

**Pós-colonialismo e diáspora africana na Europa: uma análise
da produção audiovisual e da interação entre
utilizadores de redes sociais**

Juliana Luiza Barreto Espanhol

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação

Março, 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, sob orientação do Professor Doutor José Bragança de Miranda.

Agradecimentos

*Ao Professor Doutor José Bragança de Miranda,
Pela mente aberta e pela orientação nesta etapa acadêmica;*

*Às amigas Leticia Martins e Patrícia Lima,
Pelas conversas quase diárias e pela ajuda na revisão deste trabalho;*

*Ao amigo Kelechi Wisdom,
Pelo apoio e pelas incontáveis palavras de incentivo no último ano;*

*À minha família, Nêmera Barreto, Geovana Espanhol e João Espanhol,
Pelo afeto de uma vida toda e por acreditarem em meu potencial, não importa onde eu
esteja.*

Resumo

Esta dissertação explora a interseção entre as temáticas dos estudos pós-coloniais e da comunicação, mais especificamente quanto à interação de utilizadores no contexto das redes sociais e à emergência do webdocumentário como gênero audiovisual, por meio de revisão de literatura dos dois campos teóricos. O trabalho tem como estudo de caso a série *strolling*, da realizadora Cecile Emeke. Esse projeto audiovisual expõe, em primeira pessoa, vivências e opiniões de indivíduos provenientes da diáspora africana em diversos países na Europa. O conteúdo é publicado no sítio de compartilhamento de vídeos YouTube, o que permite a distribuição dos filmes a uma audiência ampla e diversificada. Tanto a natureza do projeto quanto a plataforma de publicação estimulam a produção de diálogos que perpassam temas ligados ao pós-colonialismo, o que nos leva a questionar como aplicar teorias dos estudos pós-coloniais a um objeto proveniente dos novos media.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; redes sociais; webdocumentário; diáspora africana; Cecile Emeke

Abstract

This thesis investigates the intersection between post-colonial studies and communication studies, specially concerning interactions among social media users and the emergence of webdocumentary as an audiovisual genre. We use literature review from both research areas as the main methodological tool. The *strolling* series, created by the filmmaker Cecile Emeke, is analyzed as a case study. This project provides first person perspectives of people from the African diaspora around Europe on several subjects. The content is uploaded to YouTube, which allows film distribution to a large and diverse audience. The nature of Emeke's series and the use of social media as the means for distribution foster dialogues related to postcolonial subjects, which leads us to inquire how to apply post-colonial theory to a new media object.

Keywords: Postcolonialism; social media; webdocumentary; African diaspora; Cecile Emeke

Índice

Introdução — p. 5

1. Pós-colonialismo e diáspora africana

1.1 Os conceitos de pós-colonialismo — p. 8

1.2 A diáspora africana e os estudos pós-coloniais — p. 15

2. Produção audiovisual e presença digital

2.1 História da presença negra na internet — p. 18

2.2 Comunidades virtuais — p. 20

2.3 O conceito de webdocumentário — p. 21

3. Estudo de caso

3.1 A série *strolling* — p. 25

3.2 Temas e narrativas — p. 30

3.3 Interação do público — p. 34

3.4 YouTube como plataforma — p. 43

3.5 Cecile Emeke – uma breve biografia — p. 45

4. Conclusão — p. 48

5. Bibliografia — p. 50

6. Anexo: Lista de figuras — p. 53

Introdução

Desde o início da década de 1980, os estudos pós-coloniais tentam “mudar as formas dominantes como as relações entre povos ocidentais e não-ocidentais e seus mundos são vistos” (Young, 2003, p. 19). Embora seja uma área fragmentada e, muitas vezes, carregada de contradições (Gandhi, 2008), o pós-colonialismo oferece ferramentas para compreender um mundo cada vez mais marcado pela justaposição de culturas e pelas migrações, influenciadas pelo avanço tecnológico. Mais especificamente, esta dissertação pretende abordar o tema da diáspora africana na Europa e suas implicações na era contemporânea, no âmbito das redes sociais. O objeto a ser analisado por meio de estudo de caso será a série de documentários *strolling*¹, da realizadora britânica Cecile Emeke. A proposta dos vídeos é entrevistar jovens afrodescendentes que vivem em países fora da África (em especial, na Europa). Segundo descrição que consta no sítio do projeto, a ideia da série é “conectar as histórias dispersas da diáspora negra”. O que se percebe é que os diálogos iniciados nos vídeos frequentemente se tornam pauta de utilizadores de redes sociais, em especial do YouTube, por meio da seção de comentários.

A intersecção entre estudos dos media e do pós-colonialismo tem sido pouco explorada na academia, segundo Shome (2016). Na opinião da pesquisadora, os estudos pós-coloniais têm se concentrado em pesquisas no campo da literatura.

A literatura, quando comparada à cultura dos media do dia a dia, ainda mantém uma noção de ‘cultura superior’. Na nossa era de publicidade massiva, menos pessoas têm acesso à literatura (incluindo acesso promovido por tempo livre) ou consomem literatura com a mesma frequência com que acedem a tabloides, televisão, paisagens urbanas, propaganda, internet, tecnologias móveis, discotecas, videoclipes, produtos, Facebook, Twitter e assim por diante. (Shome, 2016, p. 14).

¹ Disponível em: <http://www.strollingseries.com/>; a letra minúscula do título corresponde à forma como a autora decide nomear seus trabalhos.

Com esta dissertação pretende-se, portanto, ampliar as trocas entre os campos de pesquisa da comunicação e dos estudos pós-coloniais e abordar essa temática no viés na contemporaneidade. Para Young, “em boa parte da escrita acadêmica sobre pós-colonialismo, a ênfase tem sido colocada na análise dos processos históricos de combate ao colonialismo ao invés da filosofia política dos movimentos que desafiam formas contemporâneas de poder em Estados pós-coloniais” (2003, p. 79). Além disso, falar sobre o legado do colonialismo na população proveniente da diáspora africana significa, necessariamente, abordar questões como o racismo e a xenofobia. Tratando-se apenas da seção que discute a discriminação étnico-racial no contexto dos media, o relatório *Afrophobia in Europe: ENAR Shadow Report 2014-2015* do European Network Against Racism (ENAR) reporta casos de comentários discriminatórios contra pessoas públicas afrodescendentes na internet; discurso racista em redes sociais; baixa diversidade racial nos media tradicionais e reforço de estereótipos negativos como práticas que estão generalizadas no continente europeu. Diante deste cenário, é de grande valia que a Academia produza estudos que ajudem a compreender essas dinâmicas.

A série analisada neste trabalho se destaca pela relevância: o projeto chegou a seis países (Inglaterra, França, Holanda, Itália, Estados Unidos, Jamaica) em 26 mini-documentários. O episódio mais popular, *flâner | ep 1 | black french culture, "bande de filles", afrofuturism, fatou, sisterhood & more²*, supera 105 mil visualizações e 500 comentários no YouTube. Além disso, a série foi elogiada tanto por plataformas de mídia independentes quanto veículos de imprensa mais tradicionais, do porte de BBC, The New York Times e BuzzFeed. Portanto, pode-se afirmar que a série ganhou projeção o bastante para se tornar tema de um estudo.

A metodologia do estudo consiste na revisão de literatura sobre os estudos pós-coloniais, assim como na aplicação desta base teórica no estudo dos media. Tal discussão ocorre no primeiro capítulo do trabalho. Na seção seguinte, será discutida a relação entre a população afrodescendente em diáspora e a internet e as redes sociais. O segundo capítulo também introduz conceitos-chave para compreender as

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3h3-sOFnLyy>.

especificidades do webdocumentário como gênero cinematográfico. O terceiro capítulo da dissertação introduz o estudo de caso, em que serão analisados trechos de episódios da série de *strolling*. O trabalho abordará a linguagem cinematográfica empregada nos vídeos, as temáticas debatidas pelos entrevistados e, por fim, os comentários de espectadores. Com isso, pretende-se testar um modelo de aplicação da teoria pós-colonial ao campo dos estudos dos media. Mais especificamente, a dissertação pretende responder à seguinte pergunta: como aplicar teorias dos estudos pós-coloniais, comumente associadas aos estudos literários, a um objeto proveniente dos novos media?

1. Pós-colonialismo e diáspora africana

1.1 Os conceitos de pós-colonialismo

A construção de formas de conhecimentos eurocêntricos remonta ao século 19, período marcado pelo auge da dominação europeia pelo mundo. À época, o poder colonial foi justificado por uma série de teorias pseudo-científicas que retratavam os povos de terras colonizadas como “inferiores, infantis ou femininos, incapazes de cuidar deles próprios (ainda que o tenham feito por milênios) e necessitados de uma regra paternal vinda do Ocidente para defender seus interesses” (Young, 2003, p. 19). A base dessas teorias era o conceito de raça³. As décadas de dominação levaram a formas de resistência, ativa e passiva, que eventualmente resultaram em independência política de nações asiáticas, africanas e latino-americanas ao longo do século 20. A partir da retomada de poder, surgem Estados autônomos, em teoria. O que se observa, no entanto, é que muitos desses países permanecem sob dominação econômica e cultural em relação aos antigos colonizadores. Os governos livres que desafiaram este sistema, relembra Young, acabaram por sofrer intervenções militares do Ocidente — caso de Afeganistão, Irã, Iraque e Cuba.

Portanto, se a independência política não resulta na libertação automática de pensamentos e práticas repressivas, é preciso elaborar um sistema que desafie essas

³ A ideia de “raça” adotada neste trabalho é explicada por Sérgio Guimarães (1999). Para ele, raça é “um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. Mas por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de ‘raça’ permite – ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos, – tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite.” (Guimarães *apud* Carneiro, 2005, pp. 28-29).

noções. Este é o ponto de partida das teorias pós-coloniais. É importante insistir no uso do plural e falar em “teorias” porque este campo de estudo é diverso, fragmentado e, muitas vezes, contraditório. O termo “pós-colonialismo” serve para dar unidade à ideia geral de que é preciso romper com a visão de mundo eurocêntrica. No prólogo do livro *Plantation memories — episodes of everyday racism*, a pesquisadora Grada Kilomba defende o ato de escrever como instrumento para que o povo negro se torne sujeito de si. A partir da perspectiva dos estudos pós-coloniais, ela afirma que produzir conhecimento é “tornar-se narrador e escritor da própria realidade, autor e autoridade da própria história” (Kilomba, 2008, p. 12). Dessa forma, deixa-se para trás uma condição de *outro* ou de *objeto* e assume-se a posição de *sujeito*. A raiz desta definição binária remonta à teoria lacaniana, em que se faz distinção, ainda, entre *outro* e *Outro*. O primeiro termo, com letra minúscula, descreve, no contexto das teorias pós-coloniais, os sujeitos marginalizados pelo discurso imperial, identificados por suas distinções em relação àqueles que estão no centro. O segundo conceito, com inicial maiúscula, não representa um interlocutor real, mas o pólo de desejo/poder do sujeito, sendo comparado ao próprio império como símbolo e instituição. Na descrição de Ashcroft, Griffiths e Tiffin, o paralelo existe, pois, o império “fornece os termos com os quais o sujeito colonizado desenvolve o próprio senso de identidade como ‘outro’, dependente; e também porque ele torna-se o ‘pólo absoluto de referência’, o enquadramento ideológico com o qual o sujeito colonizado vai perceber o mundo” (2013, pp. 155-156). O processo de produzir *outros* por meio do discurso colonial foi denominado *othering* pela filósofa indiana Gayatri Spivak. Ela destaca o caráter dialético da ação, uma vez que o *Outro* colonizador se produz ao mesmo tempo do *outro* colonizado. (Ashcroft *et al*, 2013, p.156).

