

A PRODUÇÃO DA ÁFRICA E DOS AFRICANOS NO CINEMA

African and African-based film productions

Marcelle Christine Bessa de Macedo¹

¹Laboratório de Simulações e Cenários da Escola de Guerra Naval (LSC/EGN), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. **E-mail:** christinemcbm@gmail.com **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-6718-3871>

Recebido em: 15 mai. 2025 | Aceito em: 10 nov. 2025.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

RESUMO

O presente trabalho apresenta a formação de um imaginário póscolonial acerca do continente africano através das produções cinematográficas. O objetivo principal desta pesquisa é mostrar como as produções voltadas para o público infantil contribuem para formação e afirmação deste imaginário a partir de saberes coloniais. Estas produções recorrem ao uso de estereótipos bem-marcados para este fim. Neste âmbito, mostraremos a conexão entre formação destes estereótipos e seus objetivos políticos, além da produção de conhecimento em meio a relações de poder, que hierarquizam regiões e indivíduos, além de estruturarem dicotomias que sustentam o mundo póscolonial. A fundamentação teórica parte das contribuições póscoloniais, importantes para a análise da construção de um imaginário e de uma identidade do continente africano. Além disso, a metodologia utilizada foi análise de discurso foucaultiana.

Palavras-chave: África. Cinema. Estereótipos.

ABSTRACT

This paper presents the formation of a postcolonial imaginary about the African continent through film productions. The main objective of this research is to show how productions aimed at children contribute to the formation and affirmation of this imaginary based on colonial knowledge. These productions resort to the use of well-marked stereotypes for this purpose. In this context, we will show the connection between the formation of these stereotypes and their political objectives, as well as the production of knowledge amidst power relations that hierarchize regions and individuals, in addition to structuring dichotomies that sustain the postcolonial world. The theoretical foundation is based on postcolonial contributions, important for the analysis of the construction of an imaginary and an identity of the African continent. Furthermore, the methodology used was Foucauldian discourse analysis.

Keywords: Africa. Cinema. Stereotypes.

INTRODUÇÃO: ENTRE O HUMOR E O EXOTISMO NA FORMAÇÃO DISCURSIVA DA ÁFRICA E DOS AFRICANOS NO CINEMA

No livro *Imagens da África*, Alberto da Costa e Silva faz a seguinte afirmação acerca do continente: “Se para uns era uma terra de abominações e iniquidade, para outros era a pátria do ouro e das riquezas intocadas, e para estes e aqueles, um continente cujos segredos tinham por desafio conhecer” (2010, p. 15). Essa citação apresenta a percepção dualista em relação à África e aos africanos em textos escritos entre a Antiguidade e o século XIX. Esse dualismo, no entanto, está presente, ainda hoje, nas produções culturais acerca da África, sobretudo a sua porção subsaariana.

Essas visões extremas serão mostradas neste trabalho, a partir da discussão sobre como o cinema ocidental aborda temas de e sobre a África. Essa discussão buscará mostrar as relações de

poder existentes nestas produções e suas configurações e reconfigurações representativas. A partir de uma abordagem foucaultiana, este artigo se apoiará na questão da produção do conhecimento, ocorrendo a partir de condições políticas que permitem os domínios do saber. De acordo com Foucault (2019), não há neutralidade da produção do saber, portanto, todo conhecimento é político.

Nessa esteira, buscarei mostrar como as produções cinematográficas contribuem para legitimar e reproduzir discursos coloniais na região. Com imagens de conflitos e mazelas, como a fome e a extrema pobreza, além de costumes bárbaros, que reafirmam a necessidade de uma intervenção das grandes potências como forma de civilizar o continente africano. A análise deste trabalho se centra nas produções voltadas para o público infantil. Através de uma discussão da animação *Madagascar*, apresentarei as formas sistemática de afirmação e reafirmação de estereótipos bem-marcados. Essas produções, pretensamente desinteressadas, produzem discursos e representações que reduzem o outro – o africano, neste caso – ao estágio de “selvageria”, necessitando das intervenções citadas acima.

Para investigação da comunicação de massa, de forma abrangente, serão utilizadas duas obras: *Mídia* – de Noam Chomsky – e *Para Ler o Pato Donald* – de Ariel Dorfman e Armand Mattelart. A partir de Chomsky (2013), a mídia será entendida como instrumento de poder e controle ideológico, com a função de produzir consenso em torno de interesses políticos e econômicos. A comunicação de massa não é neutra, molda o que pode ser dito e o que deve ser silenciado, além de quem pode “falar”. Já as produções voltadas para o público infantil são abordadas por Dorfman e Mattelart (2010) que entendem que as histórias em quadrinhos funcionam como reprodução ideológica do imperialismo. Com discursos, aparentemente, inocentes e universais inserem uma pedagogia da dominação, naturalizando desigualdade, dependência e exploração colonial. Através de histórias nas quais o mundo se divide em polos binários – civilizados/atrasados – impõe uma estrutura simbólica que legitima a superioridade sobre áreas e populações periféricas. Com histórias divertidas e inocentes, ocultam as violências simbólicas, moldando a submissão por meio de valores morais desejáveis.

