

O lugar da Netflix no campo do poder: reflexões sobre o impacto da empresa no audiovisual africano a partir da Nigéria

Netflix's place in the field of power: reflections on the company's impact in the African audiovisual sector from Nigeria

El lugar de Netflix en el campo del poder: reflexiones sobre el impacto de la empresa en el audiovisual africano desde Nigeria

Ana Camila ESTEVES¹

Resumo

Neste artigo, tento problematizar a atuação da Netflix como agente do campo de poder que impacta as dinâmicas de funcionamento do campo de produção dos cinemas africanos, a partir da sua atuação na Nigéria. À luz de Bourdieu (1996), busco contextualizar o lugar da Netflix como uma instância de poder sobre os agentes criativos africanos, incentivando financeiramente seus projetos ao mesmo tempo em que impõem limites em termos temáticos, linguísticos e estéticos, além de manterem o controle sobre os modos de distribuição. Amparada no conceito de colonialidade do poder como discutida por Walter Mignolo (2020), interessa-me pensar a Netflix a partir dos supostos diferenciais que ela traz para essa relação: a participação ativa de agentes criativos do audiovisual africano e a promessa de alcance global, algo que nunca chegou a acontecer para os cinemas da África.

Palavras-chave: *streaming*; Netflix; cinemas africanos; Nigéria; Nollywood.

Abstract

In this article, I aim to problematize Netflix's role as an agent in the field of power that impacts the dynamics of the production field of African cinemas, based on its foray in Nigeria. In the light of Pierre Bourdieu (1996), I seek to contextualize the place of Netflix as an instance of power over African creative agents, financially encouraging their projects while imposing limits in thematic, linguistic and aesthetic

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, cursando sou pós-doutorado no King's College London. E-mail: anacamila.ufba@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6175-0284>



terms, in addition to maintain control over distribution modes. Supported by the concept of coloniality of power, as discussed by Walter Mignolo (2020), I am interested in reflecting on Netflix based on the supposed differences it brings to this relationship: the active participation of creative agents in the African audiovisual sector and the promise of global reach, something that never happened for cinemas in Africa.

Keywords: streaming; Netflix; African cinemas; Nigeria; Nollywood.

Resumen

En este artículo trato de problematizar la actuación de Netflix como agente del campo de poder que impacta la dinámica del campo de producción de los cines africanos, a partir de su actuación en Nigeria. A la luz de Pierre Bourdieu (1996), busco contextualizar el lugar de Netflix como una instancia de poder sobre los agentes creativos africanos, incentivando financieramente sus proyectos e imponiendo límites en términos temáticos, lingüísticos y estéticos, además de mantener control sobre los modos de distribución. Apoyada en el concepto de colonialidad del poder, tal como lo discute Walter Mignolo (2020), me interesa pensar en Netflix a partir de las supuestas diferencias que aporta a esta relación: la participación activa de los agentes creativos en el sector audiovisual africano y la promesa de alcance global, algo que nunca sucedió para los cines en África.

Palabras clave: streaming; Netflix; cines africanos; Nigeria; Nollywood.

Introdução

A indústria audiovisual da Nigéria rompeu muito rápido as fronteiras do país, conquistando plateias em todo o continente, bem como se expandindo para o mercado da diáspora africana no mundo, a qual se tornou fundamental para seu processo de internacionalização fora da África. Bala A. Musa, no livro *Nollywood in Global Perspective* (2019), chama atenção para o fato de Nollywood hoje não poder ser pensada fora de uma perspectiva transnacional, especialmente se olharmos para o fenômeno de sua “globalização” através dos movimentos migratórios que tornaram os *video films* acessíveis às populações nigerianas em todo o planeta. Em outras palavras, Nollywood já era global muito antes da chegada da Netflix.

Os autores Matthias Krings e Onookome Okome, que assinam a organização do livro *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (2013), também estão atentos ao fenômeno de como Nollywood se tornou popular para além da Nigéria, com foco majoritário sobre a dimensão diaspórica de



sua abrangência transnacional. Jonathan Haynes (2016), em seu profundo estudo sobre os gêneros cinematográficos de Nollywood, chega a pensar em um “gênero da diáspora”, que consiste em filmes que não somente são gravados em países estrangeiros (especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra), mas cujas histórias estão ligadas às experiências de nigerianos vivendo fora do país.

Muitos pesquisadores de Nollywood, portanto, já se dedicaram a pensar a dimensão transnacional da indústria como uma realidade que tensiona diversas questões em torno do fenômeno popular nigeriano que ultrapassa fronteiras e é imitado por vários países africanos. Aqui, discuto como a Netflix adiciona outra dimensão a essas discussões, particularmente pelo fato de ampliar o alcance dos filmes da Nova Nollywood para o público da plataforma em quase todo o mundo, sem se vincular exclusivamente às audiências nigerianas em diáspora. Quando a Netflix licencia dezenas de filmes nigerianos para o seu catálogo global (títulos com ou sem exclusividade de exibição), bem como investe em produções originais do país em parceria com grandes produtoras audiovisuais da Nigéria, Nollywood passa a fazer parte de uma espécie de “cardápio” oferecido pela maior empresa de *streaming* do mundo e que opera a partir de estratégias articuladas localmente para não só manter seus assinantes como adquirir outros nos mais diversos territórios do planeta.

Para defender a ideia da Netflix como um agente do campo do poder que impacta as disputas entre os agentes do campo audiovisual da Nigéria, é fundamental compreender o seu lugar dentro desse campo de poder e suas relações com os outros agentes dotados de poder econômico similar, mas que estão em disputa justamente pelo acúmulo de capital cultural que lhes coloca em outro patamar de legitimidade dentro do campo de produção cultural analisado. Isso significa que quanto mais a Netflix se apresenta não somente como um serviço que visa pura e simplesmente ao lucro, mas também como uma plataforma que reúne o melhor da programação audiovisual do mundo, construindo catálogos cuidadosamente pensados para audiências globais e nichos locais, mais ela é legitimada no campo pelos pares e pelos agentes dos campos dominantes – ainda que sigam em disputa, uma vez que são concorrentes. Quando a Netflix lança o seu próprio selo de qualidade, atribui um valor a ele e passa a produzir suas séries e filmes originais, ela revela suas estratégias de poder sobre o campo que domina. Nesse sentido, é importante perceber como o lugar de qualidade e distinção instituído pela Netflix passa a ser desejado pelos campos



dominados – os de produção massiva e restrita, ou seja, a Nova Nollywood e o cinema autoral africano –, o que acaba reforçando o lugar de poder da empresa no campo e munindo-a de legitimidade.

