

HELLO, RAIN E O AFROFUTURISMO DE NOLLYWOOD

Espaços urbanos insurgentes no imaginário *sci-fi* do Capitaloceno

HELLO, RAIN AND THE AFROFUTURISM OF NOLLYWOOD
Insurgent urban spaces
in the sci-fi imaginary of the Capitalocene

Arthur Simon Zanella¹

Resumo

Este artigo investiga como o Capitaloceno molda nossos horizontes urbanos ao controlar além da produção material das cidades, também os regimes imaginários que definem o que entendemos como “futuro”. Nesse processo, a ficção científica ocupa papel significativo: ao projetar futuros padronizados, tecnológicos e tipicamente ocidentais, o *sci-fi* hollywoodiano funciona como um laboratório de normalização do possível, reforçando hierarquias espaciais e apagando geografias do Sul Global. Em contraste, tradições estéticas como o Afrofuturismo — e, de forma ainda mais incisiva, o Africanofuturismo — introduzem uma ruptura fundamental, ao recentrar o futuro a partir de cosmologias, corpos e territorialidades africanas. O curta *Hello, Rain* (C.J. Obasi, 2018), situado na megalópole nigeriana de Lagos, evidencia como essa virada decolonial reconfigura as relações entre tecnologia, espiritualidade e espaço urbano, a partir do imaginário próprio de Nollywood. Demonstra-se, assim, que a fabulação audiovisual emerge como ferramenta crítica para imaginar alternativas urbanas insurgentes e decoloniais no Capitaloceno.

Palavras-chave: representação urbana; ficção científica; Africanofuturismo; *Hello, Moto*; Nnedi Okorafor.

Abstract

This article investigates how the Capitalocene shapes our urban horizons by controlling not only the material production of cities, but also the imaginary regimes that define what we understand as the “future.” In this process, science fiction plays a significant role: by projecting standardized, technological, and typically Western futures, Hollywood sci-fi functions as a laboratory for the normalization of the possible, reinforcing spatial hierarchies and erasing geographies of the Global South. In contrast, aesthetic traditions such as Afrofuturism—and, even more incisively, Africanfuturism—introduce a fundamental rupture, recentring the future from African cosmologies, bodies, and territorialities. The short film Hello, Rain (C.J. Obasi, 2018), set in the Nigerian megalopolis of Lagos, highlights how this decolonial turn reconfigures the relationships between technology, spirituality, and urban space, based on the imaginary of Nollywood itself. This demonstrates that audiovisual storytelling emerges as a critical tool for imagining insurgent and decolonial urban alternatives in the Capitalocene.

Keywords: urban representation; science fiction; Africanfuturism; Hello, Moto; Nnedi Okorafor.

¹ Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP/2025). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM/2019). Arquiteto e urbanista formado pela mesma instituição (UPM/2016). Docente do Centro Universitário Barão de Mauá.

A crise do imaginário no Capitaloceno

O século XXI confronta-nos com uma contradição potencialmente paralisante: a capacidade tecnológica de visualizar e modelar futuros distópicos nunca foi tão avançada, e, no entanto, a imaginação política para conceber alternativas viáveis a um subsequente colapso socioecológico parece ter encolhido. Como apontaria o filósofo Fredric Jameson (1997, p. 10), não por acidente, “parece que hoje é mais fácil imaginar a deterioração total da Terra e da natureza do que o colapso do capitalismo tardio; e talvez isso possa ser atribuído à debilidade de nossa imaginação”.

É precisamente nesse abismo — entre a capacidade técnica de prever o colapso e a incapacidade política de imaginar uma alternativa — que a crítica ao Antropoceno se torna urgente. Como Donna Haraway (2015) observa, embora o termo tenha sido útil para alertar sobre a escala do impacto humano no planeta, ele acaba por generalizar e diluir responsabilidades ao atribuir a crise a uma “humanidade” abstrata e homogênea. Essa visão, segundo ela, mascara o fato de que nem todos os humanos contribuíram igualmente para a crise — e ignora que muitos são suas vítimas, não seus agentes.

Conforme relata Haraway (2015), ganha força, então, a proposta do Capitaloceno — um entre vários “nomes necessários”, cunhado originalmente por Andreas Malm em 2009 e adotado de forma independente por Haraway a partir de 2012. Essa trajetória colaborativa, que inclui Jason Moore (2016) — organizador de uma coletânea homônima com ensaios dos próprios Malm, Haraway e Elmar Altvater —, reflete um amadurecimento conceitual e uma guinada analítica considerável. Mais do que identificar a verdadeira força motriz da desestabilização planetária, essa mudança de perspectiva expõe as bases imaginárias que sustentam o modelo vigente.

Assim, o Capitaloceno surge não como uma mera troca de termos, mas como um enquadramento histórico e político que localiza a origem da crise nas lógicas de acumulação, mercantilização e extração inerentes ao capitalismo — lógicas que se tornaram os princípios organizadores da economia e da própria teia da vida cotidiana. Para compreender sua força total, porém, é preciso ir além da análise material e reconhecer que abrange também de forma inextricável, um regime imaginário. Ele opera por meio de uma ecologia de imagens, narrativas e afetos que naturalizam sua existência, tornando-se um modo de produção e, mais profundamente, de percepção — um filtro através do qual vemos o mundo e a nós mesmos.

Diante dessa ecologia imagética que conforma o modo de percepção capitalocênica, a ficção científica (*sci-fi*) se revela um território ambíguo e determinante. Por um lado, ela possui o potencial radical de expandir a imaginação política — justamente aquela que, segundo Jameson, se encontra empobrecida —, podendo desde fabular futuros pós-capitalistas até relações multiespécies totalmente inéditas. Por outro, e de modo mais frequente, o gênero tem funcionado como o laboratório onde os futuros são pré-fabricados, testados e normalizados dentro dos limites do imaginável pelo sistema vigente.

Nesse sentido, Hollywood consolidou-se como o complexo industrial-cultural hegemônico na produção desses futuros. Seu poder transcende a dominância mercadológica e acaba por colonizar o horizonte do possível, apresentando um amanhã que é, invariavelmente, uma variação altamente tecnológica do presente capitalista, centrado no Ocidente e despovoado de alternativas civilizatórias radicalmente outras.

Hollywood não é simplesmente um lugar ou uma indústria; pode ser considerado um aparato cognitivo de escala planetária. Sua centralidade no regime imaginário do Capitaloceno é tripla: é econômica, estética e epistêmica. A hegemonia desse aparato

começa com sua infraestrutura material, fruto de um século de acumulação de capital, controle oligopolista dos canais de distribuição, e uma poderosa máquina de marketing global. O resultado é uma capilaridade quase inescapável, como nota Edgar Morin (2014, p. 235) ao dizer que, “o filme americano difundiu através do mundo inteiro uma verdadeira linguagem mímica nova, um esperanto gestual de fácil aprendizado e cujo universo, submetido ao cinema, possui agora um vocabulário”.

Esta “linguagem mímica” é, em última instância, uma gramática narrativa e visual que padroniza a experiência do cinema. Ela estabelece os ritmos, as emoções, os arcaísmos morais e, inclusive, as geografias do futuro. No *sci-fi* hollywoodiano, o amanhã tem até mesmo endereços fixos: as megalópoles hipertecnológicas dos EUA, ou, no máximo, da Europa e do Leste Asiático. O “futuro” é, assim, territorializado no eixo central do sistema-mundo capitalista.

