

Post-colonial musicalities: a study on African musicals

Musicalidades pós-coloniais: um estudo sobre os musicais africanos

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Brasil

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES)

Abstract

African films sometimes do not fit into pre-established genre models, which should follow a contemporary and fluid trend where genres exist and serve as a code of understanding and orientation, which is constantly changing. In this sense, this abstract proposes to present a survey of films in the area of African cinema, starting from the concept of musical, instituted and categorized by the Hollywood film industry, discussing some demands that have arisen in the recognition of the "musical" and/or "music" classification of African films. The initial corpus of the research is West Indies ou Les négres marmons de la liberté (Med Hondo, Mauritania, 1979); La vie est belle (Ngangura Dieudonné Mweza; Benoit Lamy, Congo; 1986); Tableau ferraille (Moussa Sene Absa, Senegal, 1997); Karmen Gei (Carmen Negra, Joseph Gai Bamaka, Senegal, 2001); L'extraordinaire destin de Madame Brouette (Moussa Sene Absa, Senegal, 2002); Nha fala (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 2002); U-Carmen eKhayelitsha (Carmen in Africa, Mark Dornford-May, South Africa, 2005); Un Transport en Commun (Dyana Gaye, Senegal, 2009), in which we seek to understand how these films approach or distance themselves from the characteristics and criteria of the classic musical, as well as to understand how they are used and negotiated by filmmakers, based on theoretical discussion and film analysis, seeking to highlight details of the narrative and its musicality.

Keywords: Film genres; Musicals; African cinemas; Musicalities.

Introdução

Você escolhe o filme pelo gênero? Qual o gênero do último filme que você assistiu? Foi importante ou necessário saber o gênero do filme? Consciente ou inconscientemente somos guiados e orientados na escolha dos filmes que assistimos pelas respostas destes questionamentos, visto que as películas premiadas nos grandes festivais do mundo, na Europa ou na África, normalmente, são classificadas como "drama" ou "aventura". Raramente um musical ou uma comédia ganha o prêmio principal de um festival, principalmente, quando se trata de filmes africanos. Nesse sentido, a prevalência do drama, para Ana Maria Bahiana, pode estar associada ao que comove e sensibiliza o espectador: "enquanto o que nos faz rir é em grande parte específico e cultural, o que nos faz chorar e emocionar é universal, suplantando fronteiras, idiomas e peculiaridades culturais" (2012, p. 147).

Neste sentido, os filmes africanos foram apresentados, inicialmente, a partir de textos, teorias, olhares e contextos que ressaltam suas funções ideológicas, educacionais e moralistas, sobretudo nas produções dos anos de 1960 e 1970, construindo a ideia de que os(as) realizadores(as) do continente não podem fazer filmes de entretenimento – são proibidos, por exemplo, de fabular, de explorar o musical, o western, a comédia e a sátira (enfim o "cinema de gênero"), e de provocar o riso por serem engraçados e divertidos, uma vez que as obras poderiam ser entendidas como fúteis e irresponsáveis, já que o(a) cineasta africano(a) deve sempre encorajar a reflexão política e ética nas suas produções.

No entanto, estes(as) cineastas nas suas produções deslocaram os gêneros, descolonizaram olhares, mobilizaram o cômico nas suas narrativas, desde a escrita do roteiro e a construção das personagens até a recepção do público local e global – seja explorando a quebra de categorias e oposições binárias (política e prazer, comédia e tragédia, entretenimento e política, ética e colonialismo) de realidades entrelaçadas; seja ultrapassando as fronteiras dos modelos de gênero preestabelecidos, propiciando a saída da caixa canônica de suas classificações.

Com isto, quero dizer que os filmes africanos, por vezes, podem não se encaixar nos modelos e padrões de gênero preestabelecidos, que deveriam seguir uma tendência contemporânea, fluida e intertextual de que gêneros existem e servem de código de compreensão e orientação, que está em constante mudança; para que o espectador constitua uma espécie de repertório, como se a cada novo filme, convoquem-se formas diversas e múltiplas.

As discussões sobre gênero cinematográfico frequentemente se concentram em noções convencionais de categoria como explicações de nomenclaturas que, muitas vezes, podem não suportar o peso político de representações destinadas a derrubar essas formas em contextos imprevistos. Nos cinemas da África, a maioria dos(as) investigadores(as) tem investido nos conceitos de "autenticidade" e "político" como necessários para a compreensão dos filmes africanos, propondo interpretações exclusivamente políticas e/ou históricas, que classificam os filmes em termos muito diferentes daqueles que podemos perceber nos estudos cinematográficos de forma geral. (Adesokan 2011, p. 179).

