

Velhos mitos no cinema contemporâneo: a África visita o cinema ocidental

Marcos Paulo Amorim dos Santos

Universidade Federal de São Paulo
São Paulo – São Paulo – Brasil
marcospaulo_3@hotmail.com

Resumo: Este artigo pretende problematizar os usos e sentidos de uma ideia de África nos filmes “*Beasts of no Nation*” e “*Diamante de Sangue*”. Nosso argumento reside em observar como essas duas produções – produzidas por grandes conglomerados cinematográficos estadunidenses – podem servir igualmente como propulsoras de imagens e estereótipos sobre o Continente africano.

Palavras-chave: Cinema. História da África. Colonialismo. Neocolonialismo.

Introdução

Daí que esse novo poder da imagem, tão apto a fazer a crítica dos outros, deve doravante admitir que seu próprio sistema também pode e deve ser analisado (FERRO, 2010, p. 13).

Torna-se cada vez mais corrente, na fala da militância e dos coletivos de negros e negras no Brasil, a valorização e defesa da aplicação da Lei 10.639/03¹. Sua conquista, fruto da luta desses grupos desde meados dos anos 80 (DOMINGUES, 2007; HERNANDEZ, 2012), fomentou o aprofundamento dos estudos sobre África no Brasil. Contudo, poderia somente a inserção de uma temática em sala de aula coibir séculos de racismo e preconceito no Brasil? Quais os tratos necessários para que essas discussões extrapolem a sala de aula? É justamente para além da sala de aula onde percebemos o longo esforço para que o continente africano se torne um tema a ser esmiuçado e julgado com melhor qualidade.

¹ Lei que obriga as instituições de Educação básica e superior do país oferecer o ensino de aspectos da cultura e sociedades africanas e afro-brasileiras. Curiosamente, o texto da lei ressalta que essa é uma prerrogativa de todas as disciplinas do currículo escolar. Na educação básica, contudo, a aplicação da lei ainda parece muito restrita aos professores de história e sociologia (Cf. BAKKE, 2011).

Para tentar responder a essas perguntas, escolhemos tratar do cinema por ser uma produção de veiculação massiva, refém dos interesses capitalistas (BENJAMIN, 1994) e, atualmente, acessível a múltiplos estratos da sociedade. Muitas poderiam ser as escolhas possíveis nessa seara, contudo, neste texto apontaremos somente dois filmes a fim de ilustrar uma relação facilmente observável no cinema sobre a África: um cinema que produz uma relação dialética entre a “civilização” do Ocidente e os (des)caminhos de uma África atravessada pelo colonialismo e a barbárie.

Durante a análise desses dois filmes, valemo-nos da metodologia empregada por Marc Ferro (2010, p. 11-12) – que defendia o cinema de ficção como “um excelente caminho em direção aos campos da história psicossocial nunca atingidos pela análise dos documentos” – e outros teóricos que estudam a relação cinema e história como Carolin Overhoff Ferreira (2014). Muito embora os contributos de Ferro sejam nominalmente citados no decorrer desse texto, deve-se reconhecer, entretanto, a crítica de Pierre Sorlin sobre o tipo de análise empregado pelo historiador, como nos exorta o artigo de Monica Kornis (1992, p. 246):

Para Sorlin, essas análises desembocam no seguinte impasse: ou descrevem a sociedade e verificam a descrição nos filmes, ou analisam socialmente os filmes e encontram na estrutura os elementos que lhes deram origem. O imobilismo desse esquema se funda, segundo ele, não só por razões teóricas - não há uma reflexão sobre os materiais usados pelo filme e sobre a sua relação com o público - mas também pela insuficiência de métodos, embora reconheça a importância do registro etnográfico no filme. É na busca de um método que Sorlin acredita na contribuição da semiótica, a ciência dos signos usados na comunicação, para resgatar os diversos signos que compõem um filme e que, uma vez classificados, permitiram a sua leitura. [...] Para ele, a imagem propõe um grande número de mensagens, cabendo ao historiador reagrupar certos elementos icônicos selecionados dentro de um conjunto maior.

