

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Filosofia, Sociologia e Política
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Dissertação



**O NEOCOLONIALISMO EM *WAR IN PEACE* (2007) E *BEASTS OF NO NATION* (2015):
Uma visão crítica das cinematografias do Ocidente**

Carolina Monteiro Alves

Pelotas, 2018

Carolina Monteiro Alves

**O NEOCOLONIALISMO EM *WAR IN PEACE* (2007) E *BEASTS OF NO NATION* (2015):
Uma visão crítica das cinematografias do Ocidente**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Botton Barcellos

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

A314 Alves, Carolina Monteiro

O neocolonialismo em War in Peace (2007) e Beasts of no Nation (2015) : uma visão crítica das cinematografias do ocidente / Carolina Monteiro Alves ; Sérgio Botton Barcellos, orientador. — Pelotas, 2018.

104 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Neocolonialismo. 2. Sociologia do cinema. 3. War in Peace. 4. Beasts of no Nation. I. Barcellos, Sérgio Botton, orient. II. Título.

CDD : 301

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

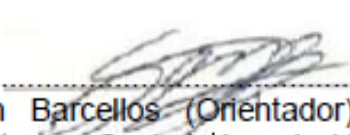
CAROLINA MONTEIRO ALVES

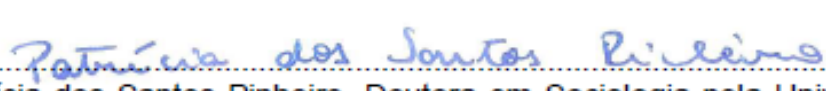
O NEOCOLONIALISMO EM *WAR IN PEACE* (2007) E *BEASTS OF NO NATION* (2015): Uma visão crítica das cinematografias do Ocidente

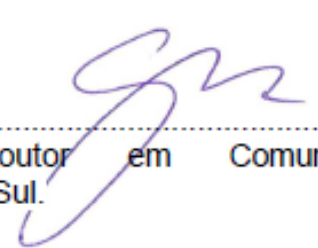
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pelotas.

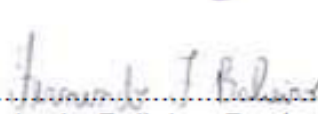
Data da Defesa: 09 de julho de 2018.

Banca examinadora:


Prof. Dr. Sérgio Botton Barcellos (Orientador), Doutor em Ciências Sociais, Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.


Profa. Dra. Patrícia dos Santos Pinheiro. Doutora em Sociologia pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.


Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa. Doutor em Comunicação Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.


Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos.

À minha mãe, minha avó e minhas tias, mulheres de luta.

Agradecimentos

Só há um nome na autoria, o meu. Mas o meu nome carrega muitos outros, porque nada eu fiz sozinha – ainda que eu tenha tentado algumas vezes, na falsa crença de que alguma coisa poderia ser meu próprio esforço. Sou a segunda pessoa da minha família (que é grande) a conquistar o ensino superior e a pós-graduação. Isso não é algo que se faça sozinho: existiu uma abertura política, econômica e social da educação no meu país, para que eu pudesse ter a oportunidade (ainda que com todas as suas ineficiências conhecidas), e o esforço de toda essa família para que um de seus entes, eu, pudesse me concentrar na oportunidade que pude ter. Por isso, repito: é o meu nome, eu tomei muitas decisões, eu construí e desconstruí pensamentos e texto (e mesmo isso, nem sempre sozinha), mas o trabalho foi de muitos.

Antes de mais nada, agradeço a quem jogou a ideia de que eu poderia me aventurar pelo campo da Sociologia: Alexander, que implantou o napalm e acompanhou o processo seletivo; e a Ângela, que até me patrocinou na empreitada. Obrigada por acreditarem em mim quando *ni yo misma me creía*. O encorajamento de vocês me acompanhou mesmo antes do início até o fim. Bom, acompanhará depois do fim também. Talvez em algum momento eu devesse agradecer ao Augusto por isso também, mas esse dia não é hoje. Só me deu problema.

Agradeço aos meus amigos de Porto Alegre no dia em que recebi a notícia que tinha passado na seleção, muito me encorajaram e eu decidi por abraçar a oportunidade com determinação, além de que teve o bolinho mais legal da vida.

Agradeço o suporte da minha mãe e minha avó, principalmente nos momentos em que não apenas a força para continuar me faltou, mas a saúde física e mental foram afetadas. Há muito esforço de vocês aqui neste trabalho. E esforço

eu quero dizer suor mesmo, divisão de tarefas para que eu sempre pudesse escrever, almoço posto na mesa, contas pagas para que eu não tivesse que me preocupar, revisões do meu texto, e o trabalho de lidar com a saudade por estar longe. Reconheço e agradeço o privilégio que tenho de poder contar com a dedicação daquelas que eu amo.

Também agradeço a parceria do meu orientador, Sérgio, e à Patrícia, que foram companheiros e pacientes desde o imaturo início dessa etapa tanto de texto quanto de vida, bem como à Dona Eva e o Rincão das Almas, que sedimentou esse processo em mim, e está imbuído nesse trabalho ainda que não explicitamente. Meus olhares foram outros a partir do cuidado de vocês. Sou grata à banca, professores Guilherme da Rosa e Fernando Balieiro, que aceitaram o convite e fundamentalmente contribuíram com a pesquisa. Também contribuíram com este trabalho nos estudos do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense os professores Alberto Coelho, Luciene Lauda e Michael Kerr.

Meu carinho pelos colegas do mestrado que, muitas vezes, foram a razão pela qual eu tive força de vontade para continuar meus trabalhos, me animando, encorajando, lendo meus textos e me inspirando. Senti saudades muitas vezes nos últimos meses, desejo bom sucesso a vocês em suas escolhas sempre.

Muito obrigada aos colegas de graduação na Universidade Federal de Santa Catarina, por cooperarem com paciência nesse período de construção da dissertação. Se não fosse assim, eu não teria conseguido lidar com nenhum dos dois mundos. Obrigada também à professora Isabel, que acompanhou parte deste processo e me encorajou.

Mandar aquele salve pra galera da servidão Santos Reis, Eliezer, que não me deixou adoecer – mas eu realmente adoeci algumas vezes em desobediência, quando mesmo assim ajudou a me recuperar e seguir encarando esse trabalho. Obrigada pelo carinho e dedicação, espero deixá-lo orgulhoso. Obrigada às minhas amigas de longa data de Guaratinguetá, e aos amigos da rotina pesada de Pelotas, que de longe e de perto me ouviram tantas vezes e deram suas contribuições. Também ao Pedro, em Florianópolis, pela ajuda com traduções.

Por fim e por selo, agradeço a meu Jesus, gentil e amado, que me dá vida, propósito e resiliência.

Poder contar com vocês foi o que tornou possível esse trabalho. Não digo isso como metáfora, é literal. Estar sozinho e se ver sozinho ao realizar a pós-graduação adoece a mente até adoecer o corpo, colapsa. Achamos que se trata de um trabalho individual por ter apenas um nome na autoria, mas a verdade é que ainda que alguém escreva a sua dissertação no profundo de uma caverna, ele depende do trabalho de tantas outras pessoas antes dele, ao menos os autores aos quais se referirá. Este trabalho não é, não deve e não poderia ser individual de forma alguma, fica meu terno agradecimento e carinho a vocês que cansaram de me ouvir, ler e quebrar galhos, que meteram os pés e as mãos para trabalhar e pegaram nisso junto comigo.

RESUMO

ALVES, Carolina Monteiro. **O neocolonialismo em *War in peace* (2007) e *Beasts of no nation* (2015): Uma visão crítica das cinematografias do Ocidente.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.

Nesta presente dissertação, tem-se como objetivo compreender e apresentar as manifestações narrativas sobre o neocolonialismo contidas em dois filmes que versam sobre a violência e a guerra no continente africano, sendo estes *War in peace* (Wim Wenders, 2007) e *Beasts of no nation* (Cary Fukunaga, 2015). Especificamente, analisaremos o tema a partir da sociologia do cinema, que examina o cinema como um trabalho criativo concebido em determinadas condições, como a possível sujeição à crítica ou ao mercado, e o pensamento corrente da sociedade em termos políticos e históricos. Pretendemos colocar em contraste as duas obras escolhidas, que abordam o enraizamento da violência como entretenimento ou meio de vida na zona de guerra e na zona de paz, para perceber como se manifestam ali os indícios de uma sociedade marcada historicamente pelo colonialismo (N'KRUMAH, 1965; FANON, 1968), por meio das abordagens de estudos identitários (HALL, 2005; FRASER, 2007; WOODWARD, 2005) e sobre o neocolonialismo contemporâneo (BHABHA, 1998; SAID, 1990). Ao abordar cinema e sociologia para pesquisar a neocolonialidade, entendemos que a abrangência desta na História da humanidade é ampla, mas que o universo simbólico também é espaço de resistência e reflexão.

Palavras-chave: neocolonialismo, sociologia do cinema, *Beasts of no nation*, *War in peace*.

ABSTRACT

ALVES, Carolina Monteiro. **The neocolonialism in *War in peace* (2007) and *Beasts of no nation* (2015): A critical view of Western culture cinematography.** Dissertation (Master in Sociology) – Postgraduate Program in Sociology. Institute of Philosophy, Sociology and Politics. Federal University of Pelotas. Pelotas, 2018.

In this present dissertation, the objective is to comprehend and present the narrative manifestations about the neocolonialism in two movies that disserts about the violence and the war at the african continent: *War in peace* (Wim Wenders, 2007) and *Beasts of no nation* (Cary Fukunaga, 2015). Specifically, we will analyze the subject based on the sociology of cinema, that studies the cinema as a creative work developed in certain conditions, as the possible subjugation to the critics or to the film industry, and the current thought in the society, politically and historically. We intend to make a contrast with the two selected films, that presents the entrenched violence as an entertainment or way of life in the war zone and in the peace zone, to realize how the evidences of a society historically marked by the colonialism have been manifesting (N'KRUMAH, 1965; FANON, 1968), through the perspective of identity studies (HALL, 2005; FRASER, 2007; WOODWARD, 2005) and about the contemporary neocolonialism (BHABHA, 1998; SAID, 1990). By addressing cinema and sociology to look into neocoloniality, we understand that its area of influence in the History of mankind is broad, but that the symbolic universe is also a space of resistance and reflection.

Keywords: neocolonialism, sociology of cinema, *Beasts of no nation*, *War in peace*.

Lista de Figuras

Figuras 1, 2 e 3 – Sequência de <i>Falcão Negro em perigo</i>	39
Figuras 4 e 5 – Quadros de <i>War in peace</i> , 01:35 e 01:47, respectivamente.....	40
Figura 6 – Commandant captura Agu.....	50
Figura 7 – Espera de Commandant.....	51
Figura 8 – Comboio da ONU.....	55

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1 – Entre a sociologia e o cinema.....	10
1.1. A discursividade do neocolonialismo e a identidade cultural.....	23
Capítulo 2 – Entretecendo os filmes.....	36
2.1. Não-ficcional: <i>War in peace</i> (2007).....	36
2.2. Ficcional: <i>Beasts of No Nation</i> (2015).....	47
Capítulo 3 – Narrativas e o neocolonialismo.....	58
3.1. Do “exótico” Oriental e a generalidade da exploração neocolonial.....	63
3.2. Sobre violência e resistência.....	68
3.3. Construção da História de si e das nações.....	72
Considerações finais	83
Referências	89

Introdução

O cinema despontou como um artefato científico no final do século XIX, e só então desenvolveu-se, durante o século XX, como ferramenta narrativa, incorporando progressivamente as demais artes. Com os avanços nas telecomunicações, concebeu o audiovisual, que é reprodutível e dinâmico, e acabou adentrando o espaço privado das pessoas: televisão, vídeo, publicidade, vídeo-arte, uso doméstico das fitas e DVDs, videoclipes. A família da imagem-em-movimento cresceu de tal forma, que a maneira de se produzir e consumir o audiovisual segue ainda sendo transformada. Agora, a rede mundial de computadores comporta tantos formatos e plataformas, que acabou se tornando instrumento para comunicação cotidiana, à medida que absorveu e foi absorvido pelo digital. O audiovisual passou a ser usado como linguagem, e a sua própria linguagem, por isso, tem se modificado.

O cinema e audiovisual se colocou como uma forma de comunicação e entretenimento tão popular no consumo do homem que tornou-se um setor da indústria, mesmo antes do estopim promovido pela televisão e o vídeo. Devemos perceber também que mesmo antes de se estabelecer como narrativa, o cinema é um negócio caro, de alto investimento (sempre foi) e se concentrou, salvas exceções, em servir interesses que movimentavam o dinheiro e o favor de grandes influências – para Adorno e Horkheimer, “quando a técnica adquire seu poder sobre a sociedade, é o poder dos que a dominam economicamente.” (MATTELART, 1996, p. 224). Nesse recorte e seleção de discursos, poderia subsistir apenas o que lhe convenha.

E mesmo que em nossos dias, esse sistema tenha passado por diversas mudanças, como a expansão de discursos audiovisuais graças ao barateamento do equipamento e popularização dos meios digitais de produção e divulgação, o cinema ainda é majoritariamente organizado por uma tradição discursiva e narrativa. Dela provêm séries de entendimentos sobre o mundo, afinal, os entendimentos sobre o mundo são a sua fonte e também são onde ele opera. Nas palavras de Silveira, “Enfatiza-se, contudo, que circulam nas redes da vida contemporânea muito mais do que mercadorias e informações. Nelas elaboram-se também maneiras de performar a cultura, de conceber as diferenças e desigualdades.” (SILVEIRA, 2005, p.51). Por isso partimos dos estudos da Sociologia do Cinema. Com o crescente avanço das mídias e o desenvolvimento tecnológico, o campo foi se tornando uma experiência mais densa e, à medida que estas convergiram, a pesquisa na área também se adaptou para que atualmente o campo de estudos seja direcionado a trazer a objetividade possível para perscrutação do *corpus*.

As experiências da Antropologia com o cinematógrafo e a aparente veracidade que o jornalismo imbuíu à fotografia (e que a fotografia retroincorporou ao jornalismo) podem interpretar de forma parcial a experiência cinematográfica, porque a objetividade que procuram não atende às necessidades desta pesquisa na sua parcela simbólica e de imaginário. Assim, não se procura aqui tratar a temática como um recorte de testemunho, janela para o mundo, nem como uma ferramenta, mas analisá-lo como um processo social e um objeto de pesquisa por si. A isso, não seria possível atribuir uma análise fílmica no seu rigor técnico, decompondo imagens e sons, mas investimos em uma relação dialética. Tratamos o objeto de forma a analisar a amálgama sensorial que o audiovisual traz, pois é um objeto discursivo sinestésico, composto por múltiplos elementos de naturezas peculiares.

Então, baseados no campo de estudos da Sociologia do Cinema, temos como objetivo analisar nesta pesquisa a dois filmes: *War in peace* (Wim Wenders, 2007) e *Beasts of no nation* (Cary Fukunaga, 2015). Os dois filmes se passam em países distintos da África: um deles é na República Democrática do Congo e o outro se supõe ser em um país fictício onde se fala o idioma krio, países que coincidentemente ainda estão em fase de estabilização de um Estado, e ambos filmes abordam a violência e influência estrangeira na sua cultura e política.

Procuramos neste estudo, especificamente, explorar a questão do neocolonialismo no continente africano pelo olhar desses filmes, nas particulares narrativas que apresentam. Dessa forma, podemos pensar a respeito de como a questão do neocolonialismo transparece nessa cinematografia, e elaborar uma síntese dos termos gerais sobre relações de poder que sobressaem a esta produção fílmica. Também se mostrou necessária, para isso, a leitura da primeira constituição do filme, o roteiro original adaptado por Cary Fukunaga, e as entrevistas e textos disponíveis de Wim Wenders sobre a construção do documentário.

Assim, de forma sucinta, a questão que norteia este estudo abrange, sob a perspectiva da Sociologia do Cinema, o debate da experiência narrativa e fotográfica, por teoria dos processos identitários e pelo neocolonialismo no contexto do cinema como um processo social e cultural. O estudo se apresenta inicialmente com a prévia análise dos filmes, relacionando suas narrativas, suas estratégias para a narratividade e o contexto, primeiramente *War in peace* e o meio em que foi captado, e posteriormente *Beasts of no nation* e as questões políticas envolvidas no seu enredo.

Para examinar os filmes é necessário, neste trabalho, um prévio estudo o neocolonialismo, neocolonialidades e da História dos países da África, assim sendo possível apreender os sentidos e o ambiente das obras, por meio qual a análise do discurso ou análise fílmica não delimitariam, mas que seria então efetivo se capturando uma constelação de fatores que emergiram dos filmes. Deste prévio encontro com os objetos e seus contextos de narrativa e produção, seguimos para a apreensão destes mesmos segundo o início da discussão teórica, um percurso trilhado entre a Sociologia do Cinema e neocolonialismo. Desse modo, para apreender a discursividade dos filmes, estes foram analisados diante da proposta de perspectiva teórica sobre o neocolonialismo e suas características proposta por Fanon (1968), Mbembe (2013) e Bhabha (1998), e os estudos de História e da Diáspora Africana, entre outros que aqui estão.

Através dessa perspectiva, a partir dos dois produtos fílmicos, enquanto tocantes à questão do neocolonialismo no continente africano, como está manifesto? Frente à explicitação sobre as relações de poder exibida pelo curta-metragem *War in peace* e a pontuação sobre as influências estrangeiras em solo africano

mencionadas por *Beasts of no nation*, as questões levantadas passam pelo debate da experiência fotográfica e narrativa, por processos identitários e pelas diferentes dominações que a hegemonia proporciona, no contexto do cinema como um processo social e cultural. Os filmes foram elencados para realizar essa análise de diferentes formas críticas aos efeitos das ações de países ocidentais, partindo de um ponto de vista peculiar a países na África com uma condição de estabilidade política e negociação internacional.

O objetivo geral do trabalho é compreender as características que emergem dessa análise de conteúdo e contexto do filme de não-ficção *War in peace* e do ficcional *Beasts of no nation*, que digam respeito a como a neocolonialidade se manifesta e é abordada na cinematografia no atual contexto neocolonial em relação ao continente africano. Para isso, primeiramente é necessário problematizar a relação entre o cinema, a sociologia e a questão do neocolonialismo – tendo em conta as propriedades inerentes das narrativas que estamos estudando. Também é preciso discutir os elementos e práticas que caracterizam o neocolonialismo que podem ser observados nos filmes que abordam o contexto neocolonial do continente africano e analisar as formas de reprodução e ressignificação desse contexto presente nos filmes *War in peace* e *Beasts of no nation*.

A narrativa, assim, tem o seu papel social: a refiguração de um dado mundo, manifestação de uma cultura em comum, notícias, manutenção de costumes, etc. E um potente papel na vida humana que tem suas mais variadas faces. Mesmo antes do cinema, nos lembramos aqui da contribuição até que se chegasse às incorporações pelo cinema das outras artes¹. O que vemos atualmente no cinema é o momento em que o desenvolvimento científico favoreceu essa prática, e estabeleceu-se uma linguagem própria que, assim como o ato de sonhar, são as experiências mais próximas de vida concreta do ser humano (BERNARDET, 1980).

Falando especificamente sobre os filmes, sua fórmula pode ser um pouco mais dura e, por isso, a dinâmica de evolução da linguagem, mais lenta. Entretanto, independentemente da plataforma, ele mesmo tem uma realidade inerente. Isto é,

¹ O que nos trouxeram as pinturas rupestres, músicos, contadores de histórias, coros, bardos, esboços científicos, pajés, pergaminhos sagrados e esquetes profanas de *commedia dell'arte*: Todos estes e tantos outros exemplos da contação, todos são formas de leitura e reinterpretação do mundo dos fatos, como se retroalimentasse a sua própria realidade.

precisamos falar aqui sobre a diferença entre duas das tantas formas de consumo do audiovisual: Uma ressignifica o cinema e a cultura audiovisual, o recorta, fragmenta e utiliza; A outra é o filme, integral, como obra ou produto (seja em plataformas tradicionais como o cinema e televisão, ou outras formas de exibição).

Primeiramente, na internet, principal reprodutora das novas formas do vídeo, é possível utilizar o audiovisual para se expressar: Podem ser recortes de segundos de um filme, uma fala do ator arrancada do contexto, micro-vídeos, momentos de personagens populares, tutoriais, videocliques, *memes*. Esse processo demanda uma sujeição do vídeo à realidade do indivíduo, já que o vídeo, *gif* ou matéria audiovisual utilizada para se expressar acaba atendendo a uma demanda de comunicação do indivíduo, servindo a um propósito, uma mensagem que só é decifrada a partir do contexto. A outra forma, porém, conta com a interpretação subjetiva do seu público, mas escapa de uma sujeição total. Os filmes estão apenas em parte sujeitos ao contexto do seu observador, pois, no mais, eles mesmos contêm o seu universo e lógica internos, e envolvem o espectador nele.

O cinema, dentro da Sociologia do Cinema, produzindo suas releituras, mosaicos, desfigurações e refigurações do mundo histórico dos fatos, não permite o congelamento de seus sentidos – ele está, nunca é. Se por um momento seus sentidos são apreendidos – e digo “momento” no sentido de ser um ponto específico nas combinações entre a subjetividade do espectador, sua localização no tempo e também no espaço –, sabemos que é apenas uma parte, e que ela pertence exclusivamente àquele momento. Está sujeito a um tempo, lugar, subjetividade inerente ao espectador, já que essa compreensão de sentidos pode se dar de forma tão diferente, por exemplo, mesmo para um filme que já vimos várias vezes em outra época de vida.

Como objeto da pesquisa, os filmes têm como característica serem produzidos em circunstâncias e propósitos afastados, mas têm em comum a crítica à tutela e usurpação da autonomia de determinadas identidades coletivas. O primeiro, *War in peace*, é um filme de não-ficção de curta-metragem produzido pelo diretor alemão Wim Wenders em 2006, no Congo, que discursa sobre o choque no ato de exibição de um determinado estilo de filme norte-americano sobre o público congolês da cidade de Kabalo; O segundo, *Beasts of no nation*, é um filme de ficção

de longa-metragem produzido em Gana pela distribuidora e plataforma *streaming* Netflix, adaptado do romance homônimo de Uzodinma Iweala (2005), escritor norte-americano de origem nigeriana. A análise do curto documentário e do longa-metragem será pensada, como mencionamos, através dos estudos sobre o neocolonialismo e como se manifestam suas emergências, concentrando-se nos escritos sobre este na construção da identidade. Os estudos identitários, por sua vez, são por meio dos estudos de Woodward (2005), Santos (2003), Hall (2005, 2000) e Fraser (2007).

Assim, frente à explicitação sobre as relações de poder exibida pelo curta-metragem *War in peace* e a pontuação sobre as influências estrangeiras em solo africano mencionadas por *Beasts of no nation*, podemos compreender que o *corpus* deste trabalho delimita um campo de crítica em relação à atual interferência cultural e política ocidentais sobre o continente africano. A essas ações ocidentais, consideramos que o processo de transformação nas relações entre colônias e metrópoles ao longo do século XX é marcada por necessidades de uma sociedade pós-industrial e do desmantelamento do colonialismo na sua forma proveniente dos séculos anteriores – quando é refigurada a relação de dependência baseada na tutela e com primazia da dominação direta de um país e, no entanto, emergem daí outros tipos de interferência, como a submissão a potências econômicas, intervenções na formação de líderes para nascimento de um Estado, estabilização política, missões de paz, entre outros.

Justifica-se a escolha de *War in peace* por ser um dos representantes do continente africano na antologia composta em homenagem ao 60º aniversário do Festival de Cannes, junto de outros 33 curta-metragens produzidos por diversos diretores renomados representando culturas de cada continente, dentro da proposta de que cada filme versasse sobre as particularidades dos cinemas do mundo. O filme pertence ao cânone da mais alto prestígio – uma homenagem ao festival que é símbolo de erudição do cinema.

Entretanto, o outro filme, *Beasts of no nation*, foi lançado e distribuído de forma a perturbar o cânone e o comércio tradicional do cinema: o filme foi produzido majoritariamente pela Netflix, plataforma de *streaming*, estreando em poucas salas de cinema, mas oficialmente pela internet no catálogo da própria Netflix. Boicotado

por algumas redes de cinema e também por festivais, porém aclamado por alguns outros. Entre as considerações que se fizeram sobre o filme, em geral incluem o questionamento: o serviço de *streaming* como a Netflix vai suprimir os cinemas? O que é a tradição do cinema e dos festivais de cinema? Ainda que alguns anos tenham se passado desde o lançamento polêmico, as opiniões se dividem para responder às perguntas que o filme desencadeou.