A análise partirá da abordagem teórica do póscolonialismo. A grafia – póscolonialismo – sem hífen, se dá pelo seguinte motivo: não descreve o período histórico – após o fim do colonialismo – mas condições políticas e epistemológicas produzidas pelo período e discurso coloniais que persistem após o fim do colonialismo e, mesmo, na atualidade. Entende-se, dessa forma, que há uma continuidade que estrutura a produção de saberes e subjetividades (Seth, 2013). A análise póscolonial será a partir de dois autores: Valentin-Yves Mudimbe – *A Invenção da África* – e Homi Bhabha – *O Local da Cultura*. Mudimbe (2019) apresenta a construção da ideia de África pelo conhecimento ocidental. Essa África é constituída – inventada – como um espaço de alteridade, irracionalidade e ausência de história. Dessa forma, a colonização da África não foi apenas política, mas epistemológica apoiada em discursos pretensamente científicos – filosóficos, antropológicos, missionários – que constituíram a África a partir da perspectiva do colonizador. Essa invenção tem como aporte um conjunto de saberes que organiza e limita o sujeito africano,

definindo as condições de possibilidade do que é o africano. Essas condições e a produção de saber devem ser interrogadas, visando ao tensionamento da estrutura de poder que os sustentam e representam a África e o africano como o Outro do Ocidente. Nessa esteira, Bhabha (2013) apresenta uma leitura centrada nas dinâmicas de ambivalência, hibridismo e resistência presentes nas relações coloniais. O colonizado, reproduzindo o poder colonial, subverte este poder através de questões miméticas, criando um espaço intersticial, que não é o espaço do colonizado nem o do colonizador – mas, um entrelugar, um terceiro-espaço. Nesse lugar são criadas novas identidades e expressões que desafiam a fixidez da fronteira entre colonizador e colonizado. Dessa forma, o espaço póscolonial é um campo de tradução e de negociação, no qual a diferença não se constitui pela oposição, mas por processos de reinscrição, que desestabilizam hierarquias e abrem espaço para subjetividades novas e híbridas.

A utilização dos autores acima visa à compreensão de como discursos – através de falas e imagens – são produzidos e naturalizados a partir de representações coloniais e póscoloniais. Suas obras dialogam e se encontram nas críticas ao poder e suas produções e reproduções de subjetividades coloniais e póscoloniais. Ademais, este trabalho busca discutir as relações de poder a partir das quais, de formas desinteressadas, se reconstitui um imaginário africano dentro e através das produções cinematográficas, que atuam direta e indiretamente em nosso cotidiano. Para tal, a pergunta que guiará este trabalho será: De que forma as produções cinematográficas voltadas para o público infantil atuam na formação de estereótipos e na percepção de atraso e selvageria relacionados à África e aos africanos? O argumento utilizado será: As produções cinematográficas voltadas para o público infantil moldam e reconstituem percepções acerca da África e dos africanos através de lentes ocidentais, nas quais há a delimitação de um sujeito específico – ocidentalizado- que possui o dever moral de civilizar e proteger regiões e povos através de processos coloniais de ocidentalização.

A metodologia será a análise de discurso foucaultiana, que busca mostrar a produção de verdades a partir de relações de poder. Cabe ressaltar que discurso, de uma perspectiva foucaultiana, não é somente linguagem, mas uma prática que produz sujeitos e articula relações entre saber e poder. Assim, o discurso não reflete uma realidade, mas a produz; definindo limites e regimes de verdade. Dessa forma, apresentaremos que discursos e representações não são naturais e devem ser contextualizados historicamente, além de buscar entender quem fala e para quem se fala, além de seus silenciamentos. Neste trabalho, será analisada a produção cinematográfica *Madagascar*, que a partir do entendimento foucaultiano, será entendido como uma prática discursiva que produz verdades sobre a África e os africanos, através de uma construção de saber colonial, que opõe sobretudo a civilização – Ocidente – e os nativos selvagens em um ambiente exótico – africanos e a África. Além disso, discutiremos a inscrição do corpo africano a partir da construção da subalternidade. Serão analisadas, portanto, as condições de possibilidades formação discursiva do filme proposto.

O artigo está dividido em três partes, além de introdução e considerações finais. A seção 2 discute como a mídia, de forma mais abrangente, e o cinema moldam narrativas a partir de

discursos – utilizando formas verbais e imagéticas. Na seção 3, a partir de uma perspectiva póscolonial, desdobra-se uma análise da reprodução de discursos coloniais pelo cinema e suas produções. A seção seguinte apresenta como as discussões e análises das seções 2 e 3 se aplicam e se reproduzem na animação *Madagascar*. Por fim, são feitas as considerações finais.