Pretende-se, entretanto, observar como ambos os filmes citados procuram aplicar conceitos, diálogos e percepções vindas do Ocidente sobre a África e que ainda contribuem para uma “africanofobia”².

“Beasts of no Nation”: uma África pedófila e sedenta por poder

O início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, um “conhece-te a ti mesmo” como produto do processo histórico até hoje

² Esta não é uma palavra propriamente da língua portuguesa. No castelhano, “africanofobia” significa uma xenofobia com imigrantes do continente africano. Não estamos utilizando a semântica do espanhol, contudo. Na verdade, a palavra se insere como um adjetivo de um suposto “medo” da África gerado pela ignorância e desconhecimento sobre o continente. Ainda que tenhamos iniciado o texto falando do contexto brasileiro, esse medo é uma constante em boa parte dos países do Ocidente.

desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços recebidos sem benefício no inventário. Deve-se fazer, inicialmente, este inventário (GRAMSCI, 1981, p. 12).

Marc Ferro (2010), considera que não se pode fazer uma análise entre história e cinema sem considerar os aspectos do presente da elaboração do filme. Afim de garantir a eficácia de seu método, Ferro observa as diferentes ideologias de diretores, produtores em relação ao contexto do filme. Os contributos do historiador acabaram por fundar um paradigma para a inserção do filme em um discurso historiográfico.

Nosso objetivo, entretanto, é observar que filmes podem ser lidos como representações não somente de um tempo histórico, como de uma lógica histórica atinente ao tempo de sua produção. Para tanto, não julgamos necessário observar todas as fases da produção, como o realizado pelo emérito historiador francês. Assim, nosso interesse repousa em observar o filme mais e para além de seu conteúdo mercadológico. Em outras palavras, intenta-se balizar como fonte o argumento do filme, afim de observar nele categorias de representação, como observado na teoria de Henri Lefebvre (1983).

Nesse sentido, entendemos o filme como um conceito capaz de condensar “uma gênese e análise crítica de seu começo, meio e fim intrínseco a ele (LEFEBVRE, 1983, p. 20-21). Ainda amparados pela análise de Lefebvre (1983, p. 24), buscaremos no filme representações traduzidas em ideologias de diretores, produtores, financiadores e expectadores – não se aprofundando, entretanto, em questões de bilheteria, circulação ou produção dos filmes.

“*Beasts of no Nation*”(2015, dir. Cary Fukunaga) é um típico drama do Ocidente reelaborado em um contexto africano. Ambientado na Nigéria, supostamente a partir da década de 1960, somos apresentados no primeiro momento ao protagonista Agu, uma criança da qual não sabemos a idade (mas que parece possuir entre 8 e 11 anos) que busca sobreviver em um contexto marcado por guerras e revoltas contra o governo central nigeriano. Agu e seus familiares residem em uma área segura onde seu pai, uma liderança local, organiza os refugiados nas terras de sua própria família.

O argumento do filme nos apresenta, portanto, uma família que goza de algumas posses e determinados privilégios locais (como descobriremos no desenrolar do filme). O que não explica, entretanto, a necessidade que o protagonista possui de vender parte da televisão de sua casa para obter comida. Depois de conseguir alimento para si e seus amigos, a próxima cena nos apresenta a residência de Agu onde os membros da família estão jantando.

Ora, se a região estava relativamente segura, se sua família possuía condições para alimentar-se, por que Agu precisa vender parte de sua televisão aos soldados das forças de paz? Aqui fazemos coro com o apontado pelo historiador Valdemir Zamparoni (2007, p. 4) – sobre outros contextos, mas que perfeitamente se ajustam à nossa análise: “podemos dizer que, de maneira geral, prevalece em um polo certa imagem hegeliana, e no outro, não menos exotizante, uma ‘Mama África’, originária, profunda, virgem, paradisíaca...”.