Tal imaginário sedimentou uma estética - com inocência consideravelmente questionável, considerando seu regime de visualidade - que treina o espectador a associar “futuro” com um conjunto muito específico de signos, todos eles filtrados pela lente própria do Capitaloceno.

Essa estética reflete uma fantasia de dominação total sobre o ambiente e uma negação da dependência humana dos sistemas ecológicos. Isso inclui desde o apagamento do Sul Global em forma de epistemicídio imaginativo, que nega a agência histórica e futura a bilhões de pessoas, até um urbanismo vertical e estéril, onde a cidade do futuro é uma floresta de arranha-céus espelhados, veículos voadores e ambientes internos assépticos. É a celebração de um urbanismo que é, na realidade, socialmente excludente e ecologicamente insustentável. A natureza, quando existe, é domesticada, contida em domos ou reduzida a parques temáticos.

Entretanto, o domínio de Hollywood não opera no vazio. Ele se estrutura em relação a uma periferia, que é categorizada e gerenciada sob o rótulo de “World Cinema” ou “cinema internacional”, uma construção mercadológica que categorizou de forma unívoca todos os cinemas “nacionais” ao redor do mundo e tudo aquilo que estava fora da esfera hollywoodiana. O termo “mundial” aqui torna-se um eufemismo para “não-Hollywood”, cria uma hierarquia implícita: de um lado, o Cinema (universal, comercial, profissional); do outro, o “World Cinema” (particular, artístico, étnico).

Esta divisão tem consequências profundas. O cinema hollywoodiano é apresentado como a norma, o padrão invisível contra o qual todos os outros são medidos. Os cinemas periféricos, por sua vez, são “o outro”, cujo valor é frequentemente atrelado unicamente à sua alteridade. Espera-se deles que sejam “autênticos”, que representem sua cultura nacional de maneira reconhecível e, muitas vezes, exótica para o espectador ocidental.

Esta lógica é uma extensão da divisão internacional do trabalho para o campo cultural. Às nações do centro cabe produzir o universal (o futuro, a ficção, o espetáculo). Às nações da periferia, cabe produzir o particular (o folclore, o realismo social, o passado). Quando um cinema periférico ousa adentrar o território do universal – como a ficção científica muitas vezes faz – ele frequentemente é lido como uma curiosidade, um caso “reprodução”, ou é simplesmente ignorado pelos circuitos de distribuição global.

A ficção científica, enquanto gênero hegemonicamente ocidental, tem sido historicamente uma máquina de produção de espaços singulares. Seus futuros luminosos ou distópicos são invariavelmente projetados sobre um mapa mental que privilegia certas coordenadas geográficas: Los Angeles, Nova Iorque, Tóquio, Londres. Esta geopolítica do imaginário, como uma extensão do projeto colonial, opera uma dupla violência: apaga as cidades do Sul Global do mapa do futuro e, quando as

inclui, é frequentemente como cenário de reserva de recursos a ser explorada, ruína pós-apocalíptica, exotismo ou cenário prescindível para a ação de um protagonista estrangeiro. O espaço, nesta lógica, não é um recipiente neutro, mas um território semanticamente carregado, que naturaliza hierarquias de poder e de agência histórica.

É neste contexto que a Nigéria nos apresenta um dos fenômenos mais desconcertantes e significativos do século XXI: Nollywood. Uma indústria que, partindo de condições de profunda precariedade material, tornou-se uma das maiores produtoras de filmes do planeta, criando um ecossistema audiovisual que fala, prioritariamente, para e a partir de seu próprio público. Nollywood não é um projeto de estado, nem o fruto de um planejamento corporativo transnacional. É uma explosão orgânica de criatividade popular, uma indústria que surgiu deficitária, desafiando as previsões da economia política cultural convencional.

A simples unificação de todo o material audiovisual criado na Nigéria é um equívoco, dada a miríade de culturas, línguas e regiões do país. Nollywood é, em si, um espaço de negociação entre o local (específico) e o “nacional” (um constructo). Ainda assim, ela conseguiu forjar um sentido de “nação” audiovisual, unindo públicos diversos através de temas comuns, como aponta Babson Ajibade (2013).

Um de seus principais paradoxos diz respeito à sua esfera de atuação. Nollywood é, por definição, um cinema local, profundamente enraizado na experiência nigeriana. No entanto, suas ambições e seu sucesso econômico levam-na inevitavelmente para o palco global.

A negociação cultural de Nollywood no sistema-mundo

Contudo, é precisamente nesta tensão entre o local e o global que a análise da mímica, sob a ótica de Homi Bhabha (1998), revela-se fundamental para compreender Nollywood — e esse exame começa pelo seu próprio nome. À primeira vista, a denominação poderia ser lida como um sinal de subordinação, de uma indústria que se define em relação aos centros hegemônicos, como estritamente tributária ao que se produz em Hollywood ou Bollywood.

Para Bhabha, no entanto, a mímica colonial é um processo ambivalente: uma imitação obrigatória que nunca chega a ser completa, gerando sempre uma diferença reveladora. É precisamente nessa imperfeição, nessa lacuna entre o modelo e sua reprodução, que reside o potencial subversivo. Como o pesquisador afirma:

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. [...] Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso² (Bhabha, 1998, p. 21).

Assim, o nome “Nollywood” opera nesta dupla dimensão: por um lado, reconhece um paradigma de sucesso global e busca inscrição num mapa cinematográfico dominante;

² Tradução nossa.

por outro, afirma uma diferença fundamental — a da nacionalidade, da localidade, da especificidade nigeriana. Esta mímica não é simples cópia, mas negociação em andamento que, ao “realinhar as fronteiras habituais”, transforma um aparente gesto de subordinação em afirmação de uma identidade cultural híbrida e autônoma.

Se o ato de nomear constitui o gesto mimético inicial, são os modos de produção que materializam concretamente essa mímica — e é neste plano material que a “imperfeição” se torna mais evidente e, ainda assim, mais subversiva. Esta contradição produtiva encontra sua definição no comentário de Charles Igwe, CEO da Nollywood Global, relatando que um de seus amigos já “descreveu Nollywood como alguém realizando uma cirurgia cardíaca usando garfos e facas. Mas o genial disso é que o paciente sobrevive³” (Douglason, 2014).

Esta imagem é fundamental para compreender a mímica de Bhabha em ação. Hollywood opera com orçamentos astronômicos, tecnologias de ponta e tempos de produção dilatados. Nollywood, por outro lado, é definida por orçamentos e tempos de produção geralmente reduzidos. A mímica do modelo industrial, portanto, “falha” em sua reprodução material: a repetição necessariamente imperfeita que, precisamente por falhar em replicar fielmente o original, gera algo novo e autêntico.

Uma aplicação mais sofisticada da mímica ocorre no nível do gênero da ficção científica com suas raízes profundamente fincadas no projeto da modernidade ocidental: a crença no progresso, na tecnologia como panaceia e na centralidade do sujeito branco e ocidental na conquista do futuro, tendo Hollywood como principal veículo de globalização deste imaginário.

Ajibade captura com precisão a tensão fundamental que permeia as aspirações transnacionais de Nollywood, observando que, na busca por legitimidade e sucesso econômico, “se o público do cinema ocidental é um rio global de oportunidades, Nollywood agora acena freneticamente para um navio despreocupado⁴” (Ajibade, 2013, p. 282). Esta metáfora vívida ilustra o dilema da indústria: há um desejo genuíno por reconhecimento e integração nos mercados ocidentais, mas este “navio” (o público e os circuitos cinematográficos ocidentais) parece permanecer largamente indiferente. O risco, como aponta a pesquisa de Ajibade, é que mesmo quando consumidos, os filmes sejam tratados como “apenas mais uma curiosidade da África⁵” (Okome, 2008), reforçando as lógicas do “World Cinema”.