As funções ideológicas atribuídas aos filmes africanos, sobretudo na sua origem nos anos 1960, podem levar a crer que é paradoxal pensar o cinema africano como forma de entretenimento. Os cinemas africanos foram, portanto, inicialmente definido por sua oposição ao cinema de entretenimento que, por sua

vez, estava confinado ao “Ocidente”. Daí, envolver-se em “entretenimento” é percebido como um assunto fútil e eticamente irresponsável, enquanto encoraja a reflexão sobre “o real” é o trabalho do cineasta “sério” – o cineasta abertamente político e subversivo. (Tcheuyap 2010).

Diante deste contexto teórico, estético e partindo da saída da caixa canônica e padronizada das classificações de gênero, indo em direção às propostas e olhares de deslocamentos de gêneros, descolonizações, hibridizações, sincretismos, transculturações, crioulizações e interseções, destacam-se os filmes africanos, que, normalmente, podem ser considerados cinemas emergentes, do mundo, transnacionais, interculturais, pós-coloniais, (de)coloniais em virtude das suas temáticas, questões culturais, geográficas, estéticas, políticas, bem como dos seus financiamentos (Oliveira 2018). Além disso, nas fichas técnicas, estas películas e outras contemporâneas carregam uma dupla, tripla ou múltipla classificação, especificamente nos filmes africanos identificados (por produtoras e sites/ páginas da área) é possível encontrar as seguintes combinações: docuficção e drama histórico, etnoficção e filme de guerra, comédia dramática e melodrama romântico; filme ambientalista e etnografia, comédia musical dramática; musical cômico político, drama de guerra e ação, aventura e fantasia, filme africano.

Assim, diante do cenário diverso de catalogação de gêneros, para o texto (discussão inicial do projeto de pós-doutorado) Musicalidades pós-coloniais: um estudo sobre os musicais africanos, os filmes foram selecionados a partir de pelo menos uma menção aos termos “musical” e/ou “música”¹ nas fichas técnicas e/ou em sites especializados de crítica, dos quais inicialmente destaco: *West Indies ou Les nègres marrons de la liberté* (Med Hondo, Mauritânia, 1979); *La vie est belle* (Ngangura Dieudonné Mweza; Benoît Lamy, Congo; 1986); *Tableau ferraille* (Moussa Sene Absa, Senegal, 1997); *Karmen Gei* (Carmen Negra, Joseph Gai Bamaka, Senegal, 2001); *L'extraordinaire destin de Madame Brouette* (Moussa Sene Absa, Senegal, 2002); *Nha fala* (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 2002); *U-Carmen eKhayelitsha* (*Carmen na África*, Mark Dornford-May, África do Sul, 2005); *Un Transport en Commun* (Dyana Gaye, Senegal, 2009).

Neste momento cabe destacar que neste texto, “musicalidades” (Oliveira 2013) não nomeia somente o que é específico da música, mas um conjunto de elementos que englobam as melodias subjacentes aos diálogos e aos ruídos; os ritmos da montagem, da narrativa, da dança da câmera, dos corpos e das coisas nas telas; a música dos sotaques, das línguas, das maneiras de falar; o modo como o silenciamento de vozes e de outros elementos da banda sonora nos afetam. É importante observar também o modo como todas essas musicalidades operam, nos filmes, como marcadores de raça, gênero (gender), identidades e gestos de resistência contra a colonização da nossa “audiovisão”, para usar o neologismo de Michel Chion (2011).

Identificados os filmes preliminares (mas que deverá ser ampliado no desdobramento da investigação), destaco que o presente texto propõe realizar uma investigação na área dos cinemas africanos, partindo do conceito de musical, instituído e categorizado pela indústria cinematográfica hollywoodiana, especificamente nos filmes africanos classificados (por produtoras e sites da área) e identificados como “musicais”¹. No campo dos estudos sobre o musical enquanto gênero cinematográfico, os autores propõem várias definições do gênero, mas afirmam em uníssono que a música cantada, majoritariamente a canção popular, executada no plano diegético, isto é, personagens que cantam em cena, é um elemento indispensável do gênero (MAIA, 2018).

Sem deixar de realizar a análise fílmica, contemplando estratégias de *mise en scene*, o modo construção narrativa, algumas recorrências temáticas, demandas políticas e culturais e, sobretudo, a fala dos(as) cineastas (entrevistas), que são também intérpretes das suas obras. Sobre tudo, norteadas por reflexões: a que tipo de repertório musical esses filmes recorrem? Usam exclusivamente música de compositores/as africanos/as? Utilizam canções originais ou pré-existentes? Qual o equilíbrio entre sonoridades regionais africanas? Assim, a pesquisa parte de uma revisão teórica sobre gêneros cinematográficos, cinema de gênero (tal como foi transposta pela teoria, estética e crítica e por alguns estudiosos(as) no campo do cinema e, talvez, dos cinemas africanos), para, em seguida, examinar os modos como os conceitos são assumidos, negociados, deslocados, criouliizados (Glissant 2005) e afirmados nos filmes.