Como, então, romper com a condição de *outro*? Para Kilomba, a tomada da palavra tem dois lados: oposição ao lugar de alteridade reservado aos afrodescendentes pela estrutura social vigente; e desejo de reinventar-se. Nesse contexto, a ação de produzir conhecimento tem por objetivo compreender e tentar equilibrar dinâmicas de poder existentes na dimensão étnico-racial das relações sociais e criar contranarrativas, ou novos jogos de verdade. Historicamente, a população negra é silenciada. Essa condição pode ser observada nos mais diversos espaços, sejam eles físicos ou

simbólicos. A pesquisadora Sueli Carneiro adota o conceito de *epistemicídio*, cunhado por Boaventura Souza Santos, para explicar o fenômeno. O termo compreende três dimensões: conhecimento, poder e subjetivação. Mais precisamente, é:

Para além da anulação e da desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, há um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. (Carneiro, 2005, p. 97).

Carneiro fala, portanto, de produção de conhecimento no campo acadêmico e de efetivo acesso à educação. Kilomba também trata do assunto, ao afirmar que “os conceitos de conhecimento, sabedoria e ciência são intrinsecamente ligados a poder e autoridade racial” (Kilomba, 2008, p. 27). Além disso, a autora questiona uma posição de suposta neutralidade/universalidade frequentemente adotada nos discursos de acadêmicos brancos. Muitas dos principais autores da área dos estudos pós-coloniais vivem e produzem estudos no Ocidente, embora sejam originalmente de outras regiões do mundo — fato que será criticado por intelectuais africanos (Marzagora, 2016) e também por autores como Mignolo (2000). O pós-colonialismo também não propõe ideias inteiramente novas, já que correntes teóricas como o pós-modernismo, o pós-estruturalismo e o Marxismo já haviam questionado a opressão do Ocidente sobre o Oriente, assim como a hegemonia intelectual europeia. Teorias constituídas por intelectuais europeus servem, inclusive, como base argumentativa de diversas referências dos estudos pós-coloniais. Edward Said utiliza Foucault para contestar o discurso produzido sobre o Oriente; Gayatri Spivak recorre a Derrida para falar sobre a desconstrução do discurso colonial; Homi Bhabba descreve o hibridismo do discurso colonial por meio de Lacan, entre outros exemplos. Na interpretação de Leela Gandhi, a crítica pós-colonial busca uma síntese entre linhas de pensamento conflitantes.

Enquanto a crítica pós-estruturalista sobre a epistemologia Ocidental e a alteridade/diferença cultural é indispensável para a *teoria* pós-colonial, filosofias materialistas, como o Marxismo, parecem fornecer a base mais expressiva para as *políticas* pós-coloniais. Portanto, a crítica pós-colonial deve trabalhar em busca de uma síntese ou negociação entre as duas formas de pensamento (Gandhi, 1998, p. IX).

Marzagora (2016) explica essas interconexões ao traçar o desenvolvimento dos estudos africanos e paralelamente ao surgimento do que ela chama de “posts”⁴ (pós-modernismo, pós-estruturalismo e pós-colonialismo), entre as décadas de 1960 e 1970. Para a autora, pensadores europeus e africanos, à época, têm pontos de partida epistemológicos distintos. Enquanto os primeiros buscam desconstruir, “dissecar”, as teorias que apoiaram anos de colonialismo e autoritarismo, os segundos querem construir um corpo de pesquisa coerente a partir de um cenário devastado pelo domínio colonial. Tanto é que o tom dos estudos produzido à época é bastante crítico, e por vezes hostil, em relação ao Ocidente. Ao considerarem que o pensamento ocidental é baseado numa alteridade radical em relação à cultura e a intelectualidade africanas, esses pesquisadores invertem o pólo referencial, investindo numa valorização essencialista e nativista do próprio continente. Conforme descreve a autora: “As culturas pré-coloniais africanas eram descritas como puras, estáticas, não contaminadas, autônomas — um repositório de autenticidade a ser redescoberta em meio à luta para superar a alienação colonial” (Marzagora, 2016, p. 3). No campo da análise literária, por exemplo, há contestação sobre a possibilidade de fazer literatura essencialmente “africana” em línguas e gêneros (romance e conto) tipicamente europeus. A autora destaca, ainda, a aproximação de uma narrativa nacionalista à teoria Marxista. A combinação aparece em obras como *Neo-colonialism, the last stage of imperialism*, do ex-presidente ganês Kwame Nkruma e pela política do *Ujamaa*, praticada pelo líder tanzaniano Julius Nyerere. A década seguinte, de 1980, é marcada por crise econômica em diversos Estados da África. Com isso, os estudos africanos se distanciam da narrativa de

⁴ A autora decide reunir as três correntes teóricas sob o mesmo termo por compreendê-las como críticas da modernidade profundamente baseadas no cânone Ocidental, que partilham uma visão desconstrutivista sobre o tema da identidade e que “relativizam e fragmentam a noção de subjetividade” (Marzagora, 2016, p. 2).

tendência marxista e se aproximam, temporariamente, da produção intelectual dos “posts”.

Era perceptível que havia uma forte atuação da própria África na produção do colapso econômico de muitos Estados africanos, e que essa crise não poderia ser atribuída inteiramente à exploração neo-colonial. Desigualdade econômica era, certamente, um fator de peso, mas talvez os efeitos negativos do colonialismo não fossem limitados à estrutura da sociedade. (Marzagora, 2016, p. 5).

À época, defende a autora, a ênfase dada pelo pós-colonialismo e pelo pós-modernismo aos discursos contra-hegemônicos, hibridismo e identidades fragmentadas atraiu intelectuais africanos que questionavam Estados autoritários. O auge dessa aproximação se dá com o acadêmico camaronês Achille Mbembe, que cunha o conceito de *Afropolitanismo* nos anos 2000. O termo serve para descrever o continente africano como espaço criado a partir de deslocamentos, mobilidade e itinerância, tanto da África para o resto do mundo quanto no movimento contrário, de retorno. Apesar da popularidade de Mbembe, a abordagem do pós-colonialismo não parece ter avançado em espaços acadêmicos africanos com a mesma intensidade com que se espalhou na Europa.

[...] O sentimento geral entre muitos intelectuais africanos é de que os estudos pós-coloniais não superaram um impasse ético e metodológico apontado por Gikandi (2001): ‘a teoria pós-estrutural e sua variação pós-colonial, que inicialmente mantinham a promessa de desconstruir o Eurocentrismo, acabaram por cancelá-lo e reforçá-lo de formas tanto abertas quanto sutis’. (Marzagora, 2016, p. 11)

A justificativa para tal interpretação é a de que teóricos pós-coloniais tendem a enfatizar diferença ao mesmo tempo em que utilizam sistemas epistemológicos criados no Ocidente para categorizar alteridade. Muitos intelectuais africanos questionam, ainda, a tendência à homogeneização da experiência colonial, que ignora particularidades internas de certas regiões/países assim como interações Sul-Sul. Essa

contradição é vista também por teóricos não-africanos, como Walter Mignolo. O autor argentino destaca que intelectuais, sejam “do Primeiro ou do Terceiro Mundo”, não são capazes de fugir às amarras da *colonialidade do poder*⁵, a qual orienta sua forma de pensamento (2000, p. 186). A indiana Leela Gandhi afirma, ainda, que o campo dos estudos pós-coloniais tem sido tanto um “ponto de encontro quanto um campo de batalha de diversas disciplinas e teorias” (1998, p. 3) das humanidades, o que muitas vezes causa dúvida sobre a coerência ou mesmo sobre a relevância da área. O próprio termo “pós-colonialismo” é alvo de críticas por inserir o pensamento feito por pesquisadores não-ocidentais sob um rótulo de *Outro* em relação ao pensamento Ocidental. Gandhi argumenta que raramente considera-se a ideia de auto-suficiência acadêmica de sistemas acadêmicos asiáticos, africanos ou latino-americanos. Um segundo fenômeno que pode ser observado é a transformação de acadêmicos canônicos em contextos não-ocidentais — Leela Gandhi cita o exemplo de seu bisavô, Mahatma Gandhi — em representantes de um gênero de pensamento marginal ou secundário em universidades europeias e norte-americanas. Esse fato ganha mais nuances ao incluirmos o conceito de *subalternidade* à análise. Cunhado pelo italiano Antonio Gramsci, o termo refere-se aos setores da sociedade que estão sujeitos à hegemonia da classe dominante (Ashcroft *et al.*, 2013). O interesse do sociólogo era, portanto, realizar uma historiografia dos subalternos, em contraposição à história “oficial”, que conta fatos sob o ponto de vista da elite. O conceito foi adaptado aos estudos pós-coloniais após a formação do grupo *Subaltern Studies*, fundado pelo historiador bengali Ranajit Guha na década de 1980. Com o objetivo dos pesquisadores era analisar as diversas formas de subalternização nas culturas do Sul da Ásia, incluindo aspectos como classe, casta, gênero e idade. O grupo via a historiografia da Índia dominada por um elitismo proveniente do colonialismo britânico. Por consequência, a produção acadêmica financiada por esta elite falha em reconhecer movimentos revolucionários populares. O posicionamento do grupo será questionado por Gayatri Spivak no ensaio “Can the subaltern speak?”, publicado em 1988. A filósofa alerta sobre o possível essencialismo que o termo “subalterno” carrega e defende que “nenhum ato

⁵ Conceito cunhado pelo sociólogo Aníbal Quijano para descrever o padrão de poder baseado na divisão racial do trabalho e no capitalismo, o capitalismo e eurocentrismo, o qual foi a base de formação da América Latina (Quijano, 2005).

de divergência ou resistência acontece em nome de um sujeito subalterno essencial, completamente independente do discurso dominante — que fornece a linguagem e as categorias conceituais com as quais a voz subalterna pode falar” (Ashcroft *et al*, 2013, p. 201). Spivak exemplifica a questão ao falar sobre a posição das mulheres na sociedade indiana, concluindo que a construção de gênero permanece atrelada à noção de domínio masculino e que, portanto, o subalterno não pode falar. A existência do discurso pós-colonial é prova dessa dinâmica, uma vez que ele ressignifica códigos da epistemologia ocidental e, frequentemente, os utiliza para fazer oposição aos próprios conceitos.

Quanto ao escopo temático do pós-colonialismo, autores como Young afirmam que existe uma tendência de analisar os processos históricos de combate ao colonialismo. Para ele, há necessidade de estudar movimentos políticos e filosóficos que contestam formas contemporâneas de poder em Estados pós-coloniais (Young, 2003). Para tal, surge a chamada opção decolonial, ou seja, o “pensar politicamente em termos e projetos de descolonização” (Mignolo, 2008, p. 290). O autor cunha o termo *desobediência epistêmica* para o ato de:

“[...] substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada)” (Mignolo, 2008, p. 290).

A opção decolonial é, portanto, um projeto epistêmico, político e teórico. Mignolo argumenta que a diferença de tratamento dada a sistemas de conhecimento não-ocidentais começa no século 16, quando missionários espanhóis passaram a classificar estágios de conhecimento e de civilidade humanos a partir da informação de que determinado povo possuía ou não um alfabeto escrito. Esse gênero de classificação passa por diferentes critérios ao longo dos anos. Ao fim do século 18, a medida passa a ser a da história: “‘Povos sem história’ eram posicionados num tempo ‘anterior’ ao ‘presente’. Povos com história podiam escrever a história daqueles que não a possuíam” (Mignolo, 2000, p. 3). A esse processo de transformação de diferenças em valores,

combinada à hierarquização de conhecimentos, o autor dá nome de *diferença colonial* — um dos alicerces da construção do mundo moderno/colonial. Com esse conceito, o autor questiona a posição de neutralidade e de universalidade dada a sistemas de pensamento eurocêntricos, como a filosofia. Somente a partir do reconhecimento da diferença colonial é possível elaborar o que Mignolo chama de *pensamento de fronteira*. Este sistema de conhecimento é construído a partir de locais de subalternidade, com capacidade de apropriar e rearticular ideias sobre o que são saberes “bárbaros” e “civilizados”. Os estudos pós-coloniais, portanto, não se inserem automaticamente nesta categorização, uma vez que são produzidos majoritariamente no eixo acadêmico ocidental. Para o autor, as tentativas de criar pensamento de fronteira a partir do centro (em oposição à margem/subalternidade) não constroem novos potenciais epistêmicos, mas instrumentos de “apropriação de diferenças coloniais” (Mignolo, 2000, pp. 44-45). O conceito de pensamento de fronteira mostra-se pertinente, inclusive, como resposta ao *epistemicídio* de Boaventura Souza Santos.