Nollywood, portanto, é um fenômeno desconcertante para a lógica do Capitaloceno. Ela não se encaixa confortavelmente na categoria de “exótico”, nem reproduz o modelo industrial hollywoodiano. Sua própria definição e direção futura são objeto de intenso debate interno, como revela Ajibade (2013) ao mostrar a divergência entre produtores que imaginam um público ocidental e a realidade de um consumo predominantemente diaspórico. A indústria enfrenta o dilema entre manter sua essência ou “reestruturar as produções para caber em um molde ocidental e que isso pode tirar o ‘Nolly’ do ‘wood’⁶” (Ajibade, 2013, p. 281).

A autonomia relativa é, em si, um ato de insubordinação. Nollywood prova que é possível criar um ecossistema cinematográfico vibrante fora dos ditames de Hollywood. Ela opera com uma lógica diferente, que Jonathan Haynes (2007, p. 140) descreve como movida por “uma necessidade desesperada de esperança e sonho, pela lendária

resistência e humor nigerianos e por uma mistura peculiarmente africana de resignação e determinação⁷”.

Essa “necessidade de esperança e sonho” é o combustível de um imaginário que não é financiado por grandes corporações, mas pela demanda popular. É um cinema que fala diretamente às aspirações e aos medos do seu público, e que, por isso, é capaz de gerar suas próprias mitologias. O fato de seus filmes frequentemente incorporarem o “sobrenatural” e um “realismo maravilhoso” já indica uma abertura para epistemologias não-materialistas que o *sci-fi* hollywoodiano racionalista tende a excluir. Nollywood, portanto, já carrega em sua genética a semente de um imaginário alternativo.

E talvez o verdadeiro trunfo global de Nollywood não esteja no Ocidente, mas no próprio continente africano e na incorporação mais profunda da diáspora. A indústria cinematográfica nigeriana já é um fenômeno panafricano, e sua conexão com a diáspora — como no caso do curta-metragem *Hello, Rain* (C.J. Obasi, 2018), que dialoga com a autora diaspórica Nnedi Okorafor — é uma via de mão dupla extremamente fértil. Este é um “global” alternativo, um Sul Global audiovisual, que pode fornecer uma base para sua expansão sem a mesma pressão assimilacionista.

É contra este cenário de dominação e contenção imaginárias que a emergência de Nollywood e, especificamente, de um filme como *Hello, Rain*, adquire seu pleno significado de “alternativa”, um contrarregime imaginário que desestabiliza premissas fundamentais do Capitaloceno.

Quando um filme desse ainda se apropria do gênero *sci-fi*, acaba realizando um ato mimético de complexidade ainda maior sob a ótica de Bhabha. Ele adota as estruturas narrativas, os tropos e as convenções visuais do gênero — a presença de tecnologia avançada, a ameaça de poderes descontrolados, a ambientação em um futuro próximo. Esta é a face da “imitação”.

No entanto, a mímica opera a seguir, preenchendo essas formas ocidentais com um conteúdo radicalmente outro. O curta-metragem é uma materialização artística bastante sofisticada destes paradoxos e digna de profunda análise. Um filme que aspira claramente a um lugar no cenário global do *sci-fi*. Sua estética, mais elaborada e atmosférica do que a média de Nollywood, seu uso consciente de técnicas cinematográficas específicas e trilha sonora, e sua adaptação de uma autora premiada internacionalmente, são gestos em direção a um padrão de qualidade reconhecível globalmente. No entanto, ele ainda é um produto das condições materiais de Nollywood.

O filme, portanto, habita o limiar. Ele demonstra a ambição de transcender as limitações do modelo nollywoodiano, ao mesmo tempo que carrega as marcas tanto dessas limitações, como do grande imaginário audiovisual nigeriano, tornando-se prova de que a criatividade pode florescer dentro da precariedade técnica, mas também um testemunho do desejo de superá-la. Este fenômeno pode ser entendido como um paradoxo entre autonomia e dependência, encenado no próprio corpo do filme, que está visceralmente ancorado no ecossistema único de Lagos.

Muito mais do que uma simples localização, a metrópole de mais de 20 milhões de habitantes opera como um poderoso ator na geopolítica do Capitaloceno. Lagos é um arquipélago de futuros possíveis, um laboratório urbano onde outros paradoxos e dilemas da globalização se manifestam com uma intensidade crua. Como antiga capital

3 Tradução nossa.

4 Tradução nossa.

5 Tradução nossa.

6 Tradução nossa.

7 Tradução nossa.

colonial e atual centro financeiro da Nigéria, a maior economia da África⁸, encarna boa parte da história nigeriana, o país mais populoso do continente e o sexto do mundo, com mais de 230 milhões de habitantes⁹.

O país possui uma rica história pré-colonial, marcada por reinos e civilizações antigas, como o Reino de Benim e o Império Oyo, mas sua formação atual resultou da fusão de protetorados britânicos em 1914, conquistando a independência em 1960. Culturalmente, a Nigéria é extremamente diversa, com mais de 250 grupos étnicos e 500 línguas¹⁰.

Um potencial nervo central e uma capital cultural panafricana no mundo contemporâneo, Lagos concentra boa parte dessa conjunção histórica nigeriana, ao mesmo tempo que emana uma modernidade distintamente africana, forjada não na importação de modelos estrangeiros, mas na sua transformação radical através do que se poderia chamar de uma “estética da autonomia prática” sob o ponto de vista nollywoodiano.

A energia singular de Lagos, palpável desde seus engarrafamentos caóticos até suas coreografias sociais complexas e sua economia informal massiva que, no entanto, se conecta profundamente às redes globais, quando traduzida pelo filme é o que permite transcender o provincialismo. Ao engajar-se num diálogo crítico com o imaginário global da ficção científica, a narrativa pratica uma mímica subversiva.

Dessa forma, o curta não apenas se passa em Lagos, mas pensa a partir de Lagos. Ele utiliza a posição geoestratégica da cidade – simultaneamente periférica em relação aos centros hegemônicos do Norte Global e central nas redes emergentes do Sul – para desestabilizar hierarquias capitalocênicas no campo da imaginação cultural. A cidade deixa, assim, de ser um objeto exótico a ser observado, para se afirmar como um sujeito epistemológico, capaz de produzir narrativas próprias e urgentes sobre o amanhã, que desafiam o monopólio ocidental sobre o futuro.

A adaptação do conto *Hello, Moto* de Okorafor, uma autora da diáspora, por Obasi, cria pontes internacionais ainda mais potentes. Ela permite que o filme seja ao mesmo tempo localmente enraizado e globalmente conectado, não através da submissão aos padrões ocidentais, mas através de uma solidariedade cultural negra transnacional.

Afrofuturismo como recusa à imaginação colonizada

A dominação colonial e a lógica subsequente do Capitaloceno não foram apenas projetos de exploração econômica e territorial. Foram, de forma profunda e duradoura, projetos de dominação temporal. Esta dominação operou através de uma narrativa hegemônica que localizou os povos negros em uma posição específica na linha do tempo da humanidade: um passado supostamente “sem história” (ou com uma história de primitivismo), um presente de carência e dependência, e um futuro no qual, na melhor das hipóteses, seriam assimilados ou, na pior, simplesmente ausentes. A ficção científica ocidental, como gênero por excelência da imaginação do futuro, tornou-se um dos principais veículos para a naturalização desta tríade temporal colonial.