Tendo exposto até aqui o contexto da pesquisa, especificamente a sua intersecção entre duas áreas, que são o cinema e a sociologia, e encontro de uma metodologia satisfatória a ambas, retomamos o objetivo o qual com esta intentamos atender: selecionar, dos filmes, elementos que reflitam a neocolonialidade (especificamente a em solo africano). A partir disso, discuti-los pautados por autores do tema específico, passando pela alteridade, subalternização e hierarquias – inseridas na construção de um absoluto ocidental (MBEMBE, 2013).

Entre outros autores, como para Marcos Napolitano (2005, p.237), há caminhos a serem evitados para estes dois tipos de filmes que vamos analisar. Primeiramente, para a obra de não-ficção, evitar o *objetivismo*: para o autor, o “efeito de realidade” que a captura de imagem e sons do real causa, é potencializado pelos filmes desse gênero, fomentando uma adesão imediata ao seu discurso. De modo similar, pendemos para o cuidado com o *subjetivismo* para as obras ficcionais, imaginativas. A tendência é que haja a “ilusão de subjetividade”, pois o autor entende que a natureza estética e polissêmica do material levem a uma certa especulação do pesquisador em ciências sociais:

A tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho, intervenção estética e registro documental, marca as fontes históricas de natureza audiovisual e musical. Não é raro (...) ficar um tanto indeciso entre a análise das fontes em si, tomadas como texto documental auto-suficiente, ou cotejá-las com informações históricas que lhe são extrínsecas, deixando que o contexto determine o sentido do texto. (NAPOLITANO, 2005, p. 237)

A saída, para o pesquisador, seria então o caminho entre as duas perspectivas. Admitir que, em ambos os olhares, o cinema traz consigo a experiência estética, subjetiva, e que também carrega na sua natureza técnica realidades objetivas, reforçando um desejo de realismo.

Assim, a metodologia se desenvolve de forma qualitativa, por isso, procuramos que a análise dos filmes não se concentrasse em uma análise fílmica da forma técnica que ela se dá. Esse estudo se desenvolve ao examinar os filmes² pelo viés da sociologia para os dois filmes em questão, observando a natureza destes entre a não-ficção de *War in peace* e o drama ficcional de guerra *Beasts of no nation*. Primeiramente em análise de contexto das produções, para aproximar-se o possível do recorte de seus criadores.

Neste trabalho, essas interações a que nos referimos são o centro de atenção para a análise fílmica do *corpus*. As questões levantadas fundamentam-se a respeito de um cinema como processo social e cultural, e agregam-se à análise a experiência fotográfica e narrativa, processos identitários e o contemporâneo neocolonialismo. Através da relação do cinema e da sociologia dentro da temática neocolonial, o objetivo deste trabalho é analisar elementos e práticas neocolonialistas que emergem dessas narrativas, como descreveremos a seguir as prévias a partir dos estudos a respeito dos dois filmes até o momento.

Isto é, se, para Bernardet, nós corremos o risco de cair na armadilha do apagamento do autor, se faz questão observar justamente este fato. Partindo das palavras de Maria João Taborda, podemos investigar de forma questionadora e ter que “O acto de filmar expõe quem filma. (...)” (TABORDA, 2009, p. 9). Essa exposição é necessária para uma abordagem do simbólico contido nos filmes por meio da análise sociológica. Por isso, em análise dos dois filmes, serão detalhados os contextos de produção e recepção, a forma (entre estética ou mesmo caráter documental de um deles), e a desconstrução de elementos da narrativa que expõem ou falam sobre as neocolonialidades presentes.

O estudo se apresenta, a partir do primeiro capítulo, como uma interação recortada do campo da Sociologia do Cinema: discutimos a relação entre o cinema e a sociologia, e as peculiaridades da narratividade do objeto de análise, delimitado entre a ficção e a não-ficção (ou, noutras palavras, procuramos lidar com a natureza imaginativa do objeto de estudo, e como a sociologia e o universo simbólico se

² Se não tivermos evidente a fundamentalidade dessa ligação, cairíamos na tentação da *objetivação* e da *subjetivação* as quais Napolitano detalha como problemas metodológicos para a análise de filmes na pesquisa histórica. Há também a preocupação em que as categorias diferentes de filmes dos quais estamos tratando poderia, em algum momento, fazer pender a análise para um dos lados.

relacionam no contexto desta pesquisa). No segundo capítulo, é iniciada a análise dos filmes, com a descrição básica do universo em que se inserem e breve discussão sobre a trama de cada um. A seguir, é feita a discussão destes entre si e em conjunto à teoria, que caracterizam o terceiro e último capítulo, com abertura para elaborar os contextos materiais da História da África, os filmes e as condições da neocolonialidade ali impostas, segundo o aporte teórico aqui inserido.

Este capítulo final também é composto por questionamentos inerentes à escrita do trabalho e a refletividade natural de se ter como objeto o mundo simbólico, cujos significantes que ali estão presentes evocam multiplicidade de interpretações. Por fim, considerações finais, que abrigam o fechamento de alguns pontos propostos pela discussão, e abertura de ainda outros, para reflexões despertadas e ainda futuras.

CAPÍTULO I: ENTRE CINEMA E SOCIOLOGIA

Nesta primeira parte do trabalho, entendemos ser necessária uma aproximação entre as áreas que se fundirão: o cinema e a sociologia. Isto é, começaremos pela delimitação do campo do cinema, para então ligá-lo à sociologia, por meio da literatura concernente. Temos que, naturalmente, os filmes são vistos, ouvidos e, por essa síntese, sentidos – por isso queremos tratar das particularidades deste antes de pensá-lo como participante de efeitos e agente na sociedade.

Assistir a um filme é como um tipo de pacto: permitir-se envolver nessa lógica peculiar ao espetáculo. Acatar a realidade inerente a esse universo interno dele, e as próprias convenções da sua linguagem constituinte. Esse envolvimento convida e convence através da simulação da realidade. É o registro de imagens e sons oriundos do real, por meio de uma máquina que captura sem intervenções do pincel de um artista. O cinema oferece ao espectador uma posição quase como a de uma testemunha ao reproduzir elementos do real, ao que Jean-Claude Bernardet atribui ser o sucesso do cinema, se lembrando do primeiro filme exibido publicamente na História, *A chegada do trem na estação* (Louis e Auguste Lumière, 1895):

A imagem na tela era em preto-e-branco e não fazia ruídos; portanto, não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. (BERNARDET, 1980, p. 12).

Entretanto, a ilusão é provocada justamente pela captura quase hermética da máquina filmadora. A ausência do pincel do artista promove o apagamento do autor. Não há mais traço da mão, agora a autoria é pluralizada, e só se percebe através de

uma estilística de linguagem, narrativa, temática, etc. - muitas vezes, pouco evidente para os olhares desapercibidos. Segundo o autor, “(...) A reprodução da percepção natural apresentar-nos-ia a reprodução da realidade, tudo isso graças à máquina que dispensaria maior intervenção humana.” (BERNARDET, 1980, p. 17).

Por esta perspectiva, Bernardet expressa justamente que é essa ilusão, “impressão de realidade”, unicamente possível através da máquina, que convence seu público de uma verdade. Lidando seja com o livre imaginário nas ficções mais fantasiosas, como em documentários exploratórios. No entanto, esta verdade pode ser a do filme, ou pode ser uma verdade manipuladora sobre acontecimentos da realidade de fato imediato a nós. A narrativa é atestada e confirmada pela ilusão do real. Aí incide a terceira parte do desenvolvimento do autor, que coloca o cinema como um artifício e, portanto, pode operar sobre o mundo, ter seus efeitos e, de forma manipuladora, nos fazer esquecer que não é alguma genuína expressão do real:

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. (...) A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar sua ideologia como sendo a *sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Donde a necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação. (BERNARDET, 1980, p.20)

Ao apresentar a face ideológica do cinema, o autor abre prévia do caminho metodológico para pensarmos sobre a sociologia nesta questão. Percebemos que mais do que narrativa para entretenimento, o cinema é um agente histórico, dotado de uma visão de mundo e um poder de ação. E, se ele se efetua como visão de mundo, significa que ele é feito de recortes, fragmentos, reconstruções e invenções sobre o mundo real. Nessa conexão entre imaginários, a ilusão do real, e o real em si – este histórico e multifacetado – entramos na abrangência do campo da Sociologia do Cinema.

Dentre os autores da área, não apenas Sorlin (1977) e Ian Jarvie (*Sociologia del cinema*, 1974), mas também outros entre os primeiros a desenvolverem o campo da Sociologia do Cinema, estudavam o campo de forma próxima mas não a denominavam ainda. Para eles, o estudo sociológico do cinema pensa a forma pela qual isso é construído. Na análise metodológica de Paulo Menezes sobre a Sociologia do Cinema, ele considera o embasamento de Sorlin para frisar que a área inclui analisar as estratégias e organização do produto, além de propriamente a análise de conteúdo somada à de contexto:

Sorlin ressalta, por outro lado, que justamente o que os filmes não possuem é essa referência de informação, ou, se a tem, ela não se dá pela história que se mostra, mas justamente pela forma como a história é construída por meio de seleção e de reorganização de elementos tomados do “real”, mas que adquirem forma fílmica reorganizados segundo outros parâmetros valorativos, os dos realizadores, que são, estes sim, o grande objeto de uma sociologia preocupada em entender a dimensão propriamente simbólica do discurso fílmico. (MENEZES, 2017, s/p)

A Sociologia do Cinema envolve, assim, a análise da forma pela qual a realidade perpassa o filme, não se atendo ao que é exposto em menção narrativa ou panorama histórico no qual se situa, e até mesmo a equipe que o sustenta e constrói se situa. Assim, é essencial examinar não apenas os elementos tomados do real, pois trata-se da articulação complexa entre elementos do percurso histórico e do percurso criativos. Perceber, portanto, a forma de recortá-los e como estão incorporados à peça é fundamental para a análise de um filme.

Também sobre a perspectiva que toma o cinema como agente histórico, porque ao recortar e reorganizar os elementos do real, torna-se produtor de um discurso histórico. Então, para fundamentar uma análise do objeto que seja consistente às ciências sociais, é preciso sondar o filme também nas suas ocultações. Manter presente as provocações e silêncios, o autor oculto, o disfarce do artifício. Nas palavras de Marcos Napolitano, que desenvolve um extenso trabalho sobre o uso do cinema e audiovisual como fontes de pesquisa histórica, o filme é um documento que não é transparente, e nessas opacidades estão um caminho metodológico para examinar os filmes como fonte primária, o qual ele detalha da seguinte maneira:

A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma “realidade” em si mesma, ainda que limitada ao munda da ficção, da fábula encenada e filmada. (...) Em outras palavras, é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. (NAPOLITANO, 2005, p. 237)

O autor também considera: “(...) A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos.” (NAPOLITANO, 2005, p. 236). Para ele, portanto, é fundamental a própria realidade fílmica, peculiar a cada filme. Por ela podemos procurar satisfazer às perguntas que dirigimos ao filme, e também receber outras perguntas de volta.

Ampliar a discussão a questões multidisciplinares à comunicação e ao universo do cinema – uma das características de grande trunfo da sétima arte, a sua relação de reflexo histórico, cultural e sociológico do mundo – seria, a princípio, encontrar relevância do esforço de *War in peace* e de *Beasts of no nation*. Em se tratando de uma dimensão simbólica, compreendemos que é necessário, antes, pensar qual a perspectiva apropriada à análise, por meio de uma revisão teórica e bibliográfica do tema.

A primeira diferença entre os dois filmes que serão examinados está em gênero de produção, o que comumente consideramos como sendo um filme de ficção e um outro filme, documentário. Para definir as duas diferentes abordagens, uma primeira que trata a ficção como sendo aqueles filmes cuja imaginação é criativa, e o documentário como sendo o registro de uma dada realidade imediata diante à câmera, tradicionalmente a teoria que difere o tratamento para cada gênero é evocada pelas definições de Bill Nichols.

O autor considera questões epistemológicas e éticas para separar a ficção do documentário, e descreve categorias metodológicas para classificar os filmes documentários segundo seu propósito e forma de apresentação. Nas palavras dele, “Todo filme é um documentário.(...)” (NICHOLS, 2007, p. 26). O autor fundamenta

essa argumentação tendo em vista a capacidade registradora da câmera, que documenta realidades que se passam frente a lente – sejam estas ficcionais ou não.

Entretanto essa definição poderia trazer o centro da análise do documentário para a prevalência de um sentido imediato à realidade captada. Por isso, acolhemos outra abordagem para sustentar o foco na parcela imaginativa e criadora do filme, a do teórico Jacques Aumont, que descreve os filmes documentários e ficcionais como sendo discursos de perspectiva sobre o mundo. Segundo o autor, “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1995, p.70). Por isso, optamos por não fazer uso do termo “documentário” para designar a não-ficção a partir daqui, tratando os filmes como sendo o primeiro, *War in peace*, um curta-metragem não-ficcional e, *Beasts of no nation*, um longa-metragem de ficção.

A não-ficção caracteriza-se, em definição de John Grierson (MENEZES, 2017, p.19), por aproximação à etnografia. Grierson foi um dos pioneiros no gênero, principal teórico da corrente britânica sobre o tema. A perspectiva dele torna a não-ficção um instrumento para informar e comunicar sobre uma dada matéria. Por consequência, os filmes dessa natureza têm a produção voltada para a possibilidade de serem processos exploratórios, investigativos e, por isso, não atendem a um final planejado. Isto é, ao contrário do propósito e método de um filme de ficção, o qual dificilmente possibilita ser um processo de pesquisa do seu objeto, e a produção é planejada do começo ao fim, justamente para ter o fim que se espera.

A partir desse ensejo para o método de análise para os filmes, explica-se que mesmo que o objeto não-ficcional incline-se a ser documentário, consiste na leitura de seus autores sobre uma certa realidade. Por outro lado, a ficção, ainda que imaginativa, torna-se documento sobre um dado contexto, reflexo de uma realidade. Assim, para nosso *corpus* específico em análise, a proposta da realidade que os cerca considera a temática neocolonialista, num panorama o qual o cinema interpreta e afeta o mundo material através do seu discurso.

Não pretende-se aqui criar uma separação entre o mundo material e objetivo na análise de contexto das obras, e o mundo discursivo, simbólico e subjetivo dos elementos fílmicos, mas uma ponte. O ser humano concreto, na sua realidade, é também inventivo, reflexivo e constrói seu meio social também dessa forma.

Segundo João Teixeira Lopes, o universo simbólico transforma seu meio e a si mesmo, segundo o autor:

(...) Aliás, a esfera simbólica remete-nos para um jogo de espelhos entre uma face visível e uma outra recôndita – a evocação de algo ausente. Tornar esse algo ausente presente é uma das motivações da análise sociológica do simbólico. Se é verdade que a ordem simbólica é um veículo de expressão das sociedades, um conjunto de representações que os agentes sociais elaboram a propósito de si mesmos, da sua Interrelação e do mundo em que habitam, então essa esfera transporta consigo os processos de construção de sentido. Mas não se trata de um sentido puramente abstracto, formal ou categorial. Existe uma correspondência, não automática, não semelhante à reprodução *duplicata*, face ao real e às práticas sociais. (LOPES, 2002, p. 27)

Também justamente porque temos duas categorias diferentes de filmes, precisamos observar para que sejam, apesar de examinados segundo a lógica interior ao próprio filme, tratados de forma equivalente. Por isso, a delimitação do recorte que falamos revela elementos de um contexto, como valores e assuntos de interesse da sua inserção geográfica, social e temporal. Pode-se dizer que seja esta a máxima que seguiremos daqui em diante da análise: o recorte revela contexto. Ou mesmo, como já citamos Napolitano, as próprias omissões e falsificações falam sobre a história. Isto de forma independente a se a arte é promovida para elevação do espírito, ou se não intenta este compromisso, pois a realidade do seu momento histórico a envolve e a perpassa.

Especificamente sobre o campo da Sociologia do Cinema, este se ocupa em examinar as camadas que dizem respeito a seu momento histórico, sua situação contextual, pertencimento a grupos e as respostas e oposições a que está sujeita. Assim, procura perceber tanto a recepção de um filme quanto como vê-lo como refração de uma situação contextual do criador. Segundo Pierre Sorlin,

Que o filme é intimamente penetrado pelas preocupações, tendências e aspirações da época em que ocorreu, ninguém pensa em negá-lo. Reconhecemos isso desde o princípio: sendo a ideologia o fundamento intelectual de uma época, o campo no interior do qual os problemas podem ser colocados, o conjunto dos meios pelos quais se pode expô-los e desenvolvê-los, cada filme participa dessa ideologia, esta é uma das expressões ideológicas do momento. (SORLIN, 1985, p.42. Tradução livre)

A abordagem da Sociologia do Cinema, por isso, trata de perceber o filme como uma rede entre espaço para criação e as intervenções da sua realidade, achatando as camadas do real e da criatividade. O autor imprime no filme sua bagagem de mundo e, ao mesmo tempo, está sujeito a demandas críticas e de mercado; compondo os reflexos de realidade sobre o simbólico, já que ao assistir vemos algo que tem sobre ele as impressões de aspectos econômicos, políticos e culturais necessários à sua produção e distribuição.

No presente momento histórico em que estamos inseridos, munidos de mídias cada vez mais acessíveis aos mais diversos públicos, sugere que haja inclusive alguma responsabilidade social na “ferramenta”-cinema. Noutras palavras, ele possui grande alcance e reflete a realidade que o compõe, mas também refrata sobre ela, pois é dinâmica. Se olharmos não muito distante na construção da história, a sétima arte foi inclusive usada como lugar de propaganda para regimes totalitários. Segue pequeno excerto da pesquisa sobre o cinema nazista realizada por Mauro Rovai:

Por essa interpretação, se há um “espírito nazista” em *O Triunfo da Vontade*, esse deve ser procurado não nos uniformes e estandartes presentes no écran, mas na geração incessante de imagens clichês de felicidade, alegria e júbilo. Afinal, como procuro realçar, a película não apenas mostra o IV Congresso do NSDAP, mas atualiza, a cada uma de suas exibições, as imagens daquilo que Adorno chamava de “a capacidade imperturbada de ter prazer”, em que fica claro o curto caminho existente entre o “evangelho da alegria” e a “construção de matadouros humanos”. (ROVAI, 2001, p. 4)

Isto posto, podemos afirmar que a consolidação do modelo de circulação de maior alcance que temos é, também, uma janela para expor ideias, valores, costumes de forma global. A grave deficiência, entretanto, é que a escolha do que se diz implica na escolha do que não se diz e, portanto, exaltação de determinados discursos com consequente apagamento de outros – muito mais numerosos estes últimos, evidentemente.

Por isso, se a escolha do que se diz é pautada (no caso do cinema mais abrangente possível) por atender a agentes distribuidores e investidores, ele obedece ao dinheiro. Ou melhor, o mercado, visando o maior número possível de

espectadores para o bom retorno de seus investimentos financeiros. Segundo Sorlin, ainda, o cinema nos parece o mais dependente dessas negociações:

Para pintar, escrever, compor uma partitura, não é necessário dispor de um capital; as questões financeiras surgem depois que o trabalho é concluído, quando o público é pensado. Mas não existe cinema sem dinheiro; a realização mais modesta supõe um custo mínimo, impossível reduzir, alugar os aparatos, comprar a película fílmica e ter um laboratório. Assim que uma equipe acaba de escrever seu argumento, ela deve se lançar em busca de um parceiro capitalista. (...) (SORLIN, 1985, p.72. Tradução livre)

Por esse motivo, na tentativa retorno de máxima rentabilidade, agradar a maior parcela possível de espectadores é o central objetivo e, por isso, a tendência é a reprodução de discursos hegemônicos para a aprovação do amplo público. Nas palavras de Silviano Santiago, por responder às expectativas de mercado, o cinema é “desenhado” por este:

O cinema requer o grande capital que, por sua vez, se julga recompensado pelo empenho demonstrado por coletividades de consumidores, nacionais ou estrangeiras, em amortizar o financiamento. A tendência artística do cinema é a sua internacionalização precoce. O cinema desenha e é desenhado pelo mercado mundial. (...) (SANTIAGO, 1994, p. 93)

Isto é, desenha-se para a manutenção de um mercado, e de uma linguagem comum ao público mais abrangente possível, no qual certas fórmulas narrativas têm se replicado ao longo do desenvolvimento do cinema, por mais que a qualidade técnica tenha se dinamizado. Como indústria internacionalizada, nenhuma tem se visto de maior alcance do que a norte-americana, cujas fórmulas desse modelo atual de cinema se desdobraram em franquias de filmes (e subprodutos desses filmes) que são produções milionárias espalhadas pelo público mundial.

O autor de um filme (ou de obras artísticas e culturais quaisquer), sendo ele mesmo um produto do seu tempo, filtra e interpreta dentre os diversos elementos que compõem o seu mundo de conhecimento o que imprimirá na sua criação. Assim, a produção do artista se constitui como refração da sua própria situação histórica, passando a estar materializada na produção artística. Todavia, a sua criação pertence a uma dimensão espetacular, ela se põe no mundo para que seja apreciada, mas não de forma pura, pois está sujeita à subjetividade do olhar de cada

apreciador, entre conhecimento de mundo e experiência com a linguagem. Sobre a apreensão da obra, Pierre Bourdieu examinou:

A apreensão e a apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística. (BOURDIEU, 2001, p. 271)

Abrindo espaço para uma analogia, podemos dizer que trata-se de uma vitrine: entre a arte e o seu apreciador há um vidro polido. O que é espetacular está atrás do vidro, e jamais o captamos puro e objetivo, já que os nossos reflexos e o do próprio mundo exterior à volta nos impedem de ter acesso absoluto à contemplação da arte. Dentre os reflexos, de relance temos ligeiras impressões de nós mesmos e do real acontecendo à volta. Estes reflexos ora atrapalham, sujando a vista sobre a arte, pois não queremos ver a impressão do real sobre ela; Ora concentramos a visão sobre o nosso próprio reflexo, ignorando o que está atrás do vidro como se fosse um desfocado plano de fundo. E, ainda, apesar de vários apreciadores olharem a mesma vitrine, o reflexo (ou a impressão do real sobre a arte) nunca será o mesmo entre aqueles que olham. Trazemos essa analogia como figuração da subjetividade, para frisar a escolha entre balancear os reflexos e o espetacular, e a singularidade de perspectiva.

O artista sujeita a sua criação à interpretação de um terceiro, o público, mas não é apenas a subjetividade do artista que condiciona a existência da obra tal como ela é. A subjetividade dos apreciadores, como notamos por Bourdieu, é fundamental. Estes podem, por diversos motivos, estar propensos, em um ou outro momento, a focar nas sujeiras do real impressas sobre a arte – momento em que ele é tirado da imersão à arte para fazer conexões com seu mundo real. Em outros momentos, este mesmo pode se concentrar na arte por si em imersão, e sequer perceber os efeitos da vitrine.

Entretanto, não falamos apenas sobre a subjetividade do autor-artista, como criação livre, mas precisamos incluir a perspectiva de retorno comercial que esperam de seus filmes. Entre as relações de consumo e de produção que Bourdieu destacou, especificamente neste estudo relacionadas ao campo do cinema e não de

todas as artes, consideramos que devam ser notadas as pressões externas sobre a criação do filme em quaisquer das circulações esperadas (seja de público abrangente ou de público específico).

Desse modo, para Bourdieu, são redes, espaços sociais, em que os agentes, atuando como dominantes (aqueles que obtêm sucesso segundo os critérios desse campo) e dominados (aqueles que disputam tanto sucesso quanto os dominantes) estão numa relação dinâmica de forças para manutenção dessa hierarquia ou de subversão. Esses agentes, em relação um com outro, figuram autoridade, prestígio ou cânone, e também as rupturas e surgimento de novos arranjos (BOURDIEU, 1997). O campo, assim, pode tanto ser construído pelas redes de ações dos indivíduos quanto ser uma estrutura que modela as ações dos indivíduos, já que se dão relacionalmente – ações essas que desempenham e figuram um dado *habitus*³, ou seja, o campo legitima o *habitus* que opera intrínseco a ele, porque o aceita ou reprova e o modela, mas também é influenciado por este, pois estas relações são dinâmicas. Nas palavras do autor, “o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade” (BOURDIEU, 1994, p.60) no que concerne à dualidade entre agência e estrutura.

