

# POR UMA CRÍTICA DE CINEMA AFROCENTRADA.

## Resumo

Além das mostras e festivais, os filmes podem ter a seu dispor uma rede de discursos sociais que também os promovem e de certa forma reconstruem o acolhimento do público a eles. Nesse sentido, a crítica de cinema pode ser vista como um excelente elemento de investigação do alcance histórico do filme, ou seja, de sua recepção. A proposta deste artigo é, principalmente, tensionar os modelos de análise de filmes no Brasil, que seguem uma tradição eurocêntrica, e propor um outro repertório analítico e referencial, seguindo uma perspectiva transdisciplinar e afrocentrada, especialmente voltada para filmes africanos e afro-diaspóricos.

**Palavras-chave:** crítica de cinema no Brasil; modelos de análise de filme; afrocentricidade.

## Abstract

In addition to exhibitions and festivals, films can have at their disposal a network of social discourses that also promote them and somehow rebuild public acceptance of them. In this sense, film criticism can be as an excellent element of investigation of the historical range of the film, its reception. The purpose of this article is mainly to tension the models of film analysis in Brazil, which follow a Eurocentric tradition, and to propose another analytical and referential repertoire, following a transdisciplinary and focused perspective, especially focused on African and Afro-diasporic films.

**Keywords:** film critic in Brazil; film analysis models; Afrocentricity..

## 1. INTRODUÇÃO

A atividade de crítica de cinema no Brasil, segundo a pesquisadora Cyntia Nogueira (2006, p. 157), constituiu-se e se consolidou, principalmente em jornais e revistas especializados e impressos no Brasil ao longo das primeiras décadas do século XX, passando a perder espaço e prestígio a partir da década de 1970, “quando ocorre a industrialização e padronização da imprensa brasileira, e o jornalismo cultural passa por um processo de simplificação, seguindo lógicas de promoção comercial”. Neste mesmo período, também ocorreu “o esfriamento da atividade cineclubista e a especialização cada vez maior da crítica cinematográfica, que migra para as universidades e deixa de dialogar de forma tão efetiva com a sociedade em um sentido mais amplo” (NOGUEIRA, 2006, p. 157). Entretanto, com a emergência da internet, a partir dos anos 1990, um novo espaço de estímulo e expansão da cinefilia e da crítica cinematográfica se expandiu. Ainda segundo Nogueira, a internet, de fato, “parece restabelecer um espaço para o embate de ideias e a reflexão sobre cinema, permitindo o agrupamento de pessoas de diferentes localidades que dividem o mesmo prazer de ver e discutir filmes” (NOGUEIRA, 2006, p. 159); no que se refere à crítica, a rede de computadores parece apresentar-se como uma espécie de ‘lugar ideal’ para o exercício dessa atividade, por diferentes razões: pelo baixo custo para manter um site e daí a viabilidade de constituir um espaço de expressão independente; pela ausência de restrições quanto ao tamanho e à quantidade de textos; pela possibilidade de alcançar grupos maiores e mais seletivos; e pela facilidade de criar fóruns permanentemente abertos de debate (NOGUEIRA, 2006, p. 159). Além disso, alguns festivais e mostras de cinema no Brasil têm oferecido oficinas de crítica de cinema, o que possibilita fortalecer o diálogo entre receptor e obra, e, conseqüentemente, incentivar a atividade na contemporaneidade.

Outro aspecto pertinente sobre a crítica de cinema produzida no Brasil é a sua relação intrínseca com o pensamento tradicional e eurocêntrico, que foi importado para o país e tem servido já há muito tempo de suporte para análise de filmes brasileiros em geral. Mais especificamente sobre as produções audiovisuais negro-brasileiras e africanas, além do processo de apagamento e negação destas narrativas, também no campo da crítica, há uma tendência de se analisar estas obras com base nas mesmas referências ocidentais, que normalmente não contemplam as potencialidades e particularidades destas produções audiovisuais: “as teorias e métodos europeus muitas vezes não servem para explicar as formas de expressão africanas, ou outras formas autóctones de entender, denotar e interpretar filmes” (TOMASELLI;

SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 43). A proposta deste artigo é justamente tensionar estas questões e propor um outro repertório analítico e referencial, seguindo uma perspectiva transdisciplinar e afrocentrada. Para o teórico norte-americano Molefe Kete Asante (2009), a ideia “afrocêntrica” refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e histórico faz-se necessário “que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora”, ou seja, a “afrocentricidade” percebe os africanos e seus descendentes “como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 39). Esta proposta foi inicialmente desenvolvida durante minha pesquisa no Doutorado, analisando narrativas audiovisuais moçambicanas, e vem sendo aperfeiçoada nas oficinas que venho ministrando sobre o assunto.