Notadamente, com pesquisa voltada para os estudos cinematográficos em língua portuguesa e gêneros cinematográficos, sempre destacando a importância de falar, escrever e teorizar em língua portuguesa. No entanto, as pesquisas e os estudos críticos e analíticos, sobretudo estéticos e teóricos, sobre o continente africano, em especial, sobre o cinema de países africanos, notadamente musicais, são ainda poucos no Brasil e em Portugal, principalmente quando falamos de musicais e/ou cinema de gênero, apesar destes países possuírem relações próximas com o continente africano há mais de quinhentos anos; e mesmo que o cinema seja uma fonte inesgotável transdisciplinar de conhecimento sobre história, sociologia, antropologia, arte, cultura, literatura de um determinado contexto e época.

Assim, consolida-se a importância acadêmica, social, cultural e a originalidade relacionadas com as questões das narrativas sobre musicalidades e gênero musical africano, bem como na atualidade sobre questões a respeito da análise fílmica e das teorias cinematográficas, temáticas e estéticas dos cinemas africanos, suscitando a interdisciplinaridade com estudos críticos nos campos da literatura, do cinema, da história, da sociologia, da antropologia e da arte, procurando somar-se aos trabalhos existentes; como também o destaque cinematográfico, através da análise e reflexão de aspectos formais recorrentes,

visando atuar por meio das críticas literária e cultural propiciadas pela minha formação acadêmica em Letras.

Cinemas africanos e gêneros cinematográficos

Com a urgência de apresentar novas imagens da África, visto que os povos africanos foram subjugados à imagem do cinema ocidental, à sua estética e ao seu movimento rítmico, Ousmane Sembène (1923-2007), considerado o pioneiro dos cinemas africanos, nos seus filmes e livros, trata da história da África, mesmo quando realiza ficção, por meio da reconfiguração da história africana, narrando histórias de africanos(as) que viveram sob o domínio colonial francês, das lutas de resistências destes povos e de esforços para narrar novas histórias, com possibilidade de construção de um futuro diferente (Cham 2011). Dessa maneira, desde o início da inquietação dos cinemas africanos acerca das implicações históricas do passado, presente e futuro da África e dos(as) africanos(as), houve a preocupação com a representatividade e a autorrepresentação. Por muito tempo exibiu-se nas telas da África Negra histórias desagradáveis sobre a África e os(as) africanos(as), apresentando o negro como figurante ou em papéis menores. A sétima arte agiu unilateralmente com a África durante longo tempo, pois veiculou apenas um determinado retrato do continente (Vieyra 2012).

Talvez por isso, cineastas, como Paulin Soumanou Vieyra (1925-1987), Ousmane Sembène (já citado), Youssef Chahine (1926-2008), Sarah Maldoror (1929-2020), Med Hondo (1936-2019), Assia Djebar (1936-2015), Atteyat Al-Abnoudy (1939-2018), Djibril Diop Mambéty (1945-1998), Idrissa Ouédraogo (1954-2018), Abderrahmane Sissako, Souleymane Cissé (1940-2025), Safi Faye (1943-2023), Mahamat Saleh Haroun, Selma Baccar, Alain Gomis, Jean-Pierre Bekolo, Flora Gomes, Anne-Laure Folly, entre outros(as) no continente ou na afrodíspora, ao conceberem seus filmes, pensaram em realizar películas reflexivas, críticas e “positivas”, em oposição aos temas de filmes sobre a África, que normalmente estão relacionados com guerras, mortandades étnicas, pessoas morrendo de fome ou por doenças.

Percebem-se mudanças nos olhares sobre a África, quando os africanos começam a produzir suas próprias imagens, isto é, nota-se uma estratégia de “usar a sua arte para resistir aos enquadramentos antropológicos coloniais de subalternidade” (Amkpa 2012, p.10). Isso ocorre quando são fornecidas imagens endógenas que questionam esses olhares exteriores limitadores e ao mesmo tempo compõem novas perspectivas, contextos, sentidos e interpretações sobre as Áfricas antigas e contemporâneas. Os cinemas africanos realizam muitas narrativas, com novas imagens, com temáticas variadas, diversos gêneros cinematográficos, com inúmeras realidades históricas, sociais e culturais sobre a África(s) e os africanos(as), chamando o espectador para a diversidade multicultural e multirracial e, sobretudo, estética do

continente, evitando métodos de comparações fáceis, dicotômicos e valorativos, os quais idealizam que cineastas de diferentes países e gerações elaborem as mesmas narrativas únicas sobre a África.