Isto implica em que cada campo tenha suas próprias regras, objetivos e próprios mecanismos de acesso, o que vamos voltar a discutir aqui em seguida. Mas pensando no cinema, o filme comercial em primeira instância requer acúmulo de capital econômico e social mais que outros, e para os filmes que circulam de forma mais restrita, trata-se principalmente de capital cultural mais do que o econômico. O autor também disserta, por exemplo, lidando com o campo científico, cuja erudição se aproxima do campo das ditas belas artes, e daqueles cujo sucesso não é medido comercialmente:

(...) Bourdieu inicia sua análise do campo de práticas científicas com a proposição de que este é a arena de uma luta competitiva, cujo objetivo (*enjeu*) particular é o monopólio da autoridade científica. A relativa indiferença de cientistas em relação ao dinheiro e ao poder não deve esconder o fato de que todas as suas práticas são

³ Segundo Bourdieu, através de uma gênese do pensamento, da ação e da percepção através do social, percebe-se ao que chama “*habitus*”: esse seria o princípio que “(...) retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco.” (BOURDIEU, 1997, p.21); ou ainda, o *habitus* deveria ser percebido como: “(...) sistema de disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes.” (BOURDIEU, 2005, p. 191)

orientadas para a aquisição e acumulação de capital científico (autoridade, prestígio, reconhecimento, celebridade, etc.), que é uma instância particular do capital social, o qual pode então, é claro, ser convertido para outras formas de capital (e.g, capital econômico). O *campo científico é altamente autônomo* ("campo restrito de produção cultural"). (VANDENBERGHE, 1999, p.40)

Em si, o filme possui uma poética própria que dialoga com o meio para o qual é produzido, chamado por Bourdieu de campo de produção. Nas palavras do autor, há um jogo entre este campo dito erudito *versus* o campo industrial:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição - mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística - que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que cria bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro lado, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais ("o grande público") que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ("o público cultivado") como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 2001, p. 105)

O pertencimento a um campo molda, assim, a margem da liberdade de criação em aspectos estéticos, de linguagem e narrativos do filme. Na equipe de produção, ela é atribuída aos profissionais responsáveis pela concepção artística, florescendo do roteiro à produção e pós-produção – quando o filme está pronto para ser distribuído, entretanto, atende a um propósito definido (falar com o “grande público” ou com o “público cultivado”).

Por isso, a poética e estética são referentes a um grupo determinado de criadores, a uma linguagem – seja subversiva ou tradicional – e responde a certos critérios para sua elaboração. Esses critérios são estabelecidos primeiramente pelo objetivo de circulação que se tem: a indústria cultural ou a produção erudita. Ainda dentro das categorias de Bourdieu, o autor considera:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e critérios de avaliação dos seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (BOURDIEU, 2001, p. 105)

As categorias, pensadas por Pierre Bourdieu para analisar a produção e circulação de bens simbólicos, constituem molduras para a atividade criativa, pois diz respeito à demanda do público. Especificamente sobre a indústria cultural, o autor completa:

O sistema da indústria cultural - cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão - obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que as estruturas de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. (BOURDIEU, 2001, p. 134)

Isto é, depende fundamentalmente para quem se quer comunicar, posta em circulação para o “público grande”, que ele também chama de “público médio” (o mais abrangente possível) e o público específico relacionado à erudição, o “público cultivado”. Segundo o autor, o bem é produzido para cumprir uma carreira efetiva visando o projetado: seja a conquista do mercado, seja a consagração erudita:

Em todas as esferas da vida artística, constata-se a mesma oposição entre os dois modos de produção, separados tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais tais obras são oferecidas. (BOURDIEU, 2001, p. 136)

Assim, imperativos de fora da obra as compõem antes mesmo de ela se desenvolver. Por isso, a criação do filme que pretende circular para um público abrangente é adequada às exigências do mercado mais amplo possível, e o público específico tem seus critérios peculiares para crítica, próprios do seu grupo pertencente⁴, atendendo à demanda dos difusores dos respectivos espaços de circulação.

Então, quanto à competitividade dentro dos campos, temos que a sua meta de circulação – seja comercial, seja de prestígio – é fundamentalmente atrelada ao

⁴ Podemos colocar como exemplo o Dogma 95. No ano de 1995, uma dupla de cineastas dinamarqueses, Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, criou dez regras para produção de filmes que recebessem o selo Dogma 95, e o apresentaram no centenário do cinema comemorado no *Odéon - Théâtre de L'Europe*. As regras eram tais como: a câmera deveria ser na mão; som direto; proibida a luz artificial, filtros e trucagens de fotografia; sem cenografia; sem deslocamento temporal ou geográfico na trama; e que até mesmo o nome do diretor nunca constasse nos créditos. A dupla visava um cinema menos comercial, mais próximo da realidade imediata à câmera, e propuseram o movimento a partir de um manifesto. O exemplo traz de forma explícita o desejo de distanciamento do mercado que era procurado pelos cineastas, lançado num espaço de discussão erudito, ainda que possivelmente transgressor dentro de seu próprio grupo.

direcionamento de público que terá e, a depender do público que se deseja conquistar, o filme ou produto cultural balizará sua lógica interna, códigos, linguagem, temática. Seguindo ainda o desenvolvimento que Bourdieu propôs desses conceitos, temos que o meio pelo qual o produto circulará, isto é, a sua distribuição, é o fator preponderante na sua concepção como produto. Para o autor, a produção atende a uma competitividade em vista do seu espaço de exibição, como uma negociação entre o artista ou autor, e o expositor.

Por isso, para análise dos filmes, temos como prerrogativa que a indústria cultural não seja a única que apresente essa pressão apenas para o mais comercial dos setores dentro do cinema. A pressão se manifesta de diversas formas, inclusive nas exposições de arte, cada âmbito com suas respectivas peculiaridades e critérios para determinar o que significa obter sucesso, como tratamos antes, características de cada campo.

Em outras palavras, já que a rentabilidade está associada à amplitude de públicos, o cinema comercial planeja ser o mais assistido possível, e para isso precisa ter alto nível técnico, atender ao gosto desse público e investir em publicidade e distribuição. Porém, os outros campos têm as suas próprias metas e significado de sucesso, como o campo das artes, erudito e científico que, como vimos, se concentram no prestígio e legitimação pelos seus pares.

Entendemos que a concorrência também é presente ainda que os critérios são internos ao campo para a produção erudita. Não é necessário o diálogo com o público médio – que é a idealização da maior amplitude possível de acesso aos códigos presentes em uma obra. Ao contrário, este público desejado pelo erudito atende aos códigos e linguagem específicos do grupo, são seus pares.

Por isso, os filmes têm em vista peculiares demandas de legitimação e sucesso segundo o seu próprio meio de circulação. Daí que optamos como *corpus* para esta pesquisa os diferentes discursos que emergem das duas espécies, entre *War in peace* e *Beasts of no nation*. O cinema, se portando como revelação de ideologias, expõe através da sua narratividade o pensamento de um momento histórico, bastante próprio do campo pelo qual circula. A partir, então, dos dois produtos fílmicos, podemos ter campos bastante distintos, ainda que pertencentes a

uma mesma família. Para eles, dirigiremos a pergunta: como o neocolonialismo transparece ali?

Obedecendo a lógica própria de cada uma das peças, vamos analisá-las para atender ao objetivo de perceber a emergência desses índices que apontem para nós a neocolonialidade sobre o cenário africano. Assim, como o critério de análise para esta pesquisa é a representação ou captura de elementos da neocolonialidade sobre um continente diverso, complexo e com histórico de dominação europeia, adentramos primeiramente a discussão de discursividade do neocolonialismo para preparar o caminho para a análise.

1.1. A discursividade do neocolonialismo e a identidade cultural

A recente construção da história de Estados que têm por comum um passado de exploração e colonização vem sendo influenciada por perspectivas estrangeiras de organizações (comerciais ou não) e de Estados em fases mais avançadas de consolidação, culturas que se impõem – onde o processo de colonização não finda, pois que não são relações equânimes. Para darmos início à discussão sobre o neocolonialismo, Frantz Fanon traz um ponto importante para o entendimento de colonização, e podemos compreender que ela implica não apenas em retirada de capitais, mas no apagamento, desvalorização de seu próprio passado, sua versão de história em comum. Nas palavras do autor,

Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie de perversão lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o. Essa tarefa de desvalorização da história de período anterior à colonização adquire hoje sua significação dialética de mundo. (FANON, 1968, p.175)

Portanto, se a estabilidade política e governabilidade são debilitadas pela desordem social causada por múltiplos fatores como a subjugação das etnias, desagregação social, miséria e violência, é necessário se voltar para a História que une a identidade do povo. É corrente minar o futuro com o apagamento de sua

própria História. Incluindo este ponto de vista, nos concentramos nas experiências que são compartilhadas à parte de suas diferenças étnicas e nacionais, ou o desmantelamento dessas por uma cultura filmica exportada que os representa de forma negativa, selvagem, brutal e como pouco civilizada. A diferença, assim, pode ser vista em contraste às inserções ocidentais naquele meio, e a desigualdade de forças nessa interação mesmo dentro do meio midiático.

Para pensarmos a definição do que é e tem sido o colonialismo e, por fim, o neocolonialismo, trazemos do Seminário Sankofa, nas palavras de Wilson Barbosa, uma apresentação do processo em breve histórico:

A colonização assíria da Palestina foi colonialismo; a colonização grega no Mar Negro foi colonialismo; a colonização romana no Norte da Itália, na Gália, na Espanha, na Alemanha, foi colonialismo; as cruzadas europeias na “Terra Santa” foram colonialismo; a conquista e ocupação da África e da Índia foi colonialismo; a ocupação por Espanha e Portugal da América foi colonialismo, etc. Agora, têm importância distinguir situações históricas, mudanças ocorridas que modificam o conteúdo das coisas. Pode-se falar de um colonialismo velho, anterior à chamada revolução industrial, e de um colonialismo novo, ligado às necessidades da revolução industrial. (BARBOSA, 2011, p.8)

Isto é, o neocolonialismo, sendo fruto do imperialismo, funciona como um sistema de práticas sociais, políticas, econômicas e culturais para a manutenção de tutela e consequente subjugação de certos povos por outros. A princípio, podemos tratá-lo como reverberações contemporâneas do colonialismo, a expansão de alguns países com o objetivo de exploração de terras e mão-de-obra, sob a premissa de levar desenvolvimento, educação e religião a estes outros, os “selvagens” - ou, como o autor coloca, o que seja ligado às necessidades do Industrialismo (em fornecimento de matérias-primas, mão-de-obra e escoamento de consumo dessa produção).

Por isso revela-se que ele também é dinâmico, absorvido pelas identidades às quais é empurrado e transformando-se a conforme as contestações o impelem. Ou seja, dinâmico, o neocolonialismo específico da África passou por transformações desde as Grandes Guerras e movimentos de independência, se concentrando no presente em dominação de mercados, política e cultura de forma

velada. O novo colonialismo trata da manutenção dos mercados consumidores, e das legislações que possibilitem e expandam esse consumo.

Tendo que os colonizadores se vêem e agem como colonizadores, tutores, senhores sobre o outro, colonizado, carente de políticas de desenvolvimento econômico, de ordem e educação – no fim das contas, aquele considerado selvagem e dependente – temos uma cisão. Isto se dá porque fundamentalmente as identidades são relacionais: o eu e o outro. Sobre a construção da identidade, Kathryn Woodward descreve da seguinte forma:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença, a identidade depende da diferença. (WOODWARD, 2005, p. 39)

Então, além de as identidades se manifestarem e se construírem no meio social, são espaço da formação da identidade cultural que contesta o neocolonialismo. Historicamente, há marcas profundas do processo de colonização. A exploração intensa e conflitos tiraram a possibilidade de aplicação de políticas de desenvolvimento tecnológico, por exemplo, que agora resulta em defasagem quanto à competição comercial, e mantém essas regiões majoritariamente como fornecedoras de matéria-prima (muitas vezes a preços que o comprador determina) e na compra dos produtos dessa matéria manufaturados, noutras palavras, muito próximas da atividade colonial. Isso causa uma disparidade não apenas econômica, mas de desenvolvimentos em outras áreas as quais Nancy Fraser pensa uma tríade de áreas para a equiparação de *status*.

Este conceito de Fraser trata a respeito do reconhecimento e é importante para este trabalho em vista de afastar da subjetividade a percepção de desigualdades nas relações abordadas, trazê-las para o campo um tanto mais concreto sobre o conceito de justiça social. A autora, oriunda da Teoria Crítica, tem a sua pesquisa fundamentada nas reflexões de tensões da experiência norte-americana, contexto consideravelmente diferente da experiência africana para ler e pensar a questão da identidade. Entretanto, é possível, através da perspectiva dela, uma abordagem que não dependa de considerações éticas para valorização identitária. É fato ser inatingível a esfera de intenções e frustrações dos sujeitos,

entretanto, é possível ler o filme como sentidos do simbólico e, a partir de Fraser, tirar a discussão de identidade do campo de equidade entre as relações e de liberdade para a possibilidade de um desenvolvimento autônomo político e cultural.

A perspectiva de Fraser, aliás, considera perigosa a autoafirmação e valorização cultural dada dessa forma, já que incorre em uma possível essencialização das culturas e ignora as interações transculturais. Nas palavras da autora,

Enfatizando a elaboração e a manifestação de uma identidade coletiva autêntica, auto-afirmativa e auto-poiética, ele submete os membros individuais a uma pressão moral a fim de se conformarem à cultura do grupo. Muitas vezes, o resultado é a imposição de uma identidade de grupo singular e drasticamente simplificada que nega a complexidade das vidas dos indivíduos, a multiplicidade de suas identificações e as interseções de suas várias afiliações. (FRASER, 2007, p.107)

Esse processo fecha os grupos, que acarreta em pressões externas e internas. Fraser ainda detalha que o modelo baseado na identidade de um grupo é prejudicial, por não levar em conta a dinamicidade das identidades, sufoca as trocas entre grupos e incorre nas disputas por representatividade. Prossegue a autora da seguinte forma:

Além disso, o modelo reifica a cultura. Ignorando as interações transculturais, ele trata as culturas como profundamente definidas, separadas e não interativas, como se fosse óbvio onde uma termina e a outra começa. Como resultado, ele tende a promover o separatismo e a enclausurar os grupos ao invés de fomentar as interações entre eles. Ademais, além de negar a heterogeneidade interna, o modelo de identidade obscurece as disputas, dentro dos grupos sociais, por autoridade para representá-los, assim como por poder. Consequentemente, isso encobre o poder das facções dominantes e reforça a dominação interna. (...) (FRASER, 2007, p.107)

Assim, negando a natureza mutável que a identidade possui, a petrificaria para que possa ser definida. Ao contrário, ela assume que não é possível definir uma identidade e nem cobrar por ela o respeito ou carisma, mas é necessário que a diferença seja vista nessas interações sociais. Dessa forma, a autora retira a questão de reconhecimento de um campo ético e torna possível a sua discussão a partir das diferenças entre *status sociais*. Nas palavras da autora, *status sociais* seriam, então, uma perspectiva viável para a equalização na participação social:

Dessa perspectiva – que eu chamarei de *modelo de status* – o que exige reconhecimento não é a identidade específica de um grupo, mas a condição dos membros do grupo como parceiros integrais na interação social. O não reconhecimento, conseqüentemente, não significa depreciação e deformação da identidade de grupo. Ao contrário, ele significa subordinação social no sentido de *ser privado de participar como um igual na vida social*. Reparar a injustiça certamente requer uma política de reconhecimento, mas isso não significa mais uma política de identidade. No modelo de status, ao contrário, isso significa uma política que visa a superar a subordinação, fazendo do sujeito falsamente reconhecido um membro integral da sociedade, *capaz de participar com os outros membros como igual*. (FRASER, 2007, p.107, grifo nosso)

Esta perspectiva que a autora desenvolve descarta o sentido de reconhecimento baseado apenas na identidade em sua forma subjetiva. Para haver relações justas entre esses indivíduos ou entre esses grupos, não seria necessário que obtenham carisma recíproco, mas a chave para o reconhecimento estaria na participação de igual para igual entre eles – o câmbio para uma coletividade mais participativa por via da equalização entre as relações.

A solução para esse viés de reconhecimento objetivo que a autora propõe, estaria então fundamentado em superar a subordinação, que seriam as condições materiais (econômica) e condições sociais (cultural). A terceira via de exclusão, que complementa as duas bases, seria a política:

Afirmo que “pelo menos duas condições devem ser cumpridas” para permitir a possibilidade de mais do que duas. (...) Obstáculos “políticos” à paridade participativa incluiriam procedimentos de “tomada de decisão” que sistematicamente marginalizam algumas pessoas, mesmo na ausência de má distribuição e falso reconhecimento (...) A injustiça correspondente seria “marginalização política” ou “exclusão”; o remédio correspondente, “democratização”. (FRASER, 2007, p.119)

Essa ideia de reconhecimento remete para essa reflexão, apesar de não ser situada especificamente ao contexto em que estamos refletindo, a um questionamento da neocolonialidade que influencia o campo cultural. Podemos fazer alguma ponte com o conhecimento da área dos estudos diaspóricos, especificamente com Stuart Hall, no sentido de que este pode contribuir com o a discussão sobre diferença na sua experiência. O avanço que Hall proporciona para o que pensamos aqui para o reconhecimento, dessa forma, parte do princípio da volatilidade das identidades, ou da sua “incompletude”, como descreve-a:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo 'imaginário' ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada'. (...) Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2005, p. 38)

O autor perpassa em sua análise a dinamicidade das identidades, cambiáveis e de certa incompletude. Nessas margens, nem sempre tão nítidas e, porventura, inexistentes, o autor discute o argumento da autora Ella Shohat, em ainda outra obra a questão específica sobre a colonização. Ele assim expõe:

Segundo Shohat, o pós-colonial é politicamente ambivalente porque obscurece as distinções nítidas entre colonizadores e colonizados até aqui associadas aos paradigmas do colonialismo, do neocolonialismo e do terceiro mundismo que ele pretende suplantar. Dissolve a política de resistência, uma vez que não propõe uma dominação clara, nem tão pouco demanda uma clara oposição. Como outros "pós" com os quais se alinha, o pós-colonial funde histórias, temporalidades e formações raciais distintas em uma mesma categoria universalizante (HALL, 2006, p. 96).

Hall ainda completa que as histórias, temporalidades e formações raciais também são um meio para construir sentidos, porque são compostas de símbolos e representações. Quando se pensa no nível coletivo da magnitude de uma nação, podemos considerar a seguinte afirmação do autor:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (HALL, 2005, p.50)

Entretanto, o autor ainda evolui a discussão para a diferença, e não apenas a identificação. Noutros termos, desconstrói o pensamento sobre a identidade nacional como um coletivo absoluto e homogêneo. Ainda Hall:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (HALL, 2005, p. 59)

Para satisfazer a este questionamento, o autor recolhe argumentos, então, que discutem a identidade coletiva, negando a sua homogeneidade – a condição de uma identidade nacional é, assim, cambiável. Trata-se de um processo. Adiante ainda do desenvolvimento do autor, um dos argumentos que nos chama mais a atenção para o assunto específico da discussão deste estudo é o simbolismo e estruturas de poder culturais. Nas palavras de Hall, em resposta à sua própria pergunta:

(...) Essa ideia está sujeita à dúvida, por várias razões. Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. (...) A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. (HALL, 2005, p.59)

Ao apontar para a diferença de relações culturais, percebemos uma estrutura a qual institucionaliza a prevalência da versão do homem ocidental e não se preocupa com a leitura do homem não-ocidental sobre isso, nem seus efeitos sobre ele.

Apesar de essa dominação política, econômica e cultural perder a característica fundamental do colonialismo, que seria a agregação do território e administração direta de um país “metrópole” sobre outro “colônia”, o fato é que essas formas consideradas como neocolonialismo mantêm formas de subjugação sobre esses países. No entanto, a não apenas uma metrópole, mas ao capital e acordos comerciais internacionais – por isso, difusa, pois segue o fluxo de investimentos financeiros. Segundo Ana Mônica Henriques Lopes,

Todas as vezes que uma revolta ocorre em algum ponto menos desenvolvido temos duas explicações públicas: conflitos étnicos ou derrubada de regimes autoritários. Por vezes, a esses dois argumentos agrega-se a questão religiosa, em especial nas regiões habitadas por adeptos do Islã. O valor político da democracia torna-se mais ou menos importante de acordo com as possibilidades de abertura para o comércio internacional e da consolidação geopolítica da guerra. A “liberdade” passou a ser definida, em especial após a segunda guerra, pela possibilidade de exportação e importação de bens; perdeu sua aura política e ganhou uma amarra econômica na discursividade internacional. (LOPES, 2011, p.14)

Apesar da aparente transformação das práticas, a sua estrutura se mantém. Ainda que não haja a detenção direta do sistema político desses Estados

recentemente independentes, por exemplo, há interferências indiretas com o financiamento de candidatos e derrubada de líderes segundo os interesses financeiros (LOPES, 2011). Como desenvolve ainda a autora,

Em paralelo aos condicionantes econômicos temos o peso impositivo da “liberdade” que se tornou sinônimo de democracia, que por sua vez tornou-se sinônimo de ocidente, que por sua vez exclui toda a oposição. Mas, se existe uma exclusão da oposição a dimensão democrática também se esvazia, não? O fato é que referenciais que compõem as identidades conceituais de expressões como democracia, ocidente e oriente, não encontram respaldo político, geográfico ou cultural. Sua construção pauta-se na organização de imagens, discursividades, mitos e pares opostos valorativos como racional/irracional, fiel/infiel, bom/mau, liberdade/opressão entre tantos. (LOPES, 2011, p. 14)

Na transformação que os conceitos de liberdade e democracia passam ao longo do capitalismo, o processo de minimização da soberania deste Estado não determina a dependência do Estado. Entretanto, causa interferências, as quais são complexas de se diagnosticar. Baseado na discursividade sobre a liberdade e obedecendo esses interesses financeiros, sua imagem é ligada ao progresso (segundo o conceito ocidental), estabilidade econômica e política, e democracia.

Emergem da leitura das críticas que partem dos filmes fatores como o histórico de conflitos constantes da região do continente africano, o contexto pós-colonial, as desigualdades na relação de forças e o homem branco que pensa estar trazendo uma espécie de salvação. A princípio, essas são características que sobressaem à vista. Entretanto, trago aqui palavras de Boaventura de Sousa Santos para nos ampliar a compreensão sobre a missão do homem branco nos dias atuais de neocolonialismo: “O máximo de consciência possível do pensamento colonial é lamentar que os povos colonizados sejam aquilo no que as políticas coloniais os transformaram.” (SANTOS, 2003). Sobre este argumento podemos considerar a partir da intervenção do “homem branco” para ajudar os africanos em um longo processo de colonização, ou de reafirmação de uma cultura sobre a outra.

De fato, a afirmação das culturas tem sido uma questão disputada nos países colonizados, principalmente aqueles que procuram por memórias que lhes constituem como nação. Destas, o filósofo Achille Mbembe ressalta o fator simbólico:

O que é estimulante para nosso entendimento da história africana é perceber como, numa economia de supremacia, as sociedades escravizadas desenvolvem estratégias de sobrevivência e de que modo o campo simbólico participa nesses reajustes. (MBEMBE, 2013, p. 26)

O autor prossegue, ainda, que esses reajustes são necessários tendo-se em vista a deterioração social causada pela colonização, frisando a fundamentalidade da memória – como também visto em Fanon. Nas palavras de Mbembe,

O debate ao qual se dedicam os intelectuais africanos ao longo da última década da colonização incide sobre as modalidades de recomposição das identidades coletivas que julgamos terem sido desestruturadas pela intrusão colonial. Perante a pretensão ocidental de supremacia cultural, científica e militar no mundo, essas modalidades consistem na reconstrução de lógicas de sentidos e na organização de novas significações da existência, reportando a uma memória. (MBEMBE, 2013, p. 41)

Dessa forma, se tem que o apagamento de memórias e versões dos povos dominados foi uma estratégia colonial de desmantelamento social. Em se pensando sobre filmes e a forte influência de um determinado nicho de cinema de Hollywood, nos lembramos que, muitas vezes, a versão fílmica da história substitui, no imaginário, a versão própria do povo. Isso não quer dizer que a influência do cinema norte-americano suprima as reais memórias das versões sobre os fatos, mas que ela a enfraquece por meio da sua força. A alta qualidade técnica, somada à destreza narrativa e a massiva distribuição e publicidade dão força para o filme de tal forma que, se não há vigilância, nos deixamos levar por ele e compramos seus argumentos – nisto ressaltamos o papel de legitimador da História que o cinema norte-americano veio construindo.

