

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURAS CONTEMPORÂNEAS



griots modernos

Por uma compreensão do uso de alegorias
como recurso retórico em filmes africanos

Morgana Gama de Lima

SALVADOR
2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

MORGANA GAMA DE LIMA

GRIOTS MODERNOS:

**POR UMA COMPREENSÃO DO USO DE ALEGORIAS COMO
RECURSO RETÓRICO EM FILMES AFRICANOS**

Salvador
2020

MORGANA GAMA DE LIMA

GRIOTS MODERNOS:

**POR UMA COMPREENSÃO DO USO DE ALEGORIAS COMO
RECURSO RETÓRICO EM FILMES AFRICANOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Culturas da Imagem e do Som

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2020

Imagem da capa: Sotigui Kouyaté no documentário *Genesis* (Dir. Claude Nuridsany e Marie Pérennou, Suíça, 2004). Fonte: IMDb.

Lima, Morgana Gama de
Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos / Morgana Gama de Lima. - 2020.
404 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2020.

1. Cinema africano. 2. Tradição oral. 3. Linguagem e cultura. 4. Hondo, Med, 1936-2019. Soleil Ô. 5. Bekolo, Jean-Pierre, 1966- . Aristotle's Plot. 6. Gomes, Flora, 1949- . República di Mininus.
I. Serafim, José Francisco II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação III. Título

CDD - 791.43
CDU - 791.43(6)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 30/07/2020 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som - Comunicação e Cultura Contemporâneas, da candidata MORGANA GAMA DE LIMA, matrícula 216121195, intitulada Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos. Às 14:00 do citado dia, Defesa on-line (videoconferência), foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM que apresentou os outros membros da banca: Prof^a. SANDRA STRACCIALANO COELHO, Prof. Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, Prof^a. Dra. LÚCIA RAMOS MONTEIRO e Prof. Dr. PAULO MANUEL FERREIRA DA CUNHA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra à examinada para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada.

Dra. LÚCIA RAMOS MONTEIRO, UFF

Examinador Externo à Instituição

Dr. PAULO MANUEL FERREIRA DA CUNHA

Examinador Externo à Instituição

Dr. MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO, UFBA

Examinador Externo ao Programa

SANDRA STRACCIALANO COELHO, UFBA

Examinador Interno

Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, UFBA

Presidente

MORGANA GAMA DE LIMA

A quem me criou...

AGRADECIMENTOS

Por vezes, realizar uma pesquisa parece ser uma *jornada solitária*, mas, contraditoriamente, talvez seja essa incômoda sensação de isolamento, a condição necessária para caminhar em busca de respostas e descobrir, a cada passo, que essa sempre há de ser uma longa e constante *jornada compartilhada*. Esta parte da tese é dedicada àqueles e àqueles que fazem, fizeram e não de fazer parte dessa jornada.

Meu primeiro e maior agradecimento é para alguém que está comigo desde começo e cujas alegorias me ensinam, até hoje, as maiores e mais valiosas lições para não se desistir do ser humano e da vida: Deus;

À minha família: a *mainha*, minha mãe Sandra Regina, mulher que me inspira em humildade e caráter, a *painho*, meu pai José Everaldo que sempre me incentivou a continuar estudando, apesar das dificuldades, e a minha irmã Nara que, mesmo sem saber, contribuiu para minha saúde emocional e nos presenteou com a chegada de Pedrinho;

Aos meus irmãos e irmãs da Igreja Batista El Shadai, especialmente, ao amigo e pastor Daniel Nunes e à “família coral”;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pela acolhida ao meu projeto de pesquisa e, especialmente, ao professor Dr. José Francisco Serafim por ter me orientado durante todo esse período e cuja compreensão foi fundamental na fase final de desenvolvimento dessa tese;

Aos colegas do Laboratório de Análise Fílmica (LAF), de ambos os núcleos (*Nanook e Pepa*), por ampliar meu repertório em crítica e análise fílmica, e também pelo cuidado e paciência em ler diferentes versões do projeto me acompanhando durante o processo de escrita;

Aos colegas do canal do Youtube *Posgraduandos Poscom* que, em pleno período de isolamento social, em virtude da pandemia pelo Covid-19, toparam a ideia de criar um canal para a transmissão e gravação das defesas de mestrado e doutorado pela internet: o apoio de vocês foi muito importante nessa fase final;

A todos os professores e professoras do Póscom/UFBA cujas disciplinas me fizeram amadurecer, ainda mais, como pesquisadora, especialmente ao professor Mahomed Bamba (*in memoriam*) de quem fui aluna ouvinte por apenas duas semanas, mas que me ensinou (e me ensina) através de seus artigos e do seu raro acervo de livros (sublinhados, anotados) que, atualmente, compõe a Biblioteca Reitor Macedo Costa (UFBA);

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), pela concessão de uma bolsa-auxílio durante todo o curso de Doutorado, suporte fundamental para que eu tivesse as condições necessárias para o desenvolvimento dessa pesquisa;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de uma bolsa de doutorado-sanduíche (PDSE/ Capes) que me permitiu estudar por um período na

Universidade da Beira Interior (UBI), em Portugal, e assim representar a produção científica brasileira em outro país;

À Universidade da Beira Interior (UBI), especialmente, ao professor Dr. Paulo Cunha que me ofereceu as primeiras cópias dos filmes de Flora Gomes e, desde o princípio, deu todo o suporte burocrático para que o doutorado sanduíche, enfim, se tornasse realidade e ao amigo e pesquisador Alfredo Collins, pela parceria e atenção durante todo o meu período de estudo na UBI;

Aos amigos Carolina Valente, Cleysson, Gisele, Filomena & família que me fizeram sentir em casa, mesmo quando eu estava tão longe da minha terra natal;

Aos pesquisadores e amigos Francisco Alves Junior, Janine Falcão e André Ricardo Araújo por me fazerem acreditar que cursar um doutorado seria uma conquista possível;

Às “meninas” Juscielle Oliveira e Ana Camila: Jusci, cujos textos e filmes sobre Flora Gomes foram a inspiração inicial para a formulação do meu projeto de pesquisa e a quem sou grata pela generosidade em disponibilizar uma cópia do filme *República di mininus* e por todo apoio no período do doutorado-sanduíche; Ana, pela indicação de filmes africanos (muitos filmes!), entre outras referências fundamentais sobre cinemas africanos, pela transcrição/legendagem do filme *Aristotle's plot*, bem como, a disponibilização dos links de todos os filmes para avaliação da banca (ajudou demais!) e pelo desafio em dar continuidade ao cineclube *Cine África* (mesmo durante o isolamento social), o que se tornou uma grande escola dos cinemas africanos pra mim;

Aos pesquisadores em cinemas africanos: Lecco França, por compartilhar o seu repertório em cursos e oficinas; ao professor Marcelo Ribeiro cujas aulas me fizeram despertar para o brilhantismo do filme *Soleil Ô* e por disponibilizar cópias dos filmes *Soleil Ô* e *Aristotle's plot*; ao pesquisador Tiago Gomes pela oportunidade em compor o catálogo para a *Mostra Clássicos do Cinema Africano*, em 2019, e aos demais colegas que, direta ou indiretamente, através de suas trajetórias me ensinaram (e me ensinam) a ser uma pesquisadora melhor.

A você, leitor, leitora, que ao apreciar esse trabalho de pesquisa contribui para o desenvolvimento científico em nosso país e também para o campo de investigação em cinemas africanos no Brasil. Boa leitura!

*Então, se aproximaram os discípulos e lhe perguntaram: Porque lhes falas por parábolas?
Ao que lhe respondeu: Porque a vós outros é dado conhecer os mistérios do reino dos céus, mas àqueles não lhes é isso concedido.
Por isso, lhes falo por parábolas; porque, vendo, não vêem; e, ouvindo, não ouvem, nem entendem.*

Marcos cap. 13, v. 10, 11 e 13, Bíblia Sagrada

RESUMO

LIMA, Morgana Gama de. *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. 404 fls. 2020. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

Entre imagens, histórias e memórias são muitas as formas de narrar os cinemas africanos e “narrar” suas narrativas. Tendo como ponto de partida o complexo e múltiplo cenário de filmes realizados por cineastas africanos, nossa tese volta o olhar para o modo como esses filmes constroem suas narrativas e, especialmente, como a presença de alegorias pode se configurar, simultaneamente, enquanto um legado das narrativas orais e estratégia retórica na produção fílmica africana. Indo além da concepção de alegoria enquanto figura de linguagem, nossa proposta é compreender como sua presença na narrativa oferece novos arranjos de sentido à cadeia de acontecimentos apresentados e funciona como um recurso retórico, ao promover a articulação entre diferentes temporalidades e historicidades (BENJAMIN, 1984). Como forma de demonstrar a influência da alegoria sobre a narrativa fílmica, analisamos três filmes, realizados por cineastas africanos de diferentes países e gerações, mas que convergem pelo uso de construções alegóricas na narrativa por dois aspectos: a imersão do realizador em um cenário de crise e o imbricamento entre memórias pessoais e coletivas na composição narrativa. Pela associação de tais aspectos, os filmes selecionados são: *Soleil Ô* (Med Hondo, Maurítânia, 1967), *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, Camarões, 1996) e *República di mininus* (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 2012). Com base nesse *corpus*, nosso objetivo é observar em que medida a presença de alegorias em filmes realizados por cineastas africanos pode ser considerada como uma atualização das tradições orais no cinema. Uma atualização que não se dá necessariamente em termos de adaptação de contos africanos, mas por uma mimetização de “gestos narrativos” empregados pelo *griot*, grande contador de histórias e guardador de memórias no contexto africano. Gestos, marcados pelo emprego de determinadas estratégias (presentificação, repetição, digressão e inversão) que contribuem para a composição da alegoria na narrativa fílmica. Desse modo, ao tempo em que reconhecemos a alegoria como um possível legado das tradições orais nos cinemas africanos, também admitimos que a sua ocorrência não é uma propriedade intrínseca ao objeto fílmico, mas emerge de uma relação entre filme e espectador. Por isso, com base no *modelo semiopragmático* de análise fílmica (ODIN, 2000), partimos da hipótese de que a presença da alegoria também é resultante de um modo de leitura específico acionado pelo espectador em relação ao filme (*leitura alegorizante*), incorporando a alegoria não como mera figura de linguagem, mas como agente modificador da narrativa (*alegoria narrativa*). Tal processo, na medida em que evidencia a opacidade do discurso cinematográfico (XAVIER, 2005), também oferece aos espectadores a possibilidade de, para além da narrativa fílmica, se relacionar com diferentes níveis de temporalidades e historicidades (GAGNEBIN, 1999) através das histórias encenadas. Por fim, concluímos que as narrativas dos filmes analisados, embora inspiradas em acontecimentos relacionados à trajetória de seus realizadores, encontram na alegoria uma forma de atualizar o legado narrativo das tradições orais e dar corpo a um modo de narrar próprio dos cinemas africanos em que diferentes dimensões históricas são articuladas através da narrativa fílmica.

Palavras-chave: cinemas africanos; tradição oral; alegorias; histórias.