A África paradisíaca nos é apresentada em vários contextos. Logo nas primeiras tomadas, Agu vende uma “TV dos sonhos”, onde seus amigos fazem performances atrás de uma tela vazia. Após 5 minutos, somos apresentados a uma senhora idosa (que supostamente possui problemas mentais), chamada pelo irmão de Agu na cena em questão de “bruxa”. Percebe-se nesse momento da narrativa a reprodução da argumentação ocidental a respeito da loucura e bruxaria (DELUMEAU, 2009), o que seria óbvio em um filme ocidental, feito para o Ocidente – mas que reproduz, no bojo desse mesmo pensamento, o velho pensamento de que sociedades africanas são regidas por códigos mágicos, religiosos e pouco racionais em todas as instâncias (APPIAH, 1998, p.152).

O tempo empregado no desenrolar da narrativa distancia-se do utilizado em algumas produções do cinema africano (FERREIRA, 2014). O que ratifica nosso argumento de que, muito embora o filme baseie-se no livro homônimo do nigeriano Uzodinma Iweala, seu tempo narrativo e sequência evocam elementos ocidentais e ocidentalizantes na compreensão do enredo.

Por uma série de descaminhos e desencontros de Agu e o restante de sua família – além de um revés na situação de paz da aldeia onde o filme se iniciou –, nosso protagonista acaba fugindo para a floresta, onde encontra combatentes da Frente Democrática Local. Chama-nos atenção, imediatamente, as roupas camufladas, juntamente com galhos da flora local. Apesar de essa vestimenta ser um expediente justificável – sobretudo em uma luta armada na floresta – a câmera nos mostra alguns dos “meninos-soldados”³ nus, o que não seria recomendável em uma campanha militar

³ Meninos-soldados ou “crianças-soldados” fora um expediente conhecido em muitos países africanos, cujos líderes mobilizavam crianças e adolescentes para o combate com o antigo colonizador ou com as forças opositoras de governo. O tema foi objeto de debates em conferência da UNICEF (PILOTTI, 2000, p.49). Não conhecemos, até o momento, nenhum debate historiográfico sobre o tema. Contudo, ele tem sido objeto de atenção na literatura (Cf. NASCIMENTO, 2000, p. 47-63) ou mesmo do direito (Cf. CORREIA, 2013).

armada, mas que se ajusta perfeitamente como um recurso para bestializar ou infantilizar os exércitos locais africanos.

Seguimos nossa trajetória do ponto de vista de Agu, que seria recrutado pelo exército da Frente (contrária às forças do Estado). Já no início do treinamento de Agu, conhecemos Strika, o menino-soldado mudo que é tido como preferido do Comandante. A cena que nos é apresentada já nos deixa um estranhamento: Strika é chamado à cabana do comandante sozinho em um fim de tarde. Mais tarde, teremos a confirmação que o comandante era um estuprador de seus meninos favoritos (Agu e Strika).

Na sequência, por uma série de conchavos e descaminhos políticos, temperados com longas tomadas de consumo de drogas, violências físicas e verbais, invasões e estupros, o comandante trai o comando da Frente e começa a resistir às forças de Paz da ONU e às forças do Comandante Supremo (que já ensejava um acordo com o governo e os órgãos internacionais). A campanha na floresta nos mostra as visões e arrependimentos do protagonista, transitando o foco narrativo para uma questão mental do personagem. Muito embora os arrependimentos do personagem sejam úteis para o desfecho da história, nosso foco aqui permanecerá nos desmandos do Comandante. Ora, a deserção do líder revolucionário pode ser lida como um recurso para demonstrar a ausência de um sentido ideológico para a guerra em curso. Mais do que isso, o próprio se intitula “pai” de seus meninos-soldados, o que pode ser interpretado como uma clara alusão aos líderes totalitários do Ocidente no século XX (ARENDDT, 2007).

Nosso argumento, nesse caso, é reforçado pelo recurso narrativo de filmar – durante as cenas de violência – as citações em nome da paz espalhadas pela ONU nos muros dos cenários do filme. Assim, o argumento do filme parece ridicularizar tanto as tentativas de paz das Nações Unidas, como as ações ideológicas dos atores envolvidos na guerra. Podemos, entretanto, pensar essas ironias nos pressupostos de Kwame Anthony Appiah (1998, p. 191), para o qual não existem problemas africanos ou problemas do ocidente, mas sim problemas humanos oriundos da modernidade. Ainda que a percepção de Appiah se materialize na visão de Agu (que parece não enxergar diferenças na violência dos dois lados do conflito), há uma necessidade na narrativa de bestializar as forças rebeldes. A insistência pelas frases das forças de paz da ONU em todo o filme nos induz a refletir que a violência ali exposta é uma resposta dos africanos à intervenção europeia ou resultado de sua incapacidade de solucionar seus problemas internos.