1.2 A diáspora africana e os estudos pós-coloniais

Quando utilizamos o conceito de diáspora neste trabalho, referimo-nos ao termo político e analítico que vem sendo utilizado desde a década de 1950 para “ênfatisar as experiências partilhadas por povos Africanos espalhados pelo tráfico escravista assim como para falar sobre comunidades negras para além de fronteiras nacionais” (Kelley & Patterson, 2000, p.14). Esta definição, conforme discutem os pesquisadores, homogeneiza trajetórias de diferentes povos oriundos de África. No entanto, este senso de unidade foi e continua a ser importante no contexto de construção de políticas de solidariedade internacionais para o povo negro⁶. Hall argumenta, inclusive, que a

⁶ Kelley & Petterson exemplificam este gênero de movimento no contexto dos Estados Unidos, a partir de iniciativas como o ‘Garveyism’ (1916) e o ‘African Blood Brotherhood’ (1918), os quais emergem no período pós 1ª Guerra Mundial, numa época marcada por rebeliões anticoloniais na África e por revoluções na Europa, na América Latina e na Ásia. As mudanças políticas favoreceram movimentos

adoção deste projeto de cultura partilhada foi fundamental para movimentos anti-coloniais e pan-africanistas. O autor chama de *articulação* o ato de conciliar diferenças em prol de um objetivo comum. Neste contexto, a construção de identidades dá-se pela relação dialética entre diferenças culturais dos povos oriundos de África e experiências de racismo e resistência partilhadas por estes mesmos povos (Kelley & Patterson, 2000, p. 19). Conforme argumentam os autores, a diáspora é um processo feito e refeito por meio de migrações e viagens de forma contínua. Ao mesmo tempo, caracteriza-se também como uma condição ou estado ligado diretamente aos deslocamentos (Ibid., 2000, p. 20). A partir desta definição, pode-se dizer que a diáspora é um fenômeno em curso na contemporaneidade.

Pesquisas recentes, além de iniciativas como a da Organização das Nações Unidas (ONU), que iniciou em 2015 a Década Internacional dos Afrodescendentes, mostram que há desafios em superar formas contemporâneas de colonialismo. No âmbito das Nações Unidas, a Declaração e Programa de Ação de Durban, de 2009, reconhece que “afrodescendentes foram vítimas de escravidão, do tráfico de escravos e do colonialismo, e continuam sendo vítimas das consequências”⁷. Em seu plano de ação para a década, a ONU ressalta a necessidade de assegurar que afrodescendentes tenham acesso integral aos direitos garantidos pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, de valorizar a cultura e o patrimônio de povos provenientes de África e, por fim, de fortalecer o aparato jurídico que protege essas políticas.

Mais especificamente sobre o contexto europeu, foco deste trabalho, a European Network Against Racism (ENAR) lançou, em 2016, o relatório *Afrophobia in Europe: ENAR Shadow Report 2014-2015*, organizado pela pesquisadora britânica Ojeaku Nwabuzo. O documento aponta que más condições de acesso a direitos básicos como moradia, emprego digno, educação, entre outros, são condições generalizadas no continente quando se analisam a fatia populacional afrodescendente. Quanto à experiência de negros em ambientes virtuais, que será melhor discutida em capítulos

migratórios intensos, inclusive para os EUA. Os autores destacam que esses grupos, embora centrados em questões do povo negro, tiveram participação de “nacionalistas irlandeses; judeus russos que emigraram após as revoluções de 1905; radicais asiáticos como o indiano M. N. Roy e o japonês Sen Katayama; e radicais que escaparam do Caribe e de África em seguida a revoluções trabalhistas” (2000, p. 26).

⁷ Disponível em: <http://decada-afro-onu.org/background.shtml>

posteriores, a ENAR reporta casos de comentários discriminatórios contra pessoas públicas afrodescendentes na internet; discurso racista em redes sociais; baixa diversidade racial nos media tradicionais e reforço de estereótipos negativos como práticas comuns na Europa. Com isso, é justificado o uso do termo *afrofobia*, que a própria organização reconhece como passível de questionamento. Uma vez que há especificidades na luta antirracista contra afrodescendentes, a criação de uma palavra que resuma esta condição faz-se necessária.

2. Produção audiovisual e presença digital

2.1 História da presença negra na internet

Em *Digital diaspora: a Race for Cyberspace*, Anna Everett analisa o histórico de interações e participações de comunidades afrodescendente na internet, com foco no contexto norte-americano. De acordo com a autora, o ano de 1995 pode ser considerado o momento de transformação da World Wide Web como domínio elitizado, masculino e predominantemente branco para um espaço que atingirá variados públicos. Naquele ano, a companhia de tecnologia Yahoo criou uma categoria separada para pesquisa por conteúdo “afrocentrado” motor de busca e uma pesquisa publicada na revista *The Economist* destacou a existência de pelo menos 20 milhões de utilizadores conectados em Outubro de 1994 (Everett, 2009, p. 10).

Para a pesquisadora, a existência de raros estudos sobre a presença de afrodescendentes no ciberespaço pode ser explicada por um mito da “tecnofobia negra”. O discurso que associa branquitude à tecnologia de ponta, em oposição à rudimentaridade ligada à negritude, está presente nas primeiras edições de publicações especializadas em computadores, propagandas, romances e até em alguns estudos acadêmicos sobre a intersecção entre internet e cultura. Essa percepção é desmentida pela própria autora, que compila títulos de artigos publicados em jornais e revistas de meados da década de 1990 sobre a alta adesão à internet entre a população afro-americana. Ela destaca, no entanto, que “a natureza esporádica e o tom de incredulidade existente em boa parte da cobertura midiática revela um senso de condescendência, “guetificação” e banalização, além de um ar de desdém” (Everett, 2009, p. 21). Para a autora, existe, na realidade, uma tendência à tecnofilia na população negra, sendo que esta relação remonta às primeiras tentativas de comunicação estabelecidas entre povos africanos escravizados na América.

Apesar dos conhecidos imperativos desumanizadores do período colonial, africanos das mais diversas origens e etnicidades desenvolveram, no Novo Mundo, comunidades virtuais auto-suficientes com linguagens híbridas e sistemas de comunicação transnacionais por meio de canto, dança, tambores e outros instrumentos musicais. Essas ferramentas permitiram que um grupo heterogêneo de pessoas superassem, de certa forma, um profundo senso de deslocamento, fragmentação, alienação, recolocação e comodificação nas escravocracias ocidentais do mundo moderno. (Everett, 2009, p. 3).

Na primeira metade do século 20, autores como W. E. B. Dubois e C. L. R. James chegaram a defender que tais condições permitiram aos africanos deslocados serem o primeiro povo a vivenciar a modernidade, uma vez que foram a força-motriz que permitiu o surgimento da nova sociedade burguesa. Aqui, o conceito de modernidade é compreendido não como uma época na História da humanidade, mas como um discurso que permitiu o surgimento do eurocentrismo. Para Ashcroft, o termo “se refere a modos de organização social que surgiram na Europa por volta do século 16 e estenderam sua influência pelo mundo após a ascensão da exploração e colonização europeias” (2013, p. 130).

A pesquisa de Everett começa a ser desenvolvida em no fim da década de 1990 e se torna um livro logo após a eleição do primeiro presidente negro dos Estados Unidos, Barack Obama. A autora conclui a obra em tom otimista, embora admita que, após mais de uma década, a ideia de que a internet seria um local de democratização da informação se tornou utópica no país. A autora cita fatores como políticas de Estado sobre concentração de mídia e estratégias de combate ao terrorismo após o ataque de 11 de setembro de 2001 como exemplos de riscos à efetiva liberdade nas redes (2009, p. 184). Conforme a própria autora cita, são poucos os estudos que interseccionam os temas raça e internet, portanto a literatura sobre o assunto no contexto europeu é limitada. No entanto, documentos como o relatório da ENAR (Nwabuzo, 2016) mostram que o problema do desequilíbrio na participação e na representação da população negra na mídia continua a ser um problema na atualidade, na Europa.

2.2 Comunidades virtuais

As comunidades virtuais como as conhecemos hoje surgem na década de 1980, ainda carregadas por um espírito transgressor pós-anos 60, como relata Manuel Castells em *A galáxia internet*. O autor define esses ambientes como espaços de “comunicação horizontal e livre”, constituindo “um perfeito exemplo da prática da liberdade de expressão a nível global, numa era dominada por grandes grupos mediáticos e burocracias governamentais de exercício de controle” (Castells, 2004, p.76). Tal espaço permite a emergência de um novo tipo de sociabilidade, o individualismo em rede.

O individualismo em rede constitui um modelo social, não uma coleção de indivíduos isolados. Os indivíduos constroem as suas redes on-line e off-line, sobre a base de dados dos seus interesses, valores, afinidades e projetos. Devido à flexibilidade e ao poder de comunicação da Internet, a interação social on-line desempenha um papel cada vez mais importante na organização social no seu conjunto. (Castells, 2004, p. 161).

No contexto contemporâneo, o potencial das comunidades sociais evocado pelo autor se potencializou, com reservas. Isto porque as mais poderosas redes sociais, como o Facebook, têm se envolvido em escândalos que apontam para a manipulação de informação nas redes de milhares de utilizadores⁸. Tais constatações mostram que o ideal de comunicação “horizontal e livre” está longe de se tornar uma realidade. Ainda assim, “a chegada da globalização e a constante e imprevisível circulação de humanos, ideias, tecnologias e ideias faz com que identidades se tornem transnacionais, com pessoas se relacionando a grupos com quem têm pouca ou nenhuma conexão física” (Leetsch, 2016, p. 3). Para Everett, tal fenómeno permite novas definições sociais e

⁸ Referimo-nos aqui às investigações relativas às eleições nos Estados Unidos em 2016. Denúncia recente de um ex-funcionário da companhia Cambridge Analytica dá conta que a empresa utilizou dados dos utilizadores para desenvolver um algoritmo capaz de direcionar propaganda política e, em última análise, auxiliar a eleição do atual presidente dos EUA, Donald Trump. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2018/mar/17/cambridge-analytica-facebook-influence-us-election>

identitárias antes fixas, como nação, nacionalidade e nacionalismo. A autora aponta para o conceito de cibernacionalismo ao mencionar a possibilidade de internautas se agruparem e se definirem a partir dos termos que mais lhe convêm como indivíduos.

As mudanças históricas e as inovações tecnológicas responsáveis pela internet ameaçam exacerbar a instabilidade e crescente fragilidade dos nacionalismos tradicionais, ao mesmo tempo que fortalecem as dimensões de um novo cibernacionalismo, desligado de limites e fronteiras políticas, econômicas, geográficas e temporais tradicionais (Everett, 2009, p. 34).

Embora descreva um fenômeno que poderá ser observado em alguns contextos, este conceito se torna problemático por incorrer na existência de uma *cibernacionalidade*. Obter o estatuto de cidadão de determinado país depende não só de questões geográficas e temporais, mas também legais. Portanto, a nacionalidade no contexto virtual deveria, em tese, agrupar pessoas que são regidas pelo mesmo conjunto de leis. O tema da regulação da internet ainda está em fase inicial de discussão em diversos países, porém, atualmente, cada Estado tem autonomia para impor regras à utilização da internet aos seus nacionais. Por consequência, tais normas são subordinadas a imperativos políticos, sociais, culturais e econômicos de determinada nação (Eko, 2001). Por conseguinte, a possibilidade de uma *cibernacionalidade* e, conseqüentemente, de um cibernacionalismo, é limitada.