ABSTRACT

LIMA, Morgana Gama de. *Modern griots: a comprehension about allegorie's usages like rethorical resource in African film*. 404 pages 2020. Doctoral Thesis - Postgraduate Program in Contemporary Communication and Culture, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

Among images, stories and memories, there are many ways to narrate African cinemas and “narrate” their narratives. Taking as a starting point the complex and multiple scenario of films made by African filmmakers, our thesis looks at the way like these films build their narratives and, especially, how the presence of allegories can be configured simultaneously as a legacy of oral narratives and a rhetorical strategy in African film production. Going beyond the concept of allegory as a figure of speech, our proposal is to understand how its presence in the narrative provides new arrangements of meaning to the chain of events presented and functions as a rhetorical resource, by promoting the articulation between different temporalities and historicities (BENJAMIN, 1984). A way of demonstrating the influence of allegory on the film narrative, we have analyzed three films made by African filmmakers, from different countries and generations, that converge by the usage of allegorical constructions in the narrative for two aspects: the immersion of the director in a scenario crisis and the intermingling of personal and collective memories in the narrative composition. By associating such aspects, the selected films are: *Soleil Ô* (Med Hondo, Mauritania, 1967), *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, Cameroon, 1996) and *República di mininus* (Flora Gomes, Guinea-Bissau, 2012). Based on this *corpus*, our objective is to observe the extent to which the presence of allegories in films made by African filmmakers can be considered as an update of oral traditions in cinema. An update that does not necessarily occur in terms of adapting African tales, but through a kind of mimicry of “narrative gestures” used by the griot, the great storyteller and memoir keeper in the African context. Gestures, marked by the use of certain strategies (presentification, repetition, digression and inversion) that also contribute to the composition of the allegory in the film narrative. Thus, while recognizing allegory as a possible legacy of oral traditions in African cinema, we also admit that its occurrence is not a property intrinsic to the film object, but emerges from a relationship between it and the viewer. Therefore, based on the *semio-pragmatic* model of film analysis (ODIN, 2000), we start from the hypothesis that the presence of allegories also results by a specific reading mode activated by spectators in relation with films (*allegorizing reading*), embodying allegories not as mere figure of language but a agent of modification in narrative (*narrative allegory*). Such process while it evidences the opacity of cinematographic discourse (XAVIER, 2005), also provide the possibility to viewers go beyond film's narrative and have a relationship with different levels of temporality and historicity (GAGNEBIN, 1999) through stories that are performed. Finally, we conclude that the narratives of the analyzed films, although inspired by events related to the trajectory of their directors, find in the allegory a way to update the narrative legacy of oral traditions and embody a specific narrative way in African cinemas which different historical dimensions can be articulated through filmic narrative.

Keywords: African cinemas; oral tradition; allegories; stories.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Costa oeste do continente africano antes e após a colonização francesa.	103
Figura 2 – Produções inspiradas no épico de Sundjata.	104
Figura 3 – Diagrama com filmes inspirados na tradição oral.....	119
Figura 4 – <i>Griot</i> como narrador e como personagem no filme <i>Guimba</i>	121
Figura 5 – <i>Griotte</i> canta com músicos (acima) e o <i>griot</i> como porta-voz do rei (abaixo).	122
Figura 6 – Performance do <i>griot</i> interrompe programa de televisão em <i>Taafe Fanga</i>	123
Figura 7 – Performance de músicos- <i>griots</i> em uma sala de estar.	124
Figura 8 – Referências à tradição na contemporaneidade em <i>Djéli</i>	125
Figura 9 – O <i>griot</i> Khaly (chapéu vermelho) aconselha trabalhadores da fábrica.	126
Figura 10 – Tradição que atravessa gerações, do <i>griot</i> ao menino e do menino para seus amigos.....	127
Figura 11 – Representação do épico de Sundjata no filme <i>Keïta!</i>	128
Figura 12 – Trabalhos artesanais aludem ao ato de narrar em filmes de Flora Gomes.....	130
Figura 13 – Cenário remete à teia de aranha (<i>ananse</i>), uma referência da tradição oral africana.	131
Figura 14 – Menina usa elementos da tradição oral para narrar a trajetória do povo da aldeia.	132
Figura 15 – Filme de Sana Na N’hada traz referências à tradição oral do arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau).	134
Figura 16 – Diagrama de funcionamento da ficcionalização.	174
Figura 17 – Diagrama de funcionamento da fabulização.	176
Figura 18 – Referências alegóricas no filme <i>Hyènes</i>	188
Figura 19 – O banquete neocolonial.....	190
Figura 20 – A embarcação colonial que atravessa temporalidades.	191
Figura 21 – Animação remete ao processo de domínio colonial.....	198
Figura 22 – Homens renegam suas línguas e assumem nomes franceses diante do padre. ...	200
Figura 23 – Cruzes por um movimento de inversão se tornam em espadas.....	201
Figura 24 – Homens lutam entre si tendo por testemunha um militar e bonecos negros.	202
Figura 25 – Militar branco observa soldados negros lutarem entre si.....	203
Figura 26 – Imigrante contempla o <i>soleil</i> com olhar fascinado.	204
Figura 27 – Chegada do imigrante com sua bagagem “pan-africana”.	205
Figura 28 – Imigrante lida com preconceito ao buscar emprego em oficina.	206

Figura 29 – Imigrante testemunha briga entre casal francês.	207
Figura 30 – Candidato entrevista seu potencial empregador.....	209
Figura 31 – Diagrama com sequência de digressões.	211
Figura 32 – A rejeição velada aos imigrantes africanos.	213
Figura 33 – Jogo de plano e contraplano encena rivalidade entre as personagens.....	214
Figura 34 – Angulação sugere queima da personagem.	214
Figura 35 – Situação do imigrante em relação ao representante sindical.....	215
Figura 36 – Imigrante é admoestado por bilhete encontrado no vagão do trem.	219
Figura 37 – Imagens de líderes marcam retorno às raízes revolucionárias.....	221
Figura 38 – Cinema e Cineasta discutem sob a mediação do policial.....	225
Figura 39 – As várias identidades de “Cinema”.....	227
Figura 40 – Apresentação dos <i>tsotis</i> ou membros da gang de Cinema.	230
Figura 41 – Diagrama com repetições em <i>Aristotle’s plot</i>	232
Figura 42 – A saga de “Cineasta”.....	234
Figura 43 – Capa do livro citado na narração de <i>Aristotle’s plot</i>	236
Figura 44 – A invasão do Cinema África e a “morte cultural”.	239
Figura 45 – A simetria dos opostos entre Cineasta e Cinema.	241
Figura 46 – A inversão de Cineasta ao assumir o papel <i>O Exterminador</i>	243
Figura 47 – Filme faz paródia dos filmes de ação hollywoodianos.	243
Figura 48 – “Quando a ficção se torna realidade estamos mortos”.....	245
Figura 49 – Os pneus da história e Amílcarzinho entre outros meninos.	249
Figura 50 – Vicente, em crise, busca resposta em uma escultura (“ancestral”) e Yonta exibe seu cinto-relógio.	250
Figura 51 – Final surrealista de <i>Udju azul di Yonta</i>	251
Figura 52 – Vita no caixão de borboleta e outras personagens com caixões decorados em <i>Nha Fala</i>	252
Figura 53 – Filme explora paleta de cores em favor da alegoria.....	256
Figura 54 – Semelhança entre imagens, mas com abordagem distintas.....	258
Figura 55 – Mão-de-ferro e a visão perturbadora do cachorro.....	259
Figura 56 – Sequência do filme de Flora Gomes (esquerda) lembra sequência que marcou filme soviético (direita).	261
Figura 57 – Sequência reforça a referência e opera digressão na narrativa.	262
Figura 58 – A referência a Amílcar Cabral nos óculos do conselheiro.	263
Figura 59 – Dubem e Nuta de mãos dadas diante como um futuro possível.	264

Figura 60 – A mudança nas cores reflete a mudança no regime.	265
Figura 61 – Quando instrumentos de guerra viram meras alegorias carnavalescas.	265
Figura 62 – A festa dos peritos ou especialistas.	266
Figura 63 – Eixos de temporalidade de historicidade.	283
Figura 64 – Entre imagens e histórias	284
Figura 65 – Este filme é uma história e não sobre História.	294

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BEKE	Bantu Educational Kinema Experiment
BFI	British Film Institut
CNC	Centre National de la Cinématographie
FEPACI	Fédération Panafricaine des Cinéastes
FESPACO	Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique
GFI	The Ghana Film Industry Corporation
GFIC	The Ghana Film Institut Corporation
ICAIC	Instituto Cubano del Artes e Studios Cinematográficos
INA	Institut National Audiovisuel
INC	Instituto Nacional de Cinema
IRCAV	Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel
JCC	Journées Cinématographiques de Carthage
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola
PIDE	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
NTA	Nigerian Television Authority
PAIGC	Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 CINEMAS AFRICANOS: NARRATIVAS DE NARRATIVAS	30
2.1 DILEMAS DE NARRATIVA OU O DESAFIO DE ANALISAR CINEMAS AFRICANOS	38
2.1.1 O que dizem os documentos e manifestos.....	48
2.1.2 O que dizem os pesquisadores	56
2.1.3 O que dizem os cineastas	62
2.2 DILEMAS EPISTEMOLÓGICOS: CINEMAS AFRICANOS ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA	67
2.2.1 A compreensão pelo paradigma da colonização.....	68
2.2.1.1 África anglófona.....	80
2.2.1.2 África francófona.....	82
2.2.1.3 África lusófona	85
2.2.2 A compreensão por geração de cineastas.....	87
2.2.3 A compreensão pela tradição oral	93
3 ENTRE IMAGENS E MEMÓRIAS: CINEMAS AFRICANOS E CULTURA ORAL	100
3.1 A NARRATIVA ORAL NO CONTEXTO DAS CULTURAS AFRICANAS	102
3.2 A INFLUÊNCIA DA CULTURA ORAL NA NARRATIVA DOS CINEMAS AFRICANOS	109
3.2.1 O <i>griot</i> no cinema: filmes inspirados na tradição oral.....	118
3.2.2 A tradição <i>griot</i> como gesto narrativo no cinema.....	134
4 ENTRE IMAGENS E HISTÓRIAS: ALEGORIA E NARRATIVA NO CINEMA ...	140
4.1 O CONCEITO DE ALEGORIA APLICADO À NARRATIVA FÍLMICA.....	142
4.2. DA IMAGEM: UMA POÉTICA DA ORALIDADE.....	162
4.3 DA HISTÓRIA: POR UM MODO DE LEITURA ALEGORIZANTE	168
5 DAS ALEGORIAS EM FILMES AFRICANOS.....	181
5.1. ALEGORIAS: DAS NARRATIVAS ORAIS PARA O CINEMA.....	184
5.2 <i>SOLEIL Ô</i> (1967) DE MED HONDO E A ALEGORIA COMO RETÓRICA DA REVOLUÇÃO.....	194

5.3 <i>ARISTOTLE'S PLOT</i> (1996) DE JEAN-PIERRE BEKOLO E A ALEGORIA COMO METACRÍTICA	222
5.4 <i>A REPUBLICA DI MININUS</i> (2012) DE FLORA GOMES E A ALEGORIA COMO RETÓRICA DAS TRANSPOSIÇÕES	246
6 ALEGORIAS NARRATIVAS: DIMENSÕES HISTÓRICAS EM PERSPECTIVA NO CINEMA	269
6.1 FIGURAÇÕES DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA EM FILMES AFRICANOS	273
6.2 <i>ALEGORIAS NARRATIVAS: POR UMA ANÁLISE RETÓRICA DO CINEMA</i>	287
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	294
REFERÊNCIAS	301
FILMOGRAFIA.....	321
APÊNDICE A – FILMES AFRICANOS INSPIRADOS NA TRADIÇÃO ORAL	326
APÊNDICE B – REFERÊNCIAS EM ESTUDOS DE <i>CINEMAS DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA</i>	343
APÊNDICE C – REVISTAS ESPECIALIZADAS	400

1 INTRODUÇÃO

*Há aquele que sabe e diz que sabe.
É um sábio.
Há aquele que sabe, mas não sabe que sabe.
É um dorminhoco.
Há aquele que não sabe e sabe que não sabe.
É um pesquisador.
E há aquele que sabe, mas que diz que não sabe.
É um perigo público.¹*

Talvez a motivação maior para toda jornada de pesquisa seja a consciência de não saber. Um processo instigado pela constante necessidade em trazer respostas, preencher lacunas de sentido. Por isso, consideramos pertinente trazer nessa introdução um breve relato, conduzido por algumas palavras-chave, com o objetivo de compartilhar com quem lê, ainda que parcialmente, as motivações e inquietações, nem sempre racionalizáveis, às vezes, intuitivas, mas que impulsionaram o desenvolvimento desse trabalho.