Quando pensamos que não apenas no cinema, mas com o crescente avanço das mídias digitais em todo o mundo, é quase irrestável o fluxo audiovisual. Por isso esses reajustes que Mbembe mencionou, que visam reparação da memória, são um tópico bastante sensível para recuperação e fortalecimento de novos projetos de nação. Temos um panorama em que ainda é pequena a participação para contar as suas próprias histórias e o cinema norte-americano supre essa carência com as suas versões – sem se preocupar com os efeitos culturais da sua hegemonia. Quando o outro é representado de uma forma diminuída e, afinal, eu me reconheço nesse personagem “outro”, principalmente.

A projeção espectador-personagem, efeito de ligação entre o público e o herói, ou mesmo coadjuvantes que nos chamam a atenção – aquele que, na narrativa, torcemos por ele, choramos e nos alegramos com ele, nos identificamos, apesar de naquele momento poder ser reduzido a apenas entretenimento, não deixa de ser uma experiência em toda a sua sinestesia. Neste efeito de ligação proporcionado pela narrativa, o personagem que assume as dores de sua jornada é reconhecido no interior da consciência humana à medida que o espectador acaba projetando a si mesmo na imagem – efeito crucial para o sentimento de representação, ou “se sentir contemplado” nas narrativas.

Para pensar neste estudo sobre as forças dessa interação, temos duas frentes: a violência física, econômica e política feita através da colonização em séculos passados e a sua repercussão e manutenção agora, onde o próprio modelo hegemônico do colonizador consiste em intervir para ajudar a resolver crises desencadeadas, muitas vezes, por ele mesmo há séculos atrás. A outra frente, entretanto, consiste na violência cultural, fruto e suporte também da colonização, mas que se estabelece através dos meios de comunicação e da linguagem, na forma dessa indústria hegemônica – que, segundo Mbembe, é todo um aparato, muito além do cinema, que absorve a dinamicidade da cultura local, intervindo no seu âmago:

A imposição da hegemonia também passa pelo controlo dos meios através dos quais uma cultura produz as definições de mundo para os intervenientes, limita ou alarga a novos domínios as ferramentas conceptuais disponíveis numa dada época, restringe os repertórios emocionais ou tenta canalizá-los, subtraindo determinados *issues* do espaço da interrogação. (MBEMBE, 2013, p. 46)

Entretanto, não fica vazio o lugar de onde é arrancada a memória e ruída a identidade do colonizado. Da perspectiva de Homi Bhabha, existem estratégias a serem efetuadas, ou melhor, esse vazio é tão dinâmico quanto a cultura que fosse integral e própria, e o autor abre para possibilidades de resistência quanto às pressões do campo cultural. Nas palavras dele, “(...) A própria possibilidade de contestação cultural, a habilidade de mudar a base de conhecimentos, ou de engajar-se na “guerra de posição”, demarca o estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação.” (BHABHA, 1998, p. 228).

Dessa forma, a discursividade do neocolonialismo pode, porventura, ser massiva e englobar os discursos não hegemônicos, colonizados. Contudo, a dinamicidade das culturas e memórias não são estáticas e, por sua dinamicidade, se reinventam. A dinâmica das identidades culturais é tratada por Kathryn Woodward de forma similar a Stuart Hall. A autora ressalta o caráter dinâmico e, portanto, inapreensível, delas.

Para Woodward, primeiramente a ideia de “identidade” seria prática de representação que se constitui em processo (dialético) com o outro. Por isso, é entendida como relacional. A dialética, entretanto, implica em posicionamento, no caso da nossa pesquisa, tratamos do posicionamento da enunciação referente a hierarquias. Porém, ainda que indicando estes conceitos a uma identidade nacional, é dado pela história que o conceito de Estado-nação é recente. Por isso é necessário aplicar este gênero “nacional” a analogias para se ter um padrão consistente como, por exemplo, um grupo que partilhe uma dada comunhão num período e espaço – ou seja, ter em consciência as divisões a níveis macro e micro dos coletivos humanos.

Por isso, a autora há de dividir em dois caminhos para pensar a identidade cultural, o essencialista e o não-essencialista. O primeiro é o sentido coletivo do que há em comum, grupo que partilha uma unidade por história, ancestralidade, um sentimento de nação, grupos grandes ou pequenos que se identificam uns por gosto musical, político, de vestuário, ideologia, religião, etc. Para nós, nesse momento, é fundamental pensar sobre a importância da memória para reparação da cultura segundo os autores até aqui. A segunda visão de identidade cultural, não-essencialista, enxerga o outro a partir das diferenças e peculiaridades.

Por mais que haja um estranhamento diante da sensação de contradição que essa dicotomia apresenta, o fato é que o aspecto essencialista e o não-essencialista se complementam. O indivíduo carece de um convívio e também de sua subjetividade, e não só carece como existe sua limitação fisiológica, temporal e espacial, pois ambas são construções necessárias dentro da localização e afirmação do enunciado do sujeito, abrangendo o seu meio e coletividade, e as suas singularidades no sentido individual. Isto se trata de desenvolvimento de um processo contínuo da vivência.

Para esta pesquisa, entretanto, pesa que essas discussões identitárias são consideradas a partir da Era da Informação, ou o que temos dito até então sobre o espalhamento do audiovisual e a sua influência social e cultural. Esse espalhamento da comunicação é de fato vital que não congelemos a cultura e a colonização a uma identidade nacional. Dentro da nossa investigação, procuramos que seja possível pensar em uma identidade coletiva abrangente ao se falar de neocolonialismo, visto que é um processo que, tendo nascido como colonialismo, teve seu centro de ação justamente no âmbito das nações – por isso que, naturalmente, utilizamos termos como Estado, nação, países – mas não negamos que os sujeitos, na realidade global de hoje, tenham identificações até mesmo sobressalentes à de nação. Os sujeitos buscam as suas identificações a partir de outros grupos que não necessariamente fossem locais ou fisicamente partilháveis (como a etnia, as concepções políticas, o hábito religioso, etc), o que acaba permitindo a ele que construa uma gama complexa de suas próprias identificações, alterando-as conforme vive.

Entretanto, há de se ter em vista de que o lugar de fala também funciona como uma *afirmação*, por meio da marcação de suas crenças e valores com símbolos e rituais, pauta da identificação cultural de forma genuína. As transformações globais marcantes dos últimos anos trouxe e traz a necessidade de o indivíduo perseguir a manutenção de seus posicionamentos identitários, por meio desses símbolos significantes, quanto à política, à sua história, às relações de trabalho e domésticas – principalmente por conta dos movimentos sociais, a vida pessoal e o palco das discussões políticas. Segundo a autora,

Nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e acultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. (WOODWARD, 2005, p.55)

Por isso, o desenvolvimento dos conceitos apresentados por Woodward, oriunda das primeiras teorizações de Hall, pode nos ajudar a pensar a cultura e a resistência cultural como tendo o posicionamento e afirmação na sua construção. Por isso também, ressaltar que Bhabha traz uma possibilidade tão vital, a de que,

ainda que a hegemonia sufoque as culturas em processo de fortalecimento, o homem naturalmente está disposto à afirmação de identidades e essas, por serem relacionais, não se solidificam. Mantendo dessa forma coerente o parecer de Bhabha e Woodward, que evocam a necessidade de um despertar e de reflexão sobre o exercício das interações que amarram ou exaltam certas identificações culturais sobre as outras.

A autora demarca duas formas de marcação da diferença neste trecho: os sistemas simbólicos e a exclusão social, noutras palavras, o ambiente simbólico e o ambiente material. Não que seja necessário etiquetar as diferenças em apenas uma das duas manifestações possíveis, mas que se misturam homogeneamente em maiores e menores concentrações entre elas. Essas diferenças, assim, não são sempre marcadas no sentido de diferentes que se completam, mas, muitas vezes, é pautada por conflito e rejeição – como a autora usa o termo “*exclusão social*”.

Isto é, é necessário compreender que apesar de o neocolonialismo (bem como o colonialismo das primeiras investidas europeias no continente africano, Ásia e Américas), tem agência direta sobre questões materiais como estratégias econômicas, militarização da ordem, estruturação burocrática dos sistemas políticos implantados sob seu domínio. Entretanto, as ações do mundo concreto compartilham raízes nas ideologias, tanto políticas como religiosas, cujo fundamento é, justamente, o modo de perceber este Outro. A seguir deste estudos, trataremos da neocolonialidade mais especificamente – sendo que, para isso, descreveremos o objeto antes. Desta forma, entendemos ser necessário analisarmos os filmes tendo em mente os fatores citados: percepção do Outro e as ações do mundo concreto. As narrativas selecionadas serão descritas e analisadas a seguir, no segundo capítulo, incluindo o universo de produção de cada filme e as peculiaridades de cada forma de expressão que eles possuem – as necessidades de mercado e as eruditas, e o contexto de produção da ficção e da não-ficção.

CAPÍTULO II: ENTRETECENDO OS FILMES

Neste capítulo, faremos uma primeira análise dos filmes, Suas conexões com o mundo material imediato do seu contexto, qual o propósito de produção, linguagem e diretores. Também conta com a descrição básica das suas narrativas, com a separação de alguns momentos que consideramos chave para observar a teoria, e indicar alguns elementos segundo os quais queremos instigar a reflexão sobre a neocolonialidade.

Começamos com *War in peace* e então *Beasts of no nation*, para que sejam examinados separadamente nos seus pontos mais chamativos da narrativa. Sendo os dois filmes o nosso objeto de análise, priorizamos descrevê-los e detalhar algumas das sensações e sentimentos despertados por eles antes da análise central do capítulo consequente. Trazemos, dessa forma, a possibilidade de fazer cruzamentos entre as narrativas e os contextos de criação pela perspectiva teórica, mas principalmente, teremos um espaço para pensá-las num contexto da História ampliado para um maior período temporal e geográfico.

2.1. Não-ficcional: *War in peace* (2007)

War in peace (Wim Wenders, 2007) é um curto documentário que está inserido na antologia fílmica *Cada um com seu cinema* (*Chacun son cinéma*, Gilles Jacob, 2007)⁵, produzida por demanda de Gilles Jacob para ser exibida em ocasião da homenagem ao 60º aniversário do Festival de Cannes. O filme possui 120min, constituído por curta-metragens produzidos por 36 dos que fossem os diretores convidados por Jacob, cujo tema da proposta era fazer um filme coletivo para

⁵ Ressalto aqui o título da antologia, *Cada um com seu cinema*, para explicitar a perspectiva da sua própria produção, que trata o cinema como uma prática socialmente peculiar.

expressar o seu amor pelo cinema em filmes de três minutos. Foram convidados os diretores consagrados pelo meio erudito do cinema, tais entre eles nomes como Roman Polanski, Abbas Kiarostami, Walter Salles, Lars Von Trier e David Lynch.

O autor, Wim Wenders, é um dos principais diretores do Novo Cinema Alemão. Dono de um estilo muito próprio de narrativa, é conhecido por filmes de ficção densos, filosóficos (*Paris, Texas*, 1984; *Cidade dos Anjos*, 1998) e não-ficções premiadas, tais como: *Asas do desejo* (1987), *Buena Vista Social Club* (1999) e *O Sal da Terra* (2014). O projeto do filme nasceu na experiência de gravar na República Democrática do Congo e faz parte do material visual do livro que publicou em parceria com a filósofa australiana Mary Zournazi, intitulado *Inventing Peace: dialogues of perception* (I.B. Tauris & Co., 2013). Segundo a matéria do *The Saturday paper*, o filme trata-se de uma investigação:

(...) Em filmagem na República Democrática do Congo sobre a violência contra as mulheres para o Médicos Sem Fronteiras, Wenders relembra se assustar pela ausência de homens e rapazes na vila. Ele e sua equipe decidiram explorar e encontraram – velhos, muito jovens e meninos – escondidos em uma cabana, assistindo filmes de guerra em um video-player antigo ligado por um gerador. O seu poderoso curta de quatro minutos, *War in peace*, é um comovente testemunho sobre o efeito vicioso e mortal na imersão em ambas real – e cinematográfica – violência.⁶

O curta-metragem de Wenders retrata uma específica sessão de cinema feita na pequena cidade de Kabalo, na qual é exibido o filme *Falcão Negro em perigo* (*Black Hawk down*, Ridley Scott, 2001). Dada a natureza de *War in peace* evocar, anteriormente, o filme de Ridley Scott, entendo ser necessário incluir uma prévia análise deste. A partir disso, podemos compreender melhor o universo do argumento que Wim Wenders propõe ao exibi-lo em Kabalo.

Falcão Negro em perigo é uma ficção baseada na Primeira Batalha de Mogadíscio (1993), operação desastrosa de captura de líderes da milícia somali, em ocasião da intervenção das Nações Unidas, em 1992, na guerra civil da Somália

⁶ *The Saturday paper*, 12/4/2014. Entrevista de Paola Totaro a Wim Wenders: Wim Wenders and Mary Zournazi's peace mission. Tradução livre.

(1991-presente). A manobra, segundo Fabio Nigra⁷, foi o resultado de uma série de equívocos anteriores das forças especiais norte-americanas:

Quando se produz o incidente narrado pelo filme, não apenas se omite essa sucessão de provocações político-militares. Toma-se o incidente como um fato individual e isolado, quando na realidade a crise de 3 de outubro de 1993 foi uma a mais num conjunto de fatos que levaram as coisas a um ponto sem retorno. Na verdade, não somente os milicianos de Aidid atacaram, mas também todos os grupos dispararam contra as forças especiais norte-americanas para vingar os civis assassinados. Para coroar sua ação brutal, os soldados cercados pelos somalis, a fim de preservar sua integridade, se fecharam em uma casa sitiada, levando consigo mulheres e crianças como escudos humanos. (NIGRA, 2009, p.37)

Entretanto, *Falcão Negro em perigo* achata o contexto complexo em tensão amigo-inimigo, herói-vilão, numa clássica estratégia narrativa do cinema norte-americano. Devemos considerar aqui, também, questões sensíveis a interesses governamentais e militares do país e a própria sujeição do projeto Ridley Scott, depende da aprovação do Pentágono para realizar o filme. Assim, formula-se uma polarização amigos-inimigos, omitindo a trama contestável do comportamento das forças especiais norte-americanas dentro da operação. Ainda segundo o texto de Nigra:

Essas forças especiais, como detalha Monhiot, (...) *mal informadas e demasiadamente confiantes, atacaram os quartéis-generais do programa de desenvolvimento da ONU, o programa de caridade World Concern e os escritórios do Médicos Sem Fronteiras. Capturaram, entre centenas de civis inocentes e trabalhadores sociais, o chefe de polícia da ONU.* (...) Ataca-se um edifício onde se encontravam reunidos os membros principais do clã de Aidid a fim de discutir um acordo de paz com a ONU, e as forças dos Estados Unidos, tão mal informadas como sempre, os fazem voar pelos ares. Morreram cinquenta e quatro pessoas. (NIGRA, 2009, p.36)

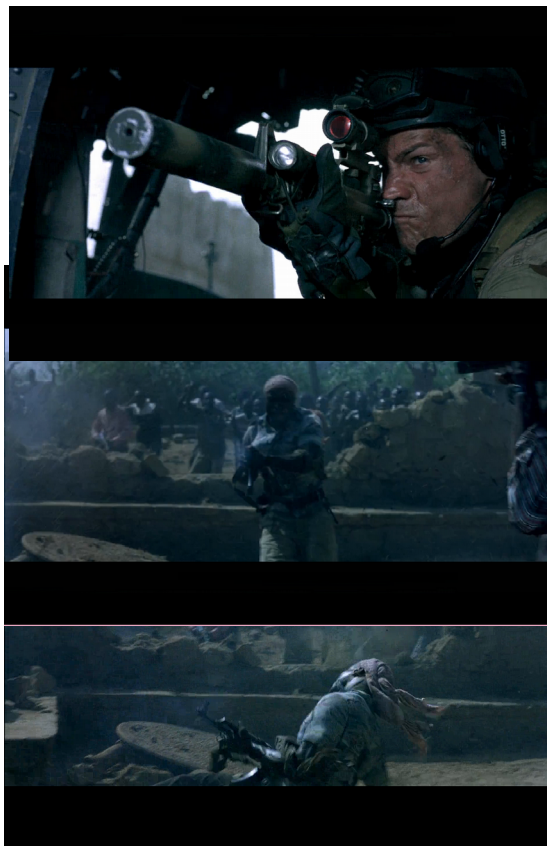
Nesta operação são abatidos dois helicópteros norte-americanos na cidade de Mogadíscio, e a missão de resgate deles deixou 20 mortos e 73 feridos entre militares das forças da operação de paz e a estimativa de 1000 mortos e 3000 feridos entre milicianos e civis somalis⁸. Este é o fato no qual a ficção se baseia,

⁷Professor de História dos Estados Unidos da América na Facultad de Filosofía y Letras, Universidade de Buenos Aires.

⁸ Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/exito-de-resgate-ajuda-apagar-fracasso-de-1993-na-somalia-3763213> Acesso em 19 abr. 2017.

como se fosse isolado, e induzindo o espectador a abraçar a versão de que o “homem ocidental” se voluntariou a limpar a bagunça e acabou acontecendo um acidente, por acaso do destino, que precisava ser reparado.

Como a narrativa de Ridley Scott pertence a uma linguagem clássica do cinema, e coloca de forma objetiva heróis contra vilões - no qual discursos e relações de poder se manifestam subliminarmente, mesmo em uma esfera de dita linguagem objetiva. Os heróis, dois regimentos norte-americanos nas forças de paz e, os vilões, a milícia somali e a desordem do país. Nesse momento, poderíamos aqui reduzir os sentidos da obra do autor e, em um instante do filme, de forma simplista, resumi-lo ao sofrimento e glória do homem ocidental sobre o inimigo estrangeiro. Para visualizarmos a *mise-en-scène* do filme, seguem três quadros sequenciais do trecho de confronto na cena de abate do segundo helicóptero no filme, quando um dos tripulantes que sobrevive na queda é cercado pelos inimigos somalis e busca se defender até que seja resgatado:



Figuras 1, 2 e 3: Sequência de *Falcão Negro em perigo* entre 1:30:05 – 1:30:06.

Na análise feita por Fabio Nigra, o embate de *deltas* e *rangers* das tropas de missão de paz contra os milicianos do ditador Aidid torna-se uma luta do bem contra o mal. A intervenção do homem branco acontece para que a barbárie encontre a ordem: (...) A tensão civilização versus barbárie é o fio condutor de todo o filme. (NIGRA, 2009, p.37). Entretanto, voltando ao elo que o longa possui com *War in peace*, há ainda outros males destacados por Wenders a respeito da inserção do filme norte-americano (poderoso, influente) na comunidade de Kabalo (periférica, em construção) além do achatamento das simbólicas questões na intervenção norte-americana. Isto se deve ao ato de exibição, que é o material sobre o qual o documentário se fundamenta. No filme de Wenders nos é apresentada a reação dos espectadores, eles assistem o filme e nós assistimos as suas reações:



Fig. 4 e 5: Quadros de *War in peace*, 01:35 e 01:47, respectivamente.

Para *War in peace*, se faz necessário começar a análise fílmica a partir da desconstrução do filme em peças como trilha sonora, porções de quadros e texto em tela. É relevante para ele a investigação da pré-produção e do contexto de produção, documentada através do projeto que Wenders constrói com Zournazi sobre a temática da violência. Apenas então começaria a análise do produto em si em uma decomposição descritiva: detalhes de montagem, som, objetivas, movimento de câmera e inclusive fotogramas isolados. Esses componentes são a primeira etapa de análise primordial em conta da natureza de “captura do momento” que Wenders imprime na não-ficção para que possa passar por uma análise sociológica.

O filme se desenvolve em basicamente três fases: a primeira é a apresentação do lugar. Começa no rio Congo, com o som de cantos e tambores, então vemos as pessoas na rua, uma criança brincando de metralhar o cinegrafista

com um cano, o lugar onde vai acontecer a exibição do filme e a placa com os filmes a serem exibidos no dia⁹.

Na fase seguinte, cena interna à sala de exibição, sons do filme *Falcão Negro em perigo* e trilha dramática, aparecem em câmera infravermelha as reações do público, crianças sentadas à frente e alguns adultos mais no fundo, alguns saem no meio da sessão. A terceira fase, de fechamento, é a saída das pessoas para a rua, quando as crianças saem correndo e brincando (logo depois de apresentarem expressões de horror durante a exibição do filme) ao som de risos, música de percussão e canto. Em créditos finais, entram algumas telas com texto informativo sobre o recente período de paz na região, que desde o início da colonização vem de conflito em conflito.

O argumento, apresentado nas expressões faciais das pessoas, passa a ser acentuado pela paisagem sonora de tiros do filme exibido e trilha instrumental dramática. Dessa forma, em um sentido imediato, produz-se o mal-estar com base na violência, na agonia de um resgate. Esses fatores na construção da linguagem cinematográfica frisam intenção comovente para aqueles instantes, e emerge como fala do diretor, que argumenta sobre a guerra, a paz, as demandas do povo e de o que seria um cinema nativo. O que se pode questionar, além da plataforma, é o modo de discurso deste objeto. Até que ponto a ideia passada por Wenders é alternativa? Precisamos manter em mente esse ponto do objeto, pois mesmo dissidente da corrente das narrativas tradicionais ocidentais e seu argumento comum, ele é construído sobre determinados sentidos, e reproduzido em espaços de ampla visibilidade – mesmo sendo um ponto de vista, aparentemente, “alternativo”, atende a uma demanda de mínimo consenso para um público amplo. Noutras palavras, ele está falando da África ou da África?

Me pergunto dessa forma no processo de examinar o filme por, justamente, compreender que os questionamentos de Wenders no filme reforçam algum sentimento de incapacidade histórica do sujeito colonizado. Nesse ponto, bastante similar à forma com que *Beasts of no nation* transforma um drama duro sobre a desumanização de uma criança em, na realidade dos fatos, um produto comercial.

⁹ Lista de filmes em sessão que constam no cartaz do cinema de Kabalo (entre outros):
15:00 - *Shi mian mai fu* (Clã das adagas voadoras. Dir. Zhang Yimou, 2004);
17:00 - *Black Hawk down* (Falcão Negro em perigo. Dir. Ridley Scott, 2001);
19:00 - *Xi yang tian shi* (So close/ União do Mal. Dir. Corey Yuen, 2002).

As relações de poder, sejam dentro ou fora dos filmes, enquadram o agente colonizado, africano, negro, desenhados pelas mãos do estrangeiro.

Entretanto, prosseguindo a análise, opto pela perspectiva de uma tradição documental marcada pelas ciências sociais no que diz respeito à cientificidade de seu discurso para analisar o filme de Wenders. Noutras palavras, ao se utilizar de métodos que valorizam o instante, como a gravação em condições não-ideais de fotografia, o filme incorpora a mimese de um cinema-verdade antropológico, que porta algo da tradição de Jean Rouch e o *cinéma-vérité*, no entanto, trata-se de apenas uma entre outras camadas de intenções da narrativa. Retiramos, portanto, o documentário da sensação de experiência direta, testemunho, para uma narratização dessa “fatia de vida” (PRZYBYLSKI apud CHARNEY, 2004). Temos assim uma comunicação estética fundada em propostas documentais (MARTINS, 2008), socialmente mais densa que o testemunho sem profundidade de camadas, e que porta em si imaginários socialmente partilhados.