IMAGENS, PODER E NARRATIVA

A importância da mídia, bem como de outras instituições, na reprodução de verdades, é enfatizada por Chomsky (2013), que aponta que propaganda política – oculta nesta produção – é tão importante para uma democracia como o porrete está para um Estado totalitário. Através da construção de representações como realidade – uma realidade objetiva, não uma realidade específica e possível entre outras realidades possíveis – constroem-se consenso e abarcam recursos de poder. Essas realidades e representações naturalizadas estão alinhadas com uma percepção seletiva e constitui um indivíduo pertencente a um pensamento comum, que através de movimentos informais, mostram que não está sozinho, pois muitos outros pensam como ele. E a mídia interfere ativamente neste processo, sobretudo através do cinema e suas produções, pois de acordo com Shapiro (2020), os filmes são “a textual vehicle for political theorizing”² (p. 11), há métodos de pensar e escrever cinematicamente.

Essas atividades midiáticas e cinematográficas, com grande impacto na produção do saber e do conhecimento, são possibilitadas por uma perspectiva foucaultiana que olha para o poder que não emana do Estado, mas para um poder que estrutura e torna possível o poder estatal. Esse poder é descentralizado e não se concentra em estruturas visíveis. Esse poder não possui lugar, não possui centro, está presente em todas as relações sociais – sofremos e exercemos o seu exercício. Além disso, entrelaça-se com a vida cotidiana e não se constitui apenas pela repressão, mas, também, pela produção de sujeitos (Foucault, 2019): sutilmente, reproduzem regiões e sujeitos hierarquizados. O queniano Binyavanga Wainaina, em seu artigo *How to write about Africa*³ (2005) fala de uma – única forma – de escrever sobre a África. Segundo Wainaina, para escrever sobre o continente, devem ser mostrados os estereótipos expostos neste trabalho, pois, sem estas identidades, um trabalho sobre a África não chamará a atenção.

O Ocidente inventa e organiza África como categoria epistemológica e simbólica. Através de saberes, linguagem e imagens constroem África como Outro necessário, um espelho onde Ocidente reafirma sua identidade moderna e civilizada. A África, portanto, se apresenta não apenas continente, mas como construção discursiva ocidental, como invenção do pensamento europeu, cujo conjunto de sistemas de representação, de categorias e mitos que ordenam a diferença. Essa “invenção” epistemológica, por meio da linguagem, conhecimento e imagens, narra a África de fora, como o Outro a ser conhecido, estudado e organizado (Mudimbe, 2019). A construção do conhecimento sobre África, então, é um exercício de poder que transforma o

² Um veículo textual para a teorização política (*tradução livre*).

³ Como Escrever sobre a África (*tradução livre*).

diferente em objeto de saber – trata-se de um gesto colonial através do qual a apropriação do Outro ocorre sob a máscara do conhecimento.

Proponho, portanto, uma leitura crítica, que trata a produção cinematográfica como ideologia colonial em forma de entretenimento voltado para o público infantil, conforme Dorfman e Mattelart (2010), que revelam como o cinema infantil naturaliza a dominação e a colonialidade sob a máscara da inocência. Essa perspectiva tensiona o mito da neutralidade da cultura de massa e discute de que forma as histórias funcionam como discurso pedagógico colonial, ensinando as crianças a verem o mundo a partir de uma perspectiva ocidental, na qual os personagens não rompem sistema. O humor atua como forma eficaz de reprodução de crenças e de valores coloniais – faz rir para evitar crítica, pois o riso suaviza a moralidade colonial. O apagamento do conflito colonial pelo riso constrói um colonialismo simpático, a partir do qual a diferença é divertida, não política. Colonialismo e diferença são, então, revestidos através do entretenimento. E o riso, como arma simbólica, produz o Outro como personagem, não sujeito.

O riso reescreve o espectro da colonialidade, inscrevendo o cinema como prática cultural ambivalente, uma vez que tanto reproduz identidades coloniais, como abre espaço para uma leitura crítica. Nesse movimento, se encontram o entrelugar, o hibridismo e a artificialidade das identidades. O entrelugar é o espaço onde o hibridismo acontece e permite a manifestação de novas identidades – nem puramente Ocidental, nem puramente selvagem. Um lugar onde as fronteiras tradicionais dos pares binários, que estruturam o mundo moderno e colonial, são tensionadas (Bhabha, 2013). Vale ressaltar que a cultura não é estática, mas reproduzida em espaços híbridos e contestados. Dessa forma, a hierarquização de culturas e suas construções identitárias apresentam interações complexas e ambivalentes. Pois, “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (Heidegger *apud* Bhabha, 2013, p. 19, *grifos do autor*). A seguir, analisarei como essas fronteiras discursivas coloniais persistem nas produções cinematográficas.