8 Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.MKTP.CD?locations=NG>. Acesso em: 15 out. 2025.

9 Disponível em: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/nigeria/#people-and-society>. Acesso em: 15 out. 2025.

10 FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew M. (Ed.). *The Oxford Handbook of Nigerian History*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

É contra este sequestro do tempo que o Afrofuturismo se levanta. Mais do que um subgênero da ficção científica, o Afrofuturismo é um projeto intelectual, estético e político de decolonização do imaginário temporal. Nesse sentido, nota-se que “imaginação é uma ferramenta de resistência”, como afirma Ytasha Womack (2015, p. 43), ao introduzir uma das principais argumentações do afrofuturismo diante à reincidência do paradigma colonizador branco em cenários ficcionais com sistemas sociais que são (ou poderiam ser) completamente diferentes.

O termo “Afrofuturismo” criado a partir dos anos 60, ganhou notoriedade na década de 1990 com a obra *Black to the Future* de Mark Dery (1994), que procura uma apropriação imaginária da experiência e da identidade negra na ficção científica e cibercultura do século XX, a partir de uma pergunta central: “Por que tão poucos afro-americanos escrevem ficção científica, um gênero cujos encontros íntimos com o Outro — o estrangeiro em terra estranha — pareceriam particularmente adequados às preocupações dos africanos?”¹¹ (Dery, 1994, p. 179).

A análise de Dery parte do reconhecimento de que a tecnologia, na cultura ocidental, foi historicamente racializada. Enquanto a branquitude se associou ao progresso, à razão e ao controle tecnológico, a negritude foi frequentemente associada ao primitivo, ao corporal, ao “natural” – tudo aquilo que a tecnologia deveria superar ou dominar. O Afrofuturismo diaspórico emerge, portanto, como uma resposta a esta alienação tecnológica. Ele se pergunta: qual o lugar do negro em um futuro imaginado como uma extensão do projeto colonial e branco?

Para além das definições de subgêneros, o cerne do projeto afrofuturista, seja diaspórico ou continental, é a crença no poder político da imaginação. Esta crença é sintetizada por Womack (2015, p. 43), quando afirma que “criar histórias com pessoas negras no futuro desafia a norma. Com o poder da tecnologia e liberdades emergentes, artistas negros têm mais controle sobre suas imagens do que nunca.”

A imaginação não é um refúgio escapista da realidade; é uma faculdade que molda a realidade. Ao criar persistentemente imagens de negros no futuro – como cientistas, como astronautas, como deuses, como sobreviventes apocalípticos – o Afrofuturismo realiza um trabalho de resistência cognitiva, quebrando o paradigma colonizador que reserva esses papéis para o sujeito branco.

Se o Afrofuturismo diaspórico nasceu da necessidade de responder à alienação dentro das sociedades ocidentais, uma nova frente do movimento tem se voltado para o continente africano, propondo um distanciamento crítico até mesmo do termo “Afrofuturismo”. A autora *naijamericana*¹² Nnedi Okorafor está na vanguarda desta virada, cunhando os termos Africanofuturismo e Africanojuísmo¹³.

Okorafor define Africanofuturismo como um subgênero da ficção científica que é semelhante ao Afrofuturismo, mas que se distingue por estar menos preocupado com “o que poderia ter sido” e mais preocupado com “o que é e poderá ser/será”. Ele reconhece, lida e suporta “o que foi” (Okorafor, 2019). A diferença essencial é o locus de enunciação. Como ressalta Kênia Freitas (2020, p. 265), “nesse sentido, as especulações do Africanofuturismo não estão interessadas em fabular criticamente o passado ou o trauma, mas carregam as feridas abertas do continente como ponto fundante de imaginação para o que está no porvir”.

11 Tradução nossa.

12 Neologismo proposto pela própria escritora para a junção de nigeriana-americana. (Freitas, 2020).

13 Partindo da tradução de Freitas (2020) para *Africanfuturism* e *Africanjuicism*.

Enquanto o Afrofuturismo diaspórico frequentemente parte de uma posição de alteridade dentro do Ocidente e lida com questões de dupla consciência, assimilação e recuperação de uma identidade perdida, o Africanofuturismo parte de um centro africano. Ele não está necessariamente preocupado em dialogar com ou responder ao cânone ocidental. Sua preocupação é imaginar o futuro a partir das realidades, dos desafios e, sobretudo, das cosmologias do continente. A pergunta deixa de ser “qual o nosso lugar no futuro do Ocidente?” e torna-se “como será o nosso próprio futuro, gerado a partir das nossas próprias premissas?”.

Esta mudança de foco é profundamente decolonial, recusa a ideia de que a África deve primeiro “alcançar” o Ocidente para então poder pensar o futuro. Pelo contrário, ela afirma que o futuro já está sendo gestado no presente do continente, com suas próprias ferramentas conceituais. O Africanofuturismo desloca a agência imaginativa da periferia da diáspora para o centro continental, proclamando a autonomia epistemológica da África, reforçando além disso, que “a África não é um país, é um continente diverso. Também [...] é uma construção (e uma coisa etérea que viaja pelo espaço e tempo¹⁴)” (Okorafor, 2019).

Uma das questões provocativas que guiaram Okorafor foi: “e se alienígenas chegassem a Lagos, na Nigéria?¹⁵”. Era uma ferramenta crítica, uma lente através da qual ela podia expor e dismantelar as suposições geopolíticas e culturais da ficção científica, ao mesmo tempo que afirmava o direito e a capacidade da África de ser o centro de suas próprias narrativas cósmicas e de definir, por si mesma, o que constitui o “futuro”.

Seu conto *Hello, Moto*, de 2011, é um expoente desse projeto estético e político, situando-se no cruzamento entre a ficção científica e o realismo mágico africano. No entanto, a abordagem de Okorafor não é a de uma invasão extraterrestre clássica. Em vez disso, a ameaça «alienígena» é internalizada e transformada através de uma visão cultural local. A história explora essa ideia por meio de uma invenção tecnológica singular que desencadeia o conflito, questionando as próprias noções de poder, identidade e progresso tecnológico.

A protagonista da história é Rain, uma mulher nigeriana descrita como uma “bruxa-cientista”. Usando seu conhecimento de tecnologia e do sistema espiritual tradicional conhecido como Juju (praticado principalmente na Nigéria e Camarões), ela realiza uma combinação alquímica para criar três perucas inteligentes e encantadas. Essas perucas concedem poderes sobrenaturais — como beleza magnética, persuasão irresistível e força sobre-humana — a quem as usa. Outro ponto que pode parecer estranho sob o olhar ocidentalizado, mas que é natural para a cultura nigeriana contemporânea, em que as perucas são mais populares do que o cabelo natural (Ikpoyi, 2019).

A própria descrição da protagonista, recusando o rótulo de “simplesmente” bruxa, ou apenas uma cientista de jaleco branco opera em um regime de conhecimento que a epistemologia ocidental insiste em separar — ciência e magia — fundindo-os em uma única prática. Esta figura híbrida é a personificação da mímica sob a ótica de Bhabha: ela é “quase” a cientista ocidental, “mas não exatamente”, uma fusão que deixa de ser um mero exotismo; é a afirmação de que a tecnologia do futuro africano pode ser animista, pode ser espiritual, pode ser mágica; é a decolonização da própria ideia de tecnologia.

14 Tradução nossa.

15 Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mt0PiXLvYIU&t=405s>>. Acesso em 15 out. 2025.