Esta mudança, executada inicialmente pelos pioneiros e pioneiras (alguns já citados), somente seria percebida depois das independências, quando os(as) cineastas substituíram o olhar exterior – antropológico, etnológico, estranho, afropessimista e pornomiserável – pelas suas próprias visões locais e continentais, reivindicando o seu espaço cinematográfico e, especialmente, a descolonização da imagem, do corpo e do pensamento, exibindo na tela o continente africano não só como decoração ou espaço de filmagem, mas também como retrato de um lugar de atividade humana, um lugar de conflito, um espaço moderno. Os filmes dirigidos por africanos(as) diferenciam-se tanto na temática como no modo pelo qual tratam ou representam a África, na forma como esta é abordada, evitando-se formas estereotipadas e estigmatizadas, não apenas como espaço de filmagem, mas também como protagonista de transformações. Mesmo com fontes de financiamento estrangeiras, “essas produções diferem claramente das produções estrangeiras de grande orçamento que utilizam a África como pano de fundo para narrativas que nada têm a ver com o continente” (Armes 2014, 22).

Afirmam-se, assim, possibilidades de oposição à imagem africana de preconceito eurocêntrico para com os africanos, representados como infantis, primitivos, sem cultura ou civilização, segundo os modelos ocidentais que Sembène combateu ao longo de sua carreira cinematográfica, ao realizar filmes que representavam o que é ser um africano comum, e afirmando sua linguagem para representar os africanos e as africanas. Trata-se da interminável luta pela autorrepresentação; contra a representação estereotipada que também persegue e estigmatiza o cineasta africano, que nasce, estuda e reside não necessariamente nos mesmos locais; que tem como obrigação agradar aos produtores e públicos europeus, mas também se sente com o dever de que seu filme seja representativo para o público africano. São cineastas que realizam obras com um “intento didático, apesar da preocupação com o entretenimento. Nisso consiste também o desafio, tanto para o cineasta quanto para o espectador” (Rosenstein 2014, 101).

Depois dos questionamentos e denúncias do colonialismo dos primeiros filmes produzidos por africanos(as) e da responsabilidade de criar novas imagens, atribuir novos sentidos e constituir novas identidades, conforme observa-se nas produções de Ousmane Sembène, Paulin Vieyra, Sarah Maldoror, Med Hondo, Assia Djebar e Atteyat Al-Abnoudy, a mensagem passa a ser mais crítica, uma vez que os cineastas não precisam mais “matar” o patriarcado colonial, mas sim os presidentes ditadores africanos. Assim, observa-se uma mudança de perspectiva quando, além do discurso colonialista (ainda) presente, precisa-se debater, representar e discutir as ditaduras e os problemas locais e continentais, evitando-se sempre dicotomias hierarquizantes com

filmes ficcionais e diversos gêneros mais reflexivos, com narrativas, estéticas e imagens mais ambíguas, e até contraditórias, sobre as responsabilidades na construção da nova história, por vezes, até neocolonial, comum entre ex- colonizador e ex-colonizado (Diawara 1992, 2011; Bamba 2014). Neste momento, podemos pensar em cineastas, como Djibril Diop Mambéty, Flora Gomes, Souleymane Cissé, Abderrahmane Sissako, Safi Faye, Jean-Pierre Bekolo, Genevieve Nnaji, Wanuri Kahiu, Lemohang Jeremiah Mosese, Joseph Gai Ramaka, Moussa Senè Absa, Jean Marie Teno, Apolline Traoré, entre outros(as) residentes no continente e na afrodíaspóra.

Cineastas comprometidos(as) em construir novas imagens da África, para as quais se implicam no questionamento da oposição binária que existia entre um cinema político e comprometido e um cinema estético de vanguarda e apolítico, já que cineastas africanos(as) pensam seus filmes com possibilidades de imagens políticas e poéticas: “Em suma, estamos falando de uma imagem aberta à interpretação, uma imagem que recusa a colonização e as definições absolutistas” (Diawara 2010, 130). Inclusive pensar a construção de novas imagens como luta e subversão, promovendo a “africanização dos meios” (Ukadike 1994), pelo qual se conceberam a produção das primeiras imagens sobre o continente e os seus habitantes, utilizada como ferramenta de conscientização educacional e política. “Na luta desesperada da África pela liberdade, o cinema provou ser um recurso tão valioso quanto outros meios de comunicação e, em países com altas taxas de analfabetismo, é ainda mais valioso como um poderoso meio de educação ideológica.” (Ukadike 1994, 222-223).

No presente, o cinema no continente africano desdobrou-se numa máquina de contar histórias, construir imagens e denunciar a ordem social, cultural, estética colonial e neocolonial que transporta o espectador para outras realidades. Deste modo, cineastas africanos(as) transformaram e transformam em material fílmico a história e a cultura de seus países de nascimento, do seu continente e de todos que passaram e continuam passando pelas suas vidas, tratando de questões que estão vinculadas às memórias do colonialismo, às lutas de libertação, ao projeto de construção da nação ligada à globalização, à autonomia das jovens nações e à preocupação com a reconstrução do país após a guerra contra o colonialismo; bem como dilemas pessoais e coletivos contemporâneos, questões LGBTQIA+, diásporas, migrações, identidades, deslocamentos estéticos, conceituais e de gênero, apresentando narrativas nas quais “as temáticas da alteridade, da imigração, da modernidade, das tradições recebem um novo tratamento em narrativas em que se opera um novo tipo de “pensamento em ato”. (Bamba 2014, 94).

