretoras e diretores africanos sentem, até hoje, de produzir imagens capazes de romper com os preconceitos raciais definidos pelo colonialismo. Reconhecer a necessidade de elaborar novas imagens de negritude é um dos efeitos de 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. Ser igual significa corresponder a um pacote restrito e irreal, posto que uma das

principais características da humanidade é a sua diversidade. O FESPACO, no caso, é prova disso. De que, ao se libertar da violência cognitiva provocada pela sombra da invisibilidade, é possível manifestar a sua própria alteridade.

Portanto, no FESPACO, o ideal pan-africano de solidariedade e consciência de uma origem comum, se traduz no desejo de criar estratégias de sustentação, incentivo e partilha de uma estrutura que alcance a todos os africanos, africanas e afrodescendentes ligados ao cinema. Um projeto grande, que envolve diferentes e amplos aspectos da produção, distribuição e exibição de filmes. Mas que, nos últimos quarenta anos, desgastou em muitos sentidos. Por exemplo, o fato de o projeto de nacionalizar as salas de cinema em Burkina Faso, sede do FESPACO, que fazia parte da ideia inicial de transformar o cinema (produção, distribuição e consumo) em uma grande potência para a economia do país, ter sido posto em segundo plano na gestão do ditador Blaise Compaoré, responsável pela privatização das salas de cinema, em meados de 1990.

De qualquer forma,

[...] todos os elementos que compõem sua história, têm servido a cineastas, curadores, pesquisadores e estudiosos da temática tanto como um termômetro de tendências cinematográficas quanto de direcionamento das políticas de cultura presentes nos caminhos do cinema do continente. Além disto, sua história 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. (OLIVEIRA, 2016, p. 52).

De fato, o projeto do FESPACO propõe a resolução de questões cruciais para a própria existência e manutenção do cinema feito em África. Contudo, algumas dessas reivindicações continuam na pauta de cineastas africanas, africanos e afrodiáspóricos, até hoje, tendo em vista tanto a expansão das conquistas quanto as dificuldades de se atingir tantos critérios. Ngugi Wa Thiong'o (2012), por exemplo, ainda insiste na necessidade de se descolonizar as imagens produzidas pelo cinema sobre África, sem deixar de ressaltar o quão difícil é pensar o fazer cinematográfico apartado de uma discussão sobre “a tecnologia, a

disponibilidade, seu uso, seu significado”. (THIONG'O, 2012, p. 28). Resolver a parte técnica é o primeiro passo. Depois, conseguir produzir imagens diferentes daquelas de quem chega como um intruso, observando o *outro*. Algo que, para o cineasta e escritor queniano, também é um desafio que se apresenta para o próprio campo cinematográfico africano atual.

Afinal, como bem disse Ousmane Sembène (ZENUN, 2016), o ato de observar/narrar o continente e as histórias sobre as populações negras, como quem se debruça em um formigueiro, é coisa de etnógrafo francês. Método que já foi (e ainda é) muito utilizado para retratar a África. E algo que Sembène entendia como sendo um tanto perigoso, por alimentar através de imagens distanciadas (e desfocadas), o imaginário de que aquele *outro-inseto* deve ser entendido como culturalmente distante e incomum, facilmente manipulável e destroçável.

Nesse sentido, à medida que os africanos foram se apropriando do fazer cinematográfico – uma invenção ocidental –, foram surgindo também novas representações sobre a África, a partir de imagens próprias, com narrativas outras. Novos modelos, referendados através de legítimas autorrepresentações. Em oposição aos mais de cem anos de um cinema euro americano, assentado na estereotipação e no preconceito contra culturas negras, de origem africana. Isso porque mesmo antes das lutas anticoloniais, o cinema já cumpria um papel político importante no processo da colonização. E isso foi muito bem percebido pelos movimentos de libertação que eclodiram nos anos 1960.

### **Conclusão**

Descolonizar-se das formas eurocêntricas, admitir outras, reagir a outras. Descolonizar do modelo único de história, para, enfim, descolonizar a própria história e as imagens sobre ela. Sem ter que, para isso, abrir mão da técnica de fazer filmes e filmar pessoas. Mesmo que o cinema tenha sido “inventado” pelos europeus. Ou seja, apropriar-se da técnica. Mas não abdicar, jamais, do exercício de fazer as escolhas necessárias para a elaboração de linguagens e representações próprias.