2.3 Webdocumentário

Fortemente associado aos formatos do cinema e do TV, o documentário precisa de redefinição teórica ao ser transposto à internet. De acordo com Nash (2014), esta necessidade emerge, pois, nos media computadorizados, o espectador tem a possibilidade de reordenar o conteúdo do filme, alterando as relações entre autor, texto

e audiência. O ponto principal desta mudança parece ser a função social atribuída ao documentário. Ao traçar um breve histórico desse gênero cinematográfico, a autora aponta que o filme documental “tem potencial para contribuir com o discurso público”, além de tanto poder “promover pontos de vista dominantes sobre direitos e deveres” quanto “questionar o poder ao apresentar perspectivas alternativas” (2014, p. 384). Logo, com a chegada de formatos midiáticos que permitem crescente interação com o público, como é o caso do webdocumentário, esse gênero fílmico parece se caracterizar pela “continuidade ao nível da função social, e não de convenções textuais ou de práticas de produção” (Nash, 2014, p. 384). Para Spinelli, o webdocumentário incorpora elementos próprios do meio digital, como hipertextualidade, convergência, interatividade e memória, além de retratar “o tratamento criativo de experiências documentárias na web, representadas por projetos multimídias, interativos e não lineares que utilizam os recursos digitais e priorizam a produção audiovisual documentária na sua constituição” (2013, p. 171).

Segundo a definição de Gaudenzi, referenciado por Nash, um documentário pode ser considerado interativo quando “diferentemente do texto televisivo ou cinematográfico, [o filme] não existe de forma autônoma, portanto depende de ações de ações coletivas do utilizador, do autor e do sistema” (2014, p. 385). Ao discutir interatividade neste contexto, a autora destaca o conceito de ‘voz’ (*voice*), proposto por Nichols, utilizado para descrever estratégia argumentativa de um documentário. Dimensões como forma de edição, enquadramento, ordem cronológica, uso ou não-uso de imagens de arquivo e modos de representação fazem parte da construção da voz de um filme documental. Mais precisamente, a “voz de um documentário é, portanto, a maneira como o ponto de vista do filme é transmitido a nós [espectadores]” (Nichols, 1991, p. 43). Historicamente, a voz desse gênero cinematográfico era dominada pelo autor, que ora explicava o assunto do vídeo, ora falava pelos sujeitos ali representados, gerando questionamentos éticos sobre reinterpretação e apropriação de experiências alheias. Uma tendência que pode ser observada no webdocumentário e em outras formas interativas do filme documental é o potencial de que as audiências falem por si próprias. Nesse contexto:

Autoria torna-se um processo de “enquadramento” das ações da audiência, abrindo espaço para formas peculiares de engajamento e de posicionamento do espectador (ou do utilizador?) com o conteúdo do documentário (Dovey and Rose, 2013, 19). O “enquadramento” da interação e da participação torna-se, portanto, fundamental na avaliação da função social do documentário interativo (Nash, 2014, p. 385).

No entanto, é preciso cuidado ao aplicar conceitos como “voz”, “interatividade” e “participação” na análise de webdocumentários, uma vez que há diferentes graus em que tais ações ou práticas podem ser empregadas. Nash defende ser necessário investigar mais profundamente hipóteses como a de que a possibilidade de escolher conteúdo numa base de dados possa provocar mudança radical nos significados daquele produto midiático. O teórico Lev Manovich (2001) também é crítico do uso indiscriminado do termo “interatividade” quando se discutem objetos ou produtos dos novos media. Para o autor, a palavra tornou-se um conceito demasiado amplo e, portanto, inespecífico. Manovich também defende que atestar interatividade de computadores e objetos dos novos media chega a ser uma redundância, já que a simples possibilidade de que o utilizador controle a ferramenta em tempo real caracteriza uma dimensão de interação entre ferramenta e espectador/utilizador nunca antes experimentada com objetos de media analógicos ou mesmo com obras de arte. A apreciação de uma pintura abstrata, por exemplo, exige um grau de imaginação que o autor caracteriza como interatividade, em certa medida. Movimentos artísticos do fim da década de 1960, como o futurismo e o dadaísmo, inauguram formas de expressão como happenings, performance e instalação — todas explicitamente participativas (Manovich, 2001, p. 56). Para alguns teóricos, afirma o autor, estas formas artísticas prepararam terreno para a ascensão das instalações surgidas na década de 1980. Portanto, não se pode compreender interatividade simplesmente como interação física (carregar um botão, escolher um item de um diretório) quando se fala em novos media.

Canella aponta para um nicho mais específico do webdocumentário, a produção documental feita por movimentos sociais. O autor utiliza nomenclatura cunhada por Downing para comentar a necessidade de analisar esse gênero de produto audiovisual de um ponto de vista socio-técnico (2017, p. 2), isto é, uma perspectiva que privilegie tanto o contexto histórico e social em que o filme é produzido quanto o suporte técnico

utilizado para tal. O pesquisador analisa dois documentários produzidos por membros do grupo Black Lives Matter⁹ em Denver, Colorado (EUA). Os filmes em questão foram produzidos de forma colaborativa, com material de filmagem amador, com distribuição nas redes sociais. O autor critica análises que levam em conta primariamente o número de visualizações ou *likes* como indicativo de sucesso de determinado documentário e destaca a possibilidade de que esses filmes como ferramenta auxiliar para mobilizar uma população local a participar dos movimentos de forma presencial.

⁹ Grupo formado em 2012 nos Estados Unidos que atua contra a violência institucional e, especialmente, policial que atinge a população afro-americana. O movimento se tornou conhecido internacionalmente em 2014, após fortes mobilizações contra a morte do jovem Michael Brown, em Ferguson (Canella, 2017, p. 6)

3. Estudo de caso

3.1 A série *strolling*

Antes de discorrer sobre o objeto de estudo, é necessário traçar um panorama sobre o local de origem da série, Londres, no Reino Unido. O país e, especialmente, sua capital, podem ser caracterizados como territórios de grande heterogeneidade cultural. De acordo com Vertovec (2007), tal processo se intensifica desde o fim da década de 1990, quando diversas ondas migratórias produzem um coletivo que está longe de ser homogêneo. Esses imigrantes se diferenciam e se estratificam segundo critérios como: país de origem; canal de migração; status legal; capital humano/social; acesso ao emprego; habitação; transnacionalismo¹⁰; e relação que estabelecem com autoridades, serviços e residentes locais. O autor define esse processo como *super-diversidade*. Tal condição, defende o pesquisador, é complexa e impõe desafios tanto a governantes, responsáveis por implementar políticas sociais, quanto a estudiosos que pretendem compreender essas populações. É nesse contexto que surge a série de documentários *strolling*, da realizadora britânica Cecile Emeke. O primeiro vídeo do projeto foi publicado em 4 de abril de 2014 por meio da plataforma YouTube. O mote do projeto é explorar as identidades e experiências de vida de jovens de origem africana que nasceram e/ou vivem fora da África. No entanto, as conversas entre realizadora e entrevistados tendem a ser bastante mais amplas e perpassam assuntos como política, cultura, direitos humanos, entre outros. Em entrevista concedida em 2015 à The New York Time Magazine, a realizadora descreve da seguinte forma sua motivação para iniciar o projeto:

¹⁰ Relacionado à forma como "a vida de migrantes muitas vezes é vivida em função de pessoas e lugares que estão em outro local" (Vertotec, 2007, p. 1049).

Há muitas razões para ter começado 'Strolling', mas, no fim das contas, quis criar um espaço seguro para a diáspora negra global falar sobre questões importantes para nós mesmos. A série é centrada na negritude, mas não se limita ao que a sociedade pensa sobre ela. Para mim foi muito terapêutico criar esses curta-metragens, nos quais eu podia ver partes de mim refletidas em pessoas que nunca tinha visto antes e, a julgar pelas respostas do público que tive até agora, [outros se reconhecem também naquelas imagens]. Acho que isso ajudou muitas pessoas, incluindo eu mesma, a se sentirem menos alienadas e invisíveis. (Worhtham, 2015)

Ao longo de dois anos, Emeke faz uma viagem que parte do Reino Unido e passa por França, Holanda e Itália, até chegar à América, com entrevistas nos Estados Unidos e na Jamaica. Nos países cuja língua nativa não é o inglês, o projeto ganha nomes traduzidos: *flâner* (francês); *wandelen* (holandês) e *passegando* (italiano). A questão do nome da série se impõe como algo interessante, especialmente ao considerarmos a versão francesa. Essa problemática será mais bem desenvolvida na próxima seção do trabalho.

Os 26 episódios foram financiados pela própria realizadora e por doações de terceiros. Observa-se que a realizadora incluiu, posteriormente, inserções publicitárias em alguns dos vídeos mais populares da série, o que pode ter auxiliado os custos de produção. A série atraiu atenção midiática, tornando-se assunto de artigos publicados em diversos noticiosos. O mais popular dos vídeos do projeto, *flâner | ep 1 | black french culture, "bande de filles", afrofuturism, fatou, sisterhood & more*¹¹ (Figura 1), superava 105 mil visualizações em março de 2018. No que toca à estratégia de comunicação, vê-se que a realizadora investiu em divulgação principalmente por meio das redes sociais, alinhada ao público jovem com quem ela dialoga nos vídeos. Cecile Emeke possui contas nas plataformas Facebook, Twitter, Instagram e Tumblr. A cineasta utiliza todas elas para publicar conteúdo relacionado a seu trabalho. O projeto *strolling* também tem uma fanpage própria¹² no Facebook, com mais de 6 mil seguidores.

Todas as entrevistas da série foram realizadas em inglês. A fim de aumentar seu público-alvo, a autora fez chamadas para que tradutores voluntários fizessem legendas para os vídeos. O primeiro deles, *strolling | ep 1 | black british women, gentrification in*

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3h3-sOFnLyy>>.

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/strollingseries/>.

london, women's bodies & more, foi traduzido para alemão, francês, holandês, italiano, português, quiniaruanda, suaíli e turco, além de conter transcrição em inglês britânico. A maioria dos vídeos tem tradução para, pelo menos, três idiomas. É importante ater-se à questão da tradução devido à importância simbólica que alguns estudiosos, como Frantz Fanon, deram à questão ao discorrer sobre migrantes e povos diaspóricos. Aqui, o pensamento do filósofo é explicado por Young.



Figura 1: Episódio mais popular do projeto, *flâner | ep 1 | black french culture, "bande de filles", afrofuturism, fatou, sisterhood & more* tem participação de Gaëlle e Christelle, moradoras dos arredores de Paris, França.

Línguas, assim como as classes ou nações, existem sob uma hierarquia: elas são como a tradução, tradicionalmente pensada em termos de um texto original e da cópia inferior. No colonialismo, a cópia colonial torna-se mais poderosa do que o original indígena, que é desvalorizado. Afirma-se até que a cópia corrige deficiências da versão nativa. (Young, 2003, p. 95)

Para Fanon, a tradução é uma questão central da experiência migrante: é preciso resistir às tentativas de ser traduzido segundo a agenda neo-colonial, isto é, sucumbir

ao desejo de reproduzir um modelo comportamental esperado pela branquitude. A resposta a esse impasse é o processo de “destrução”, ou seja, negação de ser traduzido nos termos coloniais ou, ainda, a autotradução, entendida aqui como o ato de tomar para si a tarefa de criar a própria narrativa. (Young, 2003, pp. 96-97). Ao criar uma plataforma para que estes jovens provenientes da diáspora africana falem, em primeira pessoa, sobre suas experiências na Europa, Emeke atua como uma ativista e permite que alguns dos espectadores se identifiquem e encontrem nas palavras dos entrevistados ferramentas para iniciarem a própria autotradução. Nota-se ainda que, com a progressão do projeto, a realizadora aumenta a duração dos vídeos. Enquanto o primeiro episódio da série tem quatro minutos e trinta e três segundos, os vídeos seguintes são mais longos. Um dos últimos documentários do projeto, *strolling (usa) | ep 2 | dominican republic, haiti, class, survivors guilt, anthropology & more*, tem vinte e dois minutos e trinta e dois segundos.