## 2. TENSIONANDO OS MÉTODOS DE ANÁLISE FÍLMICA EUROCÊNTRICOS

Para dar continuidade a esta discussão, torna-se imprescindível refletir sobre os “lugares de enunciação”<sup>1</sup> nos quais geralmente se concentram os estudos críticos sobre os cinemas de África e da diáspora. Ainda hoje, grande parte das ideias construídas e difundidas sobre o continente africano, por exemplo, ao longo dos séculos, seja em textos históricos, teóricos ou artísticos, esteve (e continua) ligada ao pensamento ocidental. Segundo Ana Mônica Lopes e Luiz Arnaut (2008, p. 11), essas referências, conseqüentemente, compuseram imaginários que acabaram engessando as representações da África em determinados parâmetros, limitando-a, por exemplo, a uma unidade cultural e histórica, apagando-se sua multiplicidade social, política, econômica e cultural. Para Leila Hernandez (2005, p. 17), praticamente tudo que diz respeito ao continente africano consolidou-se com o surgimento do racionalismo, no século XVI. As ideias

---

<sup>1</sup> Dentro da linguística textual, os estudos mais recentes sobre a enunciação passaram a considerar também o sujeito que enuncia. Segundo Mônica Cassana (2013, p. 67), “as teorias enunciativas constituem-se como um conjunto de estudos que veem a língua não como um sistema de regras, mas de uma perspectiva de um sujeito que se apropria da língua para constituir-se, para falar e para dialogar no mundo”, ou seja, o sujeito ao tomar a língua para falar, insere-se nela para fazer sentido. Hugo Achugar (2006, p.19), com a ideia de “lugar de enunciação” amplia as possibilidades discursivas, já que considera não apenas o sujeito nesse processo como o próprio lugar de onde ele fala. Para Hugo Achugar, todo “lugar de enunciação” é, ao mesmo tempo, “um lugar concreto, verdadeiro, e um lugar teórico ou desejado”, ou seja, “um saber que fala de um lugar, mas também acredita, deseja, imagina, constrói, ficcionaliza esse lugar” (ACHUGAR, 2006, p. 19).

destas produções da chamada “modernidade” revestiram-se então de uma legitimidade científica derivada do par dicotômico “saber-poder” que se instalou e se conservou fiel às regras de que “não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância” (HERNANDEZ, 2005, p. 17). Em outras palavras, a atividade do conhecimento passou a ser reconhecida como um privilégio daqueles intitulados capazes, “sendo-lhes, por isso, conferida a tarefa de formular uma nova visão do mundo, capaz de compreender, explicar e universalizar o processo histórico” (HERNANDEZ, 2005, p. 17).

Para Toyin Falola (2007, p. 22), a Europa “plantou suas memórias no intelecto e no método”, a partir do conhecimento obtido dos próprios africanos e posteriormente codificados nas línguas europeias e recondicionados pelos estrangeiros como forma de controle. É o que o pesquisador brasileiro Henrique Freitas define de “pilhagens teóricas e epistêmicas”, isto é, aquelas que

consistem na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos saberes subalternos (aqueles que constituem as cosmogonias indígenas, africanas, negro-brasileiras ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo sem referenciação dos sujeitos dessas gnoses. Nesse sentido, é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso para incorporando em seu repertório como estratégia de projeção individual ou de um grupo completamente diferentes daquele que gestou os saberes em foco (FREITAS, 2016, p. 39).

Para o autor, a violência da “colonialidade do poder-saber” deu-se através da negação desses sujeitos, inclusive no reconhecimento da humanidade deles, do genocídio e epistemicídio de diversos povos e da pilhagem dos seus saberes (FREITAS, 2016, p. 44). Essa espécie de “saber moderno constituído” permeou, inclusive, a formulação de princípios políticos, éticos e morais que fundamentaram os regimes colonialistas do século XIX. Assim, além da exploração econômica e física ocasionada pelo processo colonial às sociedades colonizadas, justificou-se a reprodução desses discursos hegemônicos na tentativa de convencer tais indivíduos de sua condição de subalternidade (OLIVEIRA, 2014, p. 84) e, a partir da vinculação da subalternidade dos sujeitos colonizados às suas etnias ou culturas, permitir intervenções e dominações em diferentes esferas de atividade e para os mais diversos fins (BHABHA, 1998, p. 124). O Ocidente intitulou-se como o único capaz de entender a África, de modo a se apropriar de seus recursos e em muitas vezes foi bem-sucedido nessa empreitada (FALOLA, 2007, p. 25), já que a

reprodução constante desses discursos e narrativas fizeram com que os sujeitos colonizados encarassem, muitas vezes, tal processo histórico e algumas categorias atrelados a eles, de uma maneira naturalizada.