Diante do exposto, é lícito concluir que, independente dos contextos ocidentais claramente visíveis no discurso narrativo da película, o filme longe de problematizar nossas ideias e visões sobre a África, reatualiza velhos estereótipos e antigas relações com o continente africano. O estereótipo de uma África mítica, pouco politizada (se dissociarmos ciência e religião como parece próprio às sociedades do Ocidente) se refaz também na filmagem de um ritual iniciático de “fechamento de corpo”. Nesse caso, concordamos com Leda Martins (2010, p. 83) que enxerga nas performances de determinados grupos

...uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros...

Mais do que isso, podemos concluir que os usos de rituais religiosos sem maiores explicações de sua simbologia ou à cultura a que são intrínsecas, além das poucas alusões à Nigéria no filme, produzem “um tipo ‘o africano’, uma cultura ‘africana’ que supostamente corresponderia ao continente” (ZAMPARONI, 2007, p. 3). Por fim, “*Beasts of no Nation*” reproduz o estilo presente em *Hotel Ruanda* (2004): um cinema-denúncia, voltado à exposição da violência gerada pelo pós-colonialismo. Como nos exorta Carolin Ferreira (2014), o cinema sobre África (sobretudo quando produzido por conglomerados europeus ou estadunidenses) ainda é refém de um “neocolonialismo” do Ocidente.

Não podemos diminuir, entretanto, as filmagens realizadas durante os conflitos do Boko Haram⁴ em 2014, o que justifica, segundo Marc Ferro (2010, p. 12), um cinema sobre o passado que se refere ao presente. Se o filme em análise está intimamente ligado a interesses do presente, além da filiação dos discursos do Ocidente sobre África; “Diamante de Sangue” nos descortina um cenário muito mais apocalíptico sobre o continente.

⁴ Traduzido livremente como “a educação ocidental ou não-islâmica é um pecado” é visto como um grupo radical sediado no norte da Nigéria com vistas à separação integral das populações do Norte. Por ser um fenômeno recente, as análises de suas ações e intenções ainda são juízo de valor de muitos jornalistas no Brasil e alhures. Evitaremos, entretanto, a redução de termos, confundindo *Jihad* (em seu sentido empregado pelos povos árabes) com as ações do grupo. Mais do que isso, não faremos considerações motivadas pelos julgamentos da Imprensa nacional e internacional sobre terrorismo ou qualquer outro conceito. Para compreensão do termo no interior desse texto, basta entendermos que o Boko-Haram está há anos reivindicando a autonomia do Norte nigeriano, além das razões acima expostas, pelo confuso sistema político de representação e representatividade da Nigéria desde sua independência nos anos 1960.

“Diamante de Sangue” ou “retrato do colonizado precedido pelo colonizador”

Serra Leoa, década de 1990. Solomon Vandy, pescador, pai de família, vive uma existência bucólica próxima a uma região litorânea do país. Logo na primeira cena, Dia Vandy, filho do pescador, apresenta o tom que o filme irá adotar por toda a sua sequência: uma África permeada por problemas, mas que possui um devir para com o futuro e a esperança por dias melhores. Os tempos de paz da família Vandy duram poucos minutos no filme. Imediatamente, o grupo rebelde “Força Revolucionária Unida” invade o povoado e começa a cortar as mãos dos moradores homens, com a justificativa de impedi-los de votar.