Em toda a contribuição sociológica de Pierre Bourdieu, um dos conceitos desenvolvidos com menor profundidade foi o de campo do poder (DENORD, 2017; SOUZA, 2014). O autor utilizou o termo em pelo menos três contextos: da sociologia da classe dominante, da teoria geral dos campos e da sociologia histórica do Estado. De uma forma geral, “pode-se definir o campo do poder como o espaço em que se estabelece o valor relativo dos diferentes tipos de capitais que proporcionam um poder sobre o funcionamento dos diferentes campos” (DENORD, 2017, p. 75-76).

Os agentes que fazem parte desse campo são aqueles com alta concentração de capital econômico, ou seja, os que ocupam posições dominantes nos campos econômicos e cujas disputas internas “têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de serem lançadas nessas lutas” (BOURDIEU, 1996, p. 244). No caso particular do campo de produção cultural, analisado por Bourdieu em *As Regras da Arte*, a concentração de capital cultural no campo do poder é igualmente relevante, pois ele é um fator importante na variação de concentração de capitais dentro do campo do poder.

A distribuição segundo a desigual dotação em capital econômico é cruzada com a distribuição segundo o capital cultural possuído que, por sua vez, hierarquiza os campos segundo uma ordem inversa. Desse modo, o campo do poder seria organizado pela oposição entre posições dominantes do ponto de vista econômico ou temporal, mas dominadas culturalmente, por um lado e, por outro, dominantes do ponto de vista cultural e dominadas economicamente. (DENORD, 2017, p. 76-77).

Souza (2014) completa:

É um conceito que objetiva evitar a compreensão das relações de dominação presentes num campo particular a partir apenas das práticas, representações e posições de indivíduos e grupos do campo específico, objeto da análise. Estabelece, assim, o cuidado analítico com a constituição do poder que cada um deles tem para “interferir na transformação ou na conservação” das leis específicas de cada campo, ou seja, de interferir nas disputas pelos graus de autonomia que estão em jogo nestes campos. (SOUZA, 2014, p. 25).

Existe, por sua vez, uma “tensão entre uma lógica econômica e uma lógica estética que se baseia num critério de apreciação mais autêntico e ‘puro’ das obras e



autores nas relações entre os profissionais envolvidos” (SOUZA, 2014, p. 26) na criação de obras fílmicas no campo audiovisual nigeriano e nas instituições responsáveis pela produção e difusão desses conteúdos. Ciente desse dilema, a Netflix tem entre suas estratégias a contratação de profissionais do audiovisual africano nos países onde lhe interessa atuar (Nigéria, África do Sul e Quênia, inicialmente), para ocupar posições de decisão sobre licenciamentos de filmes e séries africanas para o seu catálogo, bem como de quais obras africanas serão produzidas como originais pela plataforma. Desse modo, ela negocia sua atuação como investidora no âmbito de produção e difusão no audiovisual do continente com o capital cultural dos próprios agentes do cinema e televisão africanos, de modo a, ao mesmo tempo, manter seu lugar de poder e decisão e pleitear legitimidade ao “dar voz” aos africanos que, em teoria, fazem as escolhas do conteúdo produzido e distribuído pela Netflix. Trata-se, portanto, de uma negociação estratégica a partir dos modos de atuação dos agentes que possuem “disposições econômicas que, em certos setores do campo, são totalmente estranhas aos produtores, e disposições intelectuais próximas das dos produtores, dos quais podem explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo e valorizá-lo” (BOURDIEU, 1996, p. 245).

No caso do campo audiovisual africano, essa relação de forças que se engendra quando as decisões são negociadas entre dominantes e dominados traz de volta questões há muito tempo caras à discussão sobre a apropriação das narrativas sobre África pelos próprios africanos. A falta de autonomia (no sentido Bourdieusiano do conceito) no processo criativo é um impasse para a própria ideia de um campo do cinema africano, autonomia essa que, de forma ideal, só se estabelece quando os agentes criativos africanos não têm que atender as demandas do campo do poder. Ainda que a Netflix convide os africanos para fazer parte dos processos de decisão, tais decisões têm de ir ao encontro de um projeto econômico que se constrói a partir de decisões curatoriais muito específicas – as quais levam à assinatura do serviço por parte do público. A questão, portanto, não é a natureza da plataforma em si, ou o modo como ela opera na África e em outras regiões do planeta – afinal, a Netflix está fazendo na África o que faz em qualquer outra região, o que “tem que fazer”, segundo sua lógica econômica –, mas como isso impacta o processo de autonomização do campo do cinema africano a longo prazo.



Partindo da contribuição fundamental de Walter Mignolo (2020) sobre a dimensão das experiências contemporâneas a partir da diferença colonial, as noções de “global” e “local” mobilizadas pelo autor são aqui convocadas e tensionadas para discutir a atuação da Netflix em parceria com os agentes das indústrias locais dos países nos quais investe e seu objetivo de alcançar públicos em todo o mundo a partir da construção de um projeto global no campo do audiovisual. Convoco a autora Amanda Lotz (2017, 2021) e a ideia que defende de uma Netflix multinacional (em vez de global) e discuto a natureza do funcionamento da empresa e como ela se apresenta como um serviço de alcance mundial. O movimento ajuda a esclarecer o *projeto global* da Netflix junto às *histórias locais* da Nigéria nos filmes da Nova Nollywood, considerando as dimensões e ambiguidades que o termo “local” suscita nesses contextos e na própria argumentação de Mignolo. Com base na argumentação de Mignolo, discuto como as histórias locais nigerianas acolhidas pela Netflix para audiências globais são aquelas que, além de serem homólogas às narrativas hegemônicas estadunidenses, evitando causar estranhamento no “espectador global”, também apresentam temas em geral vinculados a uma *ideia de África* construída pelo próprio Ocidente.