Para Mahomed Bamba (2007, p. 84), a crítica cinematográfica ocidental e ocidentalizada tende a elaborar e projetar suas próprias representações imaginárias sobre filmes africanos e ou afro-diaspóricos, o que, conseqüentemente, reforça o desenvolvimento e a consolidação de leituras e interpretações preconceituosas, enquanto rejeita as novidades (estéticas e temáticas) oferecidas pelos cineastas africanos e afro-diaspóricos. Além disso, de acordo com Keyan Tomaselli, Arnold Shepperson e Maureen Eke (2014), elas podem apresentar uma série de problemas epistemológicos, a exemplo do que citam abaixo:

Abordagens marxistas, positivistas ou humanistas, entre outras, não funcionam automaticamente quando aplicadas ao entendimento dos filmes e públicos africanos. A psicanálise como ferramenta interpretativa parte, por exemplo, do princípio de que os espectadores africanos possuem subjetividades ocidentalizadas e de que suas leituras são determinadas pela forma como a narrativa procura posicionar o espectador para que o filme possa ser entendido. Esse tipo de teoria tem pouca validade para públicos que não se enquadram nas subjetividades e pontos de vista construídos pelos diretores, mas que, por sua vez, são utilizados pelos críticos de cinema que se baseiam em um entendimento da psique pós-freudiana (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 37-38).

Os autores defendem que “as teorias e métodos europeus muitas vezes não servem para explicar as formas de expressão africanas, ou outras formas autóctones de entender, denotar e interpretar filmes” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 43). Para fundamentar esta crítica, eles apontam diferenças ontológicas e cosmológicas entre as culturas orais africanas e as culturas escritas ocidentais e explicam em detalhes que determinadas ferramentas utilizadas nos estudos de cinema ocidental, como a psicanálise, não são aplicáveis ao contexto africano. Para os autores citados, as interpretações sobre obras africanas através de teorias de cinema ocidentais devem ser mais bem explicadas e desenvolvidas, não se esquecendo de suas articulações “nos diferentes contextos africanos e as misturas teóricas resultantes da percepção de que as teorias e seus instrumentos analíticos se alteram geograficamente” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 45).

No contexto dos filmes negro-brasileiros, o filósofo brasileiro Eduardo Oliveira (2012) contribui para a discussão, alertando que, na maioria dos casos, essas abordagens

são alienígenas à própria perspectiva africana e afrodescendente. São matrizes teóricas produzidas nos continentes que “colonizaram” a África e o Brasil e que, não obstante, prolongam sua atitude colonialista ao manter intactas as estruturas de dominação vigentes desde o século XV de nossa era. Deixemos claro: estamos, nesse momento, a falar de modelos culturais que não fizeram a crítica necessária para alterar as referências que ordenam o terreno das representações de poder, tanto no campo econômico, social, político ou cultural (OLIVEIRA, 2012, p. 31).

Assim, Bamba ressalta a contribuição dos próprios teóricos, críticos e cineastas africanos e afro-diaspóricos, naquilo que define como nova “partilha do sensível” sobre os filmes negros da África e da diáspora, isto é, um pensamento cinematográfico crítico proveniente das margens que revela visões diferentes com respeito a um mesmo objeto de estudo, assim como traz à tona outros tipos de preocupações estéticas, formalistas e temáticas que são mais ou menos organizadas como reflexões teóricas (BAMBA, 2014, p. 78), como as entrevistas, por exemplo. Para ele, estas produções audiovisuais apenas passaram a ganhar olhares diferenciados, ou melhor, passaram a ser apreciadas como essencialmente são, isto é, “como imagens decorrentes de outra cultura (e não de uma cultura imaginada e pré-fabricada pelo ocidente), quando emergiu um novo público que não compartilhava das categorias da crítica eurocêntrica hegemônica” (BAMBA, 2007, p. 85). O autor também acredita que a análise deste “processo de renegociação dos sentidos” ajuda a compreender o lugar que os diferentes protagonistas (historiadores, críticos e cineastas) ocupam neste campo discursivo e teórico (BAMBA, 2014, p. 78).