Ao aplicarmos o conceito de voz de Nichols, mencionado na sessão anterior do texto, pode-se dizer que a série é falada em primeira pessoa, por meio de entrevistas em que não se vê intervenção direta da realizadora. *Strolling* pode ser descrito como o que o autor chama de *personal portrait documentary*, ou seja, um filme documental que aborda questões sociais a partir de pontos de vista pessoais. A abertura dos vídeos segue um roteiro mais ou menos fixo: mostram-se alguns detalhes do entrevistado (roupas, trejeitos, forma de andar), assim como do ambiente em que ele está inserido. A trilha sonora é composta por batidas de hip-hop instrumental, sendo que cada vídeo traz uma música diferente. A escolha desse gênero musical não chega a ser justificada pela própria realizadora, mas é possível fazer algumas suposições sobre a decisão. De acordo com a empresa de pesquisa de mercado Nielsen, o R&B/hip-hop ultrapassou o rock como gênero musical mais popular nos Estados Unidos em 2017 (Lynch, 2018). Naquele ano, sete dos dez álbuns mais consumidos (o que contabiliza vendas de unidades físicas e reproduções em modo streaming) pertenciam ao estilo musical em questão. Para Perry (2005), o hip-hop é essencialmente um estilo musical afro-americano, embora incorpore contributos de artistas brancos, latinos e caribenhos. A identificação com esse grupo populacional ocorre porque:

[...] a forma como esse gênero musical foi integrado ao tecido cultural americano se deu como um produto cultural afro-americano, por meio de um público majoritariamente afro-americano (o que já não ocorre no presente) e utilizando a estética afro-americana como característica típica da música (Perry, 2005, p. 12)

Como, então, explicar o uso de um gênero musical tão ligado à cultura dos Estados Unidos em um projeto multinacional? Como produto cultural norte-americano, o hip-hop é exportado internacionalmente e tem influência global. (Perry, 2005, p. 19). Além da música, o movimento compreende elementos como o *rap*, a prática dos DJs, o grafite e dança de rua. Alguns autores defendem a existência de um estilo de vida ligado ao gênero musical. Seus integrantes formam, portanto, uma espécie de comunidade global. Embora Perry considere tal ideia utópica, é inegável a existência de fãs e artistas do gênero em todo o mundo, os quais se integram por meio da troca de material cultural assim como por viagens. No livro *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language* (2009), os pesquisadores H. Samy Salin, Awad Ibrahim e Alastair Pennycook compilam artigos sobre o movimento em países como Brasil, Tanzânia, Austrália e Japão. Para eles, o estudo da popularidade do gênero musical dá um panorama sobre o funcionamento da globalização.

Em *strolling*, os personagens não se apresentam diante da câmera — o espectador só sabe o nome do entrevistado e a cidade exata onde o filme foi gravado ao ler a descrição do vídeo. Também não é possível saber quais foram as perguntas elaboradas pela produtora/realizadora, pois esses trechos são cortados da versão final de cada curta-metragem. A montagem do filme é feita de forma a simular um monólogo que segue o fluxo de pensamento do entrevistado. A mudança de um assunto a outro se dá por meio da inserção de planos de passagem, com trilha sonora. Apesar da escolha desse estilo de edição, a realizadora afirma que pretendia simular um diálogo, conforme ela explica em entrevista à revista *Sight and Sound*.

Queria que *strolling* capturasse algo próximo de uma conversa natural, o que às vezes acontece enquanto estou andando. O movimento também dá ritmo aos episódios, especialmente com a música. Tento usar a música para refletir a energia da conversa ou da pessoa. (Hans, 2016)

No entanto, para Nichols, a entrevista acaba por ter características bastante distintas de uma conversa normal. Isso porque a ela é um processo coercitivo o qual, geralmente, possui protocolos estabelecidos previamente e propósito institucional. O autor destaca o pensamento de Michel Foucault sobre a distribuição desigual de poder/autonomia numa entrevista e como essa tradição surge da prática confessional (Foucault, 1991, p. 122). Porém, diferentemente de confissões feitas no contexto religioso, as entrevistas são feitas para chegar a uma audiência. O registo do diálogo permite, portanto, que o conteúdo alcance uma massa anônima e virtualmente infinita, principalmente após o surgimento da internet.

Não há, em qualquer momento, uso de imagens de arquivo na série. Notam-se fortes características dos sub-gênero performativo de documentário, uma vez que os entrevistados tendem a fazer uma espécie de etnografia de suas experiências de vida e de assuntos que os afetam, tornando-se eles próprios a voz de autoridade sobre essas questões. Nas palavras de Nichols, o documentário performativo “pretende demonstrar como conhecimento personificado dá acesso à compreensão de processos mais complexos em curso na sociedade” (1991, p. 131).

3.2 Temas e narrativas

Conforme mencionado na seção anterior do texto, os temas abordados no série *strolling* são bastante diversos. No sítio do projeto, a autora define como conversas “cruas e honestas” sobre os mais variados temas da esfera pública. Embora a maior parte dos temas seja, em certa medida, quase universais à experiência de ser um jovem afrodescendente nascido na Europa — diferenças culturais em relação aos pais ou avós; adaptação à escola ou ao ambiente profissional; questões relativas à habitação ou à sensação de pertença a somente determinadas zonas da cidade — alguns assuntos são específicos de cada país em causa. Por exemplo, dois dos três entrevistados dos episódios filmados na Holanda (sub-série essa chamada *Wandelen*) comentam a

questão do personagem Zwarte Piet¹³. O ajudante de Sinterklass é alvo de controvérsias todos os anos. De um lado, há quem diga que a forma como o personagem é representado remete a uma representação ligada ao escravismo e ao legado hollywoodiano do blackface¹⁴, hoje considerado racista, enquanto outra parcela da população vê a tradição como inofensiva. Da mesma forma, episódios gravados em França ou Itália, ou mesmo no Reino Unido trazem temáticas particulares desses países. Ao mesmo tempo, apresentam-se assuntos que parecem não ter conexão direta a questões étnico-raciais em primeira análise: internet, saúde mental, sexualidade, gentrificação, entre outros. No entanto, ao ouvir os entrevistados, percebe-se que o fator racial afeta os mínimos detalhes da vida dos entrevistados.

Três grandes questões parecem nortear a temática do projeto de Emeke: memória, identidade e espaço, ou ainda, a relação entre corpo e cidade. Estes assuntos ecoam em pontos cruciais dos estudos pós-coloniais, o que mostra que estas questões emergem como desafios tanto na esfera particular, individual, quanto num plano social. Neste contexto, a representação de identidades dá-se pela relação dialética entre diferenças culturais dos países em que indivíduos provenientes da diáspora estão inseridos e as experiências de racismo e resistência partilhadas por estes mesmos grupos. Em *strolling*, a temática do deslocamento não se limita ao discurso: os personagens falam enquanto passeiam pela cidade. Alguns dos entrevistados elegem regiões centrais e turísticas das cidades onde vivem. É o caso da personagem Anne (Figura 2), do quarto episódio da edição francesa da série, *flâner*. A jovem discute temas como gentrificação e discriminação contra afrodescendentes no mercado imobiliário enquanto caminha pela região do museu do Louvre, em Paris. Outros personagens escolhem propositalmente os bairros onde cresceram. Bekke (Figura 3), jovem britânica de origem nigeriana entrevistada no primeiro episódio da série no Reino Unido, apresenta a região de Dalston, localizada no bairro de Hackney, a nordeste de Londres. O local, antes estigmatizado, é atualmente descrito em sítios de corretoras de imóveis

¹³ Personagem popular da festa de São Nicolau (Sinterklass), celebrada no início de dezembro na Holanda. De acordo com a lenda, Zwarte Piet vem da Espanha e ajuda São Nicolau a distribuir presentes entre as crianças. Ele é representado por pessoas brancas com rosto pintado de preto, peruca que simula cabelo crespo e lábios pintados de vermelho.

¹⁴ Emprego de atores brancos para a interpretação de personagens negros, com maquiagem, cabelo, e trejeitos estereotipados.

como uma área jovem, agitada e artística. Em entrevista ao sítio Homes and Property em 2016, a corretora Anne Currell afirma que o bairro se tornou o “sexto mais caro para se comprar uma casa” e que nos últimos 20 anos os preços de imóveis na zona “aumentaram mais do que em qualquer outro bairro de Londres”¹⁵. Por causa do formato de filmagem escolhido pela realizadora, discussões sobre espaço e as diferentes formas de ocupar e se deslocar na cidade são frequentes nos vídeos.



Figura 2: Anne, moradora dos arredores de Paris, circula pela zona próxima ao museu do Louvre em *flâner* | ep 4 | *le périphérique, beauty school, fake deep, sexual expression, religion & more.*

¹⁵ Disponível em: <https://www.homesandproperty.co.uk/area-guides/hackney-borough/dalston/living-in-dalston-area-guide-to-homes-schools-and-transport-links-a101541.html>



Figura 3: Entrevistada em *strolling* | ep 1 | *black british women, gentrification in london, women's bodies & more*, Bekke mostra mural do bairro de Dalston, zona multicultural e artística que está em processo de gentrificação.

Para Jennifer Leetsch (2016), *strolling* se insere em pelo menos dois locais: o próprio ciberespaço, representado aqui pela plataforma YouTube; e a cidade onde os entrevistados circulam. O colonialismo, lembra a autora, impôs uma cultura de viagem e deslocamento forçados. Na série, a transgressão ocorre a partir do momento que em os entrevistados são convidados a andar despretensiosamente pela cidade, ato que é reforçado pelo próprio nome do projeto. A pesquisadora discorre, ainda, sobre as implicações do título dado à versão da série na França, “flâner”. A palavra remete ao poeta Charles Baudelaire e ao filósofo Walter Benjamin. “Enquanto Baudelaire caracterizava o *flanêur* como um cavalheiro andarilho das ruas, Benjamin via o *flanêur* como personagem-chave para compreender, vivenciar e participar da cidade” (Leetsch, 2016, p.4). O pensamento dos autores também se articula com o do filósofo Michel de Certeau. Para ele, andar pela cidade é um ato enunciativo, pois permite a construção/experimentação de um espaço urbano próprio a cada pedestre.

Ao contarem suas histórias enquanto caminham em seus lares, suas cidades personalizadas, eles [personagens entrevistados na série] se opõem a uma

retórica nacionalista que pode ser vista de forma generalizada em Londres, antigo coração do Império, e em seus respectivos símbolos, monumentos e locais geográficos. (Leetsch, 2016, p. 5)

3.3 Interação do público

A análise da interação e da participação de internautas em comunidades virtuais tem imposto desafios metodológicos a pesquisadores da área de comunicação. Malinen elaborou uma revisão de estudos empíricos sobre o assunto e concluiu que, de modo geral, “não houve definição específica para o conceito de participação nos estudos revisado” (2015, p. 213). A maioria dos autores se concentrou na dicotomia entre utilizadores ativos e passivos. Os critérios para definir o quão participativo e, em última análise, interativo é um utilizador têm sido majoritariamente quantitativos: fatores como tempo de adesão a uma certa comunidade virtual, tempo que passam conectados, número de visitas e quantidade de contributos dedicados ao grupo são alguns dos elementos mais contabilizados. Para chegar aos resultados, a pesquisadora analisou um espectro amplo de estudos, de fóruns abertos com milhares de utilizares a redes privadas, como moodles ou sistema de intranet empresariais. Embora esse gênero de pesquisa emergja como uma tendência, esta dissertação privilegia outros tipos de análise, explicitados a seguir.