Enquanto terminava a redação da tese me deparei com a leitura de um discurso proferido por Martin Luther King Jr., em 3 de abril de 1968 em Memphis, no estado do Tennessee, publicado com o título: *Eu estive no topo da montanha*². O discurso, como a maior parte dos discursos proferidos por King, incentivava os negros norte-americanos a continuarem lutando pelo sonho de igualdade quanto aos direitos civis. No entanto, a leitura do texto me chamou à atenção por um outro aspecto: a alegoria. Como é de amplo conhecimento, Martin Luther King, além de ativista político era pastor de uma igreja protestante nos Estados Unidos, fato que fazia com que seus discursos sobre os direitos civis e a luta por igualdade fossem constantemente inspirados em histórias e parábolas extraídas da Bíblia Sagrada. Histórias cuja interpretação se transformava em uma ponte de passagem para que seus ouvintes compreendessem os fundamentos do seu discurso. É por meio dessa estratégia que ele usa, por exemplo, a personagem do faraó, em perseguição ao povo de Israel no Egito, como metáfora para se referir aos opressores de sua geração, ou ainda, conta a parábola do “bom samaritano” para levantar uma bandeira em defesa da solidariedade. Porém de todas essas “figuras” usadas por ele, a que se tornou mais marcante foi, justamente, a utilizada no citado dia 3 de abril de 1968: “Dias difíceis virão. Mas não me importo. Pois eu estive no topo da montanha”. Para os ouvintes

¹ Trecho do discurso do cineasta de Burkina Faso, Dani Kouyaté, durante conferência à imprensa no Fespaco de 1995 (BARLET, 1996, p. 170, tradução nossa). Do original: *Il y en a un qui sait et dit qu'il sait. C'est un homme sage. Il y en a un qui sait, mais ne sait pas qu'il sait. C'est un dormeur. Il y en a un qui ne sait pas et sait qu'il ne sait pas. C'est un chercheur. Et il y en a un qui sait, mais qui dit qu'il ne sait pas. C'est un danger public.*

² Este e outros discursos podem ser lidos na coletânea *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King* (Jorge Zahar, 2006).

alheios à trajetória do ativista-pregador e à influência do cristianismo em seus discursos, tais referências poderiam ser apenas uma metáfora em alusão à esperança de alguém que, por estar no “topo” de uma montanha, um ponto de vista privilegiado, teria sido capaz de enxergar a superação das dificuldades vivenciadas “embaixo”. Entretanto, King, ao usar tal figura, estava fazendo uma referência precisa ao texto bíblico que narra o momento em que Moisés – o grande líder que houvera conduzido o povo de Israel pelo deserto em seu êxodo do Egito – sobe ao monte Nebo e contempla, de longe, a almejada Terra Prometida³. Assim como aquele líder hebreu da narrativa bíblica, ele também vislumbrava com esperança as mudanças sociais que estavam por vir. Curiosamente, ao usar dessa alegoria, como forma de ler a sua condição no curso da História, King, sem o saber, estava prenunciando a sua própria morte, pois, assim como a subida ao monte Nebo marcou o momento em que Moisés se despediu da vida, aquele também fora o último discurso público de Martin Luther King.

A alegoria usada por King, a partir da inspiração bíblica, assim como tantas outras, é apenas uma pequena demonstração de como histórias, ficcionais ou não, podem ter o seu sentido articulado em favor da construção argumentativa de discursos. No universo de estudos em retórica, a alegoria não é uma estratégia nova, tampouco o é para o contexto do continente africano, onde os chamados *griots*⁴ também usavam contos da tradição oral como um meio para perpetuar fatos históricos, memórias do seu povo e, principalmente, transmitir valores morais considerados relevantes para a sociedade. Contos que, ao mesmo tempo em que reportavam a acontecimentos verídicos, também eram tecidos por elementos figurados, contribuindo tanto para a performance do narrador, na interação com sua audiência, e fazendo dessas narrativas verdadeiros épicos, a exemplo do famoso épico de *Sundjata*, difundido como parte das memórias do antigo Império do Mali.

Ainda que a transmissão de contos pareça uma prática antiga do continente africano, a vitalidade que permeia as tradições orais (BÂ, 2010) possibilita a sua constante apropriação e atualização. Um possível exemplo de atualização pode ser encontrado em um trecho do livro *In search of Africa* (1998), escrito pelo pesquisador Manthia Diawara, em que a história do príncipe Gassire⁵, lenda do antigo Império de Gana, serve para fundamentar a argumentação

³ A história está relatada no livro bíblico de Deuteronômio, capítulo 34, dos versos 1 ao 5 (SAGRADA, 1993, p. 223 e 224).

⁴ Em linhas gerais, os *griots* são conhecidos como os antigos contadores de história de regiões da África Ocidental, no entanto a definição desse ofício será pormenorizada ao longo da tese.

⁵ Na lenda, o príncipe guerreiro Gassire recebe um *ngoni* (instrumento feito de cordas e uma cabaça) que só emitiria som, caso fosse tocado com todo o coração. Após a morte de cada um dos seus sete filhos, cujo sangue pingara sobre o instrumento, o príncipe escuta um papagaio entoando canções de guerras e heróis. Tais canções o levam a

do pesquisador sobre aquilo que, segundo ele, seria a principal motivação para a produção artística africana e sua transcendência ao longo da História: um vínculo afetivo com a memória dos antepassados (DIAWARA, 1998, p. 210-211). Isso porque no conto, só após ter o seu instrumento musical gotejado pelo sangue de seus filhos, assassinados em combate, Gassire foi capaz de compreender o significado das canções de guerra repetidas pelo papagaio e, finalmente, emitir os primeiros sons de seu *ngoni*.

Tendo em vista a força do legado deixado pela tradição oral, ao tratar de alegoria em filmes realizados por cineastas africanos, se torna quase inevitável falar da atuação dos *griots* e *griottes*, afinal foi por meio desses homens e mulheres que esse modo de contar histórias, em toda a sua riqueza polissêmica e multimidiática, se perpetuou ao longo das gerações. Por isso, usamos a expressão *griots modernos* no título da tese, propondo uma aproximação entre os cineastas africanos e os antigos contadores, não pelo ofício em si, mas pelas semelhanças quanto aos *modos de narrar*. Uma comparação feita inicialmente pelo cineasta senegalês Ousmane Sembene⁶ (PFAFF, 1993), considerado o “pai dos cinemas africanos”, anos depois, retomada por pesquisadores de cinemas africanos (PFAFF, 1984, 1993; BARLET, 1996; THACKWAY, 2003) e, enfim, utilizada como meio de evidenciar a relevância do trabalho realizado pelos cineastas africanos para a perpetuação da história e memória de suas sociedades, em um gesto similar ao trabalho desempenhado pelos antigos *griots*. Já o acréscimo do adjetivo “moderno” à palavra *griot*, aparece em um texto escrito pelo pesquisador francês Olivier Barlet (1996, p. 168-169), para quem o cineasta africano seria um *griot moderno*, pois, diferentemente do *griot* tradicional, ele usa da narrativa (fílmica) não, necessariamente, para promover a coesão de um grupo, através de uma ode às tradições, mas antes, forjar um novo tipo de discurso sobre a sociedade pela inclusão de hibridismos às tradições e ressignificação das influências ocidentais como parte de seu processo criação.

Apesar de ser possível constatar tais aproximações por meio das narrativas fílmicas, é preciso fazer a ressalva de que esta não é uma característica que abrange todos os filmes realizados por cineastas africanos(as), motivo pelo qual ao longo da tese nos esforçamos em demarcar os elementos que tornam essa comparação entre modos de narrar um fenômeno possível de ser investigado. Assim, o enfoque que lançamos sobre tais filmes não pretende

tocar novamente o instrumento, que finalmente emite sons, fazendo as histórias de luta perdurarem, para além de sua própria morte, nos corações de outras pessoas (DIAWARA, 1998, p. 210-211).

⁶ Aqui fazemos uma observação quanto à grafia do nome do cineasta. O sobrenome Sembene, normalmente acentuado no segundo “e” (Sembène), de acordo com os pesquisadores Akin Adesokan (2011, p. 185, nota 1) e David Murphy, no livro *Sembene: imagining alternatives in film and fiction* (2000, p. 1), o cineasta senegalês preferia a referência ao seu nome sem acentuação. Grafia que será adotada ao longo da nossa tese.

configurar um discurso único sobre suas narrativas. Afinal, trata-se de uma produção artística proveniente de um continente complexo em suas múltiplas expressões culturais, e toda e qualquer tentativa de generalização está fadada a equívocos.

Mesmo que o distanciamento cultural, nos permita chegar a outras perspectivas sobre o continente africano, somos constantemente tentados a conhecer a cultura do “Outro” por definições prévias, amarrá-lo em nossas próprias concepções. Essa também é a razão pela qual nesse trabalho tentei utilizar expressões como “filmes realizados por cineastas africanos”, ao invés de, simplesmente, “cinemas africanos” ou “filmes africanos”. Embora estes dois últimos sejam de uso recorrente, por diversas vezes, me questioneei como definir a “africanidade” sugerida pelo termo que lhes serve de adjetivo. O que faz um cinema ou um filme ser “africano”? Inicialmente (e aparentemente) uma questão simples de se resolver – bastaria saber a nacionalidade assumida pelo(a) cineasta, não? – definir uma produção artística pelo critério da territorialidade pode, perigosamente, nos conduzir a uma mimetização do gesto colonizador que tanto nos esquivamos. E é justamente aí, que reside o problema em toda a sua complexidade.

Um possível atalho para compreender a questão seria substituir o adjetivo “africano” por um outro mais familiar ao nosso próprio universo cultural. O que significa, por exemplo, afirmar que um filme é americano? Ou ainda norte-americano, sul-americano, latino-americano? Isso em termos de arranjos transnacionais, mas em termos nacionais o que significa afirmar que “aquele filme é tipicamente brasileiro”? Tais denominações, a despeito de sua recorrência, não raro tendem a generalizar e simplificar o *corpus* que supõem agregar. Por isso, ao adotarmos a expressão “cinemas africanos” ou “filmes africanos”, ao longo do nosso trabalho, isso denota mais o nosso “desconhecimento” e a necessidade em aprender mais sobre o assunto do que o desejo em impor uma definição prévia aos filmes.

Afora os dilemas conceituais com a terminologia, a aproximação com os cinemas africanos como objeto de pesquisa e sua reflexão associada a questões de alegoria, se deu ainda no período de leituras para formulação do projeto para o curso de doutorado, especialmente, após a leitura de textos e artigos sobre o filme *Nha fala* (Minha Fala, 1992), do cineasta guineense Flora Gomes⁷. Diante das pistas indicadas por essas referências iniciais e, após assistir a alguns filmes do cineasta, dei início à jornada de doutorado em abril de 2016 com o projeto sob o título *Flora Gomes e a autoria em filmes africanos de língua portuguesa* cuja

⁷ Sobre uma análise profunda e extensa sobre a filmografia de Flora Gomes, recomendamos a leitura de tese da pesquisadora brasileira Juscielle Oliveira “*Precisamos vestir-nos com a luz negra*”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes (OLIVEIRA, 2018).

proposta era analisar parte da obra do cineasta – especialmente os filmes *Udju azul di Yonta* (Os olhos azuis de Yonta, 1991), *Po de sangui* (Árvore de Sangue, 1995), *Nha fala* (Minha Fala, 2002) e *República di mininus* (A república das crianças, 2012) – com o intuito de investigar a alegoria como uma possível marca autoral e, assim, destacar as estratégias cinematográficas empregadas pelo realizador sob um viés mais estético do que temático, embora as duas dimensões estejam, inevitavelmente, integradas.