Ao afirmar uma presença estrangeira contundente no contexto do curta-metragem, mediante a simulação de uma presença observadora do real, o que o autor exalta é uma eloquência narrativa no sentido de dar ênfase nas sensações. De fato, a resposta subjetiva a esses estímulos por parte de cada indivíduo, segundo Leo Charney, constitui uma realidade tão material quanto o mundo externo natural. O autor inclui em sua investigação as definições para estudo do estético, partindo de Walter Pater:

O primeiro passo para ver o nosso objeto como ele é de fato é conhecer a nossa impressão dele como ela realmente é, discriminá-la, perceber claramente [...] O que é essa música ou esse quadro para mim? Que efeito realmente produzem em mim? Eles me dão prazer? E se dão, que tipo e que grau de prazer? As respostas a essas perguntas são os fatos originais com os quais a crítica estética tem que lidar; e, como no estudo da luz, da moral e dos números, é preciso que aceitemos estes dados primários como fatos por nós mesmos ou de modo algum. (PATER apud CHARNEY, 2004, p.319)

Encarar *War in peace* como uma carta de instantes e sensações a ser lida e experimentada, nos leva, assim, a pensar o que seria, para aquela comunidade de Kabalo, assistir o visual extermínio de somalis por mãos ocidentais. Existe uma identidade coletiva ressaltada pelo autor através das músicas do começo e do fim do filme (relacionadas à musicalidade congoleza), que nos sensibiliza à exibição do filme norte-americano. Através dessa leitura da criação de Wenders, passamos pela

ideia de coletividades em choque. Por isso, entendo ser necessário olhar para os estudos de Stuart Hall (2000) em representação, identidade e cinema, no qual ele destaca um dos conceitos de identidade cultural, o seu aspecto de identificação do que há em comum e o que se compartilha através das gerações e, ao mesmo tempo, dos contrastes e choques proporcionados pelas diferenças entre os indivíduos e grupos. Considerando, então, que as identidades culturais nos provêm, por um lado, dos traços em comum de códigos culturais e históricos, o choque dessas coletividades particulariza-se ao nível histórico e social em um contexto pós-colonial.

Para pensar sobre as forças envolvidas no campo explicitado pela narrativa de sensações dos filmes, podemos considerar esta interpretação de Hall entre duas frentes diversas sobre a dominação cultural. A mais evidente seria a violência feita através dos estudos sobre a colonização em séculos passados e a sua repercussão e manutenção agora, onde o próprio modelo hegemônico do colonizador consiste em intervir. A outra face, em camadas onde o objeto do estudo se concentra, consiste na violência cultural, fruto também da colonização, mas que se estabelece através dos meios de comunicação e da linguagem, indústria hegemônica consumida comumente ao redor do planeta – o que seria, então, também argumento principal de *War in peace* para crítica de *Falcão Negro em perigo* e o que ele vem representando.

Então se, por um lado, o filme de Ridley Scott apresenta a atribuição de valores positivos, ou carisma, (FARIA e ALMEIDA, 2006) a determinado grupo, e valores negativos, como descrédito, ao seu antagonico, entramos em uma inversão desses termos a partir de *War in peace*. No curta-metragem o carisma é prestado à comunidade Kabalo (e sua simbologia), enquanto o crédito de *Falcão Negro em perigo* e o que ele representa (a violência do homem branco feita à cultura e ao povo na missão militar e midiática) é desqualificado.

O simbólico aqui, entretanto, tem uma função um tanto mais densa do que apenas compor narrativas. Mesmo em meio ficcional, como discutimos antes a mediação da realidade social, o simbólico carrega a representação de alguma responsabilidade. Segundo Woodward,

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos,

posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo ao qual podemos nos tornar. (WOODWARD, 2005, p. 17)

Ou ainda, segundo Eduardo Restrepo, as identidades são também como figurações, pois “são produzidas, disputadas e transformadas em formações discursivas concretas.” (RESTREPO, 2010, p. 64. Tradução livre). Noutras palavras, consideramos até aqui que a identidade se forma em relação ao outro, e se manifesta ao outro, ambos processos através do meio simbólico, a comunicação. Se existe uma pressão exercida pela neocolonialidade sobre essa via, é necessário olhar com atenção para seus possíveis efeitos sobre a identidade, no caso específico deste trabalho, aprofundada na identidade coletiva e nacional.

Então apesar de a “verdade” sobre os sentimentos despertados no público ser inatingível, é um convite a ver o filme pelo filme que é, ou seja, como uma peça fílmica, não portadora da “verdade”, mas que efetivamente age no meio social. Trata-se de obra do pensamento e esforço de um grupo de pessoas, na sua maioria externas àquela comunidade, encabeçados por um representante do Cinema Novo Alemão. Esta perspectiva pode nos falar mais a respeito dos achatamentos das identidades ao criticar o filme de Ridley Scott (bem como a sua simbologia).

Em si mesmo e à parte de “compromissos com a realidade” o filme de Wenders pode destacar a reconfiguração de um cinema tradicional como prática social. Ler os sentidos evocados pelo diretor considera a montagem, as trilhas alegres ou dramáticas e, ainda, o que ele está apontando ao produzir este curta-metragem para uma antologia em homenagem a Cannes, a qual até mesmo o título versa sobre diferenças: *Cada um com seu cinema*.

Podemos perceber, então, a oposição de *War in peace* ao estabelecimento de *Falcão Negro em perigo* como uma possível sugestão de quebra às versões consensuais, que são hegemônicas e colonizadoras, para não perder de vista o quanto este episódio da Batalha de Mogadíscio não é apenas um fato contemporâneo a nossos anos de vida, mas um processo gestado ainda em séculos passados e que não termina de se desenvolver.

Bem como comenta Nigra, a Primeira Batalha de Mogadíscio não foi fruto do acaso, mas veio de reverberações de atitudes equivocadas anteriores, bem como a batalha fictícia narrada por *Beasts of no nation*. Assim, também podemos perceber que ela se insere em uma mentalidade de colonização, como uma forma de agir e de interpretar a diferença cultural e racial que não teve ainda seu fim, como ilustra bem o excerto de Santos (2003):

(...) A colonização efetiva é um direito-dever. Hegel já afirmara peremptoriamente que a África, "terra da infância, oculta no escuro da noite", "não é uma parte do mundo histórico". Por isso, a colonização constitui para os Estados civilizados, nas palavras de Ruy Ennes Ulrich em 1909, "um dever de intervenção": não vá "metade do mundo" ficar "no seu estado natural" e "entregue a populações selvagens". Não espantar-se que os administradores coloniais sintam que esse dever não pode ser cumprido sem violência. (SANTOS, 2003, p. 44).

Dessa forma, chegamos a que a intervenção do homem ocidental é ingrediente da colonização velado. Sendo a identidade relacional, isto é, constituída na interação com o outro (WOODWARD, 2005), o colonizador pode se tornar o principal convencido de sua posição de tutor onde os seus laços não são mais diretamente violentos, mas tornam-se de tutoria em uma trama de interesses geopolíticos. Assim, começamos a olhar mais criticamente a intervenção estrangeira no comentário dos filmes.

Segundo texto de Pinheiro e Barcellos, a chegada e manutenção dessas intervenções diluem a soberania da nação. Os autores consideram essa reflexão primeiramente com base no processo do Minustah, operação de intervenção no Haiti. A ocasião teve repercussão em alguns anos de execução, com as denúncias de violação de direitos humanos e opressão das tropas sobre a população local, e concluem o pensamento sobre o papel das intervenções militares contemporâneas de forma global. Pensar as intervenções de forma crítica, não apenas baseada na experiência de Mogadíscio, nos auxilia a elaborar o pensamento sobre a situação da neocolonialidade e intervenções estrangeiras na modernidade tardia. Na descrição dos autores, as intervenções negam a autonomia do povo e têm sua presença legitimada como se executassem o papel de educadores para a pátria em construção:

Ao mesmo tempo, na África, ao longo da história, a presença de intervenções externas não é diferente, intercalando ações militares e

de ação humanitária. A cooperação internacional se mostra como a faceta humanitária de uma relação de dependência, uma ferramenta importante na legitimação da presença dos países europeus, asiáticos e norte americanos, bem como a entrada dos “emergentes”, como o Brasil e a China, nos países chamados de “subdesenvolvidos”, “em desenvolvimento” ou do Sul. (...) Parte essencial do jogo geopolítico, em que os países movem suas peças de uma maneira que parece muito benevolente aos olhos do mundo, a intervenção externa se materializa por uma série de redes que incluem governos e organizações da sociedade civil, com a presença significativa de agências da Organização das Nações Unidas (ONU) e ONGs internacionais. (SUL21, 17/7/2014)

A crítica se dá, neste ponto, não apenas à desastrosa intervenção militar e na aparente ajuda humanitária. Precisamos trazer para a discussão os fatores que levam à opressão da dependência, mas também à de tutela. Noutras palavras, existe uma outra face que é protagonizada pela figura de tutor admitida pelo interventor-colonizador. Especificamente neste estudo, vê-se de forma contundente pelos entremeios da máquina cultural norte-americana, ou melhor, o poder do cinema hollywoodiano na construção de seus próprios consensos sobre acontecimentos da história – os quais ele exporta para o mundo todo, como já tratamos brevemente. Reexaminando, então, a segunda fase que citamos do filme *War in peace*, quando da exibição de fato, não podemos atingir o nível das compreensões e sentimentos dos espectadores. Só vimos seus rostos, rostos de um público periférico que não participa dos grandes centros urbanos, fora dos grandes eixos de fluxo cultural ocidental. Mas suas expressões são de horror, e por quais motivos, afinal? *Falcão Negro em perigo* é pensado para trazer expressões de angústia a “qualquer” espectador.

Visualmente, porém, *Falcão Negro em perigo* é a diminuição do homem africano diante a honra e missão salvadora do homem não-africano, um filme de alta bilheteria no qual majoritariamente homens brancos matam homens negros. Ou, adicionando a influência do cinema pelas palavras de Nigra, imbrica-se à questão o peso das narrativas: “(...) A indústria cinematográfica norte-americana é um dos mais poderosos aparatos político-ideológicos do planeta, e por causa desse lugar de preeminência, tem uma maneira que lhe é própria de observar e contar seu próprio passado.” (NIGRA, 2009, p.14), exercendo a pressão que lhe é cabível como perspectiva hegemônica.

2.2. Ficcional: *Beasts of No Nation* (2015)

Na análise de *Beasts of no nation*, também parte-se do seu contexto de pré-produção e produção no sentido de conhecer quais autores envolvidos, objetivo da produtora, contexto de produção. Entretanto, na análise do produto em si, é um tanto mais descritiva que *War in peace*, visto que não tem intenção de “realidade”, mas é imaginativa. Por esse motivo, concentraremos nossa análise na linearidade da linguagem, nos campos envolvidos das disputas e elementos informativos ou simbólicos encontrados.

O longa-metragem de ficção, *Beasts of No Nation* é um filme de baixo orçamento, dirigido e roteirizado por Cary Joji Fukunaga, sendo produzido e distribuído pela Netflix, serviço de filmes e séries de televisão por *streaming*. Fukunaga, apesar de não ter o tempo de carreira tal qual Wim Wenders, vinha da televisão com grande sucesso na direção da primeira temporada de *True detective* (2014--), entre outros trabalhos de direção, a maioria de séries televisivas nos Estados Unidos com diversos prêmios – tendo dirigido no cinema *Sin nombre* (2009) e mais recentemente participado como roteirista de *It* (2017).

O filme foi lançado simultaneamente no catálogo global da programação da Netflix e em poucos cinemas dos Estados Unidos e Inglaterra. Ser lançado em cinemas, entretanto, é apenas parte do requisito para competir em premiações de cinema, principal objetivo da empresa produtora. Pioneiro nessa forma de inserção no mercado, *Beasts of no nation* polemizou a discussão sobre o futuro dos exibidores e a concorrência com as novas plataformas de consumo audiovisual, colocando em questionamento os paradigmas do mercado de exibição corrente. Mesmo evitado por alguns exibidores, conseguiu se inserir nas nomeações de notórias premiações como Globo de Ouro, Prêmios da Academia (Oscar), Festival Internacional de cinema de Toronto e *London Film Critic's Circle*, e premiado em festivais como o Festival de Veneza, *Washington DC Area Film Critics Association Awards* e *African-American Film Critics Association* – marcando a estreia da Netflix nos cinemas e nos festivais críticos.

Apesar do sucesso em espaços de erudição, seu hibridismo tende a ser em maior parte pendente à cultura de massa, reproduzido e reconsumido quantas vezes quisermos na plataforma Netflix. Por mais que o filme não seja de gosto popular médio, e se trate de um filme denso e de cenas de muita violência e sofrimento, é pensado para uma lógica industrial. O consumo, imediato e reprodutível, quebra com toda a lógica do cinema tradicional, como a instituição do ritual: a grande tela, a sala, as regras da sala, e as conversas depois do filme voltando para casa.

O filme de longa-metragem tem a sua origem no romance homônimo escrito por Uzodinma Iweala, escritor norte-americano de ascendência nigeriana, em ocasião da sua tese na área de escrita criativa na Universidade de Harvard. O autor detalha que o romance foi escrito com base em notícias que ele recolhia sobre os conflitos e o militarismo infantil na África – talvez seja esta uma das razões pelas quais o filme, apesar de ficcional, trate de forma crua uma dada realidade que sabemos que é presente.

Fukunaga, o diretor, em entrevista à Folha de S. Paulo, relatou: “É um tema que ficou na minha mente no fim dos anos 1990, quando vi imagens de crianças vestidas como militares. Somente quando li o livro senti qual história deveria contar.” (FOLHA, 11/10/2015). O diretor participou, então, na adaptação do romance tendo Iweala como co-roteirista, em realização do filme sob encomenda da Netflix. A frase do diretor nos perpassa, também, a margem que ele teve para escolher a história que deveria ser contada segundo seu julgamento – submetendo a decisão à produtora e distribuidora Netflix.

A história se passa em um país imaginário na África, de idioma Krio, sem nome, e o fio condutor é o militarismo infantil. O protagonista e narrador do filme é Agu (Abraham Attah), um garoto que é imaginativo e esperto, vê-se obrigado a se juntar à milícia quando perde sua família e amigos por causa de um golpe de Estado, que ocasiona o abandono do local pelas tropas que garantiam suas seguranças (a ECOMOD, similar à real ECOMOG: Economic Community of West African States Monitoring Group), e invasão da tropa rebelde à área de segurança onde ele e sua família viviam até então.

O contexto da saga de Agu é de um colonialismo na sua versão pós-moderna, forma de exportação de modelos governamentais ocidentais. Agu, então, foge do

massacre na sua cidade, se perde na mata e lá é encontrado por outra força rebelde de resistência, a NDF (*Native Defense Force* – Forças Nativas de Defesa, em tradução livre). O conflito entre o golpe de Estado e três forças rebeldes que disputam entre si pelo território. Quando a tropa NDF começa a treinar os novos recrutas, entre eles, Agu, Two-I-C, o tenente, descreve a situação na qual estão em um sucinto discurso da seguinte forma:

TWO-I-C

Como vocês podem ver, os colonos nunca deixaram a
África. Nossos próprios políticos estão roubando nossos
recursos e os entregando para outra gente por centavos,
em troca de pagamentos privados ...

(...)

Eles cuspiram na constituição. Eles cuspiram em seus
direitos. Eles vem tentando cuspir no seu futuro.

(FUKUNAGA, 2014, p. 40. Tradução livre).

O tenente Two-I-C expressa, de forma calorosa como discurso para motivação dos combatentes, o aspecto latente da neocolonialidade – inclusive, fazendo o uso próprio de termo: “os colonos nunca deixaram a África”.

Esta forma de neocolonialismo é o pertencimento à ordem do local a mãos estrangeiras, assim como exploramos em *War in peace*. O contexto temporal e espacial do filme é pautado por um passado de exploração, o colonialismo na sua forma fundamental. Este não aparece de forma direta na história, mas que se desenrola em um presente de colonização encoberta, velada, que sinaliza perspectivas para transformação desse mesmo espírito em diferentes formas que mantêm a sua essência de exploração.

Isso pode ser percebido, primeiramente, pela implementação de estruturas políticas baseadas nos modelos ocidentais brancos, ou seja, a ruptura entre colônia e metrópole não significa a independência total, mas a metrópole não abandona a sua colônia à própria sorte: a auxilia a estabelecer uma organização política burocrática, formar líderes e organizar suas estruturas institucionais, pois a colônia por si só não tem condições para tal. Baseado neste pressuposto comum emergem os relacionamentos entre metrópoles e suas colônias africanas que, com o pretexto de auxílio, redundam na influência e tutela.

O filme inicia na vila de Agu em certa tranquilidade, então é invadida, ele se vê só e foge para a mata. Perdido, é capturado por um grupo guerrilheiro de defesa local, como citamos a NDF, onde, sob a proteção do Commandant (Idris Elba), torna-se um combatente junto a outras crianças guerreiras. Ali ele se desenvolve como vingador da sua família, marcado por ameaças, fome, violência sexual, violência com armas pesadas, encorajado pela animação do grupo em obter vingança e cerimônias preparatórias com drogas.



Figura 6: Commandant captura Agu.

Depois de conquistar uma vila a mando do Supreme Commander Dada Goodblood (Jude Akuwudike), Commandant vai até a sede do grupo de defesa local, e em vez de ser recebido com honrarias, é ignorado. Dada Goodblood, o supremo comandante, sofisticado e calmo, é servido por um Deputado (Brimah Watara), que organiza a agenda deixando de lado o Commandant, e passando à sua frente um homem estrangeiro, de feição asiática e em um terno alinhado – deixando claro que a prioridade de Goodblood é a negociação política e econômica.

Em seguida, há uma reunião onde o Commandant é rebaixado. O seu imediato é promovido comandante em seu lugar. Percebe-se que, apesar de carismático internamente e agregador do grupo, Commandant é sanguinário e não entende sobre as movimentações políticas e econômicas que Goodblood está considerando. Suas práticas até mesmo se assemelham a grupos extremistas do nosso presente real que procuram a formação de um Estado religioso por meio da

violência. Entretanto, Goodblood pretende um caminho político burocrático para a formação desse Estado. O objetivo da milícia de Goodblood é a organização de um Estado e ele procura, para tornar isso possível, patrocinadores

A isto toma-se em conta a presença de um investidor estrangeiro em reunião com o supremo comandante e, depois, as suas falas em torno de que o julgamento por crimes de guerra chegaria para todos. Commandant não aceita esse discurso e se sente desprezado pelo supremo comandante em razão de este ter dado prioridade à reunião com o estrangeiro. Nesse momento, tornam-se claras as disparidades de motivação entre um e outro, sendo o General, político, e o Commandant, um líder que busca a justiça por meio da vingança e devastação dos inimigos. Segue quadro da espera de Commandant a propósito de assuntos sobre força de violência, e o contraste ao estrangeiro. Este estrangeiro, ressaltado a dedo. O seu mais chamativo acessório, a pasta, é ligada ao dinheiro. Se há mesmo dinheiro ou não, esse dado não é relevante: pastas contêm muito além de notas, contratos, negociação, projetos. Por qualquer perspectiva, ela redonda em simbolizar dinheiro e poder.



Figura 7: Espera de Commandant.

Entretanto, o mais relevante dessa sequência de espera é o personagem estrangeiro que, sem fala alguma, sintetiza o filme. Se apenas o dinheiro importasse, poderia ser qualquer um de terno, segurando a pasta: um homem tão africano

quanto outro personagem bastaria. Por isso podemos perceber que a etnia do homem (possivelmente chinês pela estrutura física e pela associação ao poder econômico), é uma mensagem de virada, o que passa a ser a real política para a guerra civil: os interesses políticos e econômicos internacionais. Recolhemos trecho do roteiro original do filme para checagem dessa cena em particular, qual seria uma possível primeira intenção de roteiro:

(...) Eles sentam. Desmoronam, com as suas roupas de campo contrastando estridentemente com o ambiente civil. As suas armas balançam em seus lados. Dois dos GUARDA-COSTAS acendem um baseado. Agu puxa a camisa deles. Ele nota o olhar distante no rosto de Commandant.

AGU (V.O.)

Eu olho para ele, e vejo que não está feliz em ter que ficar esperando.

Agu ganha um trago do baseado. Ele também cai no chão, observando o relógio, um relógio analógico de meados do século passado com ponteiros em forma de mãos que giram lentamente ao redor de um rosto.

AGU (V.O.)

E vejo essas pessoas entrando com mais coisas do que quando saem, estou imaginando porquê estão deixando suas coisas para trás, e se eu deveria avisar elas.

Nós vemos HOMENS DE NEGÓCIO CHINESES entrarem no escritório, e então saírem, e então o Commandant se prepara como se fosse a vez deles, mas o Deputy se desculpa e lidera um grupo de HOMENS DE NEGÓCIO LIBANESES que entram com pastas e depois saem sem.

AGU (V.O.)

E com todas as pessoas que estão chegando e com todas as pessoas que estão saindo, vejo a raiva no rosto do Commandant crescer.

(FUKUNAGA, 2014, p.82. Tradução livre)

Contrastando com a cena de fato como produto final, o filme, notamos que ela escrita é mais explícita. O roteiro escrito conta com o apoio da narração de Agu (“V.O.”, ou *Voice Over*) expressando os sentidos das imagens, e não é apenas um

homem chinês, mas um grupo, bem como outro grupo, os libaneses, quais não são presentes no filme. Pelo contrário, os cortes de elementos na cena entre o roteiro e a elaboração do filme de fato torna este último um resultado de sutilezas – sem narração explicativa, apenas um homem chinês e sua pasta, ainda que não tenhamos visto ele saindo para saber se saiu com ela ou sem ela, compreendemos o suficiente.

Este ponto da narrativa fílmica é importante ressaltar o esquema hierárquico da organização. Goodblood, o supremo comandante, tem como secretário alguém que ele trata como Deputy (“Deputado”, na tradução livre), como citamos anteriormente. Ali ele recebe o homem estrangeiro com prioridade, e procura distanciar o seu comandante sádico dos postos de confiança. Ele mesmo se vê limpando o seu rastro, à medida que procura convencer Commandant de que a batalha mudou de campo. O esquema e a prioridade da milícia representada pela figura do próprio Dada Goodblood compõe uma imagem negociadora, que valoriza as relações. Opõe-se, porém, à figura de Commandant, que compreende o estabelecimento da justiça para si e para seu povo a partir do seu próprio esforço em reconquistar. Segue trecho do roteiro com as linhas de fala:

COMMANDANT

O que é isso, chefe? Por que me fez esperar?

(...)

COMMANDANT (CONT.)

Nós não estamos tomando a capital?

GOODBLOOD

Proteger nosso povo continua sendo a prioridade. Como você sabe, o mundo está se tornando consciente dessa guerra agora. Quando acabar, ninguém vai escapar do julgamento

COMANDANTE

Chefe, para proteger o nosso povo, temos a força e o ímpeto, por que parar, por que esperar?

GOODBLOOD

Antes costumava ser a sobrevivência dos mais fortes, os fortes dominando pela força bruta, mas agora é a sobrevivência dos mais espertos e as decisões que tomamos têm consequências muito mais profundas.

(...)

(FUKUNAGA, 2014, p.85. Tradução livre)

Neste momento, o imediato Two-I-C é promovido por Goodblood a comandante, e Commandant é dispensado da liderança. Vemos a expectativa de Two-I-C, ele aceita a proposta imediatamente e é contradito por Commandant, o que nos faz lembrar de seu discurso: “Os colonizadores nunca deixaram a África”, em contrapartida ao posicionamento de Goodblood, que negocia com estrangeiros, de forma que nos remete ao perfil do colonizador que ele mesmo anteriormente descreve, de políticos que vendem seus recursos por nada a estrangeiros. Em seguida, a narrativa sugere que Commandant ordenou a execução oculta do seu imediato, Two-I-C que, com uma morte lenta, agoniza dizendo a Agu: “Tudo isso foi em vão?” (FUKUNAGA, 2014, p. 95. Tradução livre) – em contradição ao seu primeiro discurso.

Commandant debanda o grupo para lutarem sozinhos. Sem apoio e contra todos, eles entrincheiram-se e mínguam sem comida e sem munição. O grupo se rebela contra Commandant, abandonando-o e busca se render às tropas de pacificação das Nações Unidas, onde as crianças e os homens são separados. As crianças e os mais jovens são encaminhados a morar em um Lar para crianças. Contudo, as crianças marcadas pelo combate não são mais crianças, e há um choque de realidades entre eles e as outras crianças que não viveram a guerra dentro de uma milícia combatente. Para Agu, ele é um homem. A professora de Agu deseja o entrevistar e, para ele, ela é uma menina ainda: ela não sabe o que é a guerra, não entenderia as histórias que ele tem para contar, histórias de que um dia ele foi amado, mas no outro tornou-se um animal. O apelo emocional, por mais que seja de um filme comercial, é pesado. No entanto, é preciso pensar também sobre os interesses que envolvem a elaboração dessa temática na mira de premiações em um formato totalmente novo de distribuição e exibição proporcionado pela Netflix. Em outros termos, existe um contexto de interesses implicado na produção do filme

Como abordamos antes, é um filme pioneiro nesse caminho, chamou a atenção para os paradigmas do consumo de estreias do cinema mundial e abriu espaço para discussão sobre o futuro desse mercado – a contragosto de muitos exibidores. O filme traz questões em si sobre o choque entre seu próprio povo, mesmo que de um genérico imaginário, na forma da guerra civil. Pode-se ter noção, inclusive, de choques entre projetos de nação ali sendo gestados. Se olharmos, porém, um pouco mais atentamente, começamos a perceber mãos estrangeiras envolvidas no conflito. Diretamente, há três interferências visualmente estrangeiras em toda a narrativa: a primeira é um comboio de fotógrafos das Nações Unidas passando rapidamente pela estrada, com vidros fechados, rapidamente tirando fotos dos meninos guerreiros. Posteriormente, há um estrangeiro na sala de espera de Dada Goodblood, o qual já mencionamos. Por último, a tropa de pacificação à qual os guerrilheiros se rendem – sendo os soldados negros, mas estrangeiros.