Rafaeli e Sudweeks oferecem um modelo de análise qualitativa com três graus de diferenciação para interações estabelecidas em contexto virtual: declarativo (unilateral), reativo (bilateral) e, por fim, diálogo interativo, isto é, quando há uma cadeia de ações e reações em que "mensagens posteriores retomam referências de mensagens anteriores" (1997, p. 3). Por fim, Ariel e Avidar propõem um sistema que leva em conta três dimensões: informação, interatividade e sociabilidade. Nesse modelo, a informação seria o elemento básico da comunicação, mas como os utilizadores detêm o poder sobre como, onde e quando querem partilhar dados, os

níveis de interatividade e sociabilidade dependem não só das características físicas dos dispositivos, mas também da performance dos utilizadores (Ariel & Avidar, 2015, p. 19). No que toca especificamente ao conceito de interatividade, os autores identificam três correntes de pensamento: a da percepção, ligada à experiência dos utilizadores; a dos processos, voltada à transmissão de conteúdo de um utilizador a outro; e a do *medium*, que busca características tecnológicas que facilitam ou permitem a interatividade. Os autores optam pela segunda abordagem, colocando a transmissão de informação ao centro do processo interativo (Ibid., p. 24), assim como fazem Rafaeli e Sudweeks (1997). O modelo proposto pelos pesquisadores inclui dois eixos (interatividade e sociabilidade) que se cruzam, o que forma quatro possíveis classificações para um media. São eles: baixa interatividade e baixa sociabilidade, baixa interatividade e alta sociabilidade; alta interatividade e baixa sociabilidade e alta interatividade e alta sociabilidade. Para os autores, o nível de sociabilidade é “definido pelo número de trocas e de utilizadores de uma plataforma” (Ariel & Avidar, 2015, p. 26). Quanto maiores esses números, maior é a sociabilidade. Portanto, um sítio que tivesse muitos utilizadores e publicações, mas pouca interação profunda entre os membros poderia ser considerado altamente sociável e pouco interativo. Por outro lado, um grupo pequeno que produzisse muito conteúdo que se relacionasse a mensagens e conversas anteriores seria pouco sociável e altamente interativo.

No exemplo do estudo de caso analisado pelo presente trabalho, a forma mais visível de interação estabelecida pelos espectadores da série *strolling* se dá por meio do espaço para comentários da página no projeto no Youtube. A própria plataforma também oferece outras formas de interação reativas, conforme nomenclatura de Recuero (2010), por meio da possibilidade de dar *like* ou *dislike* nos vídeos ou em comentários de outros utilizadores. Nesse caso, o utilizador tem a oportunidade de exprimir uma opinião, mesmo que de maneira limitada, sem se expor à possibilidade de escrutínio que uma mensagem escrita permite. Tal ferramenta, defende a autora, é importante pois possibilita o *feedback* de uma base mais ampla e diversificada de utilizadores.

Do total de 26 curtas-metragens, 25 estão abertos aos comentários da audiência (apenas o primeiro episódio do projeto tem sessão de comentários fechada, por escolha

da autora). Nas mensagens, os espectadores tecem observações sobre o conteúdo dos vídeos, sendo a maioria das opiniões de teor positivo, conforme observa Leetsch: “Os espectadores, segundo a repercussão virtual do projeto medida pelos comentários no YouTube, consideram a série esclarecedora, reconfortante e até mesmo empoderadora” (2016, p. 2). São frequentes as contribuições de afrodescendentes de países diferentes daqueles incluídos no projeto. Muitos dos comentadores pedem que o documentário seja feito também em suas cidades e falam sobre eventuais semelhanças e diferenças culturais com os entrevistados, conforme os exemplos abaixo.

“Essa série é incrível. Acho as perspectivas francesas/holandesas bem mais interessantes do que as do Reino Unido (moro em Londres). Acho que você deveria ir a países que não foram potências coloniais, como Suécia e Alemanha (que têm uma grande população imigrante), porque pode ser mais difícil de se integrar nesses países e a experiência de ser negro/muçulmano deve ser diferente.”

(ania gorbachovska2, em *wandelen | ep 2 | black face, black pete, somalia, racialisation of islam, education & more*)

“Essa série revelou como sou ignorante sendo afro-americana porque eu cheguei a me perguntar “existem pessoas negras na Itália?” [...] estamos em todos os lugares, mas acho que até o momento não havia percebido como esse fato é verdadeiro. Estranhamente, sinto uma grande afinidade com todos que participaram da série, com se fossem primos distantes.”

(BlizzyBry, em *passeggiando | ep 1 | afroitalians, italian citizenship, family sacrifices, lancôme & more*).

“Estou muito feliz por ter encontrado essa série hoje, ela é fantástica. [...] Gostaria de ver um episódio de “strolling” em Toronto ou um “flâner” em Montreal, onde as experiências de negros são tão interessantes e complexas como no resto do mundo, mas têm particularidades que com certeza estimulariam mais debates”

(Khady B, em *passeggiando | ep 2 | italian colonial history, media, misogynoir, african diaspora & more*).

Uma segunda modalidade de comentário que se observa ao analisar o conjunto de mensagens publicado nos vídeos do projeto evoca a memória e relembra histórias de vida. Muitas vezes, os espectadores se abrem nesse espaço público para contar experiências íntimas vividas por eles próprios ou por familiares no contexto da diáspora. Não se pode deixar de considerar, no entanto, que outros fatores podem contribuir nesse sentido: o potencial anonimato da internet, assim como a chance de reeditar conteúdos posteriormente. Com a possibilidade de criar perfis cujos nomes e avatares não correspondem à realidade, internautas podem se sentir mais seguros a expor questões íntimas, assim como a se manifestarem de forma mais direta. Uma pesquisa do Pew Research Center de 2013, feita com internautas estadunidenses, indica que 59% dos internautas gostariam que fosse possível utilizar a internet de forma completamente anônima e que 18% admitiram ter tentado esconder a própria identidade online. O mesmo estudo aponta que esse tipo de comportamento é mais comum na faixa etária dos 18 anos aos 29 anos (Rainie *et al.*, 2013, pp. 9-10). Alguns trechos que mostram comentários com informações que poderiam ser consideradas privadas estão a seguir.

“Tudo o que ele disse está certo. Venho das Antilhas Holandesas, e acho as micro-agressões neste país [Holanda] muito agressivas. Eu me dei conta da minha negritude (de forma negativa) quando era ainda muito nova. As crianças te olham de forma diferente e os adultos gostam de imitar seu sotaque e comentar sobre como ele é “diferente” (isso acontece com frequência). Além disso, sua pele e cabelo são muito exotificados. [...] A pior parte é que a sociedade holandesa nos obriga a sermos assimilados (ou melhor, oprimidos e silenciados). [...] Nunca me senti em casa aqui. De qualquer forma, obrigada pelo vídeo. É bom ver que alguém também passou por essas experiências.”

(Aurélié Zinaida V, em *wandelen | ep 2 | black face, black pete, somalia, racialisation of islam, education & more*).

“[...] consigo me identificar com a pressão de ser da primeira geração de filhos [de imigrantes]. Minha mãe se formou na Jamaica, veio para os Estados Unidos e batalhou trabalhando como empregada doméstica durante a maior parte da vida adulta dela.

Mesmo tendo três diplomas americanos e estando inscrita em um programa de doutorado, ela ainda luta pelo sonho americano. Eu sempre acreditei que tinha de ser bem-sucedida por ela, mas comecei a me cansar dos EUA e por isso vim para a Itália. Acho que aqui terei de recomeçar todo esse processo. A grama do vizinho sempre é mais verde.”

(Tia Taylor, em *passeggiando | ep 1 | afroitalians, italian citizenship, family sacrifices, lancôme & more*).

Essa sensação de pertencimento que muitas vezes as comunidades virtuais proporcionam é discutido mais diretamente no 12º episódio da série, *strolling | ep 12 | the internet, msn, space, liberal/elite unis, black excellence, queerness & more*¹⁶. No vídeo, o jovem Kareem (Figura 4), que mora nos arredores de Londres, conta como foram suas primeiras experiências em salas de conversa on-line, na adolescência. “Fui filho único até os 18 anos, então acho que a internet e minha mãe foram as forças que me criaram. Passei muito tempo com computadores, e acredito que isso me ajudou a definir meus interesses atuais”, diz o entrevistado, no início do filme. “Foi pela internet que percebi o que era diáspora, uma negritude global”, prossegue ele.



Figura 4: Kareem, entrevistado em *strolling | ep 12 | the internet, msn, space, liberal/elite unis, black excellence, queerness & more*, mora em Forest Hill, ao sul de Londres.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMOoKUjHSR8&t=2s>

Kareem relata ter recorrido a redes sociais como Tumblr e Twitter durante os anos na universidade como forma de se sentir menos sozinho. “Aquele espaço digital era meu, e eu podia colocar o que eu quisesse nele. Podia falar o que quisesse, escrever o que quisesse e também apagar qualquer coisa de que me arrependesse”. Na experiência de vida de Kareem, algumas das relações construídas em ambiente virtual transcenderam a internet. “Felizmente, para pessoas racializadas, a internet ajuda a nos mobilizar. Acho que isso pode ser assusta os opressores. A primeira coisa que eles querem fazer é impedir sua comunicação com outra pessoa oprimida”, defende ele.

Muito mais raros são os comentários de pessoas que se identificam abertamente como não-racializadas. Tal fato pode ocorrer por diversos fatores: a segmentação do conteúdo produzido, que talvez seja consumido majoritariamente pelo próprio grupo que retrata; o sentimento de não-pertencimento àquele espaço; ou, simplesmente, a falta de interesse nos assuntos ali tratados. Uma mensagem deixada no sétimo episódio da série no Reino Unido dá hipóteses sobre tais motivações.

“Esse é um ótimo vídeo. Pessoas brancas como eu raramente reconhecem os próprios privilégios, assim como homens raramente reconhecem seus privilégios. Como mulher feminista, vejo que meus amigos homens levaram anos até admitirem ser privilegiados e entenderem o feminismo de verdade. Quanto à história da “Grã” Bretanha... bem, esse é um assunto sobre o qual ainda preciso me educar e ensinar minha família britânica e branca. Muitos britânicos brancos sabem pouco sobre isso e tantos outros não querem saber.” (Gee10783, em *strolling* | ep 7 | *feminist men, crying, “great” britain, reparations, palestine & more*).

De acordo com a classificação proposta por Rafaeli e Sudweeks (1997), predominam em *strolling* as interações de ordem declarativa e reativa. Os diálogos efetivamente interativos de parecem ocorrer com mais frequência quando surgem vozes dissonantes em relação às ideias defendidas pelos entrevistados do projeto. São também nos momentos em que surgem conflitos de opinião que vemos maior grau tanto de sociabilidade e quanto de interatividade no grupo, utilizando nomenclatura de

Ariel e Avidar (2015). É o caso do exemplo abaixo, extraído do segundo episódio da série na Holanda. Os utilizadores envolvidos no diálogo se identificam pelos nomes “Musica wa Africa”, “Kolly” e “Roy Batty.”

Musica wa Africa: “Sempre dou like nos vídeos, mesmo antes de assisti-los.”

Kolly (em resposta ao tópico de Musica wa Africa): “Eu também!”

Roy Batty (em resposta ao tópico de Musica wa Africa): “Você diz isto como se fosse algo bom.”

Musica wa Africa: “E é. Pelo menos para mim.”

Roy Batty: “Isto significa que você não é muito inteligente...”

Musica wa Africa: “Por quê? Eu decidi acreditar na qualidade deste trabalho antes de assistir. Estou simplesmente apoiando o trabalho dela [Cecile Emeke].”