Mesmo em tempos contemporâneos, os(as) cineastas africanos precisam negociar desde a ideia inicial dos seus filmes até a chegada destes aos públicos especializados ou não e os estudos teóricos e acadêmicos ainda ignoram em seus cursos,

disciplinas e propostas os cinemas africanos. Por isso, a crítica ocidental insiste na busca por sentidos (ainda) a partir do olhar eurocêntrico preconcebido, cobrando um idealizado “autenticamente” africano, muitas vezes deixando de lado o caráter ficcional da obra e rastreando valores europeus.

Esse procedimento equivale ao não reconhecimento de que os cineastas africanos seriam “capazes de construir narrativas e discursos que comportassem uma parcela da «magia e do sagrado» e que seus filmes podiam ser portadores de uma forma de «pensamento» e de concepção estética particular do cinema” (Bamba 2014, 77-78). Isto é, negociando e pluralizando as temáticas e as estéticas dos filmes, produzindo novas estratégias de *mise en scene* e sugerindo diferentes narrativas (Lequeret 2003; Bamba 2014) que, “[n]o caso do cinema, é começar uma guerra entre o cinema industrial e as cinematografias independentes, entre o cinema produzido nos EUA e o que é feito no resto do mundo” (Tavares 2013, 466). É como se o Cinema do Mundo enxergasse o “Mundo” como todos os “Outros” cinemas e também “como se este cinema fosse subsidiário de um discurso tão implantado na lógica cotidiana, que nem sequer é pensado como discurso” (Tavares 2015, 353). Tornou-se comum pensar um filme africano como uma categoria de festival, o que pode provocar um lapso nos debates sobre a classificação dos gêneros nos filmes africanos. Por isso:

[...] deveríamos também falar de gêneros no cinema africano, caso o levássemos realmente a sério. [...] Mas há tempos existem comédias africanas, filmes policiais ou dramas. Enquanto falamos do cinema africano como um gênero próprio, único apesar de o incluirmos no chamado cinema mundial, eximimo-nos da responsabilidade de integrá-lo independentemente de sua origem ao nosso código cinematográfico centrado na Europa ou nos EUA. Será que realmente aprendemos algo com a história colonial? (Rosenstein 2014, 98).

As dicotomias limitadoras coloniais eventualmente podem ser o critério utilizado pelos festivais em muitos países (notadamente, no Norte) na escolha e no enquadramento de categorias para os filmes chineses, iranianos e africanos, os quais tornam-se apropriados para os eventos por fornecerem uma linguagem cinematográfica que se empenha em se desviar do imperialismo hollywoodiano (Oliveira 2018). Estes filmes podem ser considerados um cinema de alta cultura, nova categoria hierárquica, que incluem temáticas diversas, múltiplos gêneros, filmes que tratam de demandas árabes, negras, migrantes, diaspóricas, femininas, culturais, impondo o método do “critério único”, “que atinge a suprema negação do Outro.” (Barlet 1997, 08).

Os cinemas africanos, atentos à necessidade emergente de debates que prezem pela avaliação de novos objetos discursivos, lutam permanentemente contra a falácia e o fascínio de teóricos e críticos

interessados em suas cinematografias. Cabe aos cinemas africanos atentar para os filmes produzidos considerando-se “as cores e as sonoridades que suas narrativas projetam; os olhares que põem sobre os homens, as mulheres, as crianças, os ritmos e a duração dos filmes, as percepções do cotidiano que oferecem” (Bamba 2014, 80).

Interessando-se especialmente para os detalhes dos conjuntos de convicções simbólicas, culturais e ideológicas africanas, “that render them difficult for the uninformed viewer to decipher” (Ukadike 1994, 11). Evitando-se os métodos de análise fáceis e teorias reducionistas, que podem até prejudicar a compreensão do filme, ao simplesmente transpor os procedimentos teóricos para outros contextos e cinematografias. Esquivando-se do olhar globalizante sobre toda a história e estética dos cinemas africanos, mas sobretudo com um olhar específico sobre o filme ou um conjunto de filmes. Uma mirada singular, muitas vezes, desempenhada pelo próprio cineasta africano, que passa a acumular também a função de intérprete e crítico de sua própria arte e do que é fazer cinema em África.