Três correntes intelectuais foram fundamentais, na concepção dele, para a contraposição aos discursos “ocidentalocêntricos” dominantes, pois provocaram abalos nos diversos contextos de construção de saberes, não só por terem criado seus próprios objetos de estudo, seus léxicos e seu arsenal teórico, mas, sobretudo, “por terem marcado uma espécie de irrupção dos intelectuais das ex-colônias nos campos dos debates sobre questões como diásporas, raça, diferença sexuada, alteridade, formas culturais e artísticas” (BAMBA, 2014, p. 79): 1) o *critical race studies*; 2) os estudos da subalternidade; e 3) os estudos pós-coloniais.

Para Achille Mbembe (2017, p. 57), a “razão negra” consiste em

## POR UMA CRÍTICA DE CINEMA AFROCENTRADA.

Alex Santana França.

um conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates, cujo objeto é a coisa ou as pessoas ‘de origem africana’ e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade (os seus atributos e qualidades, o seu destino e significações enquanto segmento empírico do mundo).

A “razão negra” remete, portanto, para várias versões de um mesmo enredo, de uma mesma configuração; seus textos apresentam características próprias, são produtos de uma “internacionalização poliglota” (MBEMBE, 2017, p. 62); e seus lugares de nascença “são as grandes metrópoles dos Estados Unidos e das Caraíbas, seguindo-se a Europa e, mais tarde, África. É nesta vasta rede mundial que as ideias circulam e se estabelece o imaginário negro moderno” (MBEMBE, 2017, p. 62). A noção, entretanto, não só designa um conjunto de discursos, como de práticas,

um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática (MBEMBE, 2017, p. 62).

Ela também é construída a partir de um texto primeiro, “a consciência ocidental do Negro”, na verdade, “uma constelação que não parou de se modificar com o tempo e que foi ganhando formas múltiplas contraditórias e divergentes”, que responde a um segundo, “simultaneamente gesto de autodeterminação, modo de presença em si, olhar interior e utopia crítica” (MBEMBE, 2017, p. 62). Este texto é, ainda, fruto de uma longa história de radicalidade,

por sua vez germinada nas lutas abolicionistas e na resistência ao capitalismo. Sobretudo no decorrer do século XIX, tal resistência foi, em grande medida, impulsionada pelo anarquismo internacional, principal veículo de oposição ao capitalismo, à escravatura e ao imperialismo (MBEMBE, 2017, p. 62).

Além disso, o conteúdo deste texto segundo é essencialmente marcado

pelo combate dos povos submetidos à colonização e à segregação, que tentam libertar-se das hierarquias raciais e cuja intelligentsia constrói uma consciência coletiva que, adotando uma epistemologia da luta de classes propriamente dita,

combate as dimensões ontológicas resultantes da construção de temas acerca da raça” (MBEMBE, 2017, p. 62-63).

Diante das diferentes histórias que os cineastas africanos narram, das cores e das sonoridades que suas narrativas projetam, dos olhares que põem sobre os homens, as mulheres e as crianças, dos ritmos e das durações das tramas, das percepções do cotidiano que oferecem, das idiossincrasias de cada local (BAMBA, 2014, p. 80), muitos discursos e terminologias usados pela crítica e pela teoria de cinema ocidental para falar desses filmes mostraram-se inapropriadas e insuficientes.

O grupo de dos Estudos Subalternos, reconhecido por sua importante intervenção na historiografia contemporânea, “reúne estudiosos que, seguindo a formulação do teórico italiano Antonio Gramsci sobre as classes subalternas como uma categoria alijada do poder, articula uma pertinente discussão sobre os sujeitos subalternos no contexto do sul-asiático” (ALMEIDA, 2014, p. 12). Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar* (2014), por exemplo, desenvolve uma crítica aos intelectuais ocidentais, em particular Deleuze e Foucault, “para refletir sobre a prática discursiva do intelectual pós-colonial e de uma autocrítica ao grupo de estudos subalternos, ao qual se vincula” (ALMEIDA, 2014, p. 12). Construindo seu argumento sempre por meio de “um viés problematizado pela desconstrução derridiana, a autora rejeita ainda o que ela considera uma errônea apropriação do termo subalterno, que não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado” (ALMEIDA, 2014, p. 13). O termo “subalterno”, portanto, como Spivak argumenta, descreve as camadas mais baixas da sociedade “constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (ALMEIDA, 2014, p. 13).

Neste trabalho, a teórica indiana também procura “questionar a posição do intelectual pós-colonial ao explicitar que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico”. Dessa forma, ela desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido (ALMEIDA, 2014, p. 14).