A PERSISTÊNCIA DO OLHAR COLONIAL NO CINEMA

As produções cinematográficas ocidentais retratam africanos como vítimas, partindo de uma racionalidade humanitarista e da perspectiva salvadora, na qual o ocidente define e enquadra um problema, se coloca fora deste problema e se apresenta como solução. Essas produções representam a África como cenário exótico, não como protagonista. Mostram animais, tribos pitorescas, paisagem ameaçadora, guerras e fome como inevitáveis. A África, então, a partir dessa perspectiva é construída como cenário, não personagem, transformando o continente em local de escrutínio e intervenção, além de anular sua história e produção cultural. O que Mudimbe (2019) chama de “invenção” da África. Além disso, o branco é colocado como guia, salvador representado em personagens como repórter; médico; soldado humanitário; ou missionário. Alinhando-se a essa visão, a África e os africanos são constituídos a partir do olhar branco e ocidental, que atua como narrador e mediador, ou seja, como um tradutor para o telespectador. Constitui-se, portanto, uma estrutura narrativa segundo a qual o africano é subjetivado como objeto.

Os africanos são retratados como vítimas de guerra e de guerreiros violentos, incapazes de agir politicamente e de forma autônoma; ou como corruptos e violentos; ou ainda como corpos dóceis⁴ e bons selvagens. Os filmes hollywoodianos⁵ constroem essa visão e se estruturam em conflitos simplificados e na salvação ocidental. De acordo com uma leitura póscolonial, essa narrativa de sofrimento extremo mobiliza emoções, inscrevendo a África em um espaço que justifica e ratifica o continente como local de intervenção ocidental. Além disso, esses discursos sustentam uma estrutura narrativa do continente africano como território de dor e sofrimento, onde não há espaço para produção cultural ou atuação política – a partir dos africanos. O africano, portanto, é constituído como objeto de intervenção. Um coadjuvante *da história ocidental*, não como um sujeito de sua história. Essa constituição histórica e narrativa dá continuidade à “invenção” da África (Mudimbe, 2019) e à fixação de estereótipos (Bhabha, 2013).

Ademais, a África é apresentada como atemporal, pré-moderna e homogênea. Uma reconstrução da África como primitiva, em contraposição ao ocidente moderno, que constrói a ideia de que o africano não compartilha tempo histórico do ocidente. Há, portanto, a repetição de um imaginário que apaga e silencia a diversidade e reduz o continente a imagens de guerra, fome e pobreza – habitando uma temporalidade pré-moderna, anterior ao tempo que se encontra o Ocidente.

Não se pode deixar de mencionar, no entanto, que há produções ocidentais que retratam a África e os africanos a partir de um enquadramento de mais positividade⁶, com agência, protagonismo e complexidade, deslocando os reducionismos de pobreza, guerra e exotismo. Cabe ressaltar, porém, que essas construções partem de tensões e fronteiras subjetivas de um mundo póscolonial. Esses enquadramentos são construídos a partir da inversão de imagens coloniais: no lugar da falta, apresenta-se um continente de abundância; no lugar das vítimas, apresenta-se líderes e guerreiros; no lugar da selvageria, apresenta-se política e complexidades. Esse enquadramento positivo a partir da inversão colonial pode, portanto, constituir uma positividade

⁴ Os corpos dóceis são corpos que foram moldados e manipulados pela disciplina. Ver *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault.

⁵ Esses filmes, com temática de conflitos e violências associadas a essas narrativas de guerra, não serão analisados neste trabalho, que busca discutir produções voltadas para o público infantil. Como exemplo, podemos indicar algumas produções se estruturam a partir dessas narrativas. Os exemplos, aqui, serão de filmes produzidos na primeira década dos anos 2000, assim como a produção proposta neste trabalho. *Hotel Ruanda* (2004): ruandeses como vítimas indefesas de genocídio e dependentes de proteção – reforça a imagem da África como espaço de sofrimento extrema, sem apresentar sua agência política. *Diamante de Sangue* (2006): africanos como vítimas de guerra, manipulados por africanos guerreiros e crianças-soldado – apesar de o protagonista ser zimbabuano, este personagem é interpretado por um ocidental, Leonardo Di Caprio, que molda e guia a visão do telespectador, retratando a África como um caos imutável. *O Último Rei da Escócia* (2006): filme se passa em Uganda e retrata seu governante Idi Amin a partir do olhar de um médico branco e ocidental. Neste filme, os ugandenses são retratados como vítimas de Amim e incapazes de agir politicamente, reforçando a ideia da África como território de horror e passividade.