Roy Batty: “Você prefere acreditar em narrativas ao invés de fatos, você está julgando algo antes mesmo de saber do que se trata, você é tendencioso, e não crítico, emocional ao invés de racional. Essas não são características de pessoas inteligentes, muito pelo contrário.”

Musica wa Africa: “É verdade! Eu escolho a narrativa, a emoção e sou 100% tendencioso. Não vim aqui para ser objetivo. Estas são histórias pessoais que ressoam na minha subjetividade. Não sinto necessidade de julgar [os entrevistados]. Minha missão é dar like, ouvir e refletir.”

Roy Batty: “Sei disso, por isso disse que você não era muito inteligente. Ao menos você o admite. Você é estúpido e se orgulha disso, pelo jeito...”

Musica wa Africa: Que troll patético você é. Muito raso e previsível. Procura desesperadamente por atenção e se compromete a fazer comentários negativos desnecessários. Você é um troll da categoria mais baixa.”

Roy Batty: “Talvez eu o seja, mas isso não muda o que você é.”

(wandelen | ep 2 | black face, black pete, somalia, racialisation of islam, education & more¹⁷)

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Be03kzCVhz8&t=12s>

Neste caso, é interessante notar também que o utilizador “Musica wa Africa”, cujo pensamento parece se alinhar ao do público típico da série, recebe apoio externo da comunidade por meio de interações reativas, nomeadamente o botão de *like*. Enquanto as mensagens de “Roy Batty” não recebem qualquer feedback, seja ele positivo ou negativo, todas as respostas do primeiro utilizador têm ao menos um *like*. O percurso que o diálogo toma também ressoa em tópicos estudados pela artista e pesquisadora Grada Kilomba em razão dos termos empregados pelo utilizador “Roy Batty” para tentar ofender “Musica wa Africa”, tais como “emocional” e “tendencioso”. Na performance “While I Speak”¹⁸ (Enquanto falo), concebida para a 32ª bienal de São Paulo e apresentada na exposição “Secrets to Tell”, no MAAT, em Lisboa, Kilomba usa expressões quase idênticas para descrever a sensação de se expressar intelectualmente em ambientes eurocêntricos. A obra é parte de uma trilogia chamada *The Desire Project* composta também pelas peças “While I Walk” (Enquanto caminho) e “While I Write” (Enquanto escrevo), a artista afirma¹⁹:

Comments and remarks (*Comentários e observações*)

Seem to imprison me (*Parecem me aprisionar*)

In a colonial order. (*A uma ordem colonial.*)

Inadvertently, I am told (*Involuntariamente, dizem-me*)

What counts as *true* (*o que vale como verdade*)

And in *whom* to believe. (*e em quem devo acreditar.*)

Reminding me (*Lembrando-me*)

Of a strange dichotomy: (*de uma estranha dicotomia:*)

When they speak, it is *scientific*; (*Quando eles falam, é científico;*)

When we speak, it is *unscientific*. (*Quando nós falamos, é anticientífico.*)

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eYu11z_ajEM

¹⁹ Tradução livre para o português.

When they speak, it is *impartial*; (*Quando eles falam, é imparcial;*)
When we speak, it is *partial*. (*Quando nós falamos, é tendencioso.*)
When they speak, it is *objective*; (*Quando eles falam, é objetivo;*)
When we speak, it is *subjective*. (*Quando nós falamos, é subjetivo.*)
When they speak, it is *neutral*; (*Quando eles falam, é neutro;*)
When we speak, it is *personal*. (*Quando nós falamos, é pessoal.*)
When they speak, it is *rational*; (*Quando eles falam, é racional;*)
When we speak, it is *emotional*. (*Quando nós falamos, é emocional;*)
They have *facts*; (*Eles têm factos;*)
We have *opinions*. (*Nós temos opiniões.*)
They have *knowledge*; (*Eles têm conhecimento;*)
We have *experiences*. (*Nós temos experiências.*)
We are not dealing here (*Não lidamos aqui*)
With a simple game of (*Com um simples jogo de*)
w-o-r-d-s, (p-a-l-a-v-r-a-s,)
but rather with a violent (*mas sim com uma violenta*)
hierarchy, (hierarquia)
Which defines: (*que define:*)
Who can speak (*Quem pode falar*)
And; (*e;*)
What we can speak about. (*sobre o que podemos falar.*)

A peça de Kilomba também faz clara referência ao artigo “Can the subaltern speak”, de Gayatri Spivak, o qual foi discutido anteriormente neste trabalho. Pode-se dizer, portanto, que o campo de comentários dos vídeos de *strolling* se torna lugar de partilha efetiva de experiências de indivíduos majoritariamente oriundos da diáspora

africana nas mais diversas regiões do mundo, onde, finalmente subalternos têm espaço para falar. Tal fenômeno é observado por Leetsch, para quem o projeto de Emeke “promove a produção de um tipo particular de conhecimento cultural e herança, formando um arquivo alternativo, uma comunidade virtual, um ciber-bairro onde se pode conversar” (2016, p. 3).

3.4 YouTube como plataforma

O sítio de distribuição de vídeos YouTube foi criado em 2005, por três executivos da empresa de pagamentos online PayPal nos Estados Unidos: Chad Hurley, Steve Chen e Jewed Karim. Em novembro daquele ano, a plataforma já havia atingido a marca de duzentos mil utilizadores registados e contava com duas milhões de exibições de vídeo diárias²⁰. Em outubro do ano seguinte, o Google anunciou a compra da companhia por 1,65 mil milhões de dólares. “Este é o próximo passo na evolução da Internet”, afirmou o CEO da gigante tecnológica, Eric Schmidt, à agência de notícias Associated Press²¹ em 2006. Desde então, o uso da plataforma extrapolou a simples partilha de vídeos caseiros para servir como local de divulgação de produções audiovisuais independentes e de publicação de material pensado especificamente para o sítio, com a ascensão dos chamados “criadores de conteúdo”²².

As emissoras de televisão também enxergaram o potencial do YouTube e adotam diferentes estratégias para conquistar o público. Em Portugal, emissoras como a RTP e

²⁰Disponível em: https://usatoday30.usatoday.com/tech/news/techinnovations/2005-11-21-video-websites_x.htm

²¹ Disponível em: http://www.nbcnews.com/id/15196982/ns/business-us_business/t/google-buys-youtube-billion/#.WfRgPGhSw2w

²² Utilizadores que mantém relacionamento quase empregatício com o YouTube por se dedicarem à criação de conteúdo exclusivo para a plataforma, sendo compensados financeiramente pela inserção de publicidade em seus vídeos, assim como por parcerias com empresas terceiras. A depender do número de utilizadores inscritos em seu canal e do alcance de seus vídeos, podem obter “benefícios” como consultoria e acesso a eventos exclusivos, entre outros. Eles são divididos em quatro categorias: grafite (1 a 1.000 inscritos); opala (1.000 a 10.000 inscritos); bronze (10.000 a 100.000) e prata ou superior (mais de 100.000 inscritos).

a TVI produzem vídeos curtos (de até dez minutos, em média) com conteúdo de última hora ou, ainda, os melhores momentos de emissões que foram ao ar na televisão. Em países como o Brasil, episódios de franquias de *reality shows* famosos, como Masterchef e Bake Off, são publicados na íntegra no YouTube, poucos dias após serem exibidos nos canais de televisão. Atualmente, o sítio define sua missão como “dar a todos uma voz e revelar o mundo”. A plataforma afirma-se apoiada em quatro pilares: liberdade de expressão; direito à informação; direito à oportunidade e liberdade para pertencer.

No caso da produção de webdocumentários, o uso de uma plataforma como o YouTube se mostra uma solução ambivalente: por um lado, é um recurso gratuito e semi-automatizado e intuitivo (desenvolvido para utilizadores de nível básico de proficiência digital), que praticamente exclui a necessidade de contratação de profissionais como um desenvolvedor ou um designer gráfico; por outro lado, o sítio apresenta limitações na apresentação do projeto, uma vez que estabelece a mesma interface a todos os utilizadores. No sítio, a customização de conteúdo se dá pela criação de listas de reprodução temáticas e pela adição de cards (links para outros vídeos dentro de um vídeo). Não é possível, portanto, criar uma “interface metáfora”, como chama Spinelli, para desenvolver uma arquitetura de informação que se adequa mais à intenção de determinado filme.

O canal de Cecile Emeke foi criado em 30 de novembro de 2013 e tinha pouco mais de 33 mil inscritos em março de 2018. Ela utiliza a plataforma para publicar não só conteúdo da série *strolling*, como também seus trabalhos de ficção. Leetsch discorre sobre o uso do YouTube no caso da série em estudo neste trabalho. Para a pesquisadora, a plataforma é um “arquivo aberto e participativo” e, como objeto dos novos media, pode ser considerado:

[...] uma zona de contato visual capaz de criar condições particulares de percepção e recepção — ressaltando a produção de uma subcultura e integrando os papéis de criador e público, produtor e consumidor, codificador e decodificador. [A série] aborda a questão de como a diáspora pode ser *vista*: nomeadamente, a partir de diversos pontos de vista ao invés de uma perspectiva unilateral. Esta multiplicidade é espelhada na estrutura de *strolling* como uma mini-série, com vários entrevistados e locações (2016, p. 3).

Conforme mencionado anteriormente este trabalho, a escolha do YouTube como plataforma permitiu que o público tivesse participação ativa na criação de parte de conteúdo dos vídeos, por meio de legendas em diversas línguas. No entanto, para autores como Manovich (2001) o próprio poder de eleger a ordem em que assistirá aos filmes, assim como a possibilidade de alterar pormenores com a qualidade de imagem, a dimensão do ecrã e as configurações de som, altera a experiência do utilizador e dá a ele um status próximo ao de co-criador da obra.

3.5 Cecile Emeke — uma breve biografia

Nascida no Reino Unido e de ascendência jamaicana, Cecile Emeke (Figura 5) inicia estudos em matemática, mas abandona a área para fazer cinema. Ela começa sua carreira como realizadora de forma independente, utilizando o sítio YouTube como plataforma para divulgar seu trabalho. O primeiro episódio da série *strolling*, alvo de discussão desta dissertação, inaugura o canal da cineasta em abril de 2014. Em paralelo a esse projeto, Emeke lança o curta-metragem *ackee & saltfish*. O filme fala sobre duas amigas que procuram em Londres o prato tradicional jamaicano que dá nome ao filme, o que leva a uma reflexão sobre gentrificação na cidade. Em entrevista, ao sítio da revista The New York Times Magazine, a realizadora afirma que se inspirou em experiências pessoais para escrever o guião.

Definitivamente, *ackee & saltfish* é baseado em minhas experiências pessoais. O estilo privilegia o diálogo e há uma mistura de temas, de religião a raça, de gentrificação a cultura pop, e assim por diante. [...] Quanto à trama em si, houve alguns casos específicos que me inspiraram para escrever o filme. A gota d'água foi quando eu e meu companheiro encontramos um restaurante caribenho cujos funcionários eram todos britânicos e brancos e que servia versões mal adaptadas de pratos tradicionais por um

preço muito mais alto do que o normal. Para piorar a situação, o rosto de Bob Marley estava estampado nas paredes, e o bar tentava imitar uma cabana na praia. Acabamos por deixar o local. (Wortham, 2015).