Histórias africanas para audiências globais: dimensões da colonialidade do poder

Em seu livro fundamental para os estudos pós-coloniais, *Histórias Locais, Projetos Globais* (2020), originalmente publicado em 2003, o pesquisador argentino Walter Mignolo traz importantes reflexões em torno das noções de “global” e “local” a partir da *diferença colonial*, ou seja, do modo como o colonialismo transforma as experiências e os discursos das regiões colonizadas em todo o mundo e como isso determina uma diferença, uma particularidade e um modo de pensar (e de construir um pensamento) que devem ser a base para que qualquer análise, de qualquer natureza, seja feita sobre um fenômeno social. Mignolo argumenta que a diferença colonial ajuda a desviar daquelas histórias locais (hegemônicas, ocidentais, europeias) que se pretendem globais/universais e que têm se construído assim a partir de uma abordagem civilizatória.

Torna-se importante uma discussão teórica em torno das ideias de “local” e “global” que se manifestam quando tratamos do fenômeno da Netflix na relação com



os mercados nacionais em todo o mundo, especificamente no campo de difusão de conteúdo audiovisual da Nigéria, considerando a diferença colonial, a qual é fundamental para compreender o fenômeno. Considerando como, historicamente, os cinemas da África nasceram no pós-independências e mantiveram-se vinculados e dependentes da Europa para existir, tanto em termos de produção como de difusão (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994), uma análise da entrada da Netflix como agente produtora, difusora e financiadora de filmes africanos não pode prescindir de um enfoque que coloque em perspectiva os modos através dos quais os cinemas da África, de uma forma geral, configuraram-se com base em uma relação de dependência e ausência de autonomia com países hegemônicos.

Mignolo (2020) defende uma perspectiva epistemológica que se constrói a partir das experiências dos sujeitos pós-coloniais, gesto que leva ao que ele chama de pensamento liminar. Para ele, o discurso colonial e pós-colonial é “condição para a possibilidade de se construírem novos *loci* de enunciação e para a reflexão de que o ‘conhecimento e compreensão’ acadêmicos devem ser complementados pelo ‘aprender com’ aqueles que vivem e refletem a partir de legados coloniais e pós-coloniais” (p. 25-26). Portanto, a experiência de pessoas e sociedades que viveram situações de colonização necessariamente atribui uma perspectiva de construção de discursos e pensamentos a partir dessa experiência – o que Mignolo denomina diferença colonial.

O autor argumenta que só pode produzir conhecimento quem tem acesso às condições materiais que o possibilitam, o que em última instância define o que ele entende por “colonialidade do poder”, tomando emprestada a expressão conceituada pelo pensador peruano Aníbal Quijano. Para Mignolo, as condições de subalternização de povos colonizados que ainda hoje vivem as consequências, em diversos níveis e camadas, da colonização, de certa forma os impede (ou dificulta) de construir os seus próprios discursos e epistemologias sobre fenômenos sociais, especialmente os que lhe dizem respeito diretamente. Mignolo (2020, p. 40) afirma que seu “entendimento da colonialidade do poder pressupõe a diferença colonial como sua condição de possibilidade e como aquilo que legitima a subalternização do conhecimento e a subjugação dos povos”.

Entendo aqui como “colonialidade” tão somente o lado reverso e inevitável da “modernidade” – seu lado sombrio, como a parte da lua que não enxergamos quando a observamos da terra. A colonialidade traz para o primeiro plano a coexistência e interseção tanto dos



colonialismos modernos quanto das modernidades coloniais (e, obviamente, a multiplicação das histórias locais que substituem a história mundial ou universal), na perspectiva dos povos e histórias locais que têm de confrontar o colonialismo moderno. (MIGNOLO, 2020, p. 47).

Essa “perspectiva dos povos e histórias locais” é o centro do argumento de Mignolo para defender uma outra construção de pensamento que não tenha o Ocidente como referência e tampouco assuma as histórias locais ocidentais e hegemônicas como universais. Tal gesto seria a materialização de um pensamento liminar. A grande crítica empreendida pelo autor, que vai ao encontro do pensamento dos filósofos africanos Valentin-Yves Mudimbe (2019), Achille Mbembe (2019) e Felwine Sarr (2019), entre outros, é orientada pela ideia de que as histórias locais de sociedades que foram colonizadas precisam não só assumir a diferença colonial como acolhê-la como a mais potente forma de produzir conhecimento e narrativas sobre si.

Walter Mignolo (2020) defende que a Europa empreende um projeto global sobre o que é ser humano, civilizado e digno de direitos, projeto ao qual os africanos precisariam se adaptar. Essas noções de humanidade e civilização têm, naturalmente, como referência o pensamento francês e europeu de uma forma geral, da própria definição de ser humano no mundo moderno, e trata-se, portanto, de uma história local, a do Iluminismo, que na história ocidental foi construída como uma referência universal.

Mudimbe (2019) contextualiza esse cenário discutindo a ideia de “invenção da África”, um gesto que atribui aos cientistas europeus iluministas no período em que tanto o imperialismo quanto a antropologia se formaram e passaram a incorporar a noção de “primitivo” às suas análises sobre o Outro africano. Nesse sentido, Mbembe (2019, p. 116) defende uma “crítica radical dos pressupostos que favorecem a reprodução das relações de sujeição urdidas no império entre os indígenas [nativos²] e os colonos e, de modo mais geral, entre o Ocidente e o resto do mundo”. Para o autor, somente esse gesto pode levar a uma rejeição de “todas as formas de universalismo que, hostis à diferença e, por extensão, à figura do Outro, atribuem ao Ocidente o monopólio da verdade, da ‘civilização’ e do humano” (p. 117).