⁶ No enquadramento temporal deste trabalho, primeira década dos anos 2000, temos o filme *Invictus* (2009), cujo foco é o líder sul-africano Nelson Mandela e a capacidade de reconciliação da África do Sul após o fim do *apartheid*. No entanto, apresenta um Mandela heroicizado e universal, não discutindo complexidades raciais e as tensões desse período. Um estereótipo – dessa vez, positivo. Além disso, a narrativa do filme se centra na equipe de rugby que, dominada por personagens brancos, coordenam o olhar do telespectador e apresentam a reconciliação como moral, deslocada de seus aspectos políticos.

compensatória.⁷ A partir dessa compensação, o continente africano é apresentado com suas belas paisagens e sua abundância, apenas de forma estética, sem qualquer questionamento robusto dos discursos coloniais. Por fim, a África e os africanos são apresentados como em um processo de desenvolvimento; uma promessa; um porvir, sempre tornando-se. Um enquadramento positivo que não descoloniza o cinema nem o olhar do telespectador. A próxima seção, discutirá como esses enquadramentos – positivos ou não – se apresentam a partir da animação *Madagascar*.

MADAGASCAR E A SUBJETIVAÇÃO DA ÁFRICA: HIBRIDISMO, MIMETISMO E EXOTISMO

Madagascar é uma animação que foi produzida no ano de 2005 pela *DreamWorks*, uma das maiores produtoras de animação estadunidense. Central na indústria cultural, a produtora molda discursos e imaginários sobre Outros do Ocidente através de narrativas pretensamente ingênuas e voltadas para o público infantil. Dessa forma, a partir de uma análise foucaultiana, a produtora guia o olhar do telespectador definindo o visível/invisível; produzindo e reproduzindo sujeitos e naturalizando as relações hierárquicas Ocidente/resto. A partir de narrativas, com humor e coloridos, cria um ambiente animado e desprezioso no qual hierarquias coloniais se afirmam e se reafirmam. Através de simplificações, combinam humor e estereótipos que universalizam valores e ideias ocidentais, ou seja, diverte enquanto reforça as hierarquias simbólicas e coloniais.⁸

A animação propõe uma história voltada para o público infantil, a sinopse do filme, no entanto, já nos mostra a existência de um de construções imagéticas e narrativas pautadas em estereótipos coloniais que hierarquizam e estruturam o mundo moderno. Dessa forma, *Madagascar* se pauta na estrutura da diferença cultural, da colonialidade e da construção do imaginário do Outro, encenando o encontro colonial. De acordo com a sinopse: “Quando quatro mimados animais do zoológico de Nova York acidentalmente se veem transportados num navio para a exótica ilha de Madagascar, eles descobrem que a vida fora das grades pode ser realmente selvagem” (Adoro Cinema)⁹. Podemos notar o determinismo de um lugar exótico onde se encontram os perigos de uma vida selvagem. Este determinismo mostra como a visão eurocêntrica do continente persiste, apesar do fim da colonização, e ajuda na construção de um imaginário acerca do continente, construindo discursivamente, uma identidade africana e enfatizando a noção ocidental do Outro.

Os quatro divertidos animaizinhos protagonistas da animação são animais que foram confinados no zoológico do Central Park: Alex, o leão; Melman, uma girafa hipocondríaca; Marty, uma zebra quem em seu aniversário de 10 anos deseja conhecer a natureza; e Glória, um

⁷ Cabe ressaltar que há uma indústria cinematográfica africana – sobretudo na Nigéria – que busca romper as narrativas ocidentais e coloniais, explorando o protagonismo africano e deslocando a mediação branca e ocidental. Esses filmes, rompendo os enquadramentos coloniais, se articulam no terceiro-espço e no hibridismo de Bhabha (2013).

⁸ Vale ressaltar que a *DreamWorks* possui animações que retratam outras partes do mundo, como *Kung Fu Panda*, que apresenta a China e os chineses.

⁹ Disponível em: *Madagascar - Filme 2005 – AdoroCinema.com*. Acesso em: 3 nov. 2025.

hipopótamo e única representante do universo feminino. O filme se desenrola a partir de uma apresentação de Alex, a principal atração do zoológico. Neste cenário, o leão se apresenta como o “Rei de Nova Iorque”, animais se apresentam para os espectadores, crianças acompanhadas de adultos, e Marty, a zebra, mostra sua melancolia no local ao convidar os espectadores a retornarem, dizendo: – “estarei aqui a semana toda. Na verdade, estarei aqui a vida toda”.

Os eventuais perigos, sugeridos na sinopse, aparecem na vida dos animais a partir de Marty. A zebra, cansada da rotina da vida confortável no zoológico – os animais tinham até plano de saúde – sonha em conhecer a vida fora do zoológico, o que causa grande espanto nos outros animais. Após uma conversa com pinguins, Marty decide fugir para conhecer a natureza. Neste momento, o filme mostra os animais indo dormir e apresenta algo bem curioso: o leão mostra-se desconfortável com o som ambiente – da selva – no zoológico, mas confortável quando começa a ouvir os sons da vida urbana – carros, sirenes, entre outros. Podemos ressaltar a ideia sistemática de como a vida nos grandes centros torna-se, para quem lá vive, algo naturalizado.