Para tanto, o suporte metodológico, até então considerado para proceder a observação dos filmes, era a *análise poética* (GOMES, 2004), método que pretendia analisar os filmes sob o viés de um programa de estratégias utilizado para obter determinados efeitos e associada à noção de *alegoria*, conforme a perspectiva conceitual apresentada por Walter Benjamin (1984). Tais escolhas eram conduzidas pela hipótese de que a presença da alegoria nos filmes de Flora Gomes ia além de uma mera referência lúdica a fatos históricos de seu país natal (Guiné-Bissau), mas constituía o fio condutor dos recursos expressivos utilizados pelo cineasta, uma espécie de núcleo em torno do qual os elementos da narrativa se organizavam. Partindo da noção de *autoria*, o nosso objetivo era o de analisar as estratégias que constituíam os programas poéticos dos quatro filmes selecionados e, pela identificação de possíveis recorrências entre um filme e outro, apresentar de forma organizada e compilada, como a alegoria configurava uma assinatura autoral nesse conjunto de filmes.

Apesar da presença de marcas autorais ser passível de uma *análise poética*, tal metodologia demonstrou ser insuficiente para abarcar a complexidade de significações embutidas nas alegorias apresentadas pelos filmes e também no processo de incorporar informações extra-fílmicas – como o contexto de produção, ou ainda, como a relação do filme com o espectador poderia ser considerada na avaliação crítica da obra. Esses dois pontos – contexto de produção do filme e relação com o espectador – se revelaram importantes à nossa investigação, sobretudo, pelo fato de a maior parte dos filmes realizados por cineastas africanos terem circulação predominante em festivais e mostras internacionais de cinema, ou seja, em espaços de exibição, muitas vezes, distantes do contexto cultural em que foram produzidos. Assim, em meio a um sistema de produção e circulação cercado de ambiguidades, compreender a construção narrativa desses filmes não poderia, de fato, se restringir apenas à sua poética.

Além desses fatores relacionados à escolha de qual método seria mais apropriado aos objetivos da investigação, o acesso a filmes realizados por outros cineastas africanos, permitiu observar que a hipótese sobre a presença de alegorias em narrativas fílmicas não era um atributo associado ao estilo particular de um cineasta (Flora Gomes), mas também se apresentava na

composição de outras obras, em diferentes períodos e regiões do continente africano. Logo, a questão das alegorias, pouco a pouco, se deslocava de uma abordagem mais pontual (autoral) para um fenômeno mais amplo e passível de ser constatado por meio da análise narrativa de filmes realizados por outros cineastas.

Com isso, ao invés de adotar a *análise poética* como suporte metodológico para a análise fílmica, optamos pela *semiopragmática*, modelo de análise apresentado pelo pesquisador francês Roger Odin (2000; 2005) e que vem servindo de base para outros trabalhos de investigação voltados para a análise de produção audiovisual (SERAFIM, 2010; COELHO, 2013; SOUZA, 2017; SANTOS JUNIOR, 2017), especialmente quando se trata de articular a análise fílmica a aspectos relativos à recepção da obra. Tal modelo, como o nome já antecipa, mescla uma análise restrita ao texto fílmico (semiologia), associada ao contexto de recepção (pragmática) ou aos fatores institucionais que influenciam na forma como o espectador interage com a obra, uma questão fundamental para os cinemas africanos tendo em vista a diversidade dos circuitos de distribuição e exibição, conforme mencionamos. Quanto à alegoria, buscamos a partir de uma reflexão conceitual ampliar a percepção do termo, para além de sua função qualificativa em enunciados, situando-o enquanto uma ação substantiva à narrativa e cujo potencial estruturante pode ser visto como um recurso retórico na composição do discurso cinematográfico.

Com tais mudanças, o foco da pesquisa já não estava, necessariamente, em atestar a autoria do cineasta através da recorrência da alegoria em suas obras (embora isso seja uma característica presente nos filmes de Flora Gomes), mas sim observar, através de filmes produzidos por diferentes cineastas africanos, como uma construção narrativa (*alegoria narrativa*) tem a capacidade de mobilizar o espectador a operar um diálogo com o contexto de produção do filme, explicitando assim, o papel de mediação que a narrativa cinematográfica exerce na relação com o espectador. Uma mediação cujo funcionamento tem o filme como ponto de partida, mas aciona diferentes níveis do que denominamos de “dimensão histórica” como parte do seu processo de construção de sentido. Seja a dimensão histórica resultante de uma *memória coletiva* e compartilhada ou a dimensão histórica construída com base na *memória/ trajetória pessoal* do(a) próprio(a) cineasta.

Assim, o *corpus*, antes restrito à filmografia de um cineasta, se ampliou para explorar como a alegoria se apresentava em filmes produzidos por outros cineastas da África (incluindo um de Flora Gomes), a saber: *Soleil Ô* (Med Hondo, Mauritânia, 1967), *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, Camarões, 1996) e *República di mininus* (Flora Gomes, Guiné-Bissau, 2012).

Com essa nova seleção, a alegoria, ao ser contemplada de diferentes maneiras nas obras de outros realizadores, serviu de indicativo para observar um elemento particular às cinematografias africanas: a influência da tradição oral na construção das narrativas fílmicas. Uma influência que, a princípio pode ser percebida em referências mais explícitas como a adaptação de contos da tradição oral para o cinema⁸, inclusão de personagens *griots* e *griottes*, mas que pode, eventualmente, se apresentar por meio de estratégias menos visíveis, relacionadas ao próprio modo de narrar e contar as histórias.

A presente abordagem pretende oferecer, portanto, uma análise desses filmes que, baseada na perspectiva *semiopragmática* seja capaz de contemplar a alegoria, tanto como moduladora de aspectos “textuais” do filme (narrativa), quanto de mediadora de aspectos “contextuais”, fundamentais para compreender a narrativa fílmica como um discurso baseado em estratégias retóricas específicas, cuja interpretação é resultante de dinâmicas que emergem do processo de recepção (modos de produção de sentido).

Como síntese das escolhas que fazem parte desse percurso, o nosso *objeto* de investigação pode ser resumido como a *busca pela compreensão do uso de alegorias como recurso retórico na narrativa cinematográfica a partir de filmes realizados por cineastas africanos*. Esse recorte tem como *justificativa* alguns pressupostos, dentre eles, a importância da tradição oral difundida pelos *griots* nas culturas africanas, sobretudo nas culturas provenientes da África Ocidental Subsaariana⁹, e a necessidade em se pensar alternativas teóricas para a análise de filmes realizados por cineastas africanos no campo de estudos cinematográficos de modo geral.

A questão-problema que emerge a partir dessa conjuntura é como avaliar a influência da tradição oral nas narrativas fílmicas e, em que medida, a alegoria nos filmes africanos pode ser considerada como um recurso retórico proveniente do legado das tradições orais (*hipótese*) que, ao ser apropriado pelas narrativas cinematográficas, tem a capacidade de promover uma articulação entre *imagens* – imagem construída pela representação fílmica e imagem da memória – e entre *histórias* – história narrada e a História usada como subsídio para a construção da narrativa fílmica. Uma articulação operada através das narrativas cinematográficas e que atualiza, através do cinema, estratégias narrativas disseminadas na

⁸ Esta é a razão pela qual dedicamos um apêndice desta tese (Apêndice A) para a apresentação de uma lista de filmes africanos inspirados na tradição oral como forma de demonstrar como esse legado se apresenta em diferentes cinematografias do continente africano e em diferentes períodos.

⁹ Embora exista uma predominância da influência da tradição oral dos *griots* em países da África Subsaariana, sobretudo na costa ocidental – por fatores históricos que serão esclarecidos ao longo da tese – não se pode afirmar que a tradição oral está restrita às cinematografias dessa região. Prova disso é a diversidade geográfica de filmes inspirados em contos orais (cf. Apêndice A).

tradição oral¹⁰.

De um ponto de vista mais teórico, se fosse possível resumir nosso percurso analítico-reflexivo em três palavras-chave seriam: narrativa, memória e história. A narrativa cinematográfica, como ponto de partida da análise, onde se inscrevem e se escrevem memórias coletivas e pessoais, mas também como ponto de chegada, na medida em que materializa tais memórias no curso da História e engendra um processo de narrativa sobre outras narrativas. Uma dinâmica, particularmente mobilizada pela presença das alegorias nos filmes e, embora passível de ocorrer em outras produções cinematográficas, adquire relevância no contexto de produções audiovisuais dos cineastas africanos tendo em vista o repertório pregresso de narrativas, memórias e histórias disseminadas por discursos eurocêntricos sobre o continente com o qual os(as) realizadores(as), de forma consciente ou não, têm de lidar.

Por isso, antes de tratar, especificamente, dos filmes que constituem o *corpus* da pesquisa e da forma como a alegoria é construída através de suas narrativas, iniciamos a redação da tese trazendo alguns dos pressupostos que permeiam as discussões desse campo de investigação, tanto como forma de ambientar quem lê, minimamente, no cenário de discussões teóricas que atravessam esse conjunto de cinematografias, quanto buscando justificar a relevância em se buscar novos modos de narrar os cinemas africanos e suas narrativas.

Assim, o capítulo *Cinemas africanos: narrativas de narrativas* está dividido em duas partes: *Dilemas de narrativa ou o desafio de analisar os cinemas africanos* e *Dilemas epistemológicos: cinemas africanos entre a memória e a história*. Na primeira parte apresentamos algumas das narrativas teóricas construídas em torno do campo de investigação dos cinemas africanos, avaliando como tais metanarrativas se constituem em função do seu vínculo com diferentes instituições (ODIN, 2000), a saber: os *documentos e manifestos*, difundidos nos primeiros anos de produção e resultantes da mobilização entre cineastas; as propostas de investigação apresentadas por *pesquisadores* de cinemas africanos e, por fim, a narrativa teórica que se configura, de forma individual¹¹, a partir de reflexões dos(as) próprios(as) *cineastas*. Em uma espécie de fortuna crítica, nosso interesse com esse levantamento é observar como cada uma dessas instâncias, ou espaços de comunicação, compreende esse conjunto de cinematografias. São reflexões que extrapolam aspectos

¹⁰ A exposição conceitual daquilo que entendemos como imagem e memória, história e História, bem como, a forma como esses termos se relacionam com a alegoria nas narrativas fílmicas são questões a serem desenvolvidas ao longo da tese.

¹¹ Ao utilizar o termo “individual” isso não implica que a reflexão apresentada pelo(a) cineasta sobre os cinemas africanos seja única ou não tenha influência de outras narrativas teóricas, no entanto, em uma conjuntura contemporânea, ela tende a ser expressar como uma opinião pessoal sem a pretensão de ser um discurso com vínculo institucional, político ou ideológico.

específicos às narrativas cinematográficas, mas que interferem no contexto de recepção, elemento que a semiopragmática utiliza como subsídio para compreender os modos de leitura (ou modo de interpretação) mobilizados pelos filmes.