Mais uma vez, somos apresentados a um monopólio da violência motivado por bases completamente irracionais – uma caricatura dos motivos e razões pelos quais grupos rebeldes se sublevam na África. Vandy foi, entretanto, livrado desse cruel destino e levado a trabalhar nas minas de diamantes. Nesse meio tempo, o filme apresenta o monopólio internacional dos diamantes traficados de Serra Leoa e Libéria. O tom paternalista das organizações de comércio europeias (sem a presença dos líderes africanos) nos apresenta outra África: um continente sem vontade política, refém das ações de caridade de seus antigos algozes. Uma África, portanto, que precisa de tutela do mundo europeu para sua própria proteção (MEMMI, 2011, p. 3).

Pelo desmantelamento do campo de diamantes por forças rebeldes, Vandy é preso junto com alguns líderes da Frente. Lá, conhecemos Daniel Archer, nascido no Zimbábue (que o personagem insiste em chamar de Rodésia) um traficante de diamantes pela fronteira entre Serra Leoa e Libéria. Novamente somos apresentados a uma África sem lei, visto que ambos os acusados aqui citados facilmente se livram da cadeia pelas relações de Archer com os governos e traficantes locais. Archer interessa-se por um suposto diamante de grandes proporções encontrado por Vandy (e enterrado por ele na mina antes de sua prisão).

Archer e Vandy produzem a dupla que protagonizará a maior parte das tomadas do filme⁵, juntamente com a jornalista estadunidense Maddy Bowen. Desse ponto,

⁵ Deve-se ressaltar, entretanto, que Dia Vandy fora também levado pelo grupo de rebeldes. Não exploraremos com o rigor necessário a questão dos “meninos-soldados” nesse texto. Contudo, ela nos parece uma constante nos filmes recentes sobre África.

observamos parte das ações e dos caminhos das personagens à luz das proposições de Albert Memmi (2011). Bowen é inserida na história (não só como par romântico de Archer), mas como a jornalista que fará uma reportagem sobre os chamados “Diamantes de Sangue” (diamantes obtidos em zonas de conflito e como resultados de inúmeras afrontas aos direitos humanos). O interesse da jornalista em atingir os grandes monopólios europeus do comércio leva a uma série de questionamentos sobre traficantes e colonos envolvidos no esquema – sem maiores preocupações de suas implicações locais ou dos agentes envolvidos em África para a constituição do comércio internacional. Podemos interpretar tal recurso em duas frentes: de um lado há uma negação do estatuto de humanidade do colonizado (MEMMI, 2011, p. 3-4); do outro, um alargamento do espaço privado em prol dos interesses de um complexo sistema capitalista e burguês no espaço público (CHAUI, 2012). Archer, por outro lado, carrega em si o colonizado arrancado de seu local de nascimento por força dos eventos políticos do Zimbábue. Imigrante e soldado nas guerras civis de Angola, treinado por milicianos sul-africanos, o africano branco do filme demonstra a imprevisibilidade do colonizado (MEMMI, 2011, p. 4). Mais do que isso, é também por Archer que retomamos o contato com uma África mítica e exótica – lugar onde as contradições do Ocidente parecem não encontrar eco e forma. É também em Archer por onde vemos o sonho de fugir da África violenta e barbarizada. Novamente em Memmi (2011, p. 5):

Esse mecanismo não é novo: é uma mistificação. É sabido que a ideologia de uma classe dirigente acaba por ser admitida em grande medida pelas classes dirigidas. Porque toda ideologia de luta compreende, como parte integrante de si mesma, uma concepção do inimigo. Somando-se a essa ideologia, as classes dominadas confirmam de alguma maneira a função que lhes fora designada. Isso explica, entre outros fatores, a relativa estabilidade das sociedades: a opressão é tolerada, de menor ou pior forma, pelos mesmos oprimidos. A dominação se realiza de povo em povo na relação colonial, porém o esquema segue sendo o mesmo. A caracterização e a função do colonizado ocupa um lugar privilegiado na ideologia colonizadora. Uma caracterização infiel da realidade, incoerente em si mesma, porém necessária e coerente no interior dessa ideologia. Há nela o assentimento do colonizado, incerto, parcial, porém inegável⁶.