Ainda em 2014, a Emeke filma o curta-metragem *fake deep*, uma espécie de leitura dramática feita por seis atrizes de um poema escrito pela própria realizadora. O texto aborda questões cotidianas de racismo e machismo por que passam as mulheres negras e critica homens que tentam liderar discussões do movimento feminista mesmo sem procurarem saber quais são reais demandas de mulheres, assumindo uma visão condescendente sobre elas. No ano seguinte, Emeke realiza um projeto em parceria com a revista *Dazed*. No documentário *Lines*, mulheres falam sobre letras de músicas que foram marcantes em suas vidas. A seleção de títulos inclui as canções *Nasty Gal* (Destiny's Child), *Certainly* (Erikah Badu), *Work It* (Missy Elliot), *Umi Says* (Mos Def) e *Freedom Time* (Linda Tillery). Assim como em *fake deep*, *Lines* coloca a palavra em primeiro plano, uma marca do estilo da realizadora. Também em 2015, a realizadora volta a explorar a dupla de personagens Olivia (interpretada pela atriz Michelle Tiwo) e Rachel (Vanessa Babirye), de *ackee & saltfish*, em uma série cômica. Inicialmente, os seis vídeos que compõem a produção foram publicados no canal de Emeke no YouTube. No entanto, em 2016, o canal britânico BBC Three exibiu a série em sua grade horária, sendo este o primeiro trabalho de Emeke a ser exibido na televisão.

Com o curta-metragem *Wilton* (2016), a realizadora faz uma segunda participação na grade televisiva, desta vez na emissora britânica Channel 4, no âmbito de uma parceria entre a revista *Dazed* e o Institute of Contemporary Arts (ICA). O filme de Emeke foi um dos selecionados do projeto First Acts, realizado com apoio da instituição Arts Council England para divulgar produção audiovisual de jovens realizadores britânicos entre os 16 e os 24 anos. Fora do Reino Unido, a realizadora dirige o segundo episódio da primeira temporada da série *Insecure* (2016), da emissora HBO. A produção é escrita e dirigida pela realizadora norte-americana Issa Rae, cuja trajetória profissional é semelhante à de Emeke. Rae se tornou conhecida após dirigir a web-série cômica *Awkward Black Girl* (2011), na qual ela também interpreta a personagem principal. A trama explora os conflitos de uma jovem negra recém-chegada à vida adulta, mais ou menos o mesmo mote de *Insecure*.



Figura 5: Cecile Emeke

Recentemente, Emeke dirigiu o curta-metragem *The Ancestors Came* (2017), exibido na exposição “Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power”, do museu Tate Modern, em Londres. A mostra esteve aberta entre 12 de julho e 22 de outubro de 2017. O filme de Emeke é uma entrevista/homenagem à artista visual Faith Ringgold e fala sobre a influência da infância no bairro do Harlem, em Nova York, no trabalho da artista estadunidense. Em fevereiro deste ano, a cineasta foi anunciada como co-diretora da série *In the long run*, da emissora britânica Sky. O ator inglês Idris Elba produz o seriado e interpreta o personagem principal da trama, Walter Easmon, patriarca de uma família originária de Serra Leoa que se muda para Londres na década de 1980. Também incluem o elenco nomes como Bill Bailey, Kellie Shirley e Mattie Boys. A produção tem estreia prevista para 29 de março de 2018. Dada a projeção de carreira de Elba — vencedor do Globo de Ouro em 2012 pela série televisiva *Luther* e nome já bastante reconhecido em Hollywood — esta poderá ser uma oportunidade para que Emeke se estabeleça como realizadora de um circuito mais comercial de cinema/audiovisual, movimento que ela já havia iniciado ao exibir uma de suas séries na BBC e ao dirigir um episódio de *Insecure*, da HBO.

4. Conclusão

A área dos estudos pós-coloniais é, por natureza, plural e interdisciplinar. O mesmo se pode dizer sobre o campo de estudos da comunicação. Portanto, ao pensar em como aplicar teorias dessa linha teórica a um objeto proveniente dos novos media, percebe-se que ainda há lacunas a ser preenchidas. Ao analisar a série *strolling*, de Cécile Emeke, foi preciso utilizar estudos de outros ramos científicos, tais como pós-estruturalismo e *film studies*, a fim de obter uma análise consistente, especialmente no que tange à investigação da componente técnica/cinematográfica do projeto. Os estudos pós-coloniais parecem ser mais efetivos para a análise de conteúdo e de suas representações, uma vez que são profundamente interligados a temas como identidade e memória.

A série utilizada como estudo de caso pode ser considerada um exemplo de peça documental proveniente de novos media que discute temáticas pós-coloniais. A própria realizadora, nascida no fim da década de 1980 e de ascendência jamaicana, pode ser considerada uma espécie de filha do que Vertovec chama de *super-diversidade* no contexto do Reino Unido. Para tanto, a cineasta une nas imagens dois elementos principais: uma voz e um corpo que se desloca pela cidade. O guião é repetido em diversos locais na Europa e nas Américas, o que resulta em retratos pontuais, fragmentados das vidas dos entrevistados — em sua maioria, jovens afrodescendentes moradores de grandes cidades. Há uma certa interseccionalidade na escolha dos participantes. Embora eles partilhem experiências como membros de uma comunidade negra em diáspora, há diversidade quanto a questões como gênero, sexualidade, classe social e religião. Há também exemplos tanto de filhos de imigrantes quanto de pessoas cujas famílias moram na Europa/América há muitas gerações. Em relação aos assuntos discutidos, o projeto se concentra em memória, identidade e espaço, embora se proponha a ser um canal aberto para praticamente qualquer tema. Por consequência, o conteúdo gerado é, ele também, *super-diverso*.

Ao estudar as formas de interação da audiência da série, observa-se um ambiente pautado pela harmonia, pertencimento e abertura ao debate (Leetsch, 2016). A presente dissertação não chega a traçar o perfil exato de quem se comunica por meio dos espaços para comentários da plataforma, mas uma análise preliminar indica predominância de pessoas afrodescendentes das mais diversas localidades no mundo. O campo de respostas dos vídeos muitas vezes ecoa as experiências relatadas pelos entrevistados no documentário: os espectadores se sentem à vontade para revelar, em espaço público, as próprias histórias. Um possível desenvolvimento para o este trabalho seria a consulta direta aos espectadores, talvez por meio de formulários e/ou grupo focal, para verificar até que ponto esses indivíduos se identificam enquanto pertencentes a um grupo. Esta hipótese se relaciona diretamente ao cibernacionlismo, conceito posto em discussão por Everett (2009). Nesse caso, uma resposta afirmativa representaria um exemplo desse fenômeno, mesmo com as limitações que impostas pelo termo. O coletivo formado seria, portanto, uma espécie de nação que se une não por circunstâncias geopolíticas, mas ideológicas e identitárias.

Outro possível desenvolvimento do presente trabalho seria a busca e eventual comparação de *strolling* a projetos semelhantes desenvolvidos fora do eixo Europa-América do Norte. Decerto haverá trabalhos interessantes sendo feitos no Sul global, os quais poderiam oferecer perspectivas ainda mais ricas sobre a diáspora africana na contemporaneidade. Uma segunda proposta à pesquisa seria o aprofundamento do estudo de outras obras de Emeke, notadamente seus curtas de ficção e projetos feitos em parceria com instituições. Uma análise desse tipo poderia ampliar a compreensão sobre o perfil da realizadora, assim como a evolução dos trabalhos realizados por ela.

5. Bibliografia

Ariel, Y., & Avidar, R. (2015). Information, Interactivity, and Social Media. *Atlantic Journal of Communication*, 23(1), 19-30. doi:10.1080/15456870.2015.972404

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2013). *Post-colonial studies: The key concepts*. Routledge.

Canella, G. (2017). Social movement documentary practices: digital storytelling, social media and organizing, *Digital Creativity*, DOI: 10.1080/14626268.2017.1289227

Carneiro, S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (Tese de Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo

Castells, M. (2004). *A Galáxia Internet – Reflexões sobre Internet, negócios e Sociedade. Serviço de Educação e Bolsas. Fundação Calouste Gulbenkian*. ISBN 972-31-1065-2

Eko, L. (2001). Many spiders, one worldwide web: Towards a typology of Internet regulation. *Communication Law & Policy*, 6(3), 445-484.

Everett, A. (2009). *Digital diaspora: A race for cyberspace*. SUNY Press.

Hans, S. (2016). Cecile Emeke's small but singular body of online work reveals a filmmaker determined to tell stories on her own terms. *Sight And Sound*, 26(1), 11.

Gandhi, L. (1998). *Postcolonial theory: A critical introduction*. Crows Nest: Allen & Unwin

Kilomba, G. (2008). *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: Unrast

Leetsch, J. (2016). *Dis/Placed: Virtual Diasporas*.

Lynch, J. (2018). For the first time in history, hip-hop surpassed rock to become the most popular music genre, according to Nielsen. *Business Insider*. Disponível em: <http://www.businessinsider.com/hip-hop-passes-rock-most-popular-music-genre-nielsen-2018-1>

Malinen, S. (2015). Understanding user participation in online communities: A systematic literature review of empirical studies. *Computers In Human Behavior*, 46228-

238. doi:10.1016/j.chb.2015.01.004.

Marzagora, S. (2016). The humanism of reconstruction: African intellectuals, decolonial critical theory and the opposition to the 'posts'(postmodernism, poststructuralism, postcolonialism). *Journal of African Cultural Studies*, 28(2), 161-178

Mignolo, W. (2000). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press

Nash, K. (2014). What is interactivity for? The social dimension of web-documentary participation. *Continuum*, 28(3), 383-395.

Nwabuzo, O. (2016). *Afrophobia in Europe: ENAR Shadow Report 2014-2015*. Brussels: European Network Against Racism. Disponível em: http://www.enar-eu.org/IMG/pdf/shadowreport_afrophobia_final-2.pdf.

Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary* (Vol. 681). Indiana University Press.

Patterson, T. R., & Kelley, R. D. (2000). Unfinished migrations: reflections on the African diaspora and the making of the modern world. *African Studies Review*, 43(01), 11-45.

Perry, I. (2004). Hip Hop's Mama: Originality and Identity in the Music. *Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop*. Duke University Press, 9-24

Rainie, L., Kiesler, S., Kang, R., Madden, M., Duggan, M., Brown, S., & Dabbish, L. (2013). Anonymity, privacy, and security online. *Pew Research Center*, 5.

Rafaeli, S. and Sudweeks, F. (1997), Networked Interactivity. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Volume 2: 0.

Recuero, R. (2011). *Redes sociais na internet*. Sulina

Shome, R. (2016). When postcolonial studies meets media studies. *Critical Studies in Media Communication*, 33(3), 245-263.

Spinelli, E. M. (2013). Webdocumentário: implicações dos recursos tecnológicos digitais na composição estrutural e narrativa do formato. *Revista Comunicação Midiática*, 8(2), 169.

Vertovec, S. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and racial studies*, 30(6), 1024-1054.

Young, R. C. G. (2003). *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Wortham, J. (2015). Cecile Emeke isn't worried about Hollywood. *The New York Times Magazine*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/02/20/magazine/cecile-emeke-isnt-worried-about-hollywood.html>

6. Anexo: Lista de figuras

Figura 1: Emeke, C. [cecile emeke]. (2015, janeiro, 18). [Reprodução de vídeo]. *flâner | ep 1 | black french culture, "bande de filles", afrofuturism, fatou, sisterhood & more.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3h3-sOFnLyy&t=1s>

Figura 2: Emeke, C. [cecile emeke]. (2015, maio, 27). [Reprodução de vídeo]. *flâner | ep 4 | le périphérique, beauty school, fake deep, sexual expression, religion & more.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5qyXZ46qBw&t=395s>

Figura 3: Emeke, C. [cecile emeke]. (2014, abril, 4). [Reprodução de vídeo]. *strolling | ep 1 | black british women, gentrification in london, women's bodies & more.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tYcZ8i0Lm5g&t=40s>

Figura 4: Emeke, C. [cecile emeke]. (2015, junho, 10). [Reprodução de vídeo]. *strolling | ep 12 | the internet, msn, space, liberal/elite unis, black excellence, queerness & more.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMOoKUjHSR8&t=863s>

Figura 5: Emeke, C. (2014, outubro, 31). Auto-retrato [imagem digital]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/u07TvNjzJw/?taken-by=cecileemeke>