²Decidi adicionar a palavra “nativo” como uma melhor tradução da palavra “indigène”, uma vez que “indígena” em português nem sempre tem o mesmo significado da palavra em francês ou inglês.



O global e o local em perspectiva

Existe, porém, uma outra camada de complexidade na ideia de “local” que Mignolo (2020) sugere, uma vez que as histórias locais existem em todos os cenários políticos, mas é o contexto da colonialidade do poder que tem sido o marcador das histórias locais que se convertem em projetos globais e daquelas que permanecem invisibilizadas. Para além disso (e de uma forma mais complexa), muitas histórias locais hegemônicas se tornam referência para o surgimento de novas histórias locais em países antes colonizados, os quais emulam, por exemplo, formas ocidentais de governabilidade em seus processos de organização pós-independências, como no caso de muitos países na África.

Não estou, portanto, montando um cenário no qual as histórias locais são as dos países colonizados ou do Terceiro Mundo, e os projetos globais se situam nos países colonizadores do Primeiro Mundo. Os projetos globais, em outras palavras, são fermentados, por assim dizer, nas histórias locais dos países metropolitanos; são implementados, exportados e encenados de maneira diferente em locais particulares (por exemplo, na França e na Martinica no século 19). (MIGNOLO, 2020, p. 97).

Mbembe (2019) é especialmente incisivo nessa questão, mostrando-se decepcionado com o fracasso dos governos dos países africanos independentes, que, em seus processos de descolonização, ignoraram suas próprias formas (pré-coloniais) de governar para repetir modelos de governabilidade opressores e corruptos – exatamente como os seus antigos colonizadores. Essa ausência de conflito entre as formas europeias de governar e os novos governos africanos diz muito sobre como o projeto global da Europa permanece vivo e atuante nas mais diversas esferas da vida e das sociedades humanas.

As histórias universais dos últimos quinhentos anos foram imbricadas em projetos globais. Hoje, as histórias locais estão assumindo o primeiro plano e, da mesma forma, revelando as histórias locais das quais emergem os projetos globais com seu ímpeto universal. Do projeto do *Orbis universalis christianum*, aos padrões de civilização na virada do século 20, até o projeto atual de globalização (mercado global), os projetos globais têm sido o projeto hegemônico para o gerenciamento do planeta. (MIGNOLO, 2020, p. 46).

Essa forma de “gerenciamento do planeta” se desdobra em várias esferas e em última instância condiciona os regimes de visibilidade das histórias locais não hegemônicas, subalternizadas. O filósofo senegalês Felwine Sarr (2019, p. 20) aponta para como a noção de desenvolvimento, por exemplo, historicamente serviu “como



uma das expressões do empreendimento ocidental de expansão de sua episteme no mundo, por meio da disseminação de seus mitos e teleologias sociais”. Para o autor, a perspectiva do desenvolvimento, tão cara aos discursos da modernidade, que Mignolo (2020) associa de modo muito perspicaz à própria colonização, “é uma tentativa de universalizar um empreendimento que teve no Ocidente sua origem e seu grau de realização mais elevado” (SARR, 2019, p. 21).

[O desenvolvimento é] antes de mais nada a expressão de um pensamento que racionalizou o mundo antes de possuir os meios de transformá-lo. Essa visão evolucionista e racionalizante da dinâmica social obteve um sucesso tal que foi adotada pela quase totalidade das nações [africanas] recém-descolonizadas. A façanha foi estipular as sociedades ocidentais como referentes e desqualificar todas as outras trajetórias e formas de organização social. Assim, por uma espécie de teleologia retroativa, toda sociedade diversa das sociedades euroamericanas se tornava *subdesenvolvida*. (SARR, 2019, p. 21, grifo do autor).

Sarr (2019), portanto, tem seu pensamento alinhado às perspectivas de Mignolo (2020) e Mbembe (2019) ao atribuir o sucesso da empreitada universalista ocidental a um trabalho bem-sucedido de negação da diferença – esta que é realçada pelos binarismos e essencialismos. O escritor moçambicano Mia Couto, em uma de suas conferências publicadas em livro, propõe um questionamento sobre a obrigação de autenticidade imposta aos artistas e intelectuais do continente africano. Sob o título “Que África escreve o escritor africano?” (2005), o autor toma como gancho a nova literatura africana para fazer uma crítica à ideia de “africanidade” como algo absoluto, fluido e fácil de definir. Para o autor, é urgente que se pense África a partir de questões ao mesmo tempo próprias e universais e que os africanos não tenham medo de renegar a importância, estabelecida pelo colonialismo e tomando este como referência, de ser “autêntico”. Em um trecho específico, Couto afirma que os defensores da pureza africana em geral tentam garimpar essa autenticidade, por exemplo, na tradição rural, ignorando as zonas urbanas e modernas como espaços de identidades igualmente africanas que se mesclam e se atualizam a cada momento.

Essa visão restrita e restritiva do que é genuíno é, possivelmente, uma das principais causas para explicar a desconfiança com que é olhada a literatura produzida em África. A literatura está do lado da modernidade. E nós perdemos “identidade” se atravessamos a fronteira do tradicional: é isso que dizem os preconceitos dos caçadores da virgindade étnica e racial. (COUTO, 2005, p. 60).



Couto traz a discussão, muito comum nos meios acadêmicos de estudos sobre África em todos os campos do conhecimento, da dicotomia entre tradição e modernidade que marca não só esses estudos, mas o próprio imaginário sobre o continente. Para o autor, trata-se de uma falsa oposição, uma vez que, por exemplo, tanto o rural como o urbano são fontes de trocas entre mundos culturais diferentes. Ao mesmo tempo, a influência europeia na formação de artistas de diversos países de África não pode ser ignorada – ao contrário, deve ser assimilada e usada como instrumento para resistência.