Nesse sentido, o outro e o subalterno são constituídos apenas como objetos de conhecimento por parte dos intelectuais que almejam meramente falar do outro, e essa postura é



extremamente perigosa. Por isso, muitos cineastas e estudiosos africanos têm investido nos estudos dos cinemas africanos e na da crítica de cinema voltada para a realidade do continente.

Os estudos pós-coloniais, por sua vez, principalmente a partir dos anos 1970, também desenvolveram suportes críticos para análise de produções culturais, lidando, em especial, com a literatura produzida em países que outrora foram colônias europeias (de Inglaterra, França, Portugal e Espanha), mas é, sobretudo, na Inglaterra e nos Estados Unidos, nos anos 1980, que esses estudos, iniciados por autores qualificados como intelectuais da diáspora negra ou migratória – fundamentalmente imigrantes oriundos de países pobres que passaram a viver na Europa Ocidental e na América do Norte, como Edward Said, Stuart Hall, Homi Bhabha, entre outros, são difundidos. Segundo Edward Said (2005, p. 37), as discussões sobre o pós-colonial surgiram justamente em um contexto, onde

a Europa e o Ocidente já não são mais padrões indiscutíveis para o resto do mundo. O dismantelamento dos grandes impérios coloniais depois da Segunda Guerra Mundial diminuiu a capacidade da Europa de iluminar intelectual e politicamente o que se costumava denominar de regiões obscuras da Terra. Com o advento da Guerra Fria, a emergência do Terceiro Mundo e a emancipação universal sugerida, se não decretada, pela presença das Nações Unidas, as nações e tradições não europeias pareciam agora dignas de atenção séria (SAID, 2005, p. 37).

Para o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, a área contempla

um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo. Tais relações foram constituídas historicamente pelo colonialismo e o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória (SANTOS, 2006, p. 28).

Os estudos pós-coloniais também se constituem de reflexões críticas fundamentalmente preocupadas com a análise das formas culturais que refletem, ou inclusive desafiam as relações de subordinação e dominação entre regiões e nações do capitalismo mundial, tanto no interior dessas nações, como entre raças, etnias e culturas; formas de dominação que surgiram no processo de colonização europeia e que continuam atuando, ainda hoje, no período pós-independências (GRÜNER, 2002). Sendo assim, propõem-se a

desfazer o eurocentrismo, mantendo, porém, a consciência de que a pós-colonialidade não se desenvolve numa distância pan-óptica em relação à história: a pós-colonialidade existe como um “depois” – depois de ter sido “trabalhada” pelo colonialismo. O espaço ocupado por esta enunciação de discursos de dominação não se localiza nem dentro nem fora da história de dominação europeia, mas antes numa relação tangencial com ela (ALMEIDA, 2007, p. 28).

O comprometimento político dos estudos pós-coloniais na crítica ao colonialismo e com a desconstrução do seu discurso contribuiu também, de forma significativa, na ruptura com a “história única”, aquela “sustentada pelas metanarrativas que legitimaram as ideologias do processo de colonização, naturalizando a dominação do homem pelo homem, a partir das diferenças raciais hierarquizadas como justificativa para o processo civilizatório” (PEZZODIPANE, 2013, p. 88). Muitos dos filmes produzidos em África vêm sendo abordados e apreendidos, nas teorias do cinema não hegemônicas, justamente como produtos pós-coloniais e anticolonialistas, isto é, de “descentramentos”, com o objetivo de verificar como se elaboraram as estratégias culturais para “resistir à perspectiva colonial e eurocêntrica da história” (BAMBA, 2008, p. 223). Assim, as “leituras pós-coloniais” dos filmes africanos devem estar atentas às questões ligadas às reivindicações identitárias e aos modos de desconstrução dos códigos neocoloniais, assim como também devem ser sensíveis às conclusões das recentes revisões críticas dos estudos pós-coloniais, como o não binarismo das relações históricas e culturais entre o ex-colonizador e o ex-colonizado (BAMBA, 2008, p. 223).