Ao fazê-lo, *Hello, Moto* não está simplesmente adicionando «sabor local» ao *sci-fi*; está desestabilizando as próprias bases epistemológicas do gênero, demonstrando que o futuro pode ser concebido a partir de outros sistemas de conhecimento. A mímica, assim, revela-se uma ferramenta poderosa de apropriação e ressignificação decolonial.

Rain presenteia suas melhores amigas, Philo e Coco, com duas dessas perucas, formando um triunvirato inicialmente unido pela experiência transformadora de utilizá-las. No entanto, o poder corrompe rapidamente. Philo e Coco, embriagadas pelas novas habilidades, começam a usar as perucas para manipular e dominar as pessoas ao seu redor, desenvolvendo planos de controle em larga escala que ameaçam a própria estrutura social. A trama se concentra no conflito crescente entre as três mulheres, enquanto Rain, horrorizada com o monstro que criou, tenta conter a situação que foge ao seu controle.

Hello, Moto funciona como uma alegoria poderosa sobre os perigos do poder desenfreado, a corrupção e as complexas dinâmicas pós-coloniais. A obra critica a noção de que o progresso tecnológico é intrinsecamente benéfico, questionando quem controla a tecnologia e para quais fins ela é utilizada.

A própria natureza do conflito — uma batalha entre três mulheres com poderes derivados do Juju — está profundamente enraizada nas tensões entre tradição e modernidade, espiritualidade e materialismo, que caracterizam a experiência urbana na Nigéria contemporânea. O poder que as protagonistas Rain, Philo e Coco detêm é um poder que emerge das entranhas da cultura e do território nigerianos.

Hello, Moto decoloniza a agência narrativa com suas protagonistas: três mulheres nigerianas, que não são ajudantes, nem interesse amoroso, nem vítimas. Ao colocar o poder cósmico e a responsabilidade por ele nas mãos de mulheres negras, a história subverte múltiplas hierarquias ao mesmo tempo: a racial, a de gênero e a geopolítica. A mensagem é clara: o futuro será moldado por aqueles que foram historicamente marginalizados, e eles o farão com as suas próprias ferramentas e de acordo com os seus próprios conflitos internos.

Cada imagem, cada narrativa, é um ato de insurgência contra a normatividade do branco como sujeito universal da história. Colocar uma mulher negra como a comandante de uma nave espacial, ou fazer de Lagos o epicentro de uma invasão alienígena, como faz *Hello, Moto*, não é um gesto neutro. É um ato que redesenha o mapa do significativo e do possível: diz ao espectador negro: “você pertence ao futuro”, e diz ao espectador não-negro: “o seu monopólio sobre o amanhã não é uma certeza absoluta” (Fig.1).

Hello, Rain: fabulação decolonial e cidade insurgente

A história por trás de *Hello, Rain*, curta-metragem baseado em *Hello, Moto* começa com uma convergência cultural significativa. O cineasta C.J. “Fiery” Obasi, já estabelecido no cenário nigeriano com seu filme de estreia *Ojuju* (2014), um horror de zumbis com temáticas locais, buscava expandir suas fronteiras criativas. Foi através da obra da aclamada escritora com descendência também nigeriana que ele encontrou a base perfeita para seu próximo projeto. Este processo criou uma ponte cultural vital: uma história concebida no contexto da diáspora africana foi reinterpretada e “repatriada” por um cineasta radicado na Nigéria, utilizando a linguagem e os recursos do cinema nollywoodiano. Esta simbiose entre a perspectiva diaspórica de Okorafor e a visão continental de Obasi resultou em uma obra que é profundamente enraizada na cultura nigeriana enquanto dialoga com questões universais de poder e tecnologia.



Figura 1 - Rain, Philo e Coco se encontram no átrio para portais. Fonte: Hello, Rain; Direção: C. J. Obasi. Produção: Fiery Film. Nigéria: Igodo Films, 2018. Disponível online na plataforma Amazon Prime (30 min.).

Obasi emerge como uma das vozes inovadoras e conceitualmente ambiciosas do “New Nollywood”, uma geração de cineastas nigerianos que eleva o padrão estético e temático da indústria. Nascido em Owerri, no sudeste da Nigéria, sua formação cultural foi um caldeirão de influências aparentemente dissonantes: cresceu assistindo aos filmes de terror da britânica Hammer, lendo os romances de Stephen King e recriando seus super-heróis e vilões favoritos em quadrinhos desenhados à mão. Essa dieta cultural global, filtrada por sua sensibilidade nigeriana, forjou um artista que não vê contradição entre o popular e o erudito, o local e o global, o gênero e a arte.

Partindo da premissa de Henri Lefebvre (2013) de que o espaço é um produto social, o gesto espacial mais radical de *Hello, Rain* é também o mais simples: a sua localização. O filme responde diretamente à pergunta fabulatória de Nnedi Okorafor: “e se alienígenas chegassem a Lagos, na Nigéria?”. Esta pergunta, aparentemente ingênua, é um ato de insurgência geográfica. Ela desloca o centro de gravidade do imaginário sci-fi, desafiando a hegemonia dos cenários norte-americanos e europeus.

Ao eleger Lagos como o palco para um conflito que envolve poderes sobrenaturais capazes de ameaçar o mundo, *Hello, Rain* realiza uma operação de recentralização decolonial. A mensagem é clara: os destinos do planeta não se decidem apenas nos corredores do poder do Norte Global; eles podem ser dramaticamente alterados a partir de uma metrópole africana. Isto corrói a noção de que a África é um objeto passivo da história global e a reposiciona como um sujeito ativo na moldagem do futuro.

Este deslocamento é reforçado no filme pela breve aparição da Torre Eiffel, que localiza Philo e Coco em Paris. Esta inserção não serve para conceder legitimidade europeia à narrativa; pelo contrário, serve para destacar o potencial transnacional da ameaça que se originou em Lagos. A geografia do filme não é provincial; é intencionalmente global, mas um global recentrado, onde Lagos e Paris são pontos equidistantes num mapa de poder remodelado.

Se a escala geográfica estabelece Lagos como o centro do mundo diegético, a escala urbana dá corpo e textura a este centro. A representação da cidade em *Hello, Rain* afasta-se deliberadamente dos clichês do urbanismo futurista ocidental – os arranha-céus espelhados, os transportes voadores, os ambientes assépticos – para mergulhar na cidade real, orgânica e cacofônica da experiência nigeriana.



Obasi não usa Lagos como sustentáculo exótico. Ele a retrata em sua textura específica e contraditória. A sequência que tem lugar numa feira-livre, é um dos momentos mais importantes do filme para a compreensão da sua espacialidade decolonial. Nesta cena, a câmera de Obasi não se interessa pelos grandes edifícios ou pelos cartões postais da cidade. Em vez disso, ela foca-se nas entranhas vivas de Lagos: o comércio informal, o movimento das pessoas, os gestos cotidianos de sobrevivência e sociabilidade (Fig. 2).

A câmera focaliza o cortar de hortaliças, o cair do dinheiro, o movimento das pessoas com uma crueza quase documental. Esta é a “realidade” que será rompida pelo fantástico sci-fi. Ao ancorar o conflito sobrenatural nesta materialidade, o filme afirma que o destino do mundo não se decide apenas nos centros financeiros do Capitaloceno, mas também nas ruas movimentadas das cidades africanas.

Esta abordagem cinematográfica pode ser lida como uma imergência profunda no espaço vivido, sob a visão de Lefebvre (2013), espaço apropriado pelos habitantes, carregado de símbolos, imaginação, história, vida e emoções. É o lócus dos processos cognitivos e das representações sociais, onde se dão os conflitos e as lutas pela apropriação da espacialidade.