No mesmo sentido, Sarr propõe como caminho possível o que chama de “afrotopia”, a partir da noção de “afrotropo”, um espaço dos possíveis onde um futuro imaginado para a África se desdobra através das mais diversas linguagens intelectuais e artísticas, com um gesto em comum: pensar esse futuro a partir de dentro. A ânsia por “deixar de fazer do passado dos outros o nosso futuro” (SARR, 2019, p. 123) deve ser o lugar de resistência e de rompimento com os imaginários do progresso e da modernidade ocidental. E o cinema, para o filósofo, é um desses espaços “onde se desenham e se configuram as formas vindouras da vida individual e social” (p. 133). Essa disputa por narrativas e o investimento em futuros possíveis está na própria gênese dos cinemas africanos.

Netflix e Nollywood: entre o “global” e o “multinacional”

Amanda Lotz (2021) aponta algumas características que esclarecem a distinção da Netflix quando falamos de serviços SVOD e justificam o foco na plataforma quando queremos analisar fenômenos em torno da difusão de conteúdos audiovisuais pela internet. Uma dessas características é o fato de a Netflix ser uma empresa *pure play*, ou seja, centrada na oferta de apenas um serviço, não tendo vínculo com outras marcas, produtos ou serviços em mercados subjacentes. Outra característica importante é que a empresa produz e contrata uma quantidade significativa de programação de fora dos Estados Unidos e, ainda que concorrentes como Amazon Prime Video estejam no processo de aumentar seus investimentos e ampliar suas estratégias multinacionais, a Netflix assume, atualmente, a liderança do campo.

Lotz (2021) acredita que, para quem pesquisa a atuação da plataforma em diversos países, não se pode ignorar que as estratégias multinacionais trabalham em função de uma proposta ou um objetivo de expansão global, ou seja, nenhuma análise



das especificidades nacionais da plataforma pode prescindir de uma leitura de suas estratégias e seus projetos globais. A autora está interessada em entender, portanto, como um serviço deliberadamente multinacional desafia os enquadramentos de teorização sobre os conteúdos e as indústrias audiovisuais baseados em nações (*nation-based*). Ela analisa as múltiplas dimensões através das quais um serviço SVOD pode ser considerado multinacional, avaliando as implicações culturais desse multinacionalismo – ele mesmo o elemento de distinção do serviço, que aumenta sua competitividade no mercado.

De qualquer modo, ainda que a atuação com *status* de “global” da Netflix esteja sempre em disputa tanto no ambiente acadêmico como no universo esportivo, é preciso assumir que o serviço é hoje o que tem mais alcance internacional (mais do que qualquer outra plataforma similar), colocando-se no centro de qualquer discussão sobre acessibilidade de conteúdos diversos de todo o mundo para todo o mundo. Em ensaio introdutório de um dossiê sobre a dimensão global da Netflix, Ramon Lobato e Amanda Lotz (2020) voltam a ressaltar as ambiguidades da relação local/global que a empresa tensiona. Para os autores,

Localizar criticamente a Netflix em um contexto global requer lidar com duas realidades contraditórias em equilíbrio: a Netflix é uma empresa única que possui relações de assinatura diretas com o consumidor com mais de 150 milhões de clientes no mundo inteiro. Isso a torna indiscutivelmente mais global do que qualquer outra produtora ou distribuidora de audiovisual anterior. Mas para construir qualquer argumento sobre a Netflix é necessário localizá-la em um lugar específico – em um catálogo específico de um país; em um Estado-nação com infraestruturas tecnológicas particulares, serviços concorrentes e complementares e regimes regulatórios; e em mercados caracterizados por diversas expectativas, preferências e normas culturais do público. (LOBATO; LOTZ, 2020, p. 132, tradução nossa³).

Ambos questionam, portanto, o que está em jogo quando mencionamos a Netflix como um serviço “global”, considerando também nessa equação a relação que a empresa estabelece com os agentes dos mercados nos quais passa a se inserir em cada país, como operadoras de televisão aberta e fechada, plataformas de *streaming* locais

³Original: “Critically locating Netflix in a global context requires holding two contradictory realities in balance: Netflix is a single company that has direct-to-consumer subscription relationships with 150 million customers worldwide. This makes it arguably more global than any previous screen producer and distributor. But to make any claim about Netflix requires locating it in a particular place – in a country-specific catalog; in a nation-state with particular technological infrastructure, competing and complementary services, and regulatory regimes; and in markets characterized by different audience expectations, preferences, and cultural norms”.



e serviços de internet. Se pensamos todas essas questões a partir de modos e circunstâncias de se contar histórias no cinema, a hegemonia do cinema de Hollywood (ou das chamadas narrativas hegemônicas ocidentais) opera como um campo de poder em várias camadas do campo do audiovisual, desde as condições de produção, os *sets* em estúdios, a profissionalização, o *star system* agenciado pelas grandes corporações midiáticas de alcance internacional e as premiações de grande visibilidade até o monopólio dos espaços de distribuição em salas de cinema comerciais em todo o mundo. Por conta disso, o cinema dos Estados Unidos se tornou referência global, inclusive nas suas formas de criar. As suas narrativas tornaram-se “clássicas”, como David Bordwell (1985) define e como todos os estudos de cinema acolhem, e mesmo com a expansão de outras formas de se fazer cinema ao longo do tempo, em outras regiões ocidentais hegemônicas como a Europa (Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague na França), elas foram analisadas a partir de suas diferenças em relação ao cinema estadunidense. Tal cenário reforça a ideia de projeto global pensado no contexto das artes, colocando em perspectiva a colonialidade do poder que estabelece as regras desse jogo.