Ainda em referência aos estudos críticos sobre os filmes africanos, o pesquisador Mahomed Bamba (2014) destaca a contribuição dos próprios cineastas africanos, para a construção e o fortalecimento das “teorias dos cinemas africanos”, diante da necessidade de explicar e comentar suas opções narrativas e estilísticas. Conforme Bamba (2014, p. 91), muitos consideram os cineastas africanos como intérpretes de seus povos e de suas culturas, mas esquecem de que eles podem ser também intérpretes de seus próprios filmes. Assim, a delimitação dessas “teorias dos cinemas africanos” não coaduna forçosamente com os modelos propostos pelas teorias do cinema ocidental, já que elas podem ser encontradas tanto nos depoimentos, nas declarações e tomadas de posições de alguns cineastas africanos, quanto na elaboração de obras fílmicas autorais em que determinadas questões socioculturais, estéticas, políticas ou ideológicas são abordadas de forma mais ensaística (BAMBA, 2014, p. 96). Nesse

contexto, acredita-se que uma das tarefas que hoje se apresenta para aquele que trabalha com imagens é investigar “de que modo e quais são as possibilidades de desarranjar visões e ideias estabelecidas à revelia de nós mesmos, e como criar mecanismos – técnicos, espaciais, temporais, sensitivos, visuais – de produção de experiências diversas” (FRANÇA, 2007, p. 49).

Já no contexto brasileiro, o professor e pesquisador Henrique Freitas, ao fazer um recorte histórico referente às textualidades de procedência africana e sua inserção na cartografia literária brasileira, do período colonial ao início do século XX, também reivindica um abalo nos campos da teoria, da crítica e da historiografia literárias brasileiras, a partir de produções “não canônicas”, que são constituídas, por exemplo, pelas chamadas literatura “marginal”, literatura “periférica”, literatura dos povos originários (indígenas do Brasil) e, em especial, pela literatura negra, diante do “capitalismo etnicorracial”, da “colonialidade do poder-saber”, das “pilhagens teóricas e epistêmicas” e do “epistemicídio dos corpos negros e indígenas” (FREITAS, 2016, p. 42). Para Freitas, as pilhagens teóricas e epistêmicas “indígenas”, africanas e afro-brasileiras, em paralelo à violência da colonialidade do poder-saber, se constituíram através do saqueio dos saberes “indígenas” e negros como alternativa a uma produção nacional, diante da necessidade de se delinear a nação brasileira, em diversos campos, especialmente na literatura, estendendo-se do período colonial ao Brasil pós-independência, ou seja, se negava qualquer autoria “indígena” e africana. Ele afirma que é fundamental assumir,

longe de parricídios inócuos ou da angústia de qualquer influência, que, mais que os temas, as línguas, os modos de saber e fazer, o corpo negro autoral e a literatura negra constituída a partir de sua amplitude gnosiológica são fundamentais para que a literatura brasileira se torne o que é, usufruindo da diferença mímica que a potencializa através da rasura, mas sem apagar seus agentes, como tem sido feito (FREITAS, 2016, p. 43).

Essas literaturas “em diferença” confrontam de forma definitiva, “a pilhagem epistêmica naturalizada na história literária do Brasil, reivindicando, de forma inegociável e inadiável, a condição autoral aos sujeitos da margem” (FREITAS, 2016, p. 49).

## 2.1 A construção do método de análise

A proposta de análise de filmes, na perspectiva afrocentrada e transdisciplinar, foi construída através da contribuição de diferentes teóricos, áreas do conhecimento e suportes de

leitura, como a ideia de encruzilhada, da pesquisadora e dramaturga Leda Maria Martins, ou a de ideia de “aforrizoma”, proposta pelo pesquisador e escritor Henrique Freitas. Conceitualmente, a encruzilhada é um espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazeres que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma gnosis em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. Já o conceito de aforrizoma, parte da ideia de rizoma, modelo genealógico da epistemologia de Deleuze e Guattari (1995), por sua vez, adaptado da botânica “em que os brotos de determinadas plantas podem tornar-se qualquer ponto talo, ramo ou raiz, com autonomia em relação à sua localização arbórea, empresta sua forma fluida e descentrada ao sistema epistemológico em que não há proposições que se sobrepõem, nem dicotomias fechadas”. Esta proposta de análise contempla, inicialmente, dez tópicos relevantes nas produções audiovisuais africanas e afrodiáspóricas:

**1. Emancipação:** visa analisar os processos de independência de territórios colonizados, além do compromisso político-social, o engajamento e o caráter pedagógico destas produções, a exemplo dos filmes anticolonialistas e antirracistas.