Os(as) cineastas africanos(as) não estão preocupados(as) com acusações de alienação. Esses cineastas buscam práticas cinematográficas intertextuais, nas quais experimentam apropriações e influências de outros diretores, mesmo que para isto tenham que tomar emprestado formas narrativas, composições visuais e rítmicas e temas comuns de seus antecessores; ainda que tenham que revisitar gêneros cinematográficos clássicos, como o musical e o western, permitindo exercer a criatividade e renovar os cinemas contemporâneos africanos, vislumbrando ocupar o seu lugar no platô dos cinemas. “Si las comedias se han convertido en nuevos géneros narrativos populares, algunas de las cuestiones a responder se interrogarán sobre las circunstancias históricas, políticas y económicas que lo han hecho posible” (Tcheuyap 2015, 58).

Esses cinemas têm a necessidade e a relevância de deslocar os clichês e as “imagens convencionais eurocêntricas do Outro, do estrangeiro, da cultura e das novas práticas sociais dos imigrantes” (Moura 2010, 46) nos seus roteiros e nas imagens produzidas. Trata-se de produções que buscam destacar práticas cinematográficas singulares, nas quais identificam-se os vários idiomas, vozes, músicas, deslocamentos, viagens – sobremodo na construção e transformação das personagens, que caminham e transitam entre culturas, línguas (crioulo, português, suaili, francês, uolofe, iorubá, inglês...), países (Senegal, Gabão, Argélia, África do Sul, Guiné-Bissau, Nigéria, Brasil, Egito, Angola, Moçambique, França, Cabo Verde, Portugal, Madagascar, entre outros), tradições e modernidades, rituais da cultura e de passagem, celebração da vida, cosmogonia, apresentando “filmes africanos [que] unem a tradição oral africana e as formas visuais ocidentais, oferecendo assim uma ponte que une as diferenças ontológicas de diferentes grupos” (Tomaselli; Shepperson; Eke 2014, 62).

Por isso, a crítica, normalmente, europeia e ocidental construída sobre ideias, ideais e estereótipos em torno dos temas e da estética dos filmes africanos liga-se à etnografia, reforçando-se a compreensão de que a “leitura ideológica da crítica eurocêntrica ora cria novos preconceitos, ora não dá mais conta das novidades dos cinemas africanos” (Bamba 2007, 84), mantendo-se “obsoleta e defasada” (Bamba 2009, 183). A crítica eurocentrada e colonialista ainda reduz 55 países a um só: “África”; sem se preocupar com as particularidades e diversidades estéticas “em termos de estilo, gênero e temática” (Bamba 2007, 85) de cada país e de cada cultura.

A visão crítica reducionista sobre os cinemas africanos é mundialmente divulgada e difundida via meios de comunicação tradicional e novas mídias. É importante destacar ainda que, paradoxalmente, “foram os críticos ocidentais que começaram a abrir o caminho para uma apreensão e releitura mais fragmentada e setorializada da práxis cinematográfica na África” (Bamba 2014, 81-82), em razão de que a crítica africana (Diawara 1992; Ukadike 1994), com exceção de Vieyra (1975), só aparece tardiamente no cenário internacional, “mas foi decisiva na redefinição teórica dos cinemas africanos, seguindo e aproveitando algumas brechas abertas pelos Estudos Culturais” (Bamba 2014, 83-84). Isso tudo em consequência da crítica e do cinema ocidental ainda estarem presos à lógica de pensar/exibir o continente africano como algo estático, enquanto os cineastas e críticos africanos, contrariamente aos primeiros, mostram o movimento cotidiano e a modernidade dos países africanos. Assim, a modernidade dos cineastas africanos avança “pelo uso inteligente dos particularismos culturais e étnicos, mas sem se mostrar refém deles. Os/as jovens cineastas contemporâneos, quando revisitam o passado colonial, é sem maniqueísmo e sem espírito de revanche” (Bamba 2009, 189).

Considerações finais

Os cinemas africanos promovem ou provocam reflexões sobre os conceitos, temas, problemas, modelos instituídos; sobre produções que fazem com que a criação do “Outro” seja inferior à “Deles” (ou “Nossa”), iniciando um novo período na sua história. “Uma nova modernidade dos cinemas africanos contemporâneos começou a se revelar lá onde menos se esperava: está no uso mais do que criativo e engenhoso da tecnologia do vídeo na Nigéria, em Gana e, daqui a pouco, em toda a África” (Bamba 2009, 189). Sempre lidando com paradigmas que ressaltam características que elegem uns em detrimento de outros, confrontando antigos e novos modelos, aproveitando-se das discussões da contemporaneidade para repensar políticas, estratégias, estéticas, gêneros cinematográficos fomentando multiplicidades de possibilidades de contatos, de trânsitos e visões de mundo. Reafirma-se o compromisso desse cinema com a diversidade, sem censura de temas ou preferência por gênero cinematográfico. Todavia, sem deixar de lado a

preocupação com a questão plural dos cinemas africanos, deve-se pensar ainda a preciosa experiência dos cineastas.