⁶ Tradução minha, do original: “Ese mecanismo no es nuevo: es una mistificación. Es sabido que la ideología de una clase dirigente acaba por ser admitida en una gran medida por las clases dirigidas. Porque toda ideología de lucha comprende como parte integrante de sí misma una concepción del enemigo. Sometiéndose a esta ideología, las clases dominadas confirman de alguna manera la función que les ha sido asignada. Eso explica, entre otros factores, la relativa estabilidad de las sociedades: la opresión es tolerada, de mejor o peor grado, por los mismos oprimidos. La dominación se realiza de pueblo a pueblo en la relación colonial, pero el esquema sigue siendo el mismo. La caracterización y la función del colonizado ocupa un lugar privilegiado en la ideología colonizadora. Una caracterización infiel a la realidad, incoherente en sí misma, pero necesaria y coherente en el interior de esa ideología. Ya la que el colonizado da su asentimiento, incierto, parcial, pero innegable”.

Assim, o par Bowen e Archer nos demonstra a intrincada dialética entre colonizado e colonizador no contexto social e político ambientado no filme. Nesse contexto de violências, colonizações e mistificações, podemos também observar o apontado por Kwame N’krumah (1968). N’Krumah, um notório leitor de Lênin, interpretou as conjunturas apontadas por Memmi (novamente elaboradas no decorrer desse texto) ou Frantz Fanon (1968) como medidas silenciosas do chamado “neocolonialismo” das potências europeias e, sobretudo, estadunidenses em África. Poderíamos afirmar que existe, no contexto do filme, alguma imprecisão histórica nessa elaboração? Evidentemente que não. Contudo, chama-nos atenção o artifício de uma narrativa visando uma “história única” para a África e os povos africanos, de modo geral (ADICHIE, 2012).

Se Archer e Bowen representam a ausência de esperança, Solomon Vandy demonstra exatamente o contrário. O personagem – cujo nome pode ser associado com o lendário rei Salomão (cujo objetivo de seu reinado era somente a sabedoria e a humildade) ou mesmo com o escritor afro-americano Solomon Northup (1808-1863) – está, durante toda a película, em busca de sua família (localizada parte em um campo de refugiados na Guiné e Dia, seu filho, junto aos revolucionários). Vandy é o típico personagem altruísta, que não vê em seu diamante a expectativa de riqueza, mas de recuperar seus laços familiares e fraternos. Não temos acesso a história de Solomon com a mesma riqueza dos personagens anteriores; entretanto, é ele quem produz as frases e os diálogos mais emblemáticos a respeito da liberdade e dos destinos da África no filme. Solomon Vandy é, portanto, o colonizado sem história, fora do jogo (MEMMI, 2011, p. 7). Mais e além desse aparente aceite do sistema colonial, Vandy também representa a África esperançosa, vocacionada ao futuro e pronta a assumir seu protagonismo logo que todos os conflitos (dos quais não possuímos exatamente o contexto pelo filme) terminem.

Comparativamente, podemos afirmar que “*Diamantes de Sangue*” apresenta uma trama muito mais complexa do que “*Beasts of No Nation*”. Ainda assim, existe uma repetição de recursos narrativos nas duas histórias (mesmo que os espaços onde os filmes se desenrolem sejam diferentes). Ambos apresentam uma África atrasada por conta de seus conflitos internos, matizados pelos fortes entraves que mecanismos internacionais fazem a uma futura paz na região. Em ambos os casos, observamos um esvaziamento dos conflitos políticos locais, optando-se por apresentar os (des)caminhos deles em meio aos conchavos pelo poder internacionais. Os protagonistas de ambos os filmes são africanos e movidos por uma incompreensível esperança de que tudo se modifique e melhore (ainda

que o cenário do filme não nos ofereça subsídios para tal atitude). É também uma recorrência, em ambos os filmes, as filmagens em espaços africanos, mas, estranhos aos contextos dos quais os filmes se propõem a narrar. “*Beasts of no Nation*” fora filmado na Região Oriental de Gana ao passo que “*Diamantes de Sangue*” teria sido filmado em localidades da África do Sul e Moçambique. Parece-nos, portanto, que o foco não está na fidedignidade de cenários ou acontecimentos.