Já na segunda parte deste primeiro capítulo (*Dilemas epistemológicos: cinemas africanos entre a memória e a história*), nos desapegamos parcialmente de um olhar voltado para os agentes ou instituições promotoras das abordagens para buscar descrever, ainda que parcialmente, os paradigmas pressupostos nas metanarrativas e que acabam servindo, direta ou indiretamente, como fundamento para a análise e interpretação dos filmes realizados por cineastas africanos. Também buscamos nesse conjunto de modos de compreensão, avaliar em que medida o aspecto da narrativa foi considerado como objeto de investigação a ser considerado na análise dos filmes.

Em suma, as duas partes que compõem esse primeiro capítulo, pretende ser uma avaliação dos discursos crítico-analíticos (narrativas teóricas) que são construídos a partir das narrativas cinematográficas de tais filmes. Afinal, o que se diz sobre os cinemas africanos no contexto dos estudos cinematográficos? Quais aspectos estão em evidência nessas reflexões? Aspectos fílmicos ou aspectos de ordem temática/discursiva/ideológica? Um percurso necessário, tanto para situar as análises de narrativa que serão realizadas com base no *corpus*, quanto para verificar os elementos ou parâmetros que tendem a ser considerados, nos estudos em cinema, quando se trata de uma narrativa proveniente de um filme realizado por cineasta africano(a). Esse percurso, ao mesmo tempo, que tem a finalidade de ambientar o leitor no campo de investigação, também configura uma crítica às abordagens que submeteram (submetem?) tais narrativas fílmicas a uma supervalorização da temática em detrimento da apreciação de seus aspectos estéticos ou estilísticos. Um gesto interpretativo que nem sempre é consequência do resultado apresentado pelos filmes, mas sim reflexo da influência que essas *narrativas teóricas*, em circulação, exercem sobre o contexto de recepção. Nossa proposta, portanto, é apresentar, de forma breve, as diferentes abordagens e perspectivas que serviram e servem de fundamento para empreendimentos críticos e, sobretudo, analíticos sobre esses filmes, não necessariamente com o objetivo de indicar qual delas é a mais correta, mas problematizá-las pela exposição de seus fundamentos.

No segundo capítulo da tese, *Entre imagens e memórias: cinemas africanos e cultura oral*, traçamos um percurso que, partindo de algumas pistas oferecidas pelo depoimento dos cineastas africanos acerca da tradição oral, busca uma articulação entre imagens e memórias. As imagens representadas pelas narrativas fílmicas, tangíveis por meio dos diferentes recursos

cinematográficos (fotografia, *mise en scène*, cenário, trilha sonora, etc.) com outras imagens (memórias) que, por uma relação com o imaginário, têm o potencial de constituir narrativas sobre o passado (RICOEUR, 2007). Uma vez que a tradição oral tem uma forte relação com a memória, essa seção é dedicada a pensar de que forma os cinemas africanos se apropriaram das culturas orais, incluindo a performance dos *griots*, com o fim de forjar modos de narrar suas imagens (memórias) em histórias no cinema.

Para além de um levantamento dos filmes realizados sob a inspiração de narrativas orais (adaptações de contos de narrativa oral, filmes em que o *griot* aparece como personagem, filmes em que o narrador mimetiza o *griot* através da narração em voz *over*, etc.), nosso interesse continua sendo observar os aspectos narrativos dos filmes. Por fim, o nosso objetivo com esse capítulo é apreender a relação que se estabelece entre as narrativas da tradição oral e as narrativas fílmicas, em termos de estrutura, e, principalmente, no recurso à alegoria, como uma das estratégias empregadas na performance narrativa dos *griots* e sua migração para o cinema. Alegoria que, ao ser pensada conceitualmente (XAVIER, 2005, 2012; BENJAMIN, 1984) e em articulação com a linguagem cinematográfica, permite aprofundar reflexões acerca da narrativa como parte importante da mediação operada pelo discurso cinematográfico.

Com o fim de compreender como o recurso à alegoria interage com a narrativa cinematográfica, no capítulo *Entre imagens e histórias: alegoria e narrativa no cinema* iniciamos uma breve incursão às correntes relacionadas ao estudo da narrativa cinematográfica (BORDWELL, 1985, AUMONT; MARIE, 2003, GAUDREAU; JOST, 2009), com o fim de avaliar como as construções alegóricas intervêm na organização da narrativa e sua posterior interpretação (seção 4.1 *O conceito de alegoria aplicado à narrativa fílmica*). Ao trazer um repertório de fundo teórico mais amplo – pois vai além dos cinemas africanos e pode, eventualmente, ser útil para outros estudos sobre a relação entre cinema e alegoria – fazemos uma revisão teórica sobre os diferentes conceitos de alegoria e sua aplicação nos estudos de cinema, partindo das contribuições de Ismail Xavier (2005; 2012) e também de outros autores, com o fim de compreender o seu funcionamento como possível recurso retórico. É nesse contexto que propomos a expressão *alegorias narrativas*¹², como forma de indicar a natureza estruturante da alegoria sobre a narrativa e a sua potencialidade – dentro de uma perspectiva benjaminiana (BENJAMIN, 1984) – em articular diferentes historicidades e temporalidades

¹² O que chamamos aqui de *alegorias narrativas* parte do pressuposto de que a alegoria é um agente que interfere na construção narrativa – enquanto forma de contar uma história. Uma vez que a ideia de narrativa pode ser expressa em diferentes meios de expressão artística (música, artes plásticas, teatro, etc.), a concepção de alegoria narrativa pode ser explorada para além do cinema e dos próprios cinemas africanos.

através das imagens e histórias mobilizadas pela narrativa fílmica.

Após essa discussão teórico-conceitual sobre narrativa fílmica e alegoria, a questão que surge é: quais os meios para avaliar a presença de construções alegóricas em narrativas de filmes realizados por cineastas africanos(as)? Uma vez que a relação entre narrativa e alegoria é passível de aplicação a diferentes produções cinematográficas, haveria algo de específico para que ela seja considerada no contexto de filmes africanos? Partindo de tais questionamentos, as duas seções que completam esse capítulo (4.2 *Da imagem: uma poética da oralidade* e 4.3 *Da história: por um modo de leitura alegorizante*) têm o objetivo de oferecer as chaves de análise da alegoria nesse contexto específico de produções fílmicas. Para tanto, partimos do pressuposto de que muitas articulações anunciadas como estratégias de composição da alegoria na narrativa (*presentificação, digressão, inversão e repetição*), ao tempo em que estão ligadas a um modo de narrar que advém da performance das tradições orais, também remetem a uma concepção “visual” de narrativa própria às culturas africanas e que denominamos como uma *poética da oralidade*. É por meio dela que buscamos compreender a constituição da alegoria no interior das narrativas fílmicas.

Por outro lado, visto que as alegorias não constituem uma propriedade intrínseca às narrativas, a sua interpretação – que seria o decifrar das histórias – também é resultante de um engajamento por parte do espectador. Diante de tal percepção, adotamos como parâmetro de análise das narrativas fílmicas o modelo *semiopragmático* (ODIN, 2000; 2009), segundo o qual esse engajamento pode ser visto à luz de um modo específico de leitura (ou interpretação): a *leitura alegorizante*. Com isso, ao tempo em que reconhecemos a alegoria como um possível legado das tradições orais nas narrativas de filmes realizados por cineastas africanos (pela sua poética), também admitimos que a sua ocorrência como fenômeno narrativo não é uma propriedade intrínseca ao filme mas que emerge da relação específica deste com o espectador.

Uma vez apresentados os pressupostos da nossa proposta analítica, o capítulo *Das alegorias em filmes africanos*, traz um recorte específico voltado para a observação de como as alegorias se constituem no universo de filmes realizados por cineastas africanos, incluindo os filmes selecionados como parte do *corpus*. Em alguns dos títulos que antecipam a análise de cada um dos três filmes adotamos a palavra “retórica” (retórica da revolução, retórica das transposições) como forma de enfatizar que a presença da alegoria no filme acaba funcionando como um agente modulador da narrativa cinematográfica e configurando-a enquanto discurso. Se fôssemos fazer um paralelo com o modelo da *análise poética* (GOMES, 2004), enquanto esta última se volta mais para a observação recursos cinematográficos agenciados com o fim de

melhor compreender os efeitos da narrativa, as *alegorias narrativas* – fenômeno que consideramos aqui – lança a possibilidade de investir em uma possível vertente de *análise retórica*¹³, compreendendo a narrativa fílmica como um discurso composto de estratégias geridas em conformidade com aquilo que o(a) cineasta pretende argumentar/apresentar ao espectador, em um dado contexto sociocultural, e cujos efeitos não são previsíveis visto que sujeitos à ingerência dos espaços de comunicação (instituições) atuantes no processo de recepção. Não se trata de uma argumentação dicotômica entre *poética* e *retórica*, mas antes uma forma de observar como essas diferentes perspectivas – ambas derivadas do pensamento de Aristóteles – configuram diferentes regimes de crença em relação à narrativa (SOULEZ, 2011) e podem, juntas, cooperar para uma visão mais ampla dos processos de interpretação e análise da obra fílmica.

Portanto, partindo da hipótese de que o recurso à alegoria seja uma característica presente em determinados filmes realizados por cineastas africanos(as), no capítulo final *Alegorias narrativas: dimensões históricas em perspectiva no cinema* aprofundamos o conceito sobre aquilo que denominamos, inicialmente, de *alegorias narrativas*, destacando os aspectos que lhe são essenciais e passíveis de serem aplicados na análise de outras obras cinematográficas, independentemente da filiação territorial de seus cineastas – africanos ou não. Com isso, pretendemos explicitar que, de modo geral, o conceito de alegoria, uma vez ressignificado conceitualmente, permite que a narrativa fílmica, seja o vetor de uma reabilitação da temporalidade e da historicidade que, em oposição ao ideal de universalidade associado ao conceito de símbolo, extrai da ideia de incompletude e transitoriedade, a potência da sua significação. É por meio dessa dupla reabilitação (temporal e histórica), incorporada pela narrativa cinematográfica, que também emergem diferentes dimensões acerca da História (*memória coletiva* e *memória pessoal*) que se amalgamam e se materializam através da narrativa de cada filme e são acionadas como parte do processo de *leitura alegorizante*.

Por fim, a investigação em torno da presença de alegorias em narrativas cinematográficas também aponta para a necessidade de mais estudos relacionados ao caráter retórico das narrativas fílmicas, submetendo a avaliação de seus recursos poéticos a um horizonte de espectadorialidade que permita apreender as histórias, para além das experiências sociais que elas reportam, mas em seus aspectos discursivos e integrados a um processo comunicacional.

¹³ Há um livro que desenvolve melhor essa abordagem: *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision* de Guillaume Soulez (2011), o qual é comentado na parte final do trabalho.

2 CINEMAS AFRICANOS: NARRATIVAS DE NARRATIVAS

É preciso aceitar: ler um filme é, com frequência, antes um trabalho de desconhecimento que um trabalho de reconhecimento¹.

Iniciamos nossa jornada de reflexão sobre os cinemas africanos com uma espécie de escrita *mise en abyme*² onde pensar sobre as narrativas dos filmes implica em pensar nas narrativas teóricas que orientam a sua interpretação e lhe conferem sentido. Portanto, pensar em *narrativas de narrativas*. Contudo, antes de configurar uma mera repetição terminológica ou figura de metalinguagem, investigar as *narrativas de narrativas* é buscar por uma compreensão dos contextos que cercam, mediam e conformam, socialmente, a narrativa fílmica.