Destaca-se que a música faz parte da vida social e cultural do/a africano/a em todas as etapas da vida: nascimento, iniciação, casamento, trabalho, lazer, relação com Deus ou com o mundo dos espíritos e morte. Por esta razão, a música, o ritmo, o som e a dança têm papel central na trama dos filmes. Por vezes, como protagonista cultural, tradicional, crítica e rítmica, permitindo pluralidade nas abordagens de análise, daí sua relevância nas películas em que ganha uma força maior, visto que da trilha sonora fazem parte todos os sons presentes no filme, inclusive a falta de som: o silêncio.

A música permite uma adaptabilidade à constituição fílmica por ser um componente ajustável do filme. Por isso, ela pode ser um dos elementos incluídos depois das filmagens. Assim, a música no filme coabita com ruídos, vozes e silêncio, o qual é muito expressivo e proporciona ao espectador uma carga emocional de comção: “um dos elementos mais dramáticos e perturbadores num filme” (Bahiana 2012, 117). Além disso, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos recorrentes e interpretações antropológicas negativas. Por essa razão, pode-se também “[a] partir da música, conhecer realidades africanas há tanto silenciadas; [a música] se apresenta como uma tarefa fundamental, porque reveladora” (Leal-Riesco 2012, 109).

Talvez por esse motivo, no começo do século XXI, os(as) cineastas aventurem-se no musical, um gênero clássico hollywoodiano. Para Beatriz Leal-Riesco, os musicais dos cineastas africanos Flora Gomes, Joseph Gai Ramaka e Mark Dornford-May desempenham um papel essencial na compreensão do significado do processo de direção e “Os seus filmes são ao mesmo tempo críticos e artisticamente significativos na sua natureza experimental – tanto no que diz respeito à forma como ao conteúdo – e exemplificam a impossibilidade de reduzir o papel da música a um conjunto de generalidades indiscriminadamente aplicáveis” (Leal-Riesco 2011). Nos filmes, há sons, sussurros, vozes, palavras, letras, silêncios, músicas, danças, coreografias, ritmos, melodias elementos que se voltam para contar a vida das protagonistas quase todas mulheres.

Assim, é necessário ver a ascensão do musical africano como uma extensão orgânica dos desenvolvimentos estéticos existentes nos filmes africanos, em vez de uma mera importação de um gênero existente de contextos externos. Isso não significa que os cinemas africanos estejam isentos do efeito de deslocar, hibridizar, sincretizar, transcultural e interseccionar gêneros e fluxos de estética do cinema ocidental e mundial. Jonathan Haynes (1999) reconhece que “o sincretismo é uma velha história na África”, cujos efeitos estão agora sendo “acelerados, aprofundados e ampliados” pelos “processos de globalização”. (Petty 2020, 67).

O surgimento deste novo gênero em novos espaços geográficos e culturais indica também o deslocamento

e descentralização de fronteiras culturais e que “a invenção, reinvenção e (des)invenção da África” continua a ser uma grande força motriz no desenvolvimento dos cinemas africanos (Petty 2020, 74-75). Os(as) cineastas e os filmes africanos estão também buscando disponibilizarem novas perspectivas para a compreensão dos fluxos culturais, que não podem mais ser explicados por uma narrativa eurocêntrica homogênea de desenvolvimento político-sócio-econômica.

Notas finais

¹ Como os filmes africanos recebem dupla ou tripla classificação, optou-se por pelo menos uma das categorizações deverá ser musical.

Bibliografia

- Adesokan, Akin. 2011. *Postcolonial artists and global aesthetics*. Indiana/USA, Indiana University Press.
- Altman, Rick, org. 1981. *Genre: the musical*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Altman, Rick. 2010. *Los géneros cinematográficos*. 2.impr. Barcelona, Paidós Comunicación.
- Altman, Rick. 2010. *Film/Genre*. London, British Film Institut; Palgrave Macmillan.
- Amkpa, Awam, org. 2012. *Catálogo Africa see you see me! influências africanas na fotografia contemporânea*. Portugal, Sextante Editora.
- Armes, Roy. “O cinema africano: uma tentativa de definição”. In: Ferreira, Carolin Overhoff, org. *África: um continente no cinema*. São Paulo, Editora Unifesp: 19-35.
- Bahiana, Ana Maria. 2012. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Bamba, Mahomed. 2007. “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: 79-104.
- Bamba, Mahomed. 2009. “Que modernidade para os cinemas africanos?”. In: *Catálogo do FórumDoc.BH 2009. 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte, Filmes de Quintal: 183-190.
- Bamba, Mahomed. 2014. “A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos”. In: Oliveira, Marinyze Prates de; Pereira, Maurício dos Santos; Carrasosa, Denise, orgs. *Cartografias da subalteridade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador, EDUFBA: 77-97.
- Barlet, Olivier. 1997. “La critique occidentale des images d’Afrique”. In: *Africultures: “La critique em question”*. Paris: Editions L’Harmattan - n.1, octobre: 05-11.
- Cham, Mbye. 2011. *Film and history in Africa: a critical survey of current trends and tendencies*. 2011. <http://www.africanfilmmy.org/br/film-and-history-in-africa-a-critical-survey-of-current-trends-and-tendencies>. Acedido em 03 de janeiro de 2024.
- Chion, Michel. 2002. *La comédie musicale*. França, Cahiers du cinéma – Les petits Chiers.
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa, Texto e Grafia.