Em “*Diamantes de Sangue*”, contudo, Vandy e sua família conseguem vender seu diamante e assumem uma nova vida fora de Serra Leoa. Archer – cujo destino parece estar selado junto à África – não possui a mesma “sorte”. Alvejado por parte dos revolucionários, sua cena de morte nos apresenta o compromisso e o vínculo do homem africano com seu território; reforçando uma África mítica, mística e cheia de mistérios.

O desfecho da película nos oferece subsídios para colocar Vandy no papel de Archer como paladino e representante dessa África isolada das relações de poder. Solomon – que parece atingir papel de denunciante semelhante ao seu homônimo afro-americano – é convidado a falar na Conferência de Kimberley, África do Sul (2000). Seu convite se dá pela necessidade de expressar a voz de uma pessoa cuja história de vida fora atravessada pelos interesses imperialistas e comerciais no continente africano. Diante do exposto, torna-se necessário retomar uma das perguntas que norteiam o estudo do historiador Marc Ferro (2010, p. 31): “Na verdade, de que realidade o cinema seria a imagem?”

Considerações finais

Nosso interesse inicial em observar os dois filmes brevemente analisados se deu pela possibilidade de inserção de um método historiográfico em filmes que não carregam o rótulo de “clássicos” ou “históricos”. Essa postura pode ser respaldada novamente por Marc Ferro (2010, p. 32). Nas pegadas do historiador, adotamos uma hipótese: “Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.

Quando Ferro (2010, p. 30) publicou a versão original de seu texto, em 1993, o historiador aventava o acesso e usufruto do cinema por camadas “cultas” da sociedade. Deve-se observar, entretanto, que nos anos de lançamento de “*Beasts of no Nation*” (2015) e “*Diamantes de Sangue*” (2007), o cinema já se tornara mais acessível à maior

parte dos estratos da sociedade – como pode ser observado pelo acesso a cópias ilegais na Internet ou mesmo em sites que disponibilizam um vasto catálogo de filmes por um valor acessível. Ainda que filmes tenham maior circularidade no mundo atual, os filmes sobre África ainda são rotulados como filmes “*cults*” e, portanto, interessantes a uma ínfima parcela da sociedade.

Como nos demonstra Carolin Overhoff Ferreira (2014) na introdução de sua obra sobre o cinema africano, a inserção do continente africano no cinema ainda se dá em bases colonialistas e imperialistas. Se essas características ainda são observáveis nos cinemas do interior do continente, o que esperar de filmes produzidos por conglomerados internacionais e totalmente distantes das realidades africanas? Obviamente, poderíamos lidar com a resposta óbvia de que eles serão produtores e reprodutores de estereótipos e essencializações sobre a África. Mas foi também a contribuição de Ferro (2010, p. 28) que nos levou a investigar características de uma cultura para além do retratado nos filmes.

Assim, mais do que o discurso sobre África ou mesmo em críticas feitas às ações europeias ou estadunidenses sobre o continente, ambos os filmes analisados revelam o lugar que a África e o conhecimento sobre ela ainda ocupam nas relações de poder da sociedade global. Parece-nos latente – pela observação das narrativas de ambos os filmes – a predileção pelas mazelas e os sofrimentos da África. Nos dois filmes analisados, os dramas pessoais e emocionais das personagens são reduzidos em detrimento dos amálgamas políticos e sociais das sociedades retratadas. Portanto, nosso entendimento repousa na premissa que a África que faz a visita no cinema ocidental é uma África comunal, sem maiores nuances individuais ou comportamentais dos personagens envolvidos. Não há, no cinema ocidental, histórias de belezas ou de humor sobre a África, mas tão somente histórias sobre guerra, violência e barbárie.

Por que devemos realizar empreitadas como esse artigo? Por que não ignorar esses recursos e construir outras fontes sólidas de interpretação do continente africano? Como demonstrado por Ferro (2010, p. 28), o cinema é também um forte produtor (e reprodutor) de discursos no Ocidente. Assim, ainda que a África hoje seja objeto de debate e reflexão como lugar de grande parte das mazelas do mundo, ela só se torna agenda e tema de ação quando interfere no mundo branco, civilizado: e isso ambos os filmes demonstram com eficácia.