Logo depois, os animais acordam e percebem que a zebra havia fugido. Então, Alex, Gloria e Melman saem do zoológico em busca do amigo. Os três animais são alvo de olhares na cosmopolita Nova Iorque, diferentemente do cavalo ao qual pedem informações. Após encontrarem Marty, falam da falta de raciocínio do amigo ao fugir e são resgatados por uma grande força policial. Os animais, no entanto, não voltam para o zoológico, são mandados de navio para uma reserva ambiental no Quênia. No entanto, devido a um acidente, vão parar na ilha africana de Madagascar. A viagem – acidental – entre o Ocidente e o continente africano pelo mar é a metáfora de travessias: centro/periferia; civilização/natureza; Eu/Outro.

Ao chegar, os animais apresentam visões ambíguas. O leão olha para a floresta com horror e a zebra aprecia a bela paisagem, os outros dois tentam acalmar o leão, transtornado por estar fora do zoológico e não ser o centro das atenções. Este reclama por ter que competir por atenção com os golfinhos, que aparecem quando os animais chegam à ilha. Neste momento, os animais ouvem barulhos de uma festa e julgam que encontrarão humanos que os levem de volta a Nova Iorque. Ao correrem pela floresta para encontrar o local da festa, supostamente de humanos, são atrapalhados pelos “obstáculos” presentes no ambiente – troncos de árvore, teias de aranha, entre outros. Esse discurso ambíguo, presente na perspectiva dos animais ocidentalizados, que transitam entre a atração e o medo da selva, representam a ambivalência que mantém o poder colonial: o Outro é necessário para a definição do Eu. Apresenta, ainda, o desejo ambivalente do colonizador – deseja e teme o Outro – exótico, livre e vibrante, porém selvagem, caótico e ameaçador.

Quando chegam ao local da festa, se deparam com uma legião de lêmures, chefiada pelo excêntrico rei Julien e seu conselheiro, Maurice. É importante salientar que este ponto do filme apresenta os estranhamentos relatados por diversos viajantes ao chegarem à África (Silva, 2012). A animação apresenta o estranhamento de ambos os lados, os animais do zoológico, representando os ocidentais, e os animais da selva. O Rei Julien é representação do Outro

folclorizado e inconsequente, uma caricatura da autenticidade do Sul Global. A utilização do humor, assim, contribui para a manutenção de poder e ordenamento colonial. A paródia neutraliza a diferença – retrata o Outro como divertido e inofensivo.

A partir desse momento, lêmures e animais ocidentalizados – Alex, Gloria, Marty e Melman – participam de uma festa. Os lêmures, cujos gestos corporais são associados ao exotismo, à alegria natural, à liberdade instintiva – dançam, ao som de *“I like to move it”*¹⁰, trilha sonora que ressignifica o corpo africano a partir da estética – sensual e vibrante. Mas a dança não se constitui como um momento – apenas – de humor, mas como um ato simbólico de poder, representação e inscrição da diferença, a linguagem colonial do corpo, a linguagem corporal da alteridade. O corpo africano encontra-se sob o olhar ocidental, como natural e primitivo, constituindo a oposição dicotômica entre corporeidade irracional e o corpo disciplinado europeu. O corpo africano é enquadrado como objeto de fascínio e controle, inscrevendo as marcas históricas do imaginário ocidental sobre a África. Através de cores e movimentos, o filme estabelece um regime visual de exotização: o olhar sobre o corpo do Outro. Portanto, esse corpo dançante é narrado, não é apresentado como sujeito: é escrutinado e subjetivado. O Outro é integrado como corpo subalterno – pelo seu exotismo – a exclusão pela inclusão.

Durante tal festa, a produção coloca tanto lêmures como os animais ocidentalizados dançando juntos. Essa cena pode, então, ser interpretada – a partir da perspectiva de Bhabha (2013) – como o entrelugar, no qual culturas se misturam de forma desigual. Ao dançar junto com lêmures, Alex, Gloria, Marty e Melman representam o mimetismo – tentam imitar o Outro, mas é caricato, controlado e seguro. O corpo do colonizador dança como o corpo do colonizado, no entanto, de modo performático. Temos, portanto, a ambivalência do hibridismo – parece encontro, mas é espetáculo; parece partilha, mas é apropriação. O *nós*, que a festa e a dança constroem, é uma ilusão e a alteridade se torna um objeto de riso e fascínio, no qual o ocidente se coloca no centro do enquadramento e a diferença é celebrada enquanto não ameaça o ordenamento hierárquico colonial. A dança poderia ser constituída como gesto de desobediência corporal, durante a qual corpo – regulado, exposto, controlado – ao dançar se move sem vigilância. No entanto, esse corpo, através do olhar ocidentalizado dos protagonistas, retorna à função de espetáculo e a dança é apresentada como simulacro de liberdade, através da qual o corpo dócil acredita ser livre porque se move dentro dos limites do sistema. Percebe-se, portanto, que o corpo dos lêmures é reinscrito como signo performático da diferença: dançam para o olhar do público, dos protagonistas, participam de uma autoexotização, pois são produzidos e se reproduzem a partir da representação da perspectiva daquilo que o outro vê. A dança é representada como a coreografia da colonialidade. Os lêmures dançam, mas a câmera conduz o ritmo. Corpo e riso são instrumentalizados como dispositivos de poder, convertendo alteridade em espetáculo – infantil.