Nesse sentido, pesquisar cinemas africanos, antes mesmo de lidar com as histórias apresentadas através dos filmes, envolve lidar com pressupostos teóricos, ideológicos, metodológicos que surgiram no esforço de definir e compreender tais cinematografias e que constituem, por si mesmos, *narrativas*. Narrativas que, organizadas discursivamente, engendram uma historiografia acerca dos filmes e, em última instância, tentam criar uma lógica para sua interpretação e sistematização no contexto de estudos em cinema. A grande questão, entretanto, é que nem sempre esses pressupostos, e suas respectivas lógicas de organização, são expostos de forma clara. Ao invés disso, por serem considerados, antecipadamente, como um legado comum e compartilhado entre quem produz o discurso e quem o interpreta, acabam resultando em um ciclo de criação/reprodução de terminologias que, uma vez deslocadas do seu contexto de surgimento e problematização, são alienadas de seu sentido inicial ganhando autonomia, visibilidade e, por vezes, uma aplicação equivocada no processo de análise dos filmes:

[...] os analistas [...] não se privam de falar de ficção, de documentário, arte, estética, narrativa, mundo do filme, etc. sem que se saiba exatamente o sentido que dão a esses termos (de onde os debates intermináveis que se assemelham mais a uma conversa de surdos do que a uma discussão teórica) [...] (ODIN, 1998, p. 139).

Dúvidas em torno dos pressupostos usados na interpretação se apresentam de modo muito prático, quando, por exemplo, surgem perguntas como: por que os cinemas africanos são africanos? Seria pela nacionalidade de quem dirige os filmes ou pelo local onde as imagens são filmadas? O que dizer dos cineastas africanos que realizam filmes fora do continente? Seus

¹ Roger Odin em *Semio-pragmática e história: sobre o interesse do diálogo* (ODIN, 1998, p. 143, grifos do autor).

² Expressão cuja tradução livre significa “posto em abismo”, foi cunhada em 1891 pelo escritor francês André Gide e, conceitualmente, utilizada em referência a narrativas que trazem elementos de autorreferencialidade, como por exemplo, filmes que tratam sobre o fazer fílmico (SOUSA, 2013, p. 9 e 10).

filmes são africanos? Ou ainda, como avaliar os filmes de cineastas que tendo nascido fora de África escolhem ter a sua trajetória associada ao continente através de filiações parentais³? Enfim, muitas são as respostas possíveis de se obter a partir da conjugação entre as palavras *cinema* e *África*, de modo que, o simples gesto de afirmar um filme como africano, definitivamente, não contribui para a sua compreensão enquanto produção artística e, muito menos, para fins crítico-analíticos.

Em suma, a expressão *narrativas de narrativas* pretende ser uma avaliação dos discursos crítico-analíticos construídos a partir de obras feitas por cineastas africanos(as) e que, de algum modo, configuram uma maneira de olhar e interpretar as narrativas cinematográficas. Isso porque, a própria teoria fílmica constitui uma narrativa, ou *metanarrativa*, que precisa ser investigada:

A chave para a tarefa de desenvolver teorias fílmicas aplicáveis ao contexto africano requer repensar a semiologia ocidental psicocêntrica que informa boa parte dessa teoria. [...] Em termos amplos, a teoria do filme por si mesma é uma forma de *metanarrativa* no qual as categorias de recepção visual e representação fílmica estão dispostas de modo a fornecer para o analista o enquadramento de um argumento com o qual persuade outros a entender filmes de um jeito ao invés de outro⁴. (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 1995b, p. 23, grifo nosso)

Para os autores, analisar filmes realizados por cineastas africanos implica em lidar não apenas com as narrativas, histórias que eles apresentam, mas em repensar os próprios parâmetros a partir dos quais as teorias fílmicas estão fundamentadas, parâmetros apresentados na citação como parte de uma “semiologia ocidental psicocêntrica”. Assim, discutir os pressupostos das narrativas teóricas, mais do que uma forma de justificar e defender sua existência, conduz a uma reflexão sobre narrativa enquanto discurso. Entre as diversas referências que trataram sobre essa relação, está Edward Said (1990; 2011) e o questionamento sobre a noção de *Orientalismo*, a partir do exame de narrativas literárias produzidas por escritores europeus.

Apesar de tais romances fazerem uso recorrente do termo Oriente em referência a um conjunto de países situados a leste do contexto europeu, Said argumenta que o termo não era um “fato inerte da natureza”, mas sim uma “ideia que tem uma história e uma tradição do

³ Podemos citar como exemplo o cineasta Alain Gomis que, embora tenha nascido na França, costuma ter em sua biografia a menção à sua origem francesa (nacionalidade da mãe), bissau-guineense e senegalesa (ambas provenientes da família paterna). Disponível em: <https://www.africafilmtt.com/alain-gomis>. Acesso em: 28 out. 2019.

⁴ Do original: *The key to task of developing film theories applicable in the African context requires a rethinking of the Western psychocentric semiology wich informs a lot of this theory. [...] In broad terms, film theory is itself a form of metanarrative, in wich categories of visual reception and filmic representation are arranged so as to provide for the analyst the framework of an argument with wich to persuade others to understand films in one way rather than another.*

pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 17). Assim, o Orientalismo, mais do que um conjunto de mitos sobre o Oriente, precisava ser visto como um discurso conjugado a uma configuração de poder, “um corpo de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” e que foi difundido sob a forma de narrativas de livros e filmes que, mesmo quando pretendiam apresentar a “realidade” do Oriente, acabavam revelando mais uma “ideias gerais sobre quem e o que era o oriental, depois segundo uma lógica detalhada governada não apenas pela realidade empírica, mas por um conjunto de desejos, repressões, investimentos e projeções” (SAID, 1990, p. 19).

De modo semelhante, embora a denominação *cinemas africanos* seja de uso recorrente, a sua utilização precisa ser interpretada à luz de uma configuração de poder que também incide sobre os estudos cinematográficos. Os filmes que predominam nas salas comerciais não costumam ser apresentados como *filmes estadunidenses*, pois o lugar hegemônico que ocupam na cultura cinematográfica os dispensa de uma descrição nesses termos. Este é apenas um exemplo para perceber que a denominação *cinemas africanos* – assim como cinema chinês, cinema russo, cinema brasileiro, entre outras produções consideradas como parte do conjunto de *World Cinema's*⁵ – é resultante mais de uma experiência baseada em relações de alteridade do estrangeiro hegemônico com tais cinemas do que, necessariamente, uma experiência proveniente dos próprios africanos. Por outro lado, embora a referência territorial, embutida nessa denominação, pareça restringir esse conjunto de filmes ao olhar do “Outro”, novas narrativas foram (e são) atribuídas a tal denominação, permitindo que ela seja ressignificada e convertida em novas formas de olhar para esses e outros cinemas. Um modo de mapear, parcialmente esse processo de ressignificação dos cinemas africanos, é compreendendo os diferentes *contextos* que contribuíram e contribuem para a circulação dos filmes.

Mais do que uma alusão aos elementos que circundam o texto a ser analisado, a concepção de *contexto* aqui pode ser compreendida enquanto *espaço de comunicação*. Compreensão que é o ponto de partida da *semiopragmática*, modelo teórico proposto por Roger Odin (1998, 2000, 2017) para quem o filme tem o seu sentido produzido como resultante de uma interação com tais espaços de comunicação. Um exemplo emblemático dado pelo autor

⁵ De acordo com Paul Cooke (2013, p. 13), o termo “cinema mundial” – uma tradução livre de *World Cinema* – tende a ser usado em referência a “ ‘produtos e práticas culturais que são primordialmente não ocidentais’, mas que foram selecionados por uma série de mecanismos de consumo no Ocidente e pelo Ocidente” e que embora seja utilizada como forma de proteger os cinemas do mundo da hegemonia da cultura ocidental tem sido relativizada pela discussão de termos como *cinemas transnacionais* e *cinema com sotaque*. Cf. COOKE, 2013.

são os “filmes de família”⁶. Filmes que, em termos de convenções técnico-estilísticas, poderiam ser considerados como amadores, mal feitos, mas quando interpretados no contexto da família, um espaço privilegiado de comunicação e regido por regras tácitas de funcionamento, são submetidos a novos modos de produção de sentido. Assim, ao lidar com inúmeras variáveis do contexto, o modelo proposto por Odin permite observar quais são os pressupostos que atuam nas leituras realizadas por diferentes *instituições* ou *espaços de comunicação*⁷.

Apesar de considerar a intervenção do contexto no processo de análise, a *semiopragmática* não se confunde com a análise fílmica realizada por historiadores – modelo que ao se concentrar nas representações veiculadas pelo filme⁸ configura mais um ato de leitura (reconhecimento) do que uma produção de sentido a partir da relação com a obra fílmica – pois o seu interesse pelo contexto não se justifica pelo conteúdo, mas pela forma como permite a inscrição da análise fílmica em um *paradigma pragmático*⁹. Para entender tal abordagem analítica e seu mecanismo de produção sentido, vamos à definição.

Conforme apresentada por Odin, a *semiopragmática* é um modelo de (não) comunicação, pois ao invés da ideia da transmissão de um mesmo texto entre um transmissor e um receptor, considera a existência de um duplo processo de produção textual, um no espaço de realização e outro no espaço da leitura (ODIN, 2000, p. 10)¹⁰. Tendo por base essa definição, o ato de leitura enquanto reconhecimento de um sentido dado previamente ao texto, não parece compatível. De forma resumida, o que se depreende são, pelo menos, dois impactos sobre a

⁶ Em entrevista à Julien Pequignot (ODIN, 2017, tradução nossa), Odin confirma: “Realmente se deve colocar o contexto no ponto de partida da análise. Meu trabalho sobre família me ensinou isso. Se não colocarmos o contexto no ponto de partida, não temos nada a dizer sobre estes filmes, exceto que eles estão ‘mal feitos’... E uma vez que colocamos o contexto no ponto de partida, todas as outras ferramentas de semiologia imanentista podem ser utilizadas” (Do original: *Il faut vraiment mettre ce contexte au point de départ de l’analyse. C’est mon travail sur le film de famille qui me l’a appris. Si l’on ne met pas le contexte au point de départ, on n’a rien à dire de ces films si ce n’est qu’ils sont “mal faits”... Et une fois qu’on a mis le contexte au point de départ, tous les autres outils de la sémiologie immanentiste peuvent être utilisés*).

⁷ Inicialmente o autor utilizou o termo instituições, mas posteriormente, afirmou sua preferência pelo termo *espaços de comunicação* (ODIN, 2017). Para evitar que o termo fosse considerado abstrato, o autor descreve o funcionamento do modelo *semiopragmático* a partir de modos de produção de sentido, relações entre esses modos, descrição dos processos de cada modo e, por fim, a descrição dos processos a partir de suas operações (ODIN, 1998, p. 139). Tal modelo é aperfeiçoado e aplicado em análise fílmica na obra *De la fiction* (2000).

⁸ Odin (1998) mostra várias teorias que trabalham com essa concepção, incluindo a de Marc Ferro.

⁹ Definido pelo autor como abordagens em que a produção de sentido é regulada pelo contexto. Apesar dessa distinção em relação aos historiadores Odin (1998, p. 133) defende que a oposição entre imanentismo/pragmatismo e análise interna/externa é um falso dilema que já foi argumentado por Eliseo Véron (*La sémosis sociale*, 1987) quando este esclareceu que para uma análise ser “externa” seria preciso encontrar os vestígios das condições produtivas no discurso em formas discursivas, o que conduz a uma análise “interna”. O mesmo vale no movimento contrário, pois para descrever o que há em uma superfície discursiva precisamos ter hipóteses sobre suas condições produtivas.