Ao elevar estes elementos sonoros e visuais do cotidiano a um primeiro plano, o filme realiza uma dupla operação: dignifica o espaço popular, como a feira-livre, frequentemente associada à informalidade e à precariedade, ao apresentá-la como o verdadeiro coração social da cidade, um espaço de vitalidade e comunidade; e estabelece o contraste para a ruptura explícita entre o real e o fantástico. Esta representação densa e sensorial da vida urbana “real” serve como base desse contraste. O desdém de Philo e os poderes que ela subsequentemente liberta não são abstrações; são uma ameaça concreta a este mundo específico, a estas pessoas e a estas atividades. A ruptura com o real deixa de ser um exercício formal e torna-se uma agressão contra um tecido social material.

A abordagem urbana de Obasi vai além do simples realismo, o filme entende a rua como um espaço de significação cultural. A diversidade de cores, de sons, de movimentos e de interações na feira-livre comunica uma ideia de cidade que é polifônica, descentrada e resiliente.

Figura 2 - Enfoque na diversidade da atividade comercial durante o ataque de Philo. Fonte: Hello, Rain; Direção: C. J. Obasi. Produção: Fiery Film. Nigéria: Igodo Films, 2018. Disponível online na plataforma Amazon Prime (30 min.).

Esta visão contrasta fortemente com a imagem cosmopolita e tecnológica que Lagos por vezes projeta internacionalmente através dos seus distritos financeiros. Obasi opta por mostrar a cidade a partir de baixo, a partir dos seus fluxos populares, onde “a própria mediação em processo contínuo a faz constantemente nova e original pois não há, na cidade, experiências que não sejam novas, embora reconheçamos que o cotidiano gera comportamentos marcados pelo hábito e pela rotina”, como aponta Lucrécia Ferrara (2008, p. 49).

Hello, Rain captura precisamente esta dialética entre o hábito (o cortar de legumes, o vender) e a novidade agora radicalizada (a irrupção de poderes sobrenaturais). A espacialidade urbana que o filme constrói é, assim, um espaço de potência latente, onde o que é rotineiro pode, a qualquer momento, ser atravessado e transformado pelo fantástico. É a materialização da ideia de que o futuro não chega do exterior, como uma força alienígena, mas pode emergir das próprias dinâmicas internas da cidade africana.

No entanto, a espacialidade decolonial de *Hello, Rain* atinge um outro nível de complexidade e densidade histórica na sua abordagem ao espaço arquitetónico. O filme não trata os edifícios como meros cenários, mas como artefatos carregados de memória política e cultural, que são reativados e ressignificados pela narrativa ficcional.

Dentro da cartografia espacial decolonial traçada por *Hello, Rain*, nenhum elemento arquitetónico é mais carregado de significado do que o *National Arts Theatre de Lagos*. A sua presença no clímax do filme transcende em muito a função de um mero cenário pitoresco ou de uma referência geográfica ilustrativa. O edifício ergue-se como um personagem não-humano cuja massa de concreto encapsula as contradições da história pós-colonial nigeriana, tornando-se o palco ideal para a batalha final que não é apenas entre três bruxas-cientistas, mas por uma ideia de futuro.

A escolha deste monumento específico por C.J. Obasi é um gesto de profunda sofisticação crítica, que convida a uma leitura do edifício como um sítio de memória conflituosa e um campo de batalha simbólico onde se debate o controle da narrativa cultural na Nigéria. A monumentalidade do teatro serve a um duplo propósito narrativo inicial: elevar a escala do confronto com sua arquitetura grandiosa que confere uma dimensão épica ao combate, solidificando a ideia de que o que está em jogo é o destino não apenas de três indivíduos, mas da própria cidade e, por extensão, do mundo; e a solidificação do risco.

A associação do edifício com o poder estatal (mesmo que de um passado autoritário) amplifica a percepção de que a ameaça representada por Philo e Coco é de ordem política e civilizacional. Mas para compreender o peso do National Arts Theatre no filme, é essencial revisitar a sua história material.

Agora conhecido como Centro Wole Soyinka para Cultura e Artes Criativas, quando em julho de 2024, o presidente Bola Tinubu renomeou o Teatro em homenagem ao ganhador do Prêmio Nobel Wole Soyinka, o espaço foi concluído em 1976 para sediar o Segundo Festival Mundial de Arte e Cultura Negra (FESTAC) em 1977.

O edifício foi uma encomenda do regime militar do General Yakubu Gowon e concluído sob o governo do General Olusegun Obasanjo. A sua arquitetura é incontornavelmente marcada por esta gênese autoritária: o FESTAC 77 foi um megaprojeto panafricano concebido para exibir o renascimento cultural e a modernidade da Nigéria no cenário global, pós-Guerra Civil. No entanto, esta celebração da “negritude” e da cultura africana foi financiada pela receita do petróleo e orquestrada por um governo não-eleito, criando uma dissonância fundamental entre o conteúdo libertário do festival e a



National Arts Theatre – Lagos, Nigéria



Palácio da Cultura e do Desporto - Varna, Bulgária

forma autoritária do seu patrocínio estatal.

O Teatro Nacional torna-se, assim, um monumento à ambiguidade do projeto nacional nigeriano. Ele simboliza, por um lado, a ambição e o potencial cultural do país, a sua capacidade de se afirmar como uma potência cultural continental. Por outro lado, é um lembrete físico de um período de governo militar, de centralização do poder e de um nacionalismo por vezes opressivo. A sua própria morfologia, com a sua forma massiva e a sua cobertura que se assemelha a um chapéu militar, ecoa visualmente esta aura de poder pessoal e estatal (Fig. 3).

Esta ambiguidade é ainda acentuada pela sua notória semelhança com o Palácio da Cultura e do Desporto de Varna, na Bulgária, construído pela mesma empreiteira estatal, a Techno Exporstroy. A origem estrangeira, com desenho “importado” para um símbolo de cultura nacional, adiciona mais uma camada de complexidade. O Teatro Nacional não é uma expressão “pura” ou vernacular da arquitetura nigeriana; é um produto da globalização, um empréstimo estético que fala das complexas alianças e das buscas por modelos de modernidade no período pós-colonial. Ele é, portanto, um símbolo não de uma identidade autêntica e incontestada, mas das negociações, empréstimos e contradições que constituem a modernidade nigeriana.

O filme não ignora a história problemática do edifício; antes, ativa-a e coloca-a em jogo. Ao transformar o Teatro Nacional no palco de uma batalha cósmica entre forças sobrenaturais, Obasi realiza uma metaforização poderosa das lutas pela alma cultural da Nigéria. A arquitetura deixa de ser um relicário de um passado glorioso e problemático para se tornar uma arena viva onde o futuro está a ser disputado no presente.

A sua monumentalidade funciona como um antagonista passivo. A sua massa imponente cria um senso de enclausuramento e de finalidade. Não há para onde escapar; o conflito deve ser resolvido ali, diante deste testemunho silencioso da história nacional. Ao mesmo tempo, a arquitetura peculiar do teatro, com os seus múltiplos níveis e a sua praça de acesso, oferece um terreno de combate dinâmico, tornando-se uma cúmplice estrutural da coreografia do conflito. As personagens correm, posicionam-se e lutam em relação à edificação, usando a sua estrutura como cobertura, como plataforma, como ponto de referência.

Figura 3 - Comparação entre o National Arts Theatre nigeriano e o Palácio da Cultura e do Desporto búlgaro. Fonte: <<https://tribuneonlineg.com/wp-content/uploads/2019/05/national-arts-theatre.jpg>>. <https://files.structure.net/files/photos/1/varna_palace_of_sports_and_culture_b.jpg>. Acesso em: 15 out. 2025.