Diante desse cenário, pude observar que o FESPACO se configura como sendo um evento-ritual, demarcadamente cerimonioso, que surge e se perpetua em consonância com alguns dos movimentos de luta anticolonial. Nesse sentido, a pura trajetória desse evento já lhe garante, no campo das cinematografias africanas, um importante lugar de referência na luta pelo fortalecimento das identidades culturais do continente. E o mais importante, em menos de cinquenta anos, os filmes apresentados no festival já conseguiram contar vários momentos da história do continente, sob a perspectiva da população africana e sob a lente dos donos da terra. Ou seja, há nesse processo sinais de que descolonizar o saber passa, invariavelmente, pela necessidade de descolonizar as imagens sobre a África.

A despeito de qualquer dificuldade, é pelo FESPACO que se reúnem, em Ouagadougou, pessoas de vários cantos do mundo para falar de cinema, arte, negritude, diáspora, africanidades, descolonização, continuidade, memória, poética, imagem e sociedade. Eu estive lá, por conta da minha pesquisa de doutorado, e vi de perto aquela grande e bonita festa. E foi incrível como assistir as sessões do cinema que estava sendo exibido durante o FESPACO, levou-me a prestar mais atenção nas ruas de Ouagadougou – abarrotada da rotina das pessoas que vivem a cidade. Cidade-cinema.

### Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2013.

BAMBA, Mahomed. *O legível e o visível no cinema: o signo escrito na construção e na leitura filmicas*. 1. ed. Curitiba: Editora Appris, 2014. v. 1.

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. v. 1.

BAMBA, Mahomed. “O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural”. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BARLET, Olivier. "Postcolonialisme et cinema: de la différence à la relation". *Africultures*, Paris, n. 28, 2000, 56-65.

BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

DAMASCENO, Janaína. "O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro". In: FAZENDO GÊNERO 8 – Corpo, violência e poder, Florianópolis, 2008.

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: AFRICA.CONT; Sextante Editora, 2011.

DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricaine de Cinéma et Télévision de Ouagadougou (1969-2009). Paris: L'Harmattan, 2009.

DUSSEL, Enrique. "Europa, modernidade e eurocentrismo". In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: LACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

FESPACO. Prêmio *Étalon de Yennenga*. Disponível em: <<http://www.fespaco-bf.net/>>. Acesso em 21 jul. 2014.

FOSTER, Siegfried. "La nouvelle politique du cinéma en Afrique". *Les voix du monde*, n. 1, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.r.fr/afrique/20130301-nouvelle-politique-cinema-afrique-declaration-solennelle-de-Ouagadougou-FPCA/>>.

GABRIEL, Teshome. *Third Cinema in the Third World*. 2000. Disponível em: <<http://teshomegabriel.net>>. Acesso em: dez. 2016.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. Salvador; São Paulo: Edufba; Casa das Áfricas, 2011. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias).

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL,

Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

MBEMBE, Achile. *Crítica da razão negra*. Lisboa, Portugal: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achile. “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”. Tradução de Patrícia Farias. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, 2001.

MEDA, Stanislas Bemile. *Le film africain face à la compétition: analyses des prix Étalon de Yennenga de 1972 a 2005*. Tese (Doutorado) – IUT Michel de Montaigne, Université de Bordeaux 3, 2006.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras, 2007, v. 1.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

OLIVEIRA, Janaína. “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, v. 1, n. 1, jan./jun. 2016.

OLIVEIRA, Jusciele C A de; ZENUN, Maíra. “A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 41, 2016, 320-329.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

SANOGO, Aboubakar. “In Focus: Studying African Cinema and Media Today”. *Cinema Journal*, v. 54, n. 2, 2015, 114-119.

THIONG'O, Ngugi Wa. “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano”. In: BAMBÁ, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora. Objetos de Discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012. p. 27-32.

WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004.

ZENUN, Maíra. “Sobre a pirâmide do olhar anti-racista”. *Mostra Internacional de Cinema Anti-Racista. Catálogo da 3ª edição*, 2016.

ZENUN, Máira. *Os Intelectuais na Terra de Vera Cruz: cinema, identidade e modernidade*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2007.