¹⁰ “Eu gosto de remexer” (tradução livre).

O filme mostra ainda o esqueleto de um humano e uma sucata de avião utilizada pelos lêmures como local para reuniões. Notemos a semelhança dos relatos de uma África mortal para o homem branco. Outros infortúnios da selva são relatados pelo filme, como o constante perigo de ser devorado por outras espécies – aparece um inseto sendo devorado por uma planta carnívora, uma cobra devorando um pequeno animal e até um animalzinho que, após ser salvo pelos nova iorquinos, é devorado por um crocodilo – discurso salvacionista.

Outro problema enfrentado pelo quarteto é a volta ao estado natural, enfrentado por Alex, que começa a ver bifos por toda a parte e até ataca os seus amigos. Este é outro ponto sensível do filme, o determinismo do ambiente, já que quem está lá passa a ter hábitos considerados selvagens. Alex passa, ainda, por crises de consciência, ficando dividido entre o impulso incontrolável de atacar seus amigos e a consciência de que está fazendo “algo errado”. A construção dessa crise de Alex – ocidentalizado – não aparece nos personagens africanos. Outra cena que enfatiza o determinismo de um ambiente selvagem e violento é quando Alex começa a falar, supostamente, como nativo. Decidido a enganar animais que tentavam atacar seus amigos, finge que estes são suas presas, dizendo “Alex com fome, Alex comer.” Cena que além do determinismo ambiental, infantiliza a população nativa.

Conflitos também são retratados neste filme, que mostra os problemas e o medo dos lêmures diante dos ataques das terríveis fossas. Neste filme, no entanto, aparece o plano dos lêmures africanos de se aliar com o quarteto de Nova Iorque para se proteger dos ataques dos rivais. Durante a colonização europeia, muitas sociedades africanas fizeram acordos deste tipo com os europeus. O filme finaliza com um banquete entre os animais e a legião de lêmures, no qual aparece outro aspecto interessante. O rei Julien agradece ao quarteto por ter levado a paz à sua sociedade, dizendo: “Após profundas coisas cerebrais dentro da minha cabeça decidi agradecê-lo por trazer paz ao nosso lar. E para que se sinta feliz, lhe darei este presente de despedida.” E entrega a sua coroa. O que Alex diz não poder aceitar. Mas Julien afirma ter outra maior, que passa a usar neste momento. A nova coroa tem uma lagartixa e balança. Podemos notar a constituição oculta da ideia de que, para que haja paz e ordem, existe a necessidade da presença do civilizador ocidental, além do compartilhamento – desejado – da soberania do território africano. Um ponto a destacar é o julgamento de Julien acerca dos animais do zoológico, “selvagens do futuro”. Há outro fato interessante, a frase de Maurice sobre os simpáticos animaizinhos; “...vieram nos matar, tomar nossas mulheres e metais preciosos.” Podemos notar a afirmação das intenções imperialistas colocadas de forma sutil e simpática, através dos dóceis animais do zoológico.

Portanto, a partir de uma análise póscolonial, se entende que a produção *Madagascar* foi codificada como alegoria do encontro colonial. O zoológico como espaço de contenção e domesticação se opõe ao espetáculo da natureza selvagem. Pautado nesse imaginário colonial, os animais urbanos são deslocados para um território codificado como exótico – a ilha de Madagascar, no continente africano. Através da reinscrição – cômica – da lógica binária civilização/primitividade, a narrativa do filme se estrutura na descoberta e no salvamento, na qual

a liberdade é narrada a partir da gramática de dependência da figura do Outro enquanto espaço de projeção e intervenção, onde a tentativa de ruptura de ordem póscolonial permanece fixada em representações coloniais de natureza, cultura e identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PODER, DISCURSO E ALTERIDADE EM PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS SOBRE A ÁFRICA

As produções cinematográficas com seus recursos narrativos e não-narrativos moldam e reconstituem representações estereotipadas sobre o continente composto por 54 Estados, porém, esses Estados são narrados de uma única forma – atemporal e não considerando a sua espacialidade. Após a análise da produção cinematográfica *Madagascar*, que mostra uma realidade estereotipada do continente africano, pode-se concluir que o bombardeamento de imagens e narrativas pautadas no saber colonial colabora fortemente para reafirmar de binários hierarquizados no contexto póscolonial.