A entrada da Netflix na Nigéria: negociações com Nollywood

Realizadores e realizadoras africanos vêm produzindo seus conteúdos originais e inéditos desde os anos 1960, construindo linguagens e estéticas próprias das suas experiências particulares e coletivas no audiovisual, ainda que poucos deles tenham alcançado um grau de reconhecimento internacional, seja ganhando prêmios em grandes festivais, seja sendo exibidos em salas comerciais no mundo todo, ou licenciados em veículos de alcance nacional ou global. A Nigéria tem ainda suas particularidades, tendo dado os primeiros passos em sua indústria audiovisual no final da década de 1980, tornando-se autônoma não somente no que tange aos meios de produção, mas especialmente no quesito público: Nollywood conquistou o público do país como nenhum outro território africano jamais conseguiu. Tal indústria se tornou gigante não só em número de filmes produzidos, mas igualmente em audiências ao redor do mundo, além de, como toda boa indústria, trabalhar com maestria a lógica da concorrência, inspirada nos diversos perfis de públicos que construiu em todo o país e entre os nigerianos em diáspora. Foi assim que Nollywood se tornou o mais importante fenômeno da história dos cinemas africanos e também a partir disso que garantiu um



lugar importante no recente movimento de abertura de fronteiras para o cinema da Nigéria. Diferentemente de quase todos os países africanos, a Nigéria nunca dependeu de capital financeiro da Europa ou dos Estados Unidos para existir e construiu, de forma bastante orgânica, uma relação com seus públicos locais, orientando seus hábitos espetatoriais a partir de outras experiências da indústria cultural nigeriana – notadamente, do teatro itinerante iorubá e das *soap operas* veiculadas em canais de TV. É nesse contexto que a Netflix surge.

A entrada da Netflix nesse cenário constrói novas alianças em torno não só de Nollywood, mas dos cinemas africanos em geral, que passam a perceber a plataforma como uma oportunidade possível para suas produções e dinâmicas de difusão. Nota-se que a Netflix está interessada nos títulos que se afastam da estética amadora que caracteriza Nollywood, e se aproxima mais do que atualmente é chamada de “Nova Nollywood”: filmes mais preocupados com a qualidade da produção e os *box offices* dentro e fora da África (ADEJUNMOBI, 2015; HAYNES, 2019; MILLER, 2016), todos com financiamento em coprodução de diversos investidores nigerianos, com estreia e distribuição internacional (alguns com estreias em festivais internacionais) e contratos de licenciamento assinados com a plataforma para vários países do mundo, inclusive o Brasil.

Nomes como Biyi Bandele (diretor de *Cinquentonas*, ou *Fifty*, lançado em 2015) e Kemi Adetiba (diretora de *King of Boys*, de 2018, e *Casamento às Avessas*, ou *The Wedding Party*, de 2016) são conhecidos nos circuitos de festivais internacionais, o que significa que a Netflix busca, de algum modo, negociar entre os códigos africanos e ocidentais para atrair e agradar as audiências mundiais. Outro nome que mobiliza essas demandas é o realizador Kunle Afolayan, que transita muito bem entre as características de Nollywood e um cinema mais autoral, sendo igualmente abraçado pela Netflix como atrativo tanto para o público nigeriano quanto para os públicos internacionais mais afeitos ao cinema de autor, nicho no qual dificilmente a Nigéria está incluída (HAYNES, 2014, 2020). O mesmo acontece com o cineasta nigeriano Kenneth Gyang, diretor de *Por Uma Vida Melhor*, reconhecido no país como um dos jovens realizadores mais inventivos da contemporaneidade.

África e o Ocidente: logicas de dependência no campo do cinema



O pesquisador camaronês Alexie Tcheuyap (2019) reflete sobre a situação contemporânea dos cinemas africanos, cinematografia que considera global e que negocia entre gêneros bebendo de tradições culturais, históricas e cinematográficas díspares. Referência fundamental nos estudos de cinemas africanos, Tcheuyap defende uma cinematografia da África livre de amarras temáticas e rica em estéticas, gêneros e formatos. O autor defende que

[...] em um mundo globalizado e continuamente em mudança onde a construção de nação está longe de ser central para artistas e sujeitos pós-coloniais, manter uma definição monolítica da década de 1960 acerca do “cinema africano” é altamente questionável, senão problemático. Em um novo mundo de ampla circulação de pessoas do “Sul Global”, mesmo que tal circulação seja altamente controlada, ideias e culturas se tornam necessariamente globais para os jovens diretores que se importam mais em entreter seu público do que cantar um coro nacionalista, como aqueles iniciados por Ousmane Sembène nos anos 1960. (TCHEUYAP, 2019, p. 11).

A discussão não se resume, no entanto, aos dilemas em torno do que pode ou não pode ser considerado “cinema africano”, à possível diminuição de particularidades no uso da expressão no plural ou a outras questões similares que seguem sem resolução. As cinematografias da África, para que possam tomar forma e existir, são ainda hoje, em sua maioria, dependentes da Europa. Não falo apenas do financiamento das produções (que em geral é viabilizado através de programas de fomento de países como França e Alemanha), mas do fato de serem dependentes também da própria lógica do cinema europeu, das suas etapas de produção, lançamento e difusão e das suas instâncias de consagração (festivais, críticas, premiações, espaços de distribuição comercial na Europa etc.). Historicamente, é a França quem mais investe financeiramente no cinema da África, a princípio em suas ex-colônias e hoje atuando nos mais diversos países do continente. A Inglaterra, durante o período colonial, empreendeu um projeto de exibição de filmes produzidos por britânicos e direcionados para os africanos como propaganda dos discursos imperialistas e colonialistas, uma forma de “educá-los” para a civilização ao mostrarem como os africanos são inferiores⁴. Depois das independências, o país colonizador não fez nenhum investimento

⁴Para uma discussão detalhada sobre a atividade cinematográfica nas colônias britânicas na África subsaariana desde a chegada do cinema até as vésperas das independências, ver a dissertação de Gomes (2016). Diferentemente da França, a Inglaterra não investiu em programas de fomento para o cinema das suas ex-colônias na África.



substancial para apoiar a produção de narrativas fílmicas realizadas pelos africanos recém-independentes.