Figura 8: Comboio da ONU passa por Commandant, que prepara emboscada para a tropa inimiga.

Porém, indiretamente, e fundamental para o contexto de desordem social e política daquela região, os conflitos principais são em áreas que não se vê explicitamente. Trata-se de rompimento de acordos internacionais e o desenrolar de

um colonialismo em que a metrópole nunca emancipou radicalmente a sua colônia, sendo este ponto crucial para a análise do objeto em questão.

O cinema, quando trata do filme ficcional, constrói uma criação imaginativa que, apesar de suas liberdades sem compromisso com fatos e desligada de responsabilidade informativa, é produto de um pensamento – uma ideia, uma fala, um discurso, a expressão do olhar de um cineasta. Ele é uma manifestação livremente criativa inserida dentro de um contexto histórico, emerge da formação ideológica, cultural, temporal e geográfica dos seus criadores e realizadores. Há nele intenções como há em quaisquer discursos, alguns, entretanto, mais explícitos que outros. Porém, ele marca uma posição de fala e uma intenção, nascida da mente e do esforço dos seus idealizadores que, por sua vez, são pessoas com um passado, uma história, construções prévias, perspectiva peculiar.

Especificamente sobre o filme *Beasts of no nation*, sabemos que trata-se de um filme reconhecido pelas instituições legitimadas para tal, e pensado para marcar a história, construído para ser pioneiro na nova forma de consumo do cinema proposta pela “Tv online” Netflix. É um projeto que pretende ser comercial, acessível ao espectador-comum pois trata-se de uma manifestação cultural de linguagem de massa, com potencial amplo alcance mas, ao mesmo tempo, tensiona ser arrojado e abrir o campo para ainda mais acesso. Existe nesse ponto uma complexa rede de intenções externas e internas à produção do filme, entre mercado e criadores que permeia o produto final, e este, como objeto do mundo, é documento sobre a humanidade – documento que expressa a marca de uma época, localidade, classe, gênero, ideologia, aspirações, envolvimento, contextos de interesses políticos, econômicos e culturais.

Contudo, ainda existem as questões da criação prévia do filme, ou melhor, da sua origem literária, concebida por Uzodinma Iweala que, ao focar na história sobre as crianças-soldado, contempla um contexto de implicações profundas. Ao descrever esse excerto de realidade (ainda que ficcional na obra em si, porém objetiva no mundo exterior), descreve o produto de uma conjuntura histórico-social. Essa conjuntura é proporcionada por interesses geopolíticos antigos, processos colonizadores que se mantêm ainda hoje. As relações entre colônia e colonizador apenas se transformaram em cooperações internacionais de intervenção

humanitária e militar, ações diretas ocultas sob a intenção de auxiliar os países “subdesenvolvidos” na trilha para tornar-se estável e desenvolvido, na dependência de que se instaure uma lógica ocidental de desenvolvimento para aquela dada realidade.

Considerando as intervenções estrangeiras das quais a obra trata e, além disso, as tensões internas e estratégias dos personagens equiparadas às estratégias de movimentos presentes na nossa própria realidade, podemos perceber que o filme costura realidades diversas do nosso mundo presente. Para além disso, *Beasts of no nation* (em tradução literal, algo como “bestas sem nação”), como o nome provoca, não é apenas uma alusão à pátria desmantelada na qual se passa o a narrativa, mas é uma projeção de que eles podem ser, na verdade, de qualquer lugar. As bestas de nação nenhuma são, afinal, de todas as nações. Por isso, há alguma “generalidade” da trama pode nos mostrar que o grande trunfo das neocolonialidades cotidianas a nós é ser uma estratégia que funcionou e funciona, agora ainda, em nações e povos diversos.

CAPÍTULO III: NARRATIVAS E O NEOCOLONIALISMO

Ambos os filmes estudados neste trabalho exploram a temática da violência na África segundo as perspectivas que lhes são inerentes por serem, também, influenciadas pela forma de consumo a qual foram projetados para atender. Antes de aprofundar as análises de cada um, passamos pela discussão das características do que pode se denominar neocolonialidade. A princípio, os processos de colonização e, portanto, as neocolonialidades decorrentes desses processos, tem especificidades para cada população colonizada. Temos, portanto, múltiplas colonialidades para múltiplas realidades. De certa maneira, há características em comum, intenções similares para o que se possa entender como neocolonialismo, e procura-se descrevê-las em contraponto aos filmes no decorrer do capítulo.

Como principais definições das características do neocolonialismo, podemos começar descrevendo um primeiro termo usado pelos estudos que o precedeu: o campo que se propôs a estudar o pós-colonialismo – do qual citamos Boaventura de Sousa Santos. Há alguma ênfase no aspecto temporal, e tem dadas características, segundo o autor:

O pós-colonialismo deve ser entendido em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, aquele que se sucede à independência das colônias, e a segunda é a de um conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado. Na primeira acepção o pós-colonialismo traduz-se num conjunto de análises econômicas, sociológicas e políticas sobre a construção dos novos Estados, sua base social, sua institucionalidade e sua inserção no sistema mundial, as rupturas e continuidades com o sistema colonial, as relações com a ex-potência colonial e a questão do neocolonialismo, as alianças regionais etc. Na segunda acepção, insere-se nos estudos culturais, lingüísticos e literários e usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários. Nessa acepção o pós-colonialismo contém uma crítica, implícita ou explícita, aos silêncios das análises pós-coloniais na primeira acepção. (SANTOS, 2001, p.99)

O termo neocolonialismo, cunhado posteriormente aos primeiros estudos do tema carrega muito de seus primeiros sentidos. Algumas vezes se ocorre de usar os termos como sinônimos, mas desenvolverei de forma específica cada um em seus sentidos. Ao tratar do pós-colonialismo, a ênfase do termo destaca um período temporal, uma aproximação teórica sobre a situação imediatamente posterior às independências das colônias pelo mundo, e a forma pelas quais os colonizados lidaram com a herança colonial após o rompimento. Este rompimento ocorreu de forma acentuada no século XX, coincidindo com a grande agitação causada pela Grande Depressão e as guerras. Segundo Maria Yedda Linhares,

Por outro lado, as dificuldades militares por que estavam passando as até então poderosas metrópoles foram muito importantes para enfraquecer a imagem das potências colonizadoras junto a seus colonizados. Começava a ficar seriamente abalado o mito da superioridade do homem branco. (LINHARES, 2000, p.45)

A onda de movimentos de descolonização da África, assim, se tornou movimento de independência com maior expressão próxima da conjuntura das Grandes Guerras que, entre outros motivos, inflamava os movimentos sociais e também havia enfraquecido os países considerados metrópoles. Entretanto, o processo não obteve rompimento radical às antigas práticas. Se analisarmos trecho de Jane Tutikian, poderemos perceber um pouco da atmosfera daquele período:

Interessante observar que o ciclo descolonizador tem seus antecedentes já no início do século, nos anos 20, quando, em Lisboa, é formada a Liga Africana que entra em contato com o Movimento Pan-Africanista fundado por Dubois nas Caraíbas. Mas só depois de 1945, com a vitória aliada, a luta pela libertação se impõe de forma mais dinâmica, quando a Carta das Nações Unidas *obriga as potências coloniais a desenvolverem sistemas de autogoverno nas colônias, de acordo com as aspirações do povo*. O V Congresso PanAfricano, reunido no ano seguinte na Grã-Bretanha, reforça a carta e conclama as colônias à luta pela independência. (TUTIKIAN, 2006, p. 37. Grifo nosso)

Entre a formação de movimentos pró-independência e anti-colonialistas, percebemos a preocupação com a lacuna deixada pela possível retirada do aparato colonialista: a obrigação das metrópoles, segundo a ONU, em preencher esse vazio político e econômico, conforme as aspirações do povo. Sabemos que a parte que parece mais delicada e intangível da sentença, que reflete a ideologia do que seria a

liberação dos novos Estados à época, é justamente “conforme as aspirações do povo”. Segundo a autora Jane Tutikian,

A ausência de uma sociedade civil desenvolvida, o domínio do Estado e das suas instituições burocráticas colocaram as classes profissionais formadas pelos portugueses em posições de chefia. E elas, frustrando os ideais ou sonhos comuns, “tomaram do Ocidente o modelo de nação cívica territorial e procuraram adaptá-lo às suas comunidades.” (TUTIKIAN, 2006, p.38).

O termo neocolonialismo, assim, é o processo herdado de continuidades do sistema colonial, exploração econômica, política e cultural para controle dos países, em geral os já colonizados anteriormente, indicando uma nova forma de colonização. Kwame N’krumah, um dos fundadores do pan-africanismo, ainda diferencia-o da seguinte forma, utilizando pelas primeiras vezes o termo “neocolonialismo” em *Neocolonialismo: Último estágio do imperialismo*, onde, percebe-se, enfoca a continuidade dos processos coloniais, remodelado às necessidades de um novo tempo:

O neocolonialismo está baseado no princípio de dispersar grandes territórios coloniais, anteriormente unidos, em numerosos pequenos Estados inviáveis, que são incapazes de desenvolvimento independente e precisam depender da antiga potência imperial para a defesa e mesmo para a segurança interna. Seus sistemas econômico e financeiro são ligados, como nos dias coloniais, aos do antigo dominador colonial. (...) Nos territórios neocolonialistas, uma vez que a antiga potência teoricamente cedeu o controle político, se as condições sociais provocadas pelo neocolonialismo causarem uma revolta, o governo neocolonialista local pode ser sacrificado e outro, igualmente subserviente, posto em seu lugar. (N’KRUMAH, 1965, p.VI)

Portanto, a manutenção de determinada estrutura é um ponto fundamental para a dominação e, um dos meios pelos quais se mantém a desestruturação dos novos Estados, segundo N’krumah descreve, se dá da seguinte maneira:

No final, acaba acontecendo que o único tipo de ajuda que os senhores neocolonialistas consideram seguro é a “ajuda militar”. Quando um território neocolonialista é levado a tal estado de caos econômico e miséria que a revolta chega a se desencadear, então, e somente então, não há limite para a generosidade do dominador neocolonial, desde que, evidentemente, os fundos fornecidos sejam utilizados exclusivamente para fins militares. A ajuda militar na realidade marca o último estágio do neocolonialismo e seu efeito é autodestruidor. Mais cedo ou mais tarde, as armas fornecidas

passam às mãos dos oponentes do regime neocolonialista e a própria guerra agrava a miséria social que a provocou originalmente. (N'KRUMAH, 1965, p. IX)

Sobre a violência, entretanto, os dois filmes que analisamos a tratam de formas diferentes. A princípio, podemos distinguir que há inúmeras formas de manifestação da violência, tendo que a violência física é apenas uma de suas ramificações.

Assim, destacamos aqui a violência simbólica. Bourdieu descreve a violência simbólica como sendo aquela coerção que não é física, mas uma força desempenhada pelos poderes simbólicos, hierarquias invisíveis, para as quais é necessária relação de forças. Nas palavras dele,

“A violência simbólica consiste em uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com freqüência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou de sofrê-la”. (BOURDIEU, 1997, p.22)

Essa relação de dominação se dá, então, de forma que o dominado dispõe apenas do conhecimento que se tenha em comum com o dominante, de forma que pareça natural essa relação. A violência simbólica, desta forma, abarca as expressões da violência no contexto neocolonial na dimensão de ambos os filmes.

Mas em se falando da violência física propriamente dita, *Beasts of no nation* preconiza a guerra de forma direta. O filme se passa nos conflitos causados por um golpe de Estado, o que destacamos como atmosfera neocolonialista da narrativa: como vimos nas palavras de N'krumah, “Estados inviáveis”, que ainda pioram de situação à medida que a violência é fomentada – e, como violência simbólica, é imersa numa impressão de naturalidade essa rivalidade. Alimenta, assim, a dimensão espetacular de forma que, pensando naquela analogia da vitrine, os reflexos do real sobressaem à imagem do espetáculo. É incômoda a prevalência do real que emerge do filme, uma ficção que, apesar de ser alimentada pelo imaginário, expõe coisas que sabemos que são reais.

Mesmo cientes do conteúdo ficcional, existe uma realidade que sobressai dali, não há nomes de lugares e os personagens não são uma pessoa – mas várias pessoas e vários lugares. Noutras palavras, não existiu de fato um Agu, mas muitos Agus existiram. O filme proporciona, talvez por se originar de um romance

construído à base de recortes jornalísticos, uma visão sóbria sobre o tema, ainda que genérica.

O discurso da não-ficção, *War in peace*, ao contrário, fala sobre a violência por meio da paz. Na verdade, uma relativa paz, já que mesmo estando num período sem guerras, Kabalo tem um cinema cujos filmes em exibição têm unanimemente a violência explícita em tema central. Algo que não é possível afirmar com certeza e que de certa forma é um nó para a pergunta que fazemos aos filmes nessa investigação, é a crítica que Wenders realiza. Por certo é um filme crítico pelo título e pelo depoimento que ele mesmo deu sobre as motivações de filmar através de seu livro. Mas a crítica vai pelos dois lados: tanto a cena embaraçosa que é, na nossa mentalidade imbuída de um estigma de racionalismo ocidental, a sessão de *Falcão Negro em perigo* para Kabalo, quanto a sensação que ao eles saírem da sessão como se a violência fosse um fato dos mais corriqueiros, o letreiro sobre a tela me diga que aquele é um povo que mal chegou a conhecer tempos de paz. Justamente Kabalo e o que ela representa, tantas outras Kabalo, que luta há gerações pela sua estabilidade e paz. Faz-se parecer uma dificuldade do povo em se entreter ou ocupar de algo que não seja a violenta derrota de um adversário (esta seria a maneira pela qual é possível escrever sua própria história?).

O choque emotivo apresentado pelos dois filmes é, de fato, uma saída para pensar esse problema interpretativo para a obra de Wenders. Na construção do filme o choque de trilhas sonoras entre dramática e alegre pode nos levar por uma mudança brusca de sensorialidades, mas que, de certa forma, nos dá paz porque é como se nos dissesse: há violência, mas no final lidamos com isso de uma forma leve. A violência não é apenas o horror, dela surgem paixões, expectativas, a esperança por uma vitória e, talvez até mesmo, propósitos.

Entretanto, na forma dos próprios filmes lidarem com essa violência, *War in peace* funciona de forma muito diferente atrás da vitrine que se propõe para análise. De fato, a lógica do filme sobressai aos reflexos do real, porque a sua linguagem de não-ficção nos convence, como vimos por Napolitano, à adesão imediata. Para quem assiste pela primeira vez, de forma descompromissada a questionar o discurso do filme, ele por si, como espetáculo, chama mais a atenção do sujeito para uma situação dada na realidade a qual ele está narrando – daí que desligamos os

processos de ligação do simbólico do filme com a nossa subjetiva perspectiva. Deixamos de perceber o que do neocolonialismo emerge dali da narrativa para pensar naquela realidade como se fosse de fato um reporte. Apenas depois, nas revisitações ao material, que ele começa a se tornar espetáculo e nos desfazemos da ilusão de que seja uma janela entre nós e a cidade de Kabalo.

Ambos os filmes nascem da literatura prévia ao roteiro. Diferentes entre si porque um livro é teórico-filosófico, e o outro trata-se de uma ficção baseada em recortes jornalísticos. O berço literário dos filmes não apenas nos mostra que é um recorte do recorte – fragmentos quase fractais por tantas distorções já – mas que tiveram tempo de amadurecimento das questões e a partilha de certos fundamentos valorativos como, por exemplo, maneiras de pensar a alteridade. Se *Beasts of no nation* alimenta, então, a dimensão espetacular, *War in peace* questiona, justamente, a violência da dimensão espetacular.

3.1. Do “exótico” Oriental e a generalidade da exploração neocolonial

A dimensão espetacular, como viemos descrevendo que atende a certas expectativas, também envolve outros critérios de produção os quais mencionamos e agora desenvolveremos um pouco mais. Neste nicho também talvez resida uma das principais diferenças entre os filmes, que é o planejamento da sua forma de consumo. *War in peace* foi pensado para o “cinema dos cinemas”, já *Beasts of no nation* fez o mundo se perguntar se as plataformas de *streaming* iriam acabar com o cinema. A dimensão da erudição e do comércio – frisando aqui que o segundo filme fez alguma carreira erudita – fazem deles contrapontos fundamentais para pensar a emergência de realidades. Entre a filosofia e erudição, e a exposição de brutalidades da guerra, emergem as diminuições e exaltações do sujeito africano em tudo o que lhe seja associado ao exótico, e como categoria de análise, oriental.

Para entrar nessa perspectiva de análise, pontuamos, a princípio, o que pode se entender da divisão entre oriente e ocidente, não tão geográfica quanto cultural. Nas palavras do teórico sobre Orientalismo, Edward Said,

A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia, e é indicada com total precisão no título do clássico de K. M. Panikkar, *Asia and Western dominance* [A dominação ocidental na Ásia].² O Oriente foi orientalizado não só porque se descobriu que ele era "oriental" em todos aqueles aspectos considerados como lugares comuns por um europeu médio do século XIX, mas também porque podia ser – isto é, permitia ser – feito oriental. Há muito pouca anuência, por exemplo, no fato de que o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia tenha produzido um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falou de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história, Ele falou por ela e a representou. (SAID, 1990, p.17)

Para ilustrar a relação, o autor traz a figura da cortesã egípcia sucumbida ao comportamento machista do que se esperava dela, coadjuvante da sua própria história. Entretanto, útil enquanto belo, exótico, espetáculo. Da mesma forma, podemos começar a utilizar a categoria de análise orientalista para examinar os filmes à medida que os próprios filmes em si, de uma forma ou de outra, se põem como produto de um tempo. Podemos interpretá-los como denúncia, como choque de realidade, como vários sentimentos que a força que eles possuem nos tocam e nos sensibilizam, de fato, para as questões às quais chamam a atenção. Entretanto, antes de tudo isso, foram feitos para distribuir e circular.

Isto nos leva a entender que antes que nos perguntemos, como já visto nessa pesquisa, “quem fala pela África?”, devemos nos perguntar porquê. Por que se fala pela África? A isto, chamamos a atenção para a densidade da noção de criadores de sua própria História, agentes plenos e efetivos, pelo que lhes foi tirado. Nos termos de Linhares,

No seu nascedouro, a palavra descolonização já vem carregada de ideologia, parecendo definir um destino histórico dos povos colonizados: depois de ter colonizado, o europeu descoloniza, estando, pois implícita a vontade do país colonizador de abrir mão de pretensos direitos adquiridos em determinado momento. A generalização do termo implica, de certa forma, uma interpretação eurocêntrica da história, ou seja, a noção de que só a Europa possui uma História ou é capaz de elaborá-la. Os outros não têm História: nem passado a ser contado nem futuro a ser elaborado. (LINHARES, 2000, p.41)

Por isso, os campos de luta pela descolonização e efetiva autonomia e equiparação dos povos são múltiplos, no qual um dos principais é escrever por suas

próprias mãos a sua História. Com o aumento das discussões sobre identidade, cultura, etnicidade, grupos minoritários e raça, o tópico se tornou debate frutífero, e até mesmo os processos midiáticos ampliaram a acessibilidade ao consumo de literatura, teoria, artes e cinema produzidos por africanos de diversos países. E, talvez hoje mais do que antes, devido ao acesso à informação para que outros desses debates se retroalimentassem – formulando novos desses produtos a partir da absorção das críticas, comentários e releituras promovidos.

No entanto, falar pela África e falar da África, quando se confundem dessa forma, pode significar cair em uma posição colonialista, de tutela ou mesmo pena? Ou, antes, percebemos que ambos os filmes que discutimos nesta pesquisa são universais? Podemos não perceber por serem histórias tão peculiares a uma geografia, um jeito de se vestir, personagens marcantes, de pele negra que, na minha experiência pessoal, não é da mesma cor, pois em primeira instância não me vi representada em sua geografia, cor de pele, vestes.

Antes, com um olhar um pouco mais atento, é possível perceber que tanto *War in peace* quanto *Beasts of no nation* falam sobre realidades comuns a inúmeras culturas que experimentaram da subjugação e que ainda passam pelo processo de subalternização e o dito sentimento de incapacidade histórica. Se aproximam, de forma evidente, dos países africanos e dos demais tidos como “orientais” que passaram pelo esquarteramento do imperialismo. Mencionamos antes esse caráter universal da narrativa que explicita, em certo modo, a generalidade também dos processos neocoloniais.

O que se tem em análise dessas inter-relações de ênfase neocolonial é uma síntese de forças que não são de igual para igual, mas mantêm a sua característica de dominação, na qual certas versões prevalecem sobre outras em desigualdade de poderes e, portanto, disparidade nessas interações. Isso inclui de forma séria o cinema a partir do momento que o tiramos do espaço de apenas entretenimento ao qual é reduzido. Não é “só um filme”, visto que antes de entreter, os filmes têm voz que soa no mundo, têm a sua cota de realidade, um local e data de nascimento, e a paternidade de seu autor.

Dessa forma, quando percebemos que as negociações da área de entretenimento obedecem um padrão de interesses, os outros interesses fora desse

padrão, marginalizados, compõem uma figura subalterna mesmo que em sua própria história. O que se pode observar é o marginal que, ao ser representado em um filme, não é protagonista nem de sua própria história, principalmente quando essa narrativa reconstrói interpretações de mundo que não o ocidental, branco, masculino, de classe média ou alta.

A princípio, *War in peace* cultiva duas formas de abordar a neocolonialidade. A primeira tem em conta a inserção do filme no ambiente erudito, pois foi concebido para comemoração do 60º Festival de Cannes, ou seja, a sua estreia foi mesmo o seu apogeu, pensado e trabalhado para aquele momento de festejo. No ato de estreia, o filme foi intensamente aplaudido, e no encerramento da noite, os diretores foram novamente aplaudidos na celebração, segundo a descrição do próprio Festival na cobertura da comemoração¹⁰.

O debate que Wim Wenders propõe ao circular pelos meios eruditos mais altos do cinema é contundente. A sua forma leve de nos contar algo pesado e a primazia técnica é, de fato, para proporcionar um filme que seja equiparado tecnicamente a qualquer outro filme que esteja em meios exigentes. Wenders, que é presente em muitos festivais e, só no de Cannes, participa desde 1975, entende como funciona a arquitetura do debate: O filme não acontece apenas na situação de exibição. Ele é comentado e reverberado pós-sessão e no jantar comemorativo que o sucedeu.

Aquele jantar, entretanto, talvez tenha sido o ambiente mais propício para debate e reflexão sobre a sessão, mais do que o próprio momento de exibição, efêmero e único. As discussões sobre a miserabilidade dos países escanteados do círculo erudito de cultura, na sua forma violenta e aculturada na pequena Kabalo que consome tantos filmes comerciais estrangeiros, Wenders pode ter proporcionado que se desenvolvessem sobre a mesa do – delicado – jantar comemorativo de Cannes. É possível mesmo pensar nessa continuidade entre exibição e jantar comemorativo em vista da recepção de público: diretores aplaudidos pelo sucesso de sua homenagem no fim da sessão fílmica; Diretores também aplaudidos pelo mesmo motivo no início do jantar.

¹⁰ Fonte: Cobertura do evento para a noite de gala do 60º Aniversário. *Soirée du 60e anniversaire*. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/retrospective/2007/actualites/articles/soiree-du-60e-anniversaire> Acesso em: 13 mai. 2018.

De certa forma é uma feita crítica ao próprio cinema que se produz e que se consome globalmente. Se a proposta de Gilles Jacob para os curtas que compunham *Cada um com seu cinema* era a expressão do amor pelo cinema, *War in peace* nos faz experimentar o limiar da angústia a respeito deste. Ao mesmo tempo que o cinema pode ser tão proveitoso, para deleite, ele pode ser distribuído massivamente por uma indústria contra a qual não se compete, sem ter necessariamente compromisso com qualquer responsabilidade social ou cultural a respeito da mensagem e sentidos que veicula. Noutras palavras, ali em Kabalo, independente do histórico da relação humana com a violência, os filmes para entretenimento são sobre a violência – e está tudo bem: As crianças saem da sessão e vão brincar na rua.