Esta interação entre os corpos das protagonistas e o corpo arquitetônico do teatro é substancial. Ela materializa a tese de que a luta cultural e política é sempre uma luta encarnada e situada. Não se trata de um debate abstrato, mas de um conflito que se desenrola em espaços específicos, com histórias específicas. O fato de o poder em disputa ser o Africanojuísmo – uma força que emerge das entranhas da cultura e da espiritualidade nigeriana – e o palco ser este monumento estatal pós-colonial, cria uma ironia profundamente significativa. A cultura espiritual “não-oficial”, frequentemente marginalizada ou folclorizada pelo estado, reapropria-se simbolicamente do seu maior símbolo cultural “oficial” para travar a sua batalha mais decisiva.

Ao recusar-se a mostrar um vencedor desta última batalha, Obasi não só mantém a tensão narrativa, mas também metaforiza a natureza inconclusiva da própria luta pela cultura e pelo futuro da Nigéria. O National Arts Theatre, na vida real, tem tido um futuro igualmente incerto, tem sido alvo constante de críticas e tentativas de privatização. A resistência e a luta pelo desenvolvimento das expressões artísticas nigeriana que ali se concentram espelham a batalha ficcional. O destino do monumento físico e o destino da cultura que ele deveria abrigar estão em suspenso, sujeitos a forças políticas e econômicas em conflito.

Entre a incerteza que paira sobre o atual Centro Wole Soyinka para Cultura e Artes Criativas e as tensões que atravessam o futuro cultural nigeriano, emerge um ponto de inflexão que desloca a discussão do campo estritamente institucional para o domínio mais amplo das fabulações coletivas. É justamente nesse intervalo — entre o risco do apagamento e a persistência da criação — que se torna possível compreender como o audiovisual nigeriano opera como arena crítica, reativando memórias, territórios e cosmologias capazes de desafiar a narrativa hegemônica do capitalismo global. Assim, a indefinição que envolve essa edificação abre espaço para pensar a cidade, o cinema e o futuro não como destinos fixos, mas como campos de possibilidade insurgente.

É contra este duplo véu – da distorção e do apagamento – que se levantam Nollywood, com a sua indústria autogerada e prolificamente popular; o Afrofuturismo, com a sua reivindicação do futuro como território negro; e Lagos, com a sua energia caótica e resiliente. No entanto, é na sua conjunção, materializada de forma paradigmática no curta-metragem *Hello, Rain* de C.J. Obasi, que estes elementos se fundem numa força transformadora singular.

Para compreender a potência da fabulação em *Hello, Rain*, é necessário diagnosticar com precisão a doença que ela busca curar. A cidade africana, no imaginário global do Capitaloceno, sofre o que podemos chamar de uma dupla captura imaginária.

A primeira captura é a mais óbvia. Através de coberturas jornalísticas, relatórios de ONGs e até mesmo de certas produções cinematográficas ocidentais, cidades como Lagos são constantemente retratadas através de uma lente que enfatiza a disfunção: o trânsito caótico, os bairros de lata, a infraestrutura colapsada, a informalidade generalizada. Esta narrativa, embora frequentemente baseada em realidades materiais inegáveis, é descontextualizada, desistoricizada e despolitizada. Ela transforma a complexidade urbana num espetáculo de miséria, apagando as formas de vida, as economias inventivas, as solidariedades e as culturas vibrantes que persistem e florescem nestes espaços. A cidade é reduzida a um sintoma patológico do subdesenvolvimento, um lugar que precisa ser “salvo” ou “corrigido” por intervenções externas.

A segunda captura é mais sutil e, por isso, mais perniciosa. É a narrativa da necessidade de um emparelhamento (social, financeiro etc.) – a ideia de que o destino desejável da cidade africana é tornar-se uma réplica das metrópoles do Norte Global. Nesta visão, o futuro de Lagos seria uma versão de Singapura, Dubai ou, no máximo, uma

Miami tropical. Esta narrativa é promovida por projetos de “cidades inteligentes”, por megaprojetos imobiliários fechados e por um discurso de desenvolvimento que equipara modernidade com arranha-céus espelhados, vigilância digital e consumo de luxo.

Esta captura é perigosa porque sequestra o desejo. Ela nos faz ansiar por um futuro que é ecologicamente insustentável, socialmente excludente e culturalmente alienante. É um futuro que nega a especificidade histórica e a potência criativa da urbanidade africana, oferecendo em seu lugar um modelo genérico e importado. Esta é a estética do sci-fi hollywoodiano aplicada ao planejamento urbano: um futuro tecnoutópico que é, na realidade, a perpetuação do extrativismo e da desigualdade sob nova roupagem.

O resultado desta dupla captura é uma asfixia do imaginário urbano nigeriano. A cidade fica presa entre a hipervisibilidade de um presente de crise e a promessa vazia de um futuro de cópia. É neste deserto de possibilidades que o Afrofuturismo, por sua vez, fornece o quadro teórico e estético para levar esta fabulação a um novo patamar. Se Nollywood fabula o presente da cidade com elementos do sobrenatural, o Afrofuturismo fabula o seu futuro. A sua contribuição fundamental é política e epistemológica: ele declara que o futuro não é uma propriedade do Ocidente, mas um direito e um território de luta para os povos negros.

A virada continental do Afrofuturismo, encarnada no Africanofuturismo e no Africanojuísmo de Nnedi Okorafor, é particularmente importante neste sentido. Ela desloca o eixo da discussão da experiência diaspórica de alienação para a potência epistemológica do continente. Ao propor que o futuro pode ser gerado a partir de cosmologias africanas, que a tecnologia pode ser animista e que a ciência pode ser bruxaria, o Afrofuturismo continental realiza uma decolonização radical do próprio conceito de futuro. Ele liberta a imaginação da obrigação de replicar o modelo ocidental.

É precisamente esta síntese que *Hello, Rain* realiza: um filme que é ao mesmo tempo intrinsecamente nollywoodiano (na sua economia de meios, na sua centralidade em Lagos) e profundamente afrofuturista (na sua adoção do Africanojuísmo, na sua intervenção na geopolítica do sci-fi).

Hello, Rain, de certa maneira, pode ser lido como um manifesto para uma epistemologia urbana insurgente. Através da sua poética espacial decolonial, ele demonstra como a cidade pode ser lida, vivida e projetada de uma forma que escapa à dupla captura do Capitaloceno.

O filme trata Lagos como um texto vivo a ser decifrado e um contexto ativo que molda a ação. Esta abordagem constitui uma epistemologia: uma forma de saber a cidade que é oposta à visão panóptica do planejador ou à visão miserabilista do jornalista. É uma epistemologia situada, corporizada, que aprende a cidade a partir dos seus ritmos e das suas texturas. A materialização de Lagos dessa forma já parte do próprio conto originário, *Hello, Moto*, que se refere à:

rua movimentada. Pessoas sentadas em táxis movimentados e empoleiradas em centenas de motocicletas okada. Mulheres do mercado caminhando ao longo da estrada. A mistura de edifícios antigos e modernos de Lagos. Mendigos deficientes na estrada. Meninos jogando futebol em um campo¹⁶ (Okorafor, 2011).

16 Tradução nossa.



Figura 4 - Último plano do curta com o teatro sendo um dos protagonistas da batalha. Fonte: Hello, Rain; Direção: C. J. Obasi. Produção: Fiery Film. Nigéria: Igodo Films, 2018. Disponível online na plataforma Amazon Prime (30 min.).