Diawara, Manthia. 1992. *African cinema: politics and culture*. Bloomington, Indiana University Press.

Diawara, Manthia. 2010. *African film: new forms of aesthetics and politics*. Munich; Berlin; London; New York: Prestel Verlag; Haus der Kulturen der Welt; Prestel Publishing Ltd.; Prestel Publishing.

Diawara, Manthia. 2011. "FESPACO": o cinema africano em Ouagadougou. In: *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa, Sextante Editora: 19-52.

Esteves, Ana Camila; Oliveira, Jusciele, orgs. 2020. *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo, Sesc.

Glissant, Édouard. 2005. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora, Editora UFJF.

Glissant, Édouard. 2021. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo.

Grant, Berry Keith. 2007. *Film genre: from iconography to ideology*. London, Wallflower.

Leal-Riesco, Beatriz. 2011. "The role of music in African cinema". In: *Afroscreen*. May 16. <http://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema>. Acedido em 15 de janeiro de 2024.

Leal-Riesco, Beatriz. 2012. "A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa". In: Bamba, Mahomed; Meleiro, Alessandra, orgs. *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador, EDUFBA: 101-128.

Lequeret, Elisabeth. 2003. *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard*. França, Cahiers du cinéma; Scérén-CNDP, Collection "les petits Cahiers".

Maia, Guilherme. 2015. *Elementos para uma poética da música dos filmes*. Curitiba, Appris.

Maia, Guilherme. 2018. *Musicais cinematográficos latino-americanos da era de ouro tangueros, prostibulares, carnavalescos*. In: Maia, Guilherme; Zavala, Lauro, orgs. *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas = El cine musical en América Latina: aproximaciones contemporâneas*. Salvador, EDUFBA: 61-98.

Moura, Hudson. 2010. "O cinema intercultural na era da globalização". In: França, Andréa; Lopes, Denilson, orgs. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó/SC, Argos: 43-66.

Oliveira, Jusciele. 2013. "A musicalidade africana narra vida de Vita na comédia-musical *Nha fala*, do cineasta Flora Gomes". In: *Mulemba*, v.1, n.9, 84-103.

Oliveira, Jusciele. 2018. "Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso flora gomes. Tese de Doutorado. Universidade do Algarve, Centro de Investigação em Comunicação e Cultura.

Petty, Sheila. 2020. "A ascensão do musical africano: disjunção pós-colonial em *Karmen Gei* e *Madame Brouette*". In: Esteves, Ana Camila; Oliveira, Jusciele, orgs. *Cinemas africanos contemporâneos: Abordagens críticas*. São Paulo, Sesc: 62-76.

Rosenstein, Johannes. 2014. "Uma breve história do cinema africano: relato de viagem". In: Ferreira, Carolin Overhoff, org. *África: um continente no cinema*. São Paulo, Editora Unifesp: 77-103.

Tavares, Mirian. 2013. "Cinema africano: um possível, e necessário, olhar". In: *Revista Contemporânea/ POSCOM*, v.11, n. 03, set-dez, 464-470.

Tavares, Mirian. 2015. "Cinema: tempos e movimentos". In: *Rossa, Walter; Ribeiro, Margarida Calafate, orgs. Patrimônios de Influência Portuguesa: modos de olhar*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian: 351-375.

Tcheuyap, Alexie. 2010. "Comedy of power, power of comedy: strategic transformations in African cinemas". In: *Journal of African Cultural Studies*, vol. 22, n. 1, Special Issue: African film and video: pleasure, politics, performance, June: 25-40.

Tcheuyap, Alexie. 2015. "De las grandes a las pequeñas pantallas. nuevas narrativas africanas de entretenimiento". In: *Secuencias*. n.41, primer semestre: 57-77.

Tomaselli, Keyan; Shepperson, Arnold; Eke, Maureen. 2014. "A oralidade no cinema africano: considerações, representações e relativismos". In: Ferreira, Carolin Overhoff, org. *África: um continente no cinema*. São Paulo, Editora Unifesp: 37-76.

Ukadike, Nwachukwu Frank. 1994. *Black African cinema*. Los Angeles/USA, University of California Press.

Vieyra, Paulin Soumanou. 1975. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris, Editions Présence Africaine. Tome I.

Vieyra, Paulin Soumanou. 2012. *Ousmane Sembène: cinéaste (Première période 1962-1971)*. Paris, Présence Africaine. [Collection Appoches].