Por isso, há um contraste entre o que se vê de fato na tela e sobre o que se sabe sobre o diretor, os meios que circula, e as entrevistas que deu a respeito do seu livro em parceria com Mary Zournazi. O que se vê na tela são as crianças saindo e brincando depois da sessão de *Falcão Negro em perigo*, não importa a violência gráfica, as tensões, as cores de pele representadas. Ao mesmo tempo, a partir do contexto de produção do filme, sabemos que Wenders critica a banalização da violência, e fala sobre a guerra dentro da paz (modo de dizer próximo à tradução literal para o título, *War in peace*).

Nesses dois pontos de vista, podemos pensar sobre um outro ainda: O autor chega a falar pela África? Talvez seja impossível chegar a qualquer resultado para essa questão, mas ele fala da África. Algumas interpretações sobre o filme podem sugerir que, de certa forma, incorra num posicionamento tutelar. Não é quantificável ou verificável, são interpretações possíveis, mas é necessário manter em vista a possibilidade de contradições nesses termos, à medida que discutimos a neocolonialidade em aspectos culturais.

3.2. Sobre violência e resistência

Os estudos de outras áreas do conhecimento podem abordar a relação do homem com o gosto pela violência, mas neste ponto nos cabe realizar apenas a desconstrução de que tudo ligado à violência seja detestável; nos cabe apontar que existem, mas não submeter a juízo neste momento. Há pontos de vista para isso ainda mais numerosos quanto numerosas são as formas pelas quais a violência se manifesta. Por isso aqui é necessário trazer a discussão da violência dentro do entretenimento, especificamente a violência gráfica e a temática do conflito bélico, qual a relação deste tipo de violência com a violação política e processos de aculturação promovidos pelo colonialismo e mantidos pelo neocolonialismo?

Temos que, primeiramente, antes de expor o entretenimento à base de imagens violentas e da guerra em uma realidade imediata marcada por essas mesmas coisas, Wenders expõe a massiva entrada de filmes estrangeiros em Kabalo. De certa forma, uma ocupação de espaço que é promovida e promove a apropriação e rearranjo de culturas do setor cinematográfico, tendo em vista a lacuna da filmografia congoleza em relação às demais. Então se, por um lado, se assiste ao filme porque a qualidade técnica é boa, também há uma margem para se pensar que, ao mesmo tempo, é o que se tem, devido a esse estrangulamento da produção nativa. Não que não possa se constituir como um campo para resistências como, por exemplo, dentro da linguagem tradicional do cinema norte-americano nas grandes franquias, pode-se destacar em sucesso de bilheteria o filme *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2018).

O outro filme, *Beasts of no nation*, apesar de ser mais comercial que o primeiro, não entrou no mercado pela distribuição tradicional. Como tratamos anteriormente, foi o primeiro filme *on-demand* da Netflix, isto é, pensado e produzido para o modelo de distribuição por *streaming* em encomenda da própria empresa para Cary Fukunaga. A natureza do filme pode acarretar tanto em alguma liberdade por não ter necessidade de distribuidoras convencionais e lotação das salas de

cinema e, por outra forma, é uma responsabilidade e risco da Netflix na sua primeira experiência com filmes.

Apesar de ser um filme ficcional, os recortes jornalísticos de Uzodinma Iweala que o compõe entregam uma realidade ampla e bruta do nosso próprio presente. Entretanto, há que se pensar que é um produto, e por isso não é apenas uma voz (talvez até soando como denúncia), mas espera o retorno de público, tratando de um tema que, mesmo sendo uma ferida, chama o público a partir da polêmica. Esbarramos aí nas questões éticas sobre a possível comercialização de um tema de discussão delicada, que é o militarismo infantil. Há argumentos que possam condenar, há outros argumentos que possam defender que é, sim, um legítimo espaço para ampliar e popularizar o debate do tema.

O debate do tema, aliás, deslocado. Ao mesmo tempo em que se fala pela África e da África, a realidade fílmica ultrapassa as fronteiras do oriental. Isto porque o país do qual o filme reporta não tem nome, ele é país nenhum e, ao acompanharmos, pode ser qualquer país – dentro ou fora da África. É a colônia, na sua versão presente, cotidiana. Expor a temática específica do militarismo infantil como centro do filme não é apenas abrir espaço de discussão, podemos compreender como uma chamada a adentrarmos a realidade do filme e vermos ali, representada, a nossa própria – até além do militarismo infantil.

Dentro do universo do filme, os homens de Commandant e ele próprio não percebem que, não importando o seu esforço, virilidade e força, a guerra que lutam não virá a conquistar aquilo que procuram – seja um novo projeto de país, ou que ser guerreiro seja mesmo a sua ocupação principal. A guerra se desenvolve e tem os interesses estipulados, na verdade, no nível da diplomacia, do comércio e das relações internacionais. A eliminação ou subjeção do adversário não é um objetivo frutífero, e sequer é alcançável, já que sempre haverá conflitos em razão de conquista da hierarquia. por mais que Commandant e a milícia tenham intento de participação ativa na construção da História, os combates de fato decisivos se dão no campo das negociações políticas e econômicas. O tabuleiro de ação para interesses de comércio pesado e em disputa de forças resultam de conflito entre projetos de nação aos quais aspiram as milícias e as intervenções estrangeiras para

ajuda humanitária. Em outros termos, a diplomacia suga a força dos combatentes, destrói as aldeias, consome as vidas da família de Agu.

Por isso, a guerra que tira a inocência dos combatentes mirins é também uma guerra, de certa forma, ingênua, quando não enxerga o nível político de negociações que determina todo o curso das demais organizações sociais. Dada Goodblood, o supremo comandante, intenta deixar os velhos métodos de combate, porque sugere que o tribunal de crime de guerras virá para todos. Ele deseja desvincular sua imagem do sangue derramado por sua milícia, e negocia com os mercados internacionais – haja vista o homem de negócios chinês. A neocolonialidade ali representada não sujeita o colonizado a apenas o interesse de uma nação colonialista, mas ao interesse múltiplo de um mercado neocolonialista.

Ademais, o desfecho dos dois filmes apontam para algo de otimista: Há espaço para desenvolvimento de suas próprias histórias. Temos o retrato de grupos de crianças nos dois filmes, sendo que em *Beasts of no nation*, a cena que concentra grande parte da força do filme é, justamente, a final: Agu no abrigo para crianças, julgando a sua conselheira e, por fim, quando decide reabraçar a infância e vai para o mar brincar com as demais crianças apesar de toda a sua dor. Em *War in peace*, as crianças, mesmo numa comunidade com ausência dos homens adultos por conta das guerras, assistem as sessões de temática bélica e saem dali brincando. Se há espaço para interpretações muito próprias sobre o que os valores ocidentais consideram mazelas de forma genérica, há espaço para resistência. A neocolonialidade é, também, um espaço de resistências, de estratégias de sobrevivência cultural e política, para manutenção da coesão dos grupos.

Os espaços de resistência são formados em resposta às opressões e limitações impostas pela ordem dominante. Entretanto, o que compõe a ordem dominante não é apenas alguma popularidade social, mas é um espaço de estratégias políticas, comerciais-econômicas, jurídicas e sociais. O autor Achille Mbembe sugere essas resistências a partir do campo de estudo teológico e filosófico, mas que trata da dimensão simbólica e cultural. Segundo o autor,

(...) O que é estimulante para o nosso entendimento da história africana é perceber como, numa economia de supremacia, as sociedades escravizadas desenvolvem estratégias de sobrevivência e de que modo o campo simbólico participa nesses reajustes. (...)

Consequentemente, as classes populares fazem empréstimos e transformam tanto os produtos culturais quanto o poder que impera sobre os mesmos. (MBEMBE, 2013, p. 26)

Apesar de nos ser contada e recontada da passiva cedência africana, na verdade, as investidas para subjugação de um povo são um campo de disputas que é preenchido por resistência, luta e ressignificação. A necessidade de se reinventar é pressionada pelo colonizador, afinal, é como se ter como matéria-prima para reconstrução de si apenas as *verdades* que a metrópole oferece, o que originou todo um campo de novas significações de mundo a partir das reinterpretações que o colonizado efetuou. A reação ao colonizador inclui a absorção e reinterpretação dos seus costumes impostos, sem compromisso de mantê-las intactas.

Podemos pensar também sobre a ausência ou a supressão do espaço doméstico (nos dois filmes), e a constante relação de oposição e dominação entre os sujeitos. Esses dois aspectos apontam que o assunto é abordado de forma a se concentrar no aspecto de *pólis*¹¹ do espaço dramático, no sentido de frisar a vida pública, e algum desconforto da falta do espaço de si. Em outros termos, traz à tona a intensificação da coletividade e as disputas que acontecem nesse espaço, onde a intimidade é apenas de si para si – característica afirmada também pela narração de Agu, manifestando seus próprios pensamentos.

Talvez por isso, o tema dos dois filmes, a violência, possa ser tratada como por si só um sujeito fílmico. Se tomarmos ela como um sujeito fílmico presente nas duas abordagens, percebemos que é imbuída de significados e de ação. A partir disso, temos que a violência não significa o mesmo para o colonizado e que para o colonialista – dividimos em papéis binários dessa forma apenas pela ilustração das perspectivas sobre a violência nos dois filmes. Se, para *War in peace*, os sujeitos sociais ali representados não repudiam ela da forma que se esperaria do nosso ponto de vista, é um indicativo de que a sua própria história como povo em relação com a violência tem um universo de significados que difere do que seria a convenção do lado de cá do globo.

De forma similar, *Beasts of no nation* tem a sua posição de mundo demarcada pelo contraste entre a forma que aborda o tema, e a forma que os personagens

¹¹*Polis* ou *poleis*, origem grega do que é o modelo de civilização ocidental baseada nas cidades, nas quais se desenvolveu a consciência de um ambiente político no ocidente (*politikoi*).

abordam a violência. A partir de um processo de perda de inocência do protagonista, Agu, a naturalização é apenas uma parte no universo fílmico, porque fora daquele universo, nos diz que a violência não é natural e é repudiável – sem entrar na discussão da relação entre violência e natureza, mas os chamando de “bestas”, “*Beasts*”.

Todos esses processos que comentamos significam e ressignificam a violência. O foco do estudo não é a violência por si, mas as estratégias de significação e ressignificação no seu funcionamento nos filmes. Isto porque as reinterpretações de mundo por parte do indivíduo colonizado, mesmo o ficcional, nos interessam para compreender a forma que o neocolonialismo perpassa as narrativas, e a forma que impacta socialmente o nosso mundo presente.

Já mencionamos algumas das faces do neocolonialismo nas duas narrativas, cruzando as informações extra-universo fílmico, que seria a forma do filme, e também o conteúdo, o neocolonialismo que está imbuído dentro do universo dos personagens – sejam os atores sociais ou sejam os ficcionais. Este processo nos permite perceber que o caráter construtivo dos filmes expressa na sua forma e no seu conteúdo os seus fundamentos valorativos. Algumas vezes, até mesmo colocando propositalmente as perspectivas da forma e do conteúdo em contradição, mas mantem-se concernente com a distribuição nos campos, como tomamos anteriormente de Bourdieu: seja o erudito, seja o amplo, pautados pela aceitação de seus pares dentro do ambiente que se põe a circular.

3.3. Construção ativa da História de si e a decolonialidade

O processo ativo de construção da história pode ser alcançado de diversas formas. Podemos ver dentro do universo fílmico de *Beasts of no nation* a tentativa do Commandant e também de Dada Goodblood, cada um a seu modo, de alcançar os projetos de nação que pensam ser adequados. Entretanto, isso revela a introjeção de valores de um neocolonialismo em potência, noutras palavras, uma projeção

interna de o que se quer para o país sem nome, a partir de pontos de vista particulares – disputas pela autoridade, internas e contraditórias.

Nos dois filmes, a falência de um sistema burocrático da democracia e a ausência das instituições governamentais de forma que fossem soberanas, deixam um vazio marcado pela lógica europeia que corria anteriormente, estratégia neocolonialista que descrevemos anteriormente. Segundo Maria Yedda Linhares,

Que caminhos o Ocidente poderia mostrar aos povos conquistados? Necessariamente aquele por ele mesmo trilhado: o liberalismo político e econômico, o código civil, o capitalismo e as suas leis de mercado, a ganância e o lucro a qualquer sacrifício. (...) Tal caminho não poderia ser trilhado pelas sociedades asiáticas e africanas pré-coloniais, como bem advertia Jean Chesneaux, ao lembrar que o estudo da burguesia asiática não se inscrevia diretamente na história da burguesia dos países industrializados. (LINHARES, 2000, p. 62)

Elas não aparecem ou, se aparecem, passaram por um golpe e já não existem mais de forma coesa e ativa. Entretanto, a ausência de soberania de um Estado não é indicativo para bem-estar social e autonomia dos indivíduos, que seria uma das características do pensamento decolonial: a escrita da história por si.

Na verdade, a relativa autonomia, soberania e estabilidade política não podem indicar efetivamente o sucesso do sistema democrático e burocrático dentro de uma sociedade. É, de certa forma, confortável pensar que um Estado consolidado seja índice de uma sociedade sadia e autônoma, mas não é. Não apenas. Segue a descrição da pesquisadora: “(...) Na realidade, como processo histórico de grande envergadura, a descolonização não foi ainda concluída no que ela poderia significar em termos de bem-estar e autodeterminação dos povos que viveram na órbita do colonialismo.” (LINHARES, 2000, p.42). Este parecer se assemelha com a descrição de Boaventura de Sousa Santos, no que condiz à neocolonialidade de inserção dos estudos culturais, os quais se concentram na produção de significâncias e saberes da população.

Este se tornou um campo de lutas tanto explícitas quanto veladas (LISSONI, 2008). O princípio do processo de descolonização da África não se deu como um corte radical entre metrópole e colônia, mas o afastamento da metrópole em condição de deixar a colônia sob regência de postos indicados e instala, ali, o sistema burocrático de forma a tutelar a independência da colônia. Não há apenas

uma colonização e uma descolonização, há diversas tanto quanto há colônias, em processos complexos.

Entre os relatos de processos similares nas colônias francesas, as colônias portuguesas também mantinham as estruturas coloniais hierárquicas d'antes e, especificamente no caso deles, mantendo próprios portugueses em altas posições hierárquicas – que viriam a ser confrontados e retornariam a Portugal no período da Revolução dos Cravos. Por isso, temos que a emancipação da colônia é apenas um dos processos de descolonização. A tutela da metrópole para que houvesse alguma participação política (muitas vezes de seus indicados), e o desenvolvimento econômico próprio são apenas alguns passos, em um movimento que foi e tem sido global. Entretanto, a autora segue o desenvolvimento da ideia do processo de descolonização de forma a entendermos a sua temporalidade:

A independência política e econômica, historicamente, precedem a independência cultural e, nela, ao mesmo tempo em que tais literaturas acabam realizando um inventário desses ideais perseguidos – igualdade, justiça e solidariedade – ao longo da luta independentista, fazem a história ideologicamente exposta dos acontecimentos das últimas décadas (...) (LISSONI, 2008, p.40)

O processo ativo de construção da história, a resistência e a reinterpretação dos significados e das transformações sociais podem ser vistas, assim, como processos de leitura de mundo e, também, inventário. O registro dos autores, do movimento cultural, da literatura, cinema, música e artes africanas compõem até aqui e ainda comporão o histórico processo pelo qual perpassam. Entretanto, friso o primeiro trecho da autora para discussão: De fato, a independência política e econômica precedem a independência cultural?

Ao que indica-se dos estudos até aqui, percebemos que não há tantas divisões nos campos. Isto é, há faces, mas eles não estão divididos como nos possa parecer vagões à frente e outros ainda por chegar. Entretanto, podemos perceber que se, por um lado, não é possível a estabilidade política, também não é possível a estabilidade econômica e, em todos os casos, as manifestações culturais e desenvolvimento deste campo não pode ter força.

Antes de ter segurança de vida e poder comer, é naturalmente difícil desenvolver outras atividades que não as de condições necessárias à vida. Não

impossível, mas difícil. Por isso, a consolidação de um Estado, como vínhamos discutindo, não se mostrou índice de uma sociedade autônoma de fato – como se refere Linhares (2000). Mas seria possível interpretar, portanto, a manifestação cultural independente como sendo sinal de uma independência política e econômica suficientemente maduras e sadias.

Ao submeter as populações colonizadas a gerações de exploração para servir à Industrialização e, ainda agora, explorá-las extraindo a matéria-prima para que consumam os bens produzidos delas na frequência exigida pela pós-industrialização, veio a se tornar a nova forma de tutela. Se não foi suficiente consumir os bens e as vidas no período do Imperialismo e partilhar o seu território, a nova forma do colonialismo descobriu que manter os povos sob a defasagem educacional, tecnológica é mantê-los dependentes. Escantear a sua própria cultura, portanto, é apenas um processo de muitos que perpassam as populações africanas, como pode-se perceber no universo interno a *War in peace*, e que revelam que o processo de descolonização na verdade é a mudança para a neocolonização.

Conforme os processos de transição do velho colonialismo para o neocolonialismo se desenvolveram, vimos que, de forma genérica, foi deixada uma hierarquia social que beneficiava os colonialistas. Os seus costumes, as suas posições na sociedade e o racionalismo trazido do Ocidente eram fatores de não apenas valorização da sua própria cultura europeia, mas diminuição das locais – em vista da racionalidade em contraposição ao mito do selvagem africano, devido ao entendimento de que nem todos os saberes eram válidos, especificamente os não metodologicamente científicos. Segundo Bhabha considera, essa diferenciação acarreta, além da discriminação, a desarticulação do colonizado, subalternizando-o:

A analítica da diferença cultural intervem para transformar o cenário de articulação - não simplesmente para expor a lógica da discriminação política. Ela altera a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas os topos da enunciação. O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste a totalização - a repetição que não retornará como o mesmo, a menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna. (BHABHA, 2013, p. 228)

Os espaços culturais, e digamos especificamente aqui, a valorização da criação africana em literatura, artes e cinema, correspondem a um índice de autonomia. Por ser reflexo do amadurecimento da independência política e econômica, a valorização cultural e espaço de produção de um povo podem nos indicar em que desenvolvimento está a sua consolidação e coesão como grupo.

Retomando aqui Nancy Fraser, esse índice pode nos informar sobre a equiparação corrente daquela nação em relação a outras. Isto é, não que seja necessariamente danosa a entrada de culturas e indústrias culturais estrangeiras no mercado nacional – pelo contrário, é natural, isso se dá dessa forma no presente, seja bom ou ruim – mas perceber se, ao ocupar os espaços, ela suprime o fôlego da produção local. Aliás, o fluxo de informação no contexto do nosso presente é captado por *War in peace* dessa forma, expressão fílmica local absente. Se um dia os homens se juntavam para contar e ouvir as histórias à volta do fogo, agora se reúnem para ouvir histórias de outras realidades em outras línguas, processadas de forma industrial.

Talvez “industrial” seja a palavra que melhor nos sirva nesse momento, porque não se trata apenas da questão de inserção estrangeira, a simples inserção dessa forma seria naturalmente troca entre culturas, dinâmica de mundo. Mas os filmes da sessão são estrangeiros e industriais, não apenas *Falcão Negro em perigo*, por isso não ocorre troca, apenas entrega. Mais do que isso, a caracterização da sessão de cinema que passa em Kabalo é de que os filmes não são filmes tão novos já na data de sessão, mas que são consumidos com ânimo, mesmo diante à velocidade com a qual a globalização, a informação e o entretenimento são consumidos e distribuídos no presente contexto – principalmente o ocidental. Isso nos mostra a lacuna deixada pela produção de suas próprias histórias – fossem violentas ou não.

A dominação cultural não é apenas um sinal da defasagem em outros campos da sociedade. Na verdade, é traço fundamentalmente colonial e neocolonial que desvela ainda outros processos de dominação colonialista. No texto de Wilson Barbosa, temos um histórico da estratégia de dominação:

Os romanos tinham este hábito de distribuir lotes de terra no território conquistado – ou de seus inimigos – criando no meio deles uma camada camponesa pertencente ao Estado romano. *Isso era instrumento de sua dominação e de sua aculturação do outro.* Os romanos herdaram semelhante política dos antigos gregos. Os gregos formavam colônias em territórios alheios, para impor sua população e seus interesses ali. Os gregos aprenderam tais práticas dos assírios. Os assírios apertavam tanto a vida dos povos dominados que definiam até que tipo de atividades as suas vítimas podiam praticar. Temos, portanto, algo aqui. O colonialismo não é coisa nova. É coisa velha. Já existia há três mil anos atrás. Ele não é algo ao acaso. *Trata-se de uma política de um Estado.* (BARBOSA, 2011, p. 7. Grifo nosso)

No entanto, não podemos nos esquecer que a contínua expansão de mercados exigida para escoar as produções pós-revolução industrial também são fatores importantes no processo – como vimos em trecho anterior de Barbosa -, o que torna ainda evidente a fluidez entre dependência ou autonomia dos campos político, econômico e cultural. Como política de Estado, os costumes valorizados são cultivados a fim de permanecerem, e os desvalorizados para que findem, ressaltando a desequiparação entre povos, como citamos anteriormente Nancy Fraser (2007).

Os reflexos dessa desequiparação colonialista e, especificamente, neocolonialista, podem ser percebidos sinteticamente em dois modos. Retomamos aqui a analogia da vitrine para observação da composição artística, os filmes: conforme os assistimos, sobressaem à narrativa traços de realidade. As pressões e exploração de mercado massivas sobre os povos colonizados, especificamente, são expressas através das narrativas e, ao mesmo tempo, os filmes expressam por si uma voz que deseja falar sobre o assunto – que desejam promover o debate, segundo as suas esferas de circulação. Incorrendo ou não em falar pela África, se propõem a que o assunto seja lançado, dentro das delicadas mas fortes tensões que já discutimos (já que uma autonomia ideal que a descolonização almeja é que se tenha própria voz em alcance equiparado às demais) e as possíveis contradições às quais eles estão sujeitos. Um modo, interno à narrativa, e o outro metalinguístico em certa perspectiva.

Em outros termos, podemos colocar que as características da neocolonialidade podem ser descritas na forma como os filmes se apresentam, seria

essa a possibilidade metalinguística. Por outro lado, as duas peças trabalham com a exposição de neocolonialidades daquela dada realidade – intencionalmente ou não. A desorganização política e instabilidade econômica presentes do começo ao fim de *Beasts of no nation* a que o país sem nome foi levado a estar poderia ser um dos pontos-chave. Na verdade, a desesperança pós-independência é constante, houve um choque entre o sonho e ilusão da independência desses novos Estados e o resultado real.

Esse sentimento, segundo Tutikian, é o sentimento de impotência quando, independentes, os países colonizados da África (em seu estudo, especificamente a Angola) se viram como agentes da própria história, porém defasados nos sentidos econômicos, políticos e mercadológicos que a competitividade internacional de mercados e nações projeta. Segundo a autora,

Entre o que se quis fazer e o que se fez, se descobre a corrupção, os mandos e os desmandos, o abuso do poder de angolanos que haviam pertencido à *geração da utopia*, o que evidencia uma descrença não apenas em relação à nação que se queria construir, mas, também, como consequência, embora uma espécie de luta contrária, na humanidade. (TUTIKIAN, 2006, p.40)

Ao se mencionar da nação que se queira construir, a autora evoca o sentido da coletividade dessas decisões. Na nossa análise, isso reflete na questão específica de *Beasts of no nation*, com os projetos de nação que se almejam e o conflito de métodos para alcançá-los e, em se pensando tanto este filme quanto *War in peace*, a ênfase do espaço não-doméstico. Ao trazer essa reflexão, também retomamos outro pensamento sobre a questão que é justamente a desesperança do pós-independência. O neocolonialismo não apenas precisa de consumidores para a nova frequência de produção e consumo da época industrializada, mas podemos perceber aqui, também, a diminuição da cultura política e a introjeção do sentimento de incapacidade histórica.

Emergem das duas narrativas, assim, marcas de uma sociedade colonizada e neocolonizada na sua forma presente. A modernidade tardia e os conflitos da queda do imperialismo apenas transformaram o seu objeto de desejo e a abordagem, porque a estratégia segue similar. Agora, a nova necessidade passou a ser de exploração dos mercados consumidores mais do que de extensão de terras e

extração de matérias-primas – que ainda existem, mas competem na relativa importância.