**2. Lugar de fala, empoderamento e interseccionalidade:** no Brasil, estes termos vêm sendo popularizados através de intelectuais negra, como a filósofa Djamila Ribeiro, no livro *O que é lugar de fala?*. Segundo esta autora, embora não negue o aspecto individual, o lugar de fala, por exemplo, confere uma ênfase ao lugar social ocupado pelos sujeitos numa matriz de dominação e opressão, dentro das relações de poder, ou seja, às condições sociais (ou *locus* social) que autorizam ou negam o acesso de determinados grupos a lugares de cidadania. Empoderamento, por sua vez, está associado à conscientização e tomada de poder de influência de uma pessoa ou grupo social, geralmente para realizar mudanças de ordem social, política, econômica e cultural no contexto que lhe afeta. Já a interseccionalidade analisa a sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação. A teoria sugere e procura examinar como diferentes categorias biológicas, sociais e culturais, tais como gênero, raça, classe, capacidade, orientação sexual, religião, casta, idade e outros eixos de identidade interagem em níveis múltiplos e muitas vezes simultâneos

**3. Negritude e devir negro:** estas noções não só designam um conjunto de discursos, como de práticas, “um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e pôr em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o negro enquanto sujeito de raça e

exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (MBEMBE, 2017, p. 62). O cinema negro brasileiro, por exemplo, tem se configurado como um campo de luta por visibilidade do negro, onde se conjugam várias experiências da arte e da luta política para romper a discriminação, o racismo, a invisibilidade e reafirmar a identidade negra. Esse campo de luta, criação e reflexão, compreendido como cinema negro, tem defendido e construído um lugar de fala que sobreponha e atualize a herança ancestral às expressões contemporâneas, com referências locais e globais. Os realizadores e realizadoras negros interessados nas questões políticas e identitárias têm encontrado no documentário e no curta-metragem de ficção espaços estratégicos para tornar cada vez mais visíveis suas pautas, de forma direta e indireta.

**4. Memórias:** compreendendo a memória como importante instrumento para a construção e manutenção das subjetividades das populações afro-brasileiras, esta temática foi e ainda tem sido recorrente nas mais variadas produções artísticas no Brasil, a exemplo do cinema. Os cineastas negros tematizam a memória, individual e coletiva, dos afrodescendentes em suas produções, trazendo à tona memórias costumeiramente invisibilizadas, negadas e ou apagadas pela história oficial brasileira.

**5. Oralidade:** nos cinemas de África, principalmente, articulam-se a relação das imagens com a oralidade, isto é, a união das tradições orais africanas e das formas visuais ocidentais, que oferecem “uma ponte que une as diferenças ontológicas de diferentes grupos”, além de oferecer outra base para o conhecimento, “que surge da interação de forças em vez de objetos concretos” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 62), através da figura dos griôs (contadores de histórias), “pois eles representam igualmente as consciências coletivas das suas comunidades e tecem a história de povos e dos seus passados por meio de canções, poesias de louvor, histórias e humor, ligando-os ao presente” (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 62). Eles são simultaneamente críticos sociais, historiadores, bardos e videntes, criticando o presente para estimular a mudança; podem ser vistos como uma personificação da consciência histórica, sendo que reexaminam e reconstroem o passado para esclarecer seus efeitos no presente; e eles são mediadores de culturas e histórias das gerações passadas até as atuais (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 63).

**6. “Escrevivência”:** a noção de “escrevivência” foi cunhada pela escritora mineira Conceição Evaristo. Na obra *Becos da Memória* (2017), ela reflete que, em uma escrevivência, “as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas”. Isso se dá em um processo em

que a autora se coloca no espaço aberto entre a invenção e o fato, utilizando-se dessa profundidade para construir uma narrativa singular, mas que aponta para uma coletividade. Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas. Evaristo, refletindo sobre o conceito, considera que “o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si”.

**7. Corpo:** um dos temas frequentes nestas produções é a descrição e a relação com o corpo. A cor da pele e os sentidos que adquirem através dos tempos têm sido tematizados por uma série de filmes, enfatizando as suas várias possibilidades de representação, seja como expressão de orgulho e pertencimento, seja para explicitar marcos históricos ou para enfatizar as relações com países africanos. O fato é que cabelo, cor de pele e performatividade dos corpos negros têm gerado conotações diversas para os lugares ocupados pelos negros na diáspora. Hegemonicamente, o corpo negro é vilipendiado pelo racismo, e o sexismo impõe ao corpo da mulher uma dupla carga de opressão; nem mesmo os avanços contemporâneos têm sido suficientes para retirar os homens e as mulheres negras de representações que as aprisionam a papéis que enfatizam a objetificação. Diante disso, cineastas negros buscam representar seus corpos fora dos enquadramentos racistas e sexistas, destacando o seu papel histórico na tessitura das relações familiares, sociais, econômicas e culturais.