Estas imagens e os movimentos midiáticos acerca dos problemas do continente – geralmente, a única realidade apresentada – legitimam a ideia de uma África eternamente dependente. Deve-se lembrar que os fatos e imagens transmitidos ao público, são selecionados por um número pequeno de entidades, fazendo com que esta seleção seja instrumento de uma política internacional. Desta forma, percebemos que produções, supostamente, desinteressadas como *Madagascar* são de grande importância para a mobilização de uma opinião pública mundial. Assim, os simpáticos animaizinhos do zoológico de Nova Iorque tornam-se veículos de uma colonização intelectual, que além de perpetuar a ideia de uma África dependente, consideram-na incapaz de construir um futuro sem a massificação de ideais ocidentais.

Essas narrativas estruturaram a África e os africanos imersos no caos e na barbárie. Trata-se de uma estrutura colonizadora, cujos aspectos físicos, humanos e espirituais são reorganizados e submetidos a um modelo ocidental a partir de um alinhamento entre poder e saber que, no campo epistemológico, constitui e possibilita as dicotomias. Assim, as narrativas sobre uma África selvagem enfatizam e promovem um modelo particular historicista e epistêmico através de narrativas reducionistas, que organizam o saber definem o que é normalidade e normalizado. Essas narrativas são limitadas e desenvolvidas por e dentro de uma estrutura de saber que se relaciona e possui raízes em sistemas de poder e controle social, um espaço epistemológico onde a constituição do Outro e suas diferenças são elementos que estruturam, moldam e sustentam – ou mesmo autorizam - a existência do mundo póscolonial. Além disso, essas narrativas compõem um sistema de significação que define quem pode e como pode falar sobre a África.

Portanto, o cinema e, sobretudo, suas produções voltadas para o público infantil não são simples entretenimento, mas produto midiático que naturaliza certas representações, como civilização e alteridade; e simplificam questões complexas em binarismos fáceis. Vale ainda ressaltar a seleção de vozes autorizadas. Em *Madagascar*, essa autoridade encontra-se com os protagonistas – animais urbanos – que organizam a narrativa do filme e moldam o olhar do

telespectador. Nesse contexto, a ilha de Madagascar se constitui como cenário e paisagem exótica sem agência. Há, ainda, o apagamento de sujeitos locais, conduzindo o telespectador compreender o Outro – africano – pelo olhar do Ocidente. O filme como processo discursivo se dá, então, pela seleção de perspectivas. Há uma reprodução discursiva colonial da relação entre Ocidente e África, impedindo que espectador formule questionamento político sobre colonialismo. *Madagascar* funciona, portanto, como peça da mídia que reforça binarismos coloniais, neutraliza contradições políticas e converte diferença em entretenimento, produzindo imaginário no qual o mundo ocidental continua centro moral e narrativo.

Por fim, conclui-se que o cinema ocidental produz e reproduz a África como espaço, não como sujeito; o Ocidente como intérprete e salvador; a história africana como ausência, sem complexidade; enfim, a África e os africanos como objeto de escrutínio e intervenção ocidental. Para se construir produções cinematográficas com um aspecto transformador, deve-se partir de posições e discursos que critiquem o colonialismo, tensionem a dependência humanitária, e apresentem a complexidade da política dos conflitos e das identidades. As tensões e narrativas coloniais devem ser tensionadas e rompidas, evitando novas essencializações póscoloniais, devem construir representações que desloquem e desalinhem a perspectiva colonial – e que não apenas apresentem as suas inversões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhabha, H. K. (2013). *O Local da Cultura*. 2ª ed., Belo Horizonte, UFMG.
- Chomsky, N. (2013). *Mídia: propaganda e política*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dorfman, A.; Mattelart, A. (2010). *Para Ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica do Poder*. 10ª Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.
- Mudimbe, V. Y. (2019). *A Invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis: Vozes.
- Seth, S. (2013). 'Postcolonial Theory and the Critique of International Relations'. In: SETH, S. *Postcolonial Theory and International Relations: a critical introduction*. London and New York: Routledge.
- Shapiro, M. J. (2020). *The Cinematic Political: film composition as political theory*. New York: Routledge; Introdução.
- Silva, A. C. *Imagens da África*. (2012). 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wainaina, B. (2005) "How to Write about África". *Granta*. Disponível em: <http://www.granta.com/Archive/92/How-to-Write-about-Africa/Page-1> [acesso em 2 de mai. de 2013].

Filme

Madagascar. Direção: Eric Darnell, Tom McGrath. Produção: DreamWorks SKG, Pacific Data Images e DreamWorks Animation. Roteiro: Eric Darnell e Tom McGrath. EUA PARAMOUNT PICTURES. 2005. Colorido. Longa-metragem.