Se, como Barbosa declara, trata-se de uma política de Estado a introjeção e valorização de costumes do colonizador, a desvalorização de si é intimamente ligada ao sentimento de incapacidade histórica e esse, entretanto, combatido violentamente pela imagem de Commandant em *Beasts of no nation*, por exemplo. O perfil do personagem pode se tornar uma metáfora para um tipo de tentativa de criação da História por si, peculiar sim, mas nem por isso menos efetiva. Contudo o próprio supremo comandante, Dada Goodblood completa, este já foi o principal meio de construção da História: a lei do mais forte, mas não é mais. Perdeu a sua efetividade. É como se Commandant ainda estivesse preso ao colonialismo, enquanto Goodblood estivesse atento às realidades econômicas e políticas de um neocolonialismo. Para *War in peace*, essa face da política de Estado de desmantelamento dos costumes e saberes locais tem outro enfoque que não o político e econômico. A questão perpassa o panorama dos sujeitos sociais, sim, mas de enfoque no campo cultural, explicitando dessa forma as consequências da instabilidade econômica e política.

Por fim, tratamos da essencialização das identidades. Em ambos os filmes há manifestações bastante particulares de sua identidade étnica e pessoal – mesmo para os sujeitos sociais assim como para os personagens fictícios. Os cantos, a música, são presentes na sua forma peculiar pelas crianças e a trilha de *War in peace*, e alguns momentos de ritos e pré-combate de *Beasts of no nation*. Entretanto, este tópico nos faz abordar a questão da essencialização das identidades à qual Nancy Fraser, que discutimos anteriormente, procura evitar e entendemos ser a principal colaboração da autora com este trabalho – por isso fazemos questão de retomar.

De forma até mesmo contundente, o filme de Cary Fukunaga traz personagens em busca de estabelecer a “ordem” (seja qual almejem) por meio da dominação, um cerco de disputas entre milícias, forças de intervenção internacionais e um Estado que acaba de passar por um golpe – isto fora a possível crise étnica nas partilhas colonialistas que a Europa empreendeu no território africano, tudo isso como pano de fundo para que chegássemos a esse ponto. A estratégia para

construir um Estado, então, seria o forte apelo nacionalista da *Native Defense Force*, a bandeira sob a qual Commandant deseja escrever uma História. A íntima ligação entre a fixidez das identidades e o nacionalismo captam, de certa forma, o espírito do tempo que preenche *Beasts of no nation*. A resposta encontrada, ali, para desobstruir o caminho em direção à autonomia e soberania seria a (mais forte possível) coesão social na forma de união, pela identificação comum a um povo.

A fixidez das identidades, entretanto, não podem levar a um caminho para a justiça, como discutimos anteriormente. O autor Stuart Hall completa:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, de “Terceiro Mundo”, podem receber na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação. (HALL, 2005, p.76)

Ao abordar a globalização, Hall identifica uma dispersão de costumes e hábitos que levantariam uma “aldeia global”, como se refere a essa partilha de identificações. Ainda que distribuída de forma desigual pelo globo, já que está sujeita a estratos da população e em geral toda ela é afetada pelo “global”, esta caracteriza uma relação de poder entre o Ocidente e o que não represente o Ocidente. Entretanto, o autor também identifica contratendências. Apesar do impacto global introduzir novas formas de identificação nos mais remotos centros, constata-se o interesse à cultura local, formando uma nova dinâmica de relação entre o global e o local, mas não a substituição de um pelo outro (HALL, 2005).

As identidades são dinâmicas, no entanto, como proporcionar que a fluidez das identidades prevaleça sobre o desmantelamento de um povo? Até que ponto os aspectos em comum, costumes e modos de interpretar e significar o mundo são suficientemente similares ou compreensíveis entre si para que haja concordância e união? Talvez esteja na convocatória dos pan-africanistas, em que o complexo passado de exploração já é um primeiro e suficiente motivo para se levantar contra, em coesão e unidos. Entretanto, reside aí, por final, a matéria mais dura da discussão. Assim como as narrativas acompanham a violência e o desespero nas suas diferentes abordagens, elas também acompanham a segurança e vontade de vida.

Os finais dos filmes, memoramos, trazem a expectativa de novo amanhecer. O pôr-do-sol de *War in peace* com tumulto festivo na saída do cinema, e a surpresa de Agu com o seu próprio ímpeto em *Beasts of no nation*:

(...) Os olhos de Amy molham.

AGU (CONT.)

Se eu contar para você, vai fazer você pensar que eu sou algum tipo de animal ou demônio. Eu sou tudo isso. Eu sou tudo isso, mas também já tive mãe, pai, irmão e minha pequena irmã uma vez, e eles me amaram.

EXT. PRAIA - DUSK

Dezenas de crianças correm para a água, gritando, contorcendo-se, jogando bola em um círculo.

De longe, Agu observa-os brincar, uma parte dele ansiando por se juntar a eles, uma parte dele se sentindo como se essa versão de si mesmo estivesse longe.

Mas, surpreendendo até mesmo a ele, ele não pode deixar de ir, primeiro caminhando, então correndo em direção à água, pulando nas ondas espumosas para se juntar a eles.

Nós o vislumbramos pela última vez enquanto ele mergulha debaixo d'água.

FADE BLACK.

(FUKUNAGA, 2014, p. 113)

A humanidade e ímpeto para escrever sua História, dali em diante, é fomentada pela memória de quem ele foi, ou é, ele foi amado. Isso humaniza-o. O final do filme espelha-se, dessa forma, a *War in peace*, apontando para sujeitos detentores de uma agência efetiva no mundo, com capacidade de ação histórica – na sua vida pessoal e comunitária – a partir das memórias.

Ao evocar que ele é uma “besta” mas, que também é amado, ele se ressignifica. Traz à memória um passado que, mesmo que ele se veja neste presente irreconhecível diante dele, é sua testemunha, não é possível desmanchar a sua memória por mais longe que ele se sinta dela no seu momento atual. Dessa forma, podemos compreender que a narrativa expressa, apesar de múltipla e irreversível, que as colonizações (e neocolonizações) têm alcance limitado. Tanto

mais frutífera podem ser as diferentes formas de interpretar e se ressignificar. A humanidade possui desejo de ação, resistência, luta, reinterpretações de si e, se de si, do seu grupo. Podemos contar com filósofos, escritores, historiadores, pesquisadores e dos mais criativos artistas nos diferentes países africanos que resistem e contam as suas próprias histórias, segundo sua linguagem, propósito e instrumentos. Elaborar a história e História de si por si, e confrontar as versões de si vindas dos outros tem sido um espaço profícuo para essas resistências, as quais ocupam lugar em competição e também vantagem quanto aos demais produtos culturais estrangeiros – como, por exemplo, a chamativa indústria fílmica de Nollywood, na Nigéria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que funde cinema e sociologia pode nos trazer entendimento em um primeiro nível de forma, ou de método pelo qual foi construída, que se mostrou como uma articulação entre as percepções teóricas dos autores da sociologia e o universo externo e interno dos filmes. Chamo aqui a atenção para o universo interno aos filmes, que traz densos significantes para análise. Isto é, conforme o filme é assistido, exercitamos capacidades desde as mais mecânicas como reconhecimento de expressões faciais até as mais complexas, que seria sair do nível evidente de compreensão e mapear os sentidos, estão ali como nuances, espírito da cena, dos personagens, de escolha de palavras para as falas.

De fato, foi necessário não apenas assistir *War in peace* e *Beasts of no nation*, mas reavaliá-los, pausar, voltar, anotar. Depois de ter visto e ouvido várias vezes, revisitar algum tempo depois e pôr em xeque o que já se sabia sobre. Sujeitá-los, ainda que nos escapem, à perspectiva dos autores, e ser confrontado com as realidades de dentro do filme e as de fora as quais ele menciona. Por certas vezes, encurralar os filmes e perceber que criticam suas próprias práticas e, outras, ser encurralado por eles como pesquisador e como espectador na tentativa hipócrita de capturar a totalidade de seus possíveis sentidos – a especulação do pesquisador a que Napolitano se refere, mas em palavras mais simples é conhecida como “achar chifre em cavalo”.

Analisar esses filmes é analisar o ser humano sob diferentes lentes. Algumas vezes, durante esse trabalho, foi necessário olhar para a história de vida dos homens pelos quais os filmes existiram. Eles por si estão instalados em um contexto, e têm expectativas em torno deles, fazendo dali uma origem para o seu ponto de agência sobre o mundo. Entretanto, também observamos os próprios personagens, cada um deles com a sua história prévia e os seus momentos de vida durante o tempo de tela – tanto personagens quanto sujeitos sociais.

Por isso, a Sociologia do Cinema tem estudos metodológicos de certa forma densos, já que é necessário desenvolver, para analisar os sentidos dos filmes dessa forma, não apenas conhecimento nas áreas de ciências sociais, mas conhecimento sobre o próprio ser humano. Este ser tem paixões, se move no mundo, é denso, está sujeito a condições pré-estabelecidas antes de seu nascimento, etc. E sobre os sentimentos, visto que para analisar teoricamente os sentidos e significantes dentro de um filme, é preciso analisar teoricamente um sentimento: O que as trilhas musicais nos instigam? Qual intenção do criador em que eu esteja triste ou animado nesse momento de narrativa? O que as cores querem dizer: vividez ou tédio? Para analisar, pôr essas coisas no papel e pensá-las sob a teoria é necessário, antes, sentir. Não apenas sentir, mas deixar-se sentir e, claro, anotar tudo depois.

Ambos os filmes deixam marcas. Isto é, em assistindo uma vez, é possível que eles nos persigam posteriormente. Lembrar e sentir, de novo. Talvez essa seja uma marca fundamental de ambos que, mesmo sem falar explicitamente sobre a memória, estejam tratando dela. As categorias de análise as quais mencionamos durante a discussão entre as peças e o que se emergia delas relativo à neocolonialidade construíram, por diversas vezes, pontes com a História. Tanto a que passou, quando a que é desejada.

Por isso, percebemos que mesmo nos sugerindo possíveis contradições, as narrativas trouxeram para ambientes de relevante discussão a reflexão sobre a condição conflituosa à qual submetidos foram as colônias citadas – ora, às vezes soa de forma estranha a nós a habilitação para os do Ocidente colonizador falarem sobre a África ou quaisquer outra ex-colônia em processo de reconstrução. Mas falaram. Entre todos os que falaram e ainda falam dela e por ela, expuseram por meio de um olhar atento. Entretanto, ainda não é uma voz própria de todo.

As análises perpassam as necessidades de comunicar que cada filme possui, e, o que foi possível, o que se pode apreender do que comunicaram. Ambos descrevem uma atmosfera bélica. Se *Beasts of no nation* está imerso em um golpe de Estado e milícias fraticidas, *War in peace* ainda cheira a pólvora. Das duas maneiras, muito particulares de comunicar, falam sobre a violência. Deles emergem sinais de uma colonização e neocolonização que se confundem à medida que

desenvolvem-se as narrativas: Não há paz. Ainda nos momentos de ausência de conflitos, o ambiente é marcado pela guerra.

Essas marcas, como pudemos enxergar através da perscrutação sociológica, são fruto de uma herança que os sabota. O fato de haver intencionalidade em manter a dependência e inviabilidade dos novos Estados que o movimento de independência e descolonização sugeriu é evidente na literatura consultada. Noutras palavras, o subdesenvolvimento que faz esses novos países terem lapso na educação, tecnologia, industrialização e tantas outras áreas valorizadas para desenvolvimento nacional neste momento da história é, no seu fundamento, planejado.

Entretanto, ainda que independentes, essa herança não apenas sabotou os novos Estados impossibilitando o seu desenvolvimento e soberania, mas vimos segundo a literatura que implantou até mesmo o gosto pela exploração entre os de um mesmo povo – deixando nas colônias aristocracias brancas e, mesmo quando nativas, autoritárias e aproveitadoras. Conforme vimos, líderes muitas vezes em harmonia com a ex-metrópole. Ainda assim, tanto a literatura que preenche a análise quanto os filmes analisados nos apontam que mesmo sendo espaço de opressão e exploração, é também de luta, resistência e ressignificações. A que nos chamou atenção mais vezes durante a análise, porém, estas últimas, que sintetiza as outras duas.

A ressignificação sintetiza a resistência porque trata-se de um modo de recepção de mundo. A resistência elétrica, por exemplo, ressignifica a corrente de energia elétrica em calor ou mesmo luz. De forma similar, a ressignificação é luta. É um posicionamento efetivo, pleno de ação. Como um desses efeitos, que existiu e está entre a nossa sociedade, sobrevivendo há gerações, podemos citar o próprio sincretismo religioso. São estratégias das populações que foram submetidas a processos que arrancavam e diminuía seus costumes e foram obrigadas a acatar ou valorizar o costume que lhe era estranho.

A resistência cultural e, portanto, a História que quanto mais escrita por si poderia ser, assim se esforçaram em fazer, reflete dessa forma a vontade de vida e de ação do indivíduo. Como citamos no final do capítulo anterior, a literatura aponta para o desvelamento de processos que se deram nos últimos séculos que,

atualmente, estão em nova formulação com os mesmos objetivos. Porém, as formas de resistência a toda essa multiversa emergência da neocolonialidade tanto nas narrativas quanto factual se mostra, também, reconstruindo-se e empoderando-se. Apontam, em ambas narrativas, para superação à medida que possível; e à reconstrução, conforme se tem alcance.

Nas narrativas também encontramos pontos em comum da neocolonialidade além das marcas deixadas que dizem respeito às estratégias de manutenção da dependência dos novos Estados. Em um sistema altamente globalizado e capitalista, tem sido necessário manter esses povos subdesenvolvidos e armados contra si mesmos, afim de que não se estabeleçam autônomos e páreos. Assim, mantem-se mercados consumidores de produtos (feitos com suas próprias matérias-primas) e serviços, e os privam de participação de mercado como um possível concorrente.

Em outros termos, percebemos que majoritariamente a neocolonialidade se manifesta nas narrativas por meio da guerra. A guerra desorganiza, enfraquece e é dispendiosa. Sendo cara e criando ambientes impropícios para vida cotidiana segura, não há meios para educação, e sem nenhum tipo de qualificação, não há, assim conhecimento ou mão-de-obra especializada para a industrialização, nem desenvolvimento tecnológico e social. Dessa forma, o país fica à mercê das decisões de mercado e políticas internacionais de parceiros comerciais fortes e independentes, que os exploram.

É por isso que, entre outras coisas, acarreta-se uma desfiguração da equiparação entre esses países. O diálogo não tem falas de mesmo peso, mas uma delas é subserviente, e não possui relação de paridade. Dessa forma, o colonizador de hoje não se traduz em apenas um país, mas em uma rede de exploração, sendo sempre os mesmos a aplicar suas condições de negociação, seja comercial ou política. Sem condições mínimas de desenvolvimento deste modo, os países que foram colônias e hoje lutam para se reerguer têm a sua cultura, saberes e costumes desvalorizados ainda, desassociados do valor europeu de racionalidade e de versão oficial da História.

Assim, ao ter a sua cultura sem espaço de circulação, desvalorizada e subalternizada por produtos estrangeiros e versão de sua História pelo outro, é introjetada à ex-colônia o sentimento de incapacidade histórica, que se deduz levar

ao empobrecimento ou esvaziamento de sua identidade coletiva. O que podemos concluir, dessa forma, é como esboçar um ciclo que se retroalimenta: Enquanto não há estruturas mínimas para vida segura (como soberania política e economia competitiva), a cultura é ainda a última etapa de desvencilhamento do neocolonialismo, permanecendo diminuída em relação à versão de História do colonizador e sua cultura imposta. Isso faz com que seja muito mais difícil o sentimento de capacidade história e, portanto, o de efetiva ação. Assim se mantem.

Por outro lado, se a cultura pode ter espaço de circulação e valorização, se é priorizada a escrita autônoma da História por si, o sentimento de capacidade histórica é fomentado. Dessa forma, neste estudo, o que emerge das narrativas é que a capacidade de ação parte de um prévio empoderamento, valorização cultural. Isto seria, então, antagônico à neocolonialidade como a conhecemos. Nas narrativas, é possível ter a ressignificação de si como o maior exemplo disso: ver-se e ver o mundo de uma forma reinventada abarca a possibilidade de luta e resistência.

Consideramos até aqui que as neocolonialidades são diversas e se expressam de formas diversas, explícita ou implicitamente. Entretanto, entre as suas similitudes, traçamos até aqui um panorama com as que nos chamaram a atenção pelo meio dos filmes – que foram mapeados e analisados. Como são tão diversas, assistir os filmes a cada vez nos permite pensar sobre conhecer ainda outras manifestações da neocolonialidade, pensar sobre elas tanto nas narrativas, que nos levam para além-mar, e também conseguir enxergar as duas mesmas histórias se passando, por que não, no meu bairro. No meu contexto latino-americano e também na Ásia, devido a amplitude, antiguidade e multiplicidade do neocolonialismo.

Entre todas as características que intentamos considerar e refletir sobre elas no nosso mundo imediato e nos filmes, também nos deparamos com a outra face dessas relações, que não é a de submissão prestativa mas antes a de resistência por meio da ressignificação. Entretanto, há ainda muitas outras faces a se perceber dessa relação, e tantas características para se debater e identificar. É preciso ainda, pensar sobre os próximos acontecimentos das novas formas de neocolonialidade que vem se adaptando ao modelo de mercado global e extensivo. Temos que é uma relação que não foi e ficou no passado, nem é uma antiguidade que se arrastou até

aqui – não, é uma relação ainda em pleno desenvolvimento e que precisa ser acompanhada, pensada e debatida.

Há ainda outras e demais questões a serem refletidas sobre o estudo da imaginação, criatividade e artes junto à sociologia de forma que sejam consideradas as possibilidades geradas pela múltipla interpretação que possuem. Aliás, essa é uma das delicadezas deste estudo, um assunto difícil de lidar. A multiplicidade informativa de um filme é já complexa e, devemos levar em conta, a sua interpretação pelos sujeitos é ainda mais derivada e múltipla; Constatando isso até mesmo pela minha própria experiência em análise: nas diversas vezes que vi e revi os filmes, tive elementos novos – e ainda teria se assistisse os filmes agora mesmo – que gostaria de selecionar para analisar dentro deste estudo. Cada momento diferente, cada dia diferente, pude eu mesma interpretar novidades entre as falas, músicas, gestos e elementos de cena de cada um dos filmes. A imaginação e criatividade não partem apenas de diretores criadores dos filmes, mas do seu público também.

As formas de interpretar a realidade, entretanto, não contam com menos criatividade. Ao olhar para o curso da História, a cada momento podemos ter novas reflexões sobre. Nenhum dos assuntos abordados por este estudo poderiam se esgotar em apenas um trabalho, mas como vimos, são inúmeros trabalhos, investigações, estudos, em um curso histórico do qual fazemos parte com uma contribuição, que pode ainda ser mais profunda nos diferentes aspectos a que se propõe refletir. Noutros termos, as questões aqui planteadas são sementes de uma cultura prévia de ainda outras investigações sobre o assunto, e não foram esgotadas. Uma, das que particularmente me chamam a atenção, ainda é a dinâmica entre o simbólico e o social, especificamente a respeito do campo do cinema nos países em processo de descolonizações. Assim, entendo que abrimos algumas janelas para ainda outras questões até aqui, que podem não ser totalmente esgotadas, mas que proporcionam o exercício da reflexão, sem pressa para chegar ao fim (que talvez nem seja possível), mas desfrutando o percurso.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. Neocolonialismo: Um Conceito Atual?. **Sankofa** (São Paulo), v. 4, n. 8, p. 7-11, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Brasiliense, 1980.

BEASTS of no nation. Direção: Cary J. Fukunaga. Gana, 137min. **Produção Original Netflix**, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Eliana Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. **Razões e Práticas**. Sobre a teoria da ação. Capítulo 1. Espaço social e espaço simbólico. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

CAETANO, Kati E. Práticas documentais e estética na tradição de 'separar o joio do trigo'. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, v. 12, n. 2, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1997.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

COOPERAR verbo infinito? Algumas facetas da cooperação internacional na atualidade. BARCELLOS, Sérgio Botton; PINHEIRO, Patrícia dos Santos. In: **Sul21, 17 jul. 2014**. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/cooperar-verbo-infinito-alguas-facetadas-da-cooperacao-internacional-na-atualidade-por-patricia-dos-santos-pinheiro-e-sergio-botton-barcellos/> Acesso em: 28 mai. 2017.

FALCÃO Negro em perigo. (Black Hawk down). Direção: Ridley Scott. E.U.A, 184min. **Jerry Bruckheimer**, 2001.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FARIA, Margarida L; ALMEIDA, Renata. A problemática da “identidade” e o lugar do “patrimônio” num mundo crescentemente cosmopolita. **Comunicação e cultura**. nº1. 2006.

FRASER, Nancy. **Reconhecimento Sem Ética?** Lua Nova, São Paulo, 2007. p. 101-138.

FUKUNAGA, Cary Joji; IWEALA, Uzodinma. **Beasts of No Nation**. 2014.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. In: STAM, Robert; MILLER, Toby. **Film and theory: an anthology**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. Parte XII - Permutations of Difference, cap. 39, p. 704-714.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

JARVIE, Ian. **Sociologia del cine**. Madrid: Guadarrama, 1974.

LINHARES, Maria Yedda Leite. Descolonização e lutas de libertação nacional. **O século XX: o tempo das crises, revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, p. 35-64, 2005.

LISSONI, Arianna. The South African liberation movements in exile, c. 1945–1970. **PhD., University of London**, 2008.

LOPES, Ana Mónica Henriques. Neocolonialismo na África. **Sankofa (São Paulo)**, v. 4, n. 8, p. 12-21, 2011.

LOPES, João Teixeira, “Razão, corpo e sentimento na teoria social contemporânea.” **Revista da Faculdade de Letras: Sociologia**, série I, vol. 12, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MATTELART, Armand. Teorias da Comunicação uma introdução. **Lisboa: Campo da Comunicação**, 1996.

MBEMBE, Achille. **África Insubmissa: Cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial**. Edições Pedagogo, 2013.

MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**, v. 12, n. 2, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus Editora, 2007.

NIGRA, Fabio. Falcão Negro em Perigo: A versão imperial do conflito somali. Tradução: Geni Rosa Duarte. **Tempos Históricos**. Vol. 13, p. 13-43, 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/4312/3319> Acesso em: 20 abr. 2017.

N'KRUMAH, Kwame. **Neocolonialismo: último estágio do imperialismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

PRYSTHON, Angela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. **Matrizes**, v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016.

PRZYBYLSKI, Jeannene M. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris em 1871. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

RESTREPO, Eduardo. Identidad: Apuntes Teóricos y metodológicos. In: Castellanos, Gabriela; Grueso, Delfín; Rodríguez, Mariángela. **Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas**. Série Antropología y Etnología. Universidad del Valle. México, 2010.

ROVAL, Mauro Luiz. **Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos Alegres no filme O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema**. 2001. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa, 1990.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e cultura de massa. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 38, p. 89-98, 1994

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. **Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos da identidade**, p. 23-85, 2001.

SOIRÉE du 60e anniversaire. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/retrospective/2007/actualites/articles/soiree-du-60e-anniversaire> Acesso em: 13 mai. 2018.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TABORDA, Maria João. Sociologia e Cinema: Conhecimento, além da Ciência e da Arte. **XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires**. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa**. Editora Sagra Luzzatto, 2006.

VANDENBERGHE, Frederic. A teoria dos campos. Trecho de _____. “O real é relacional”: uma análise epistemológica do estruturalismo gerativo de Pierre Bourdieu. Publicação original: Vandenberghe, Frédéric “The real is relational”: an epistemological analysis of Pierre Bourdieu's generative structuralism. **Sociological Theory** v. 17, n.1, 1999.

WAR in peace. Direção: Wim Wenders. Congo, 3min. Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xjsqcv_war-in-peace-wim-wenders_creation. Último acesso em: 21 abr. 2017.

WIM Wenders and Mary Zournazi's peace mission. Paola Totaro. In: The Saturday paper, 12 abr. 2014. Disponível em: <https://www.thesaturdaypaper.com.au/culture/books/2014/04/12/wim-wenders-and-mary-zournazis-peace-mission/1397224800> Acesso em: 18 abr. 2017.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual in SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.