**8. Ancestralidade:** entendida aqui “para muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico”, e sim, como “uma categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética (OLIVEIRA, 2012, p. 30), é um elemento extremamente significativo para as sociedades africanas e afrodiáspóricas, com forte presença em produções filmicas de África. A ancestralidade é mais que um conceito ou categoria do pensamento. Ela se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além-mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos (Oliveira, 2012, p. 39).

**9. Diáspora:** Nas palavras do filósofo Eduardo Oliveira, espécie de reintrodução da África perdida no solo brasileiro, através de uma recriação idílica, epistêmica, política, artística e até mesmo econômica (OLIVEIRA, 2012, p. 38).

**10. Multilinguismo ou plurilinguismo:** ato de usar ou promover o uso de vários idiomas, seja por uma pessoa individual ou por uma comunidade de pessoas, muito recorrente nas produções audiovisuais africanas.

### 3. CONCLUSÃO

Além das mostras e festivais, os filmes podem ter a seu dispor uma rede de discursos sociais que também os promovem e de certa forma reconstruem o acolhimento do público a eles. Nesse sentido, a crítica de cinema pode ser vista como um excelente elemento de investigação do alcance histórico do filme, ou seja, de sua recepção. Através da análise de modelos e referenciais teóricos utilizados na atividade de crítica de cinema brasileira, que segue uma tradição eurocêntrica, torna-se fundamental o desenvolvimento de teorias autóctones para os cinemas de África e da diáspora, nas quais, por exemplo, articulem-se a relação das imagens com a oralidade, isto é, a união das tradições orais africanas e das formas visuais ocidentais, que oferecem “uma ponte que une as diferenças ontológicas de diferentes grupos”, além de oferecer outra base para o conhecimento, “que surge da interação de forças em vez de objetos concretos”, o que possibilitaria a valorização da figura dos griôs (contadores de histórias), pois eles representam igualmente as consciências coletivas das suas comunidades e tecem a história de povos e dos seus passados por meio de canções, poesias de louvor, histórias e humor, ligando-os ao presente (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 2014, p. 62). A proposta deste artigo foi, justamente, tensionar os modelos eurocentrados de análise de filmes no Brasil, e propor um outro repertório analítico e referencial, seguindo uma perspectiva transdisciplinar e afrocentrada, especialmente voltada para filmes africanos e afro-diaspóricos.

### REFERÊNCIAS:

- ASANTE, Molefe Kete. *Afrocentricidade: a teoria de mudança social*. Filadélfia: Afrocentricity, 2014.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. SP: Selo Negro, 2009.
- 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. p. 79-104.

- BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2012. p. 215-231.
- BAMBA, Mahomed. O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó-SC: Argos; Editora da Unochapecó, 2010. p. 267-280.
- BAMBA, Mahomed. A irrupção do outro no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos; CARRASCOSA, Denise (org.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 77-98.
- BHABHA, Homí K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.
- GOMES, Regina. A recepção da crítica ao cinema brasileiro exibido em Portugal: 1990-1999. In: HAMBURGER, Esther et al. *Estudos de cinema SOCINE IX*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Socine, 2008. p. 127-134.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África – vol. I*. São Paulo: Ática, Unesco, 1982. p.
- HOUNTONDJI, Paulin. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, mar. 2008, p. 149-160.
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*, vol. II. Lisboa: Publicações Europa-América, 2002.
- LOPES, Ana Mônica; ARNAUT, Luiz. *História da África: uma introdução*. 2 ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- M'BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações - Tomo II (Do século XIX aos nossos dias)*. Tradução: Manuel Resende. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.
- NOGUEIRA, Cyntia. Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo? In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (org.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 157-163.
- OLIVEIRA, Kioma. O papel das manifestações artísticas contra-hegemônicas na desconstrução do discurso colonial. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, vol. 2, n. 1, 2014, p. 84-101.
- PEZZODIPANE, Rosane Vieira. Pós-colonial: a ruptura com a história única. *Revista Simbiótica*, Ufes, v. ún., n. 3, p. 87-97, jun. de 2013.
- SANSONE, Lívio; FURTADO, Claudio Alves. *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA
- SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. O cinema e o pós-colonial. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 320-326.
- TOMASELLI, Keyan; SHEPPERSON, Arnold; EKE, Maureen. A oralidade no cinema africano: considerações, representações e relativismos. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *África: um continente no cinema*. São Paulo: Editora Unifesp, 2014. p. 37-76.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. Film and the politics of liberation. In: \_\_\_\_\_. *Black Africa Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994. p. 222-245.
- THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-32.