¹⁰ De acordo com o próprio autor não se trata de uma abordagem nova, pois o etnólogo norte-americano Sol Worth já havia publicado o artigo *Development of a semiotic of film* (1969) propondo uma abordagem pragmática da “comunicação fílmica” afirmando que um filme não tinha sentido em si mesmo, mas o produzia a partir de uma relação com o sujeito que o percebe (ODIN, 1998).

sobre o que concerne o processo de produção de sentido a partir de um filme: os *espaços de produção e recepção* são vistos de forma separada no processo e a análise dos textos (filmes) é compreendida como parte integrante de um processo mais ampla e complexo do próprio processo de comunicação. Vamos considerar cada um deles e a relação com nosso percurso de pesquisa.

Primeiramente, a separação entre esses espaços de produção e recepção, proposta pelo modelo, é fundamental quando se trata de analisar objetos provenientes de contextos culturais diferentes ao do analista – como é o nosso caso em relação à pesquisa com cinemas africanos. De outro modo, como seria possível realizar a leitura de filmes realizados por cineastas africanos partindo apenas de um contexto pautado em referenciais da cultura ocidental? Uma questão que dá margem a outra: seriam apenas os pesquisadores africanos habilitados a analisar tais filmes? Certamente que não. O que está por detrás dessas perguntas são duas hipóteses: primeiro, a suposição de que no *espaço da produção* (realização) o texto oferecido já se encontra completo, não havendo, portanto, a possibilidade de lhe atribuir sentidos adicionais, e segundo, a ideia de que no *espaço da recepção* a leitura ou análise do filme está pautada em um gesto de reconhecimento do que foi representado ou intencionado por quem realizou. Na perspectiva da *semioprágmatca* as limitações de tais suposições é que a primeira pode sugerir a existência de uma interpretação única ou uma maneira de prever a interpretação que o público real fará acerca do filme. Já a segunda, ao compreender o ato de leitura como reconhecimento, incorre no risco de produzir uma “falsa familiaridade”¹¹. Como forma de escapar dessas duas “armadilhas”, o modelo de análise proposto por Odin busca “entender como *nós* compreendemos os filmes realizados em domínios contextuais diversos do nosso, isto é, como somos capazes de, em relação a esses filmes, produzir uma estrutura de significação coerente” (ODIN, 1998, p. 142, grifo do autor).

Ao colocar os pressupostos analíticos como pauta de discussão, há quem considere o modelo da *semioprágmatca* como uma espécie de *análise poética da comunicação* (BOUILLAGUET, 2012), pois atualiza a experiência comunicacional na medida em que não considera o texto a partir de um sentido pré-existente a ser reconhecido, mas o sentido como resultado de uma “produção textual em contexto”. Com isso, o significado não depende essencialmente do texto (análise imanentista), nem do repertório do leitor (análise pragmática),

¹¹ Expressão citada pelo próprio Odin (1998, p. 142) em referência a Michael Baxandall e sua discussão acerca dos critérios de avaliação empregados na crítica a obras de arte no seu livro *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures* (1985) lançado no Brasil como *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (Companhia das Letras, 2006).

mas de fatores que, ao atuarem de forma independente em cada um dos dois espaços, influenciam o modo como o sentido será produzido e, em nosso caso específico, como os filmes serão analisados.

Sendo assim, conforme esse modelo, a interpretação se daria em dois níveis: o primeiro relacionado à “competência discursiva da obra no espaço de realização e ou leitura” e o segundo ao nível das instituições se referindo às restrições ou determinações que se encontram no espaço da recepção e que ao mesmo tempo “regula a produção de sentido ao selecionar, hierarquizar e estruturar os modos de produção de sentido que serão operados” (ODIN, 1998, p. 135). É, pois, da articulação entre esses dois paradigmas, aparentemente opostos (análise imanente e pragmática), mas profundamente ligados, que advém a denominação de *semiopragmática*¹² enquanto modelo teórico heurístico que busca tão somente evidenciar as condições (contexto) que tornaram possível a produção de uma determinada análise imanente (texto). Assim, a análise textual, ao invés de ser rejeitada, é colocada em uma perspectiva pragmática na medida em que submete os seus próprios pressupostos de análise à investigação, indicando as bases teóricas sobre as quais os textos – fílmico e analítico – são construídos e produzem sentido.

Por isso, antes de partir para a análise dos filmes que fazem parte do *corpus*, nossa tese inicia apresentando quais seriam os argumentos que balizam os principais espaços de comunicação nos quais os filmes africanos foram sendo “narrados” ao longo do tempo com o fim de observar como tais narrativas teóricas se conformaram em discursos e modos de interpretação das narrativas apresentadas pelos filmes.

Entre as pesquisas que usaram os pressupostos do modelo *semiopragmático* para pensar dinâmica de interpretação dos filmes africanos há o artigo *Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática* (BAMBA, 2013) que, partindo de um cenário de recepção transnacional do cinema contemporâneo, levanta questões sobre quais seriam as “determinações contextuais e institucionais” que influenciam na recepção desses filmes fora do contexto no qual eles foram produzidos. Partindo da ideia de espaços de comunicação (ODIN, 2011), Bamba compreende que a área de estudos denominada *World Cinema* – incluindo os cinemas africanos – constitui um campo que seria composto por *microespaços* de comunicação, recepção e leitura fílmica, formas de mediação institucionalizadas que emergiram no interior dos espaços de recepção à medida em que houve

¹² O prefixo *Semi* é uma referência à semiótica e semiologia e a sua associação à pragmática. Os primeiros artigos que abordam o modelo teórico são: *Pour une sémiopragmatique du cinéma* (ODIN, 1983, p. 67-82), seguido de *Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: modes et institutions* (ODIN, 1994, p. 33-47). Como desdobramento do assunto, o autor publicou três livros: *Cinéma et production de sens* (Armand Collin, 1990), *De la Fiction* (De Boeck, 2000) e *Les Espaces de Communication - introduction à la sémiopragmatique* (PUG, 2011).

uma mudança de perspectiva sobre as produções audiovisuais no cenário mundial – de nacional para transnacional. Entre os espaços ou microespaços de comunicação que surgem nesse cenário, está o que autor denomina como “espaço discursivo universitário” (BAMBA, 2013, p. 226) que operando o “modo de recepção ou leitura acadêmica”, realiza uma espécie de mediação e reapropriação cultural dos filmes. Diante desse cenário, o autor sugere que, para além da análise fílmica, é preciso investir em uma análise das produções teóricas sobre os cinemas africanos (revistas científicas de cinema, análises de filmes), simultaneamente vistas como “textos” e “espaços de comunicação”, e assim verificar quais “as determinações contextuais que pesam na recepção dos cinemas africanos” (BAMBA, 2013, p. 225).

Como desdobramento dessa incursão metodológica, o artigo *Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade* (ESTEVES; LIMA, 2018), ao fazer uma análise dos discursos analíticos sobre filmes africanos apresentados em catálogos de mostras de cinema realizadas no Brasil, traz uma reflexão sobre os critérios (modos de produção de sentido) acionados pela academia (espaços discursivos universitários) a partir de sua articulação com a dinâmica vigente em um outro espaço: os festivais de cinema e seus processos de curadoria. Sob essa perspectiva, tanto a academia quanto os festivais funcionam como espaços de comunicação na medida em que orientam os discursos produzidos sobre os filmes africanos e circunscrevem a percepção dessa cinematografia a determinadas abordagens – nos casos brasileiros analisados, geralmente culturalistas ou autorais. Diante disso, a questão que passou a nortear nosso percurso de investigação sobre narrativas foi: diante da existência de diversos espaços de comunicação que interferem na construção das narrativas apresentadas pelos filmes africanos, como os discursos teóricos influenciam na forma como se compreendem as narrativas apresentadas por esses filmes?

Foi na tentativa de compreender esses discursos, que essa primeira parte do trabalho se dedica a expor, ainda que de forma resumida, as narrativas produzidas por diferentes espaços de comunicação na tentativa de oferecer para quem lê um panorama acerca das formas como os filmes realizados em África e suas diásporas foram e são interpretados e assim dar a oportunidade de uma leitura crítica e contextualizada acerca da nossa própria investigação. Muitas dessas narrativas não trazem em si um objetivo deliberadamente teórico, mas funcionaram como agentes importantes na consolidação de formas de interpretar os filmes. Considerando, pois o contexto de discussões dos cinemas africanos, delineamos aqui três “espaços de comunicação” a partir dos quais as narrativas teóricas são, direta ou indiretamente, produzidas: 1) *documentos e manifestos*; 2) *pesquisadores(as)* e 3) *cinastas*.

Ao considerar cada uma dessas instâncias, partimos da hipótese de que o conteúdo produzido por elas (narrativas), funcionam como espaços de comunicação na medida em que dispõem de modos próprios de produção de sentido e têm o potencial de influenciar na forma como a narrativa apresentada pelos filmes é moldada e interpretada. Embora, tais espaços não sejam campos isolados, havendo, inclusive a possibilidade de funcionarem como vasos comunicantes – a exemplo da relação entre os festivais e a academia (ESTEVEZ; LIMA, 2018) – é importante pensá-los separadamente, pois as suas lógicas e as expectativas que produzem acerca dos cinemas africanos tendem a ser diferentes.

Em um segundo momento desse capítulo, migramos da *dimensão narrativa* para um olhar mais atento para o que denominamos de *dimensão epistemológica*, ou seja, os discursos teóricos que permeiam e atravessam as narrativas e que, ao mesmo tempo, cooperam para a conformação de paradigmas de interpretação dos filmes, especialmente, no âmbito acadêmico. É assim que elencamos três modos de compreensão ou produção de sentido: 1) *compreensão pelo paradigma da colonização*; 2) *compreensão por geração de cineastas* e 3) *compreensão pela tradição oral*. Tais modos têm como principal fonte o discurso produzido pelo “espaço universitário”, ou seja, as narrativas apresentadas por pesquisadores que se especializam na investigação de cinemas africanos e assuntos correlatos, contudo, isso não quer dizer que exista uma correspondência necessária desses modos de compreensão com um único espaço, uma vez que outras narrativas podem ser produzidas, inclusive, em espaços não “institucionalizados”¹³. Além disso, não há uma relação de causalidade entre a *dimensão narrativa* e *epistemológica*, como se uma gerasse a outra, mas antes, um movimento de intercâmbio contínuo e influência mútua em que um determinado conjunto de narrativas (teóricas ou não) tende a consolidar modos de compreensão, ao tempo em que esses modos se materializam por meio de narrativas.

Ao fazer um levantamento desses espaços de comunicação e modos de compreensão, ambos considerados como narrativas, pensamos que a apresentação de diferentes perspectivas teóricas é fundamental, não só no sentido de avaliar sob quais parâmetros os filmes africanos são interpretados pelos estudos na área de cinema, mas com o fim de compreender fenômenos específicos nos estudos desses filmes, a exemplo de análises que supervalorizam os temas abordados em detrimento de uma investigação sobre seus recursos técnico-estilísticos. Além disso, entendemos que, antes de trazer uma reflexão voltada para a análise da narrativa fílmica, é preciso traçar um panorama que permita conhecer o campo crítico e teórico no qual tais

¹³ Ao afirmarmos isso consideramos a possibilidade de existirem outros espaços de comunicação não mencionados que difundem esses modos de compreensão, bem como, outros modos de compreensão.

cineastas estão inseridos e observar em que medida a construção narrativa foi apreciada como objeto de análise.

Nossa proposta, portanto, é iniciar com uma discussão que pense os diferentes modelos de interpretação, considerando os critérios adotados por cada um deles, em sintonia com os espaços de comunicação nos quais tais modelos são configurados, contribuindo assim, para o processo de pesquisa, recente e plural, dos cinemas africanos no Brasil. Esse esforço, ao mesmo tempo em que busca situar o leitor no campo de pesquisa e estudos de cinemas africanos, também é uma forma de refletir sobre a atenção dispensada à narrativa fílmica em cada abordagem, uma vez que a proposta analítica da nossa tese está voltada, exatamente, para a presença de alegorias a partir da narrativa cinematográfica.