OLD MYTHS IN CONTEMPORARY CINEMA: THE AFRICAN CONTINENT VISITS AMERICAN CINEMA

Abstract: This article aims to discuss the uses and meanings of the idea of Africa in the film “Beasts of the Nation” and “Blood Diamond”. Our argument lies in observing how these two productions - produced by big conglomerates films of America - could also serve as drivers of images and stereotypes of the African continent.

Keywords: Cinema. History of Africa. Colonialism. Neo-colonialism.

Referências**Audiovisuais**

“*Ascensão da classe conservadora de São Paulo*”: conferência de Marilena Chauí. 23’45”, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RbBPVPybpY>. Acesso em: 11/03/2016.

“*Beasts of no Nation*”. Direção: Cary Fukunaga. Netflix, 137’, 2015.

“*Diamantes de Sangue*”. Direção: Edward Zwick. Warner Brothers, 143’, 2007.

“*Os Perigos da história única*”: diálogos com Chimamanda Adichie. Ted Talks, 2012, 19’16”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY>. Acesso em: 11/03/2016.

Bibliografia

APPIAH, Kwame Anthony. “*Na casa de meu pai*”: África na filosofia da cultura. São Paulo: Editora Contexto, 1998.

ARENDDT, Hannah. “*As origens do totalitarismo*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. “*Na escola com os orixás*”: o ensino das religiões afro-brasileiras na aplicação da Lei 10.639. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

BENJAMIN, Valter. “*Magia e técnica, arte e política*”. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CORREIA, Ana Catarina Amaral. “*Crianças-soldado*”: O problema no caso de Darfur. Dissertação de Mestrado em Direitos Humanos. Universidade do Minho. Minho (Portugal), 2013.

DOMINGUES, Petrônio. “*Movimento negro brasileiro*”: alguns apontamentos históricos. In: Revista Tempo, v.12, n.23, 2007, pp.100-122. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>. Acesso em: 11/03/2016.

FERREIRA, Carolin Overhoff. “*África*”. Um continente no cinema. São Paulo: Editora FAP/UNIFESP, 2014.

FERRO, Marc. “*Cinema e História*”. 2ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

GRAMSCI, Antonio. “*A concepção dialética da história*”. 4ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HERNANDEZ, Leila. “*África na sala de aula*”: visita a história contemporânea. São Paulo: Editora Selo Negro, 2012.

KORNIZ, Mônica Almeida. “*História e cinema*”: um debate metodológico. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p.237-250. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079>. Acesso em: 15.05.2016.

MARTINS, Leda Maria. “*A oralitura da memória*”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). “*Brasil afro-brasileiro*”. 3ed. Belo Horizonte, 2010.

MEMMI, Albert. “*Retrato Del colonizado*”. Temuko: Wallmapuwen, 2011. Disponível em: <http://ece.uprm.edu/~bvelez/site/wp-content/uploads/2013/11/retrato-del-colonizado..pdf>. Acesso em: 11/03/2016.

PICOTTI, Francisco. “*Globalización y convención sobre los derechos del niño*”: el contexto del texto. Washington (EUA): Organização dos Estados Americanos (OEA), 2000. Disponível em: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/polinfan/2006/area-lectura/mod-1/pilotti_contexto-del-texto.pdf. Acesso em: 15.05.2016.

NASCIMENTO, Flávia. “*A ficção e seus outros*”: história e testemunho em Alá e as crianças-soldados, de Ahmadou Kourouma. In: DIAS, MHM; PITERI, SHOR, (Org.) “*A literatura do Outro e os Outros da literatura*”. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/3mxq8/pdf/dias-9788579831119-04.pdf>. Acesso em: 15.05.2016.

N’KRUMAH, Kwame. “*Neocolonialismo*”: a fase superior do imperialismo. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

ZAMPARONI, Valdemir. “*A África e os estudos africanos no Brasil*”: passado e futuro. Revista Ciência e Cultura, n.2, v.59, 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200018&script=sci_arttext. Acesso em: 11/03/2016.

SOBRE O AUTOR

Marcos Paulo Amorim dos Santos é mestrando em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Recebido em 15/05/2016

Aceito em 29/07/2016