Para alguns autores, como Manthia Diawara (1992), Frank Ukadike (1994) e Olivier Barlet (2000, 2016), a relação que a França estabeleceu com suas ex-colônias no pós-independências para o fomento do cinema tinha natureza profundamente paternalista e atendia aos interesses do país em construir seu capital simbólico em cima de uma suposta ação benéfica para o continente africano no universo da cultura – ou, ainda, uma forma de reparação. Mesmo que, ainda na década de 1960, dois festivais africanos de cinema estivessem começando a construir suas trajetórias na Tunísia (Jornadas Cinematográficas de Cartago) e em Burkina Faso (FESPACO) – espaços pensados para não só difundir os cinemas da África para os africanos, mas também para pensar o projeto de cinema que o continente deveria assumir como missão em um contexto pós-colonial –, logo ficou evidente que os africanos não conseguiriam fazer filmes sem o financiamento externo, uma vez que os governos africanos recém-instaurados não viam o cinema ou a arte em geral como uma prioridade.

Outra crítica recorrente dessa relação da França com o cinema africano diz respeito a uma suposta forma narrativa e estilística de realizar filmes (além de propostas temáticas) pensada para as audiências francesas e europeias, de uma forma geral, especialmente quando os roteiros desses projetos são aprovados por uma comissão de seleção formada por franceses. Para o crítico Jean-Michel Frodon, citado por Barlet (2016, p. 97), isso levou os cineastas africanos a buscar uma aproximação estética dos filmes europeus, sua mais garantida forma de obter reconhecimento por parte do mais importante festival de cinema do mundo. O próprio Manthia Diawara (1992) observou um movimento de agradar plateias europeias, o que criou o estigma de que quanto mais queridos pelo Festival de Cannes, mais rendidos às estéticas europeias os filmes são.

É por conta de todas essas relações que não podemos falar de um “campo do cinema africano”, uma vez que ainda hoje esse espaço social não tem autonomia para definir suas próprias regras de funcionamento e ainda depende quase totalmente das demandas externas a ele. O cinema africano é um campo em emergência, um espaço nos qual seus agentes – realizadores, produtores, críticos, curadores, exibidores etc. – ainda lutam por poder econômico e simbólico, e os entraves estão relacionados a todo



o contexto da colonialidade do poder. O fato de os países africanos não terem estruturas de incentivo econômico para as produções cinematográficas se desdobra na falta de liberdade plena para construir suas narrativas. Esse campo em emergência, portanto, é subordinado às lógicas que regem o campo do poder econômico ocidental. Quando a Netflix assume o protagonismo desse espaço de controle, investindo em produções originais e ampliando o alcance de difusão de filmes africanos para todo o mundo, as repercussões de tais dinâmicas afetam toda a paisagem de disputas do campo do cinema africano, que segue lutando por autonomia.

As lógicas de filmes autorais, filmes de festival e financiamentos externos não se aplicam às obras e à dinâmica do campo de produção audiovisual da Nigéria. Com o surgimento da Nova Nollywood, os produtores e realizadores nigerianos passaram a negociar as lógicas da velha Nollywood com uma proposta que priorizasse a qualidade dos filmes e o talento dos cineastas, mas sem abandonar a perspectiva comercial inerente ao campo audiovisual do país. Com restrições diante de orçamentos milionários, os realizadores da Nova Nollywood experimentaram a lógica do “cinema africano de festival” e da produção independente que luta para fechar as contas, mas isso não foi o suficiente para que tais filmes nigerianos se tornassem obras “de arte” ou “autorais” como as de seus colegas selecionados em Cannes – até porque suas narrativas eram essencialmente clássicas, com vistas à permanência na lógica comercial do cinema massivo. É esse detalhe que torna o cenário de disputas interessante. Da mesma forma que existe uma crítica aos filmes africanos demasiado “europeus” em suas estéticas e narrativas, há uma percepção equivalente sobre o cinema da Nova Nollywood ser tão similar aos filmes de gênero hollywoodianos de narrativa clássica. A relação de dependência que existe entre os realizadores africanos e a França, em um cenário no qual precisam se submeter às exigências estéticas e temáticas europeias (ou no mínimo se adequar a elas), se repete quando falamos da relação dos realizadores da Nova Nollywood com a Netflix.

Notas de conclusão

Falo, portanto, de projetos globais similares sobre histórias locais africanas. Sabemos que a França e a Europa são reconhecidas como o reino do cinema de autor, “de qualidade”, assim como Hollywood é a indústria com maior penetração no mundo, tornando-se referência internacional no modo de contar histórias. Quando a Netflix se



associa com a indústria audiovisual nigeriana, sua aposta está justamente na similaridade entre as narrativas da Nova Nollywood e os filmes massivos dos Estados Unidos, e essa relação é fundamental para a estratégia global da plataforma. Tanto na perspectiva europeia quanto na estadunidense, os imaginários de África operam sobre a seleção de filmes, seu valor simbólico e a relevância dos agentes envolvidos nas produções. Além disso, instituem uma relação de subalternidade diante das instituições que financiam os filmes – a qual é muito sutil no caso da Nova Nollywood com a Netflix, uma vez que, em teoria, a empresa está apenas dando um espaço de visibilidade global para os filmes nigerianos, ainda que essas obras estejam dentro de uma lógica curatorial bem determinada pela plataforma e atendam aos seus critérios de seleção no que diz respeito a aspectos narrativos, linguísticos e temáticos. As histórias locais desses filmes nigerianos são, portanto, um desdobramento de um projeto local ocidental (hegemônico) – a narrativa clássica do cinema de Hollywood –, mas com uma “tinta local”, fundamental para estabelecer a distinção necessária para dar sentido à abordagem global da Netflix sobre a África. É feita uma negociação: a Netflix “dá voz” aos africanos, desde que suas narrativas sejam reconhecíveis para “audiências globais” e causem o mínimo de estranhamento.