2.1 DILEMAS DE NARRATIVA OU O DESAFIO DE ANALISAR CINEMAS AFRICANOS

Para além das narrativas produzidas por seus cineastas, os filmes oriundos de países do continente africano passaram por diferentes parâmetros de interpretação. Aliás, não apenas os filmes produzidos por cineastas africanos, mas de modo geral, a análise fílmica é atravessada por outras narrativas, como diria Jacques Aumont (2014, p. 263): “analisamos sempre um filme em função de pressupostos teóricos – mesmos que estes não sejam nomeados, e até inconscientes”. Trata-se de um processo de mobilidade discursiva constante e que tentamos mapear aqui através das construções teóricas desenvolvidas por estudiosos de cinemas africanos, bem como, por meio de documentos e manifestos, a exemplo da *Algiers Charter on African Cinema* (1975), que trazem de forma subjacente definições daquilo que se entende pela atribuição “cinemas africanos” ou “cinema africano”.

Apesar da relevância das definições apresentadas por esses documentos, sobretudo em termos de posicionamento político desses cinemas em relação a outras produções cinematográficas, diversos pesquisadores (UKADIKE, 1994, 2002; TCHEUYAP, 2005, 2011a, 2011b, 2014) têm questionado os paradigmas nos quais algumas dessas definições estão fundamentadas, tanto pela crescente variedade de filmes africanos na produção contemporânea, quanto pela necessidade em se pensar os fatores contextuais que circunscreveram o surgimento de tais definições.

A própria denominação “cinema africano” – no singular ou no plural – reserva suas ambiguidades: ao tempo em que a utilização do termo “africano” põe em relevo a proveniência geográfica desses filmes – uma forma de mostrar a autonomia da região em produzir imagens

de si – também acaba por delimitar a compreensão desse cinema a partir de lógicas específicas, por vezes territoriais, categorizando as produções conforme a origem de seus cineastas, locação dos filmes, ou ainda a partir de expectativas relacionadas à manifestação autêntica e genuína da “cultura africana” – expressão não menos sujeita a ambiguidades.

Mesmo quando se busca uma definição dos cinemas africanos a partir da historiografia apresentada por pesquisadores africanos, não há um consenso. Para o cineasta e pesquisador Paulin Soumanou Vieyra (1975), o primeiro filme africano foi o curta-metragem *Aïn el Ghezal* (*La fille de Carthage*, A moça de Cartago, 1924)¹⁴ do cineasta tunisiano Albert Samama Chickly (VIEYRA, 1975, p. 15). Apesar disso, há registros¹⁵ de que esse mesmo cineasta teria feito o curta-metragem *Zohra* (1922), dois anos antes, baseado na história de uma jovem francesa que naufragava na costa africana e era resgatada por beduínos. Também há quem afirme que o primeiro filme do continente teria sido feito em 1910, na África do Sul (ARMES, 2014, p. 20), ou ainda no Egito, com a produção do filme *Laila* (*Layla*, 1927) dirigido pelo ator Stephan Rosti (BAMBA, 2008, p. 218).

O que estas demarcações cronológicas têm em comum é o fato de levarem em consideração, tão somente, o aspecto geográfico de origem dos filmes com base na nacionalidade de seus realizadores. Contudo, mediante a complexa conjuntura que se formou no continente após o processo de independência política de países da África Subsaariana, já não parecia coerente considerar as produções da Tunísia, da África do Sul ou do Egito como parte de um mesmo grupo. Tanto em relação à infraestrutura de produção e distribuição, quanto em relação às propostas estéticas e narrativas, os filmes da região do norte eram bem distintos dos

¹⁴ Tendo em vista a complexidade do cenário de produção de filmes africanos, ao longo da tese vamos adotar o seguinte padrão para a referência de filmes no texto: *Título original do filme* (*Título comercial*, Título em português, País de origem do cineasta, Ano de lançamento). Optamos por esse padrão com o fim de valorizar o título original do filme (por vezes apresentado em *wolof*, *crioulo* e outros idiomas do continente africano), sem deixar de esclarecer o seu significado em português. Para tanto, usamos o título em português quando estiver disponível no IMDb e, para os casos de não haver tradução, apresentamos uma tradução nossa com base no *Título comercial* (lançado em inglês e/ou francês, priorizando o que ocorrer primeiro). Na descrição escolhemos o “País de origem do cineasta” como forma de evidenciar a nacionalidade do(a) realizador(a) pelo fato de muitos desses filmes serem feitos em regime de coprodução com outros países, o que poderia deixar a descrição longa e confusa. Para os casos de filmes cujo título original coincide com o comercial, apresentamos apenas a tradução em português, seguido das demais informações. Para os casos de cineastas com dupla nacionalidade, priorizamos na descrição a sua filiação africana. Ao adotar esse último critério, temos como referência a situação ocorrida com o cineasta franco-argelino Rachid Bouchareb que, mesmo tendo recebido 90% de financiamento da França, preferiu que seu filme *Indigènes* (Dias de glória, 2006) representasse a Argélia na seleção ao Oscar (BAMBA, 2008, p. 224). Nossa principal fonte para a tradução dos títulos filmes será a plataforma IMDb (Internet Movie Database), seção Details > AKA (Also Known As).

¹⁵ Fontes: 1) <http://www.victorian-cinema.net/samama>. Acesso em: 30 ago. 2019; e 2) https://www.imdb.com/title/tt2258745/?ref_=nm_filmg_dr_2. Acesso em: 05 mar. 2020.

demais países. Por essa razão, autores como Manthia Diawara (2015, p. 42)¹⁶ considera que o marco inicial dos cinemas africanos foi dado com *Borom Sarret* (*The wagoner*, O carroceiro, Senegal, 1963), filme dirigido por Ousmane Sembene e que, a seu ver, era o primeiro a refletir sobre o “homem africano moderno”. A história simples do cotidiano de um carroceiro que anda com sua charrete pelas ruas de Dakar, em busca do sustento de sua família, parecia ser a narrativa apropriada para representar os contrastes internos que se instalaram nas cidades africanas após a independência e atender às aspirações políticas em torno das produções cinematográficas situadas fora do eixo hegemônico.

Ocorre que, mesmo sob essa perspectiva, para outros pesquisadores, essa reflexão sobre o homem moderno africano teria acontecido um pouco antes, com *Afrique sur Seine*¹⁷ (África sobre o Sena, Senegal/Benin, 1955), considerado o primeiro filme negro-africano (VIEYRA, 1975, p. 17) e que foi filmado em Paris pelo coletivo *Le Groupe Africaine du Cinéma* formado por Mamadou Sarr, Jacques Melo Kane, Robert Caristan e Paulin Vieyra – quatro jovens africanos que, à época, estudavam do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos – IDHEC¹⁸. Contrariando ao parâmetro geográfico inicial, a apresentação desse filme como o pioneiro da África negra tem por critério o fator cronológico – feito cinco anos antes do primeiro filme de Ousmane Sembene – e também um aspecto que será de fundamental importância para os cineastas africanos da diáspora: o olhar. Com isso, a taxonomia de um filme como africano ou não, deixa de estar limitada a um aspecto físico (o local de filmagem) e migra para um fator subjetivo (o olhar africano) e, de certo modo, ideológico, ao reivindicar que essa nacionalidade traz consigo um modo de olhar específico¹⁹, diferente dos demais, e que poderia assegurar uma suposta “africanidade” do filme.

Embora os filmes da Tunísia, África do Sul e Egito, tenham precedência cronológica – conforme indicamos – não costumam ser mencionados como parte de uma suposta historiografia oficial por questões de recorte geopolítico e, sobretudo, ideológico fato que contribuiu para a configuração de “espaços de comunicação” mediadores desses cinemas a

¹⁶ Depois de Vieyra (1975), Diawara, cineasta e pesquisador nascido no Mali, é um dos pesquisadores africanos pioneiros na investigação de cinemas do continente (Cf. Apêndice A, Manthia Diawara).

¹⁷ Jean Rouch (1962), embora esteja de acordo com o pioneirismo do filme, traz à lembrança o curta-metragem *Mouramani* (Guiné, 1953), versão fílmica de um conto guineano feita por Mamadi Touré (ou Mamadou Touré) e que é considerado o primeiro filme a ser realizado por um cineasta da África negra (PARÉ, 2000, p. 46).

¹⁸ Atualmente denominada *La Femis - École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son*, localizada em Paris (França).

¹⁹ Esse pressuposto “olhar africano” também compõe a argumentação apresentada pelo escritor nigeriano Ngugi Th'iongo que defende a necessidade de uma “descolonização do olhar” para que exista uma narrativa autenticamente africana (THIONG'O, 2007).

partir dos anos 1960 e 1970²⁰. Uma vez que a trajetória desses países se distingue da experiência imperial/colonial do conjunto maior de países que constituem a chamada África Subsaariana ou África negra, a sua produção nem sempre se adequava às reivindicações político-ideológicas dos países ao sul do continente e, por isso, passaram a ser consideradas separadamente.

Mesmo que tal separação entre os cinemas da África Subsaariana e os outros pareça plausível, não raro ela serve como justificativa para considerar como africanos apenas os filmes feitos por realizadores da África negra e com isso, reforçar a falsa crença de que toda e qualquer produção de origem africana deve estar relacionada às questões que são relevantes em termos políticos e estéticos para essa região específica, não permitindo a construção de novas redes entre as cinematografias do continente e, a partir delas, novas perspectivas. Assim, mais uma vez, o continente africano se vê dividido, não mais com o fim de atender a interesses econômicos, mas com o fim de atestar determinados discursos que interpretam a sua existência a partir de paradigmas.

Diante do inevitável confronto com paradigmas, modelos, formas de classificar o continente, e a impossibilidade de abordar a produção cinematográfica em um contexto tão amplo, alguns autores preferem ser claros e, antecipadamente, afirmam sua escolha por abordar os filmes a partir de determinados subconjuntos – filmes da África negra (HENNEBELLE, 1978; GARDIES, 1989; UKADIKE, 1994; BARLET, 1996), filmes da África francófona ocidental (TCHEUYAP, 2011a; GENOVA, 2013), filmes africanos francófonos (THACKWAY, 2003), filmes do norte da África²¹ (ARMES, 2006, 2015), produção audiovisual de *Nollywood* (HAYNES, 2000; BARROT, 2005) – ou ainda a partir da apreciação crítica do conjunto de obras realizadas por um(a) cineasta africano específico – Ousmane Sembene (VIEYRA, 1973; PFAFF, 1984, 1988; GADJIGO, 2013; GOMES, 2014), Jean-Pierre Bekolo (DEGROOF, 2012), Moustapha Alassane (FERREIRA, 2014), Djibril Diop Mambéty (DE LORIMIER, 2016; DIMA, 2017), Flora Gomes (OLIVEIRA, 2013, 2018), Licínio Azevedo (FRANÇA, 2019), Safi Faye (SACRAMENTO, 2019), entre outros(as) cineastas.

Em nossa exposição, em lugar de fazer a escolha por um recorte geopolítico, cultural ou ideológico, tentamos por meio de um panorama cruzado das narrativas teóricas mais abrangentes, propor uma abordagem a partir de um eixo que permita avaliar os filmes a partir de suas possíveis contribuições estéticas no âmbito de estudos em narrativas fílmicas. Tal

²⁰ Colocamos esse período por ser referir ao momento em que surgiram as primeiras publicações acadêmicas sobre os cinemas produzidos em África.

²¹ Esse recorte pode apresentar variantes internas como cinema árabe, cinema egípcio ou ainda cinemas do Magrebe (