Por fim, o suspense final do filme – a batalha inconclusiva – aponta para uma terceira dimensão da epistemologia insurgente: a cidade como uma comunidade de destino fabulado. Ao não oferecer uma resolução, Obasi e Okorafor transferem para o interlocutor um campo de possibilidades. Convidam o público a participar do ato fabulatório, a envolver-se no debate sobre que forças devem prevalecer na modelação do amanhã urbano. Neste gesto, a cidade deixa de ser um objeto passivo a ser observado ou definido e torna-se um sujeito coletivo em processo de autoconstrução através da narrativa (Fig. 4).

Hello, Rain não rejeita o gênero sci-fi; ele o habita e o transforma a partir de dentro, se apropria da linguagem do gênero – a ameaça de poder descontrolado, o conflito entre antigas amigas, a ambientação urbana – mas a preenche com um conteúdo radicalmente outro. Opera, assim, no Terceiro Espaço descrito por Homi Bhabha (1998), criando uma forma híbrida que não é nem sci-fi ocidental puro, nem narrativa tradicional nigeriana.

Os recursos audiovisuais que Obasi utiliza – o slow-motion, os efeitos de eco nas vozes, a música dramática – são parte do vocabulário cinematográfico global. No entanto, ele os direciona para criar uma aura não de triunfo tecnológico, mas de tensão apocalíptica e reflexiva. O final do roteiro sem conclusão visível para as personagens é, em si, um afastamento da narrativa fechada e autoconclusiva típica de muito do sci-fi hollywoodiano.

Desta forma, *Hello, Rain* demonstra que a resistência ao regime imaginário do Capitaloceno não passa necessariamente pela criação de um cinema «puro» e desconectado das formas globais. Pelo contrário, ela passa pela hibridez estratégica, pela capacidade de usar as ferramentas do centro para construir uma periferia forte, criativa e decolonizadora.

O percurso seguido por esta investigação — do Capitaloceno a *Hello, Rain* — evidencia uma busca por saídas possíveis ao realismo capitalista que aprisiona imaginários. A crise do Capitaloceno revela-se, antes de tudo, como uma crise de imaginação: uma dificuldade estrutural de conceber futuros que não reproduzam as lógicas que nos trouxeram até aqui. Nesse sentido, o antídoto não emerge das salas envidraçadas das corporações nem dos gabinetes assépticos dos planejadores urbanos, mas das

ruas pulsantes de Lagos e das imagens inventivas que brotam de Nollywood. É ali, na fricção entre precariedade e potência, que se abrem brechas para imaginar outros mundos e outras cidades, capazes de escapar ao horizonte estreito imposto pelo capitalismo global.

Hello, Rain encarna a proposta de que a fabulação e a audiovisualidade são modos de produção urbana. Através da sua espacialidade decolonial, ele demonstra que a cidade não é apenas um conjunto de edifícios e infraestruturas, mas um tecido de histórias, de memórias e de futuros em gestação. A sua epistemologia insurgente ensina-nos a ler a cidade para além da carência e do sentimento de necessidade por emparelhamentos com o Norte Global, a ver nela um laboratório de mundos possíveis.

Nollywood e o Afrofuturismo, na sua síntese, mostram que a periferia do sistema-mundo não é um deserto cultural. É uma constelação de produtividade imaginativa fervilhante, onde se forjam as ferramentas cognitivas e afetivas para enfrentar o colapso. A cidade africana, longe de ser um caso perdido, revela-se assim uma das fronteiras mais importantes do pensamento do século XXI – o lugar onde, paradoxalmente, a crise é mais aguda e a criatividade para a superar é mais intensa.

Nesses filmes, o que irremediavelmente foi e/ou ainda é, nos aspectos sociais e econômicos, abre-se para as viagens do que será ou do que poderá ser - a partir de encontros e confrontos com as tecnologias comunicacionais do século XXI, dos seus perigos, capturas e hackeamentos, das errâncias migratórias e do encontro do que sempre foi com o inimaginável. (Freitas, 2020).

A mensagem final de *Hello, Rain* e do fenômeno que ele representa é uma mensagem de esperança radical. Ela afirma que o fim do mundo capitalista não é o fim do mundo, mas o começo de muitos outros. E que estes mundos novos, estes futuros pluriversais, estão sendo fabulados aqui e agora, nas ruas de Lagos, pelas lentes de Nollywood e pela imaginação decolonizadora do Afrofuturismo. A cidade, no fim, não é o problema; é a solução que estamos aprendendo a imaginar.

Nollywood não é uma ilha de pureza cultural em um mar de capital. Ela é um produto do Capitaloceno, uma formação que emergiu das condições concretas da Nigéria pós-colonial e neoliberal. No entanto, a sua história e a sua trajetória demonstram que o Capitaloceno não é um monólito. Suas frestas, suas contradições e as próprias ferramentas que ele produz (como a tecnologia de vídeo acessível) podem ser apropriadas para fins imprevistos.

No grande teatro do Capitaloceno, Nollywood não é nem a heroína romântica nem a vítima passiva. Ela é uma protagonista complexa e contraditória, cuja agência reside na sua capacidade de navegar, negociar e se reinventar dentro do sistema que a constitui. O seu sucesso futuro não será medido apenas pelo seu PIB cultural ou pelo seu número de Oscars, mas pela sua capacidade de continuar a ser, nas palavras de seus criadores e do seu público, uma «necessidade desesperada de esperança e sonho» – uma fábrica de mundos possíveis que, a partir da periferia, insiste em questionar os limites do mundo que temos.

Referências

AJIBADE, Babson. Nigerian Videos and Their Imagined Western Audiences: The Limits of Nollywood's Transnationality. In: KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (orgs). *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

DERY, Mark. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: DERY, Mark (org.). *Flame wars: The discourse of cyberculture*. Durham: Duke University Press Books, 1994.

DOUGLASON, Kate. *Meet the Boss*: Charles Igwe, CEO, Nollywood Global. How We Made It in Africa, 19 nov. 2014. Disponível em: <https://www.howwemadeitinafrica.com/meet-the-boss-charles-igwe-ceo-nollywood-global/>. Acesso em: 15 out. 2025.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Cidade*: meio, mídia e mediação. MATRIZES, v. 1, n. 2, p. 39-53, 2008.

FREITAS, Kênia. Africanofuturismos: imaginando o que ainda será. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele (orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020.

HARAWAY, Donna. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. Environmental Humanities, Santa Cruz, v. 6, p. 159-165, 2015.

HAYNES, Jonathan. *Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films*. Africa Today, [S. l.], v. 54, n. 2, p. 131-150, 2007.

IKPOYI, Dan. *Wigs still more popular than natural hair in Nigeria*. BBC News Africa, 01 fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/world-africa-47072293/>. Acesso em: 15 out. 2025.

JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

LEFEBVRE, H. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

MOORE, Jason W. (Org.). *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

OKOME, Onookome. *It is Difficult to Ignore Nollywood*. Film Nigeria: An International Journal of the Nigerian Film, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 6-7, 2008.

OKORAFOR, Nnedi. *Hello, Moto*. Tor.com, 2011. Disponível em: <https://www.tor.com/2011/11/02/hello-moto/>. Acesso em: 15 out. 2025.

OKORAFOR, Nnedi. *Africanfuturism Defined*. Nnedi's Wahala Zone Blog, 2019. Disponível em: <http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>. Acesso em: 15 out. 2025.

WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. Caixa Cultural, 2015.