No caso dos cinemas da África, historicamente invisibilizados e estereotipados, a lógica de dependência permanece: só quem pode produzir essas narrativas é quem tem os recursos para tal, só quem pode distribuir é quem controla o sistema de difusão. Desde os anos 1960, quando os primeiros filmes dirigidos por africanos foram realizados, os cineastas pioneiros construíram uma arena de disputas em torno da importância do cinema como instrumento de descolonização do pensamento dos africanos recém-independentes, em diálogo com outros movimentos similares na América Latina como o pensamento do que viria a ser um “terceiro cinema”. Existem autores que defendem essa perspectiva de forma veemente, enquanto outros buscam compreender o lugar das cinematografias africanas na história e na teoria do cinema de uma forma geral, como cinema simplesmente, e não como uma produção rotulada pelo seu não lugar nas lógicas ocidentais dos estudos no campo do cinema – espaço do qual os cinemas da África também foram excluídos.

A partir da associação com a Nova Nollywood, compreendo que o projeto global da Netflix mobiliza aspectos narrativos, linguísticos e temáticos dos filmes nigerianos. Os primeiros indicam que, na relação entre Netflix e Nigéria, as *histórias locais*



nigerianas (ou seja, aquelas que aparecem nos filmes e representam, para o “outro”, uma Nigéria ou África “autênticas”) são as que, no âmbito da narrativa, mais se aproximam das *histórias locais hegemônicas* do cinema hollywoodiano. Os aspectos linguísticos, por sua vez, dizem respeito à predominância do inglês como idioma dos filmes nigerianos licenciados e/ou comissionados pela plataforma, à relação entre o inglês *pidgin* e uma certa “nigerianidade”, e à oferta de línguas coloniais/hegemônicas em produções com apelo global. Enfim, os elementos temáticos se referem aos universos de temas nos quais a Netflix investe como projeto curatorial, aos imaginários de África através de sua produção audiovisual e à relação que faz entre o continente e temas como doenças, guerras e, especificamente, a vulnerabilidade das mulheres africanas no mundo contemporâneo.

Tanto a França como a Netflix se colocam no campo audiovisual africano como espaços de reparação e solidariedade, afirmando estar “dando voz e espaço” aos africanos para que eles possam contar as suas próprias histórias – com a diferença de que a Netflix promete um alcance global das obras. Mas como pode a Netflix (ou a França) ter esse papel central e fundamental na desconstrução de estereótipos sobre a África? De que modo ela sustenta esse discurso nas relações que estabelece com os agentes do campo audiovisual da Nigéria? Se não parece haver um conflito direto entre os agentes criativos da Nova Nollywood e a Netflix, quais são as repercussões do investimento em produções originais e licenciamentos exclusivos da empresa no processo de autonomização do campo de produção e distribuição do cinema africano – ao qual a Nova Nollywood pertence? Afinal, como é que opera esse projeto global, quais discursos sobre África e cinema africano ele engendra e quais são seus efeitos sobre as dinâmicas internas do campo em emergência do cinema africano? São múltiplas as questões que se apresentam quando tensionamos estas relações, e neste artigo busquei jogar luz sobre algumas delas no intuito de estimular futuras reflexões.

Referências

ADEJUNMOBI, Moradewun. Neoliberal rationalities in old and new Nollywood. **African Studies Review**, Cambridge, v. 58, n. 3, p. 31-53, 2015.



- BARLET, Olivier. **African cinemas**: decolonizing the gaze. London: Zed Books, 2000.
- BARLET, Olivier. **Contemporary African cinema**. East Lansing: Michigan State University Press, 2016.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COUTO, Mia. Que África escreve o escritor africano? *In*: COUTO, Mia. **Pensatempos**: textos de opinião. Alfragide: Editorial Caminho, 2005.
- DENORD, François. Campo do poder. *In*: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de (org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 75-77.
- DIAWARA, Manthia. **African cinema**: politics & culture. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- HAYNES, Jonathan. A cena contemporânea do cinema nigeriano. *In*: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele (orgs.). **Cinemas Africanos contemporâneos**: abordagens críticas. São Paulo: Sesc, 2020. p. 108-123.
- HAYNES, Jonathan. CloseUp: Nollywood – a worldly creative practice: “New Nollywood”: Kunle Afolayan. **Black Camera**: An International Film Journal, Bloomington, v. 5, n. 2, p. 53-73, 2014a.
- HAYNES, Jonathan. Nollywood’s transformations and academic paradigms. **Politique africaine**, Paris, v. 153, n. 1, p. 129-141, Jan. 2019.
- KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (ed.). **Global Nollywood**: the transnational dimensions of an African video film industry. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- LOBATO, Ramon; LOTZ, Amanda. Imagining global video: the challenge of Netflix. **JCMS: Journal of Cinema and Media Studies**, Austin, v. 59, n. 3, p. 132-136, Spring 2020.
- LOTZ, Amanda. In between the global and the local: mapping the geographies of Netflix as a multinational service. **International Journal of Cultural Studies**, [s. l.], v. 24, n. 2, p. 195-215, 2021.
- LOTZ, Amanda. **Portals**: a treatise on internet-distributed television. Ann Arbor: Maize Books, 2017.
- MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- MILLER, Jade L. **Nollywood central**: the Nigerian videofilm industry. London: Palgrave, 2016.



MUDIMBE, Valentin-Yves. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MUSA, Bala A. (ed.). **Nollywood in glocal perspective**. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

SAAR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. *In*: BARRETO, Rodrigo Ribeiro; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (org.). **Bourdieu e os estudos de mídia**: campo, trajetória e autoria. Salvador: Edufba, 2014. p. 13-40.

TCHEUYAP, Alexie. Para além do cinema “africano”: novas produções em um contexto global. *In*: SESC. **Mostra de cinemas africanos**. São Paulo: Sesc, 2019. Disponível em: https://mostradecinemasafrianos.com/wp-content/uploads/2022/02/Brochure_Mostra-de-Cinemas-Africanos_SP2019.pdf. Acesso em: 7 jun. 2022.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African cinema**. Berkeley: University of California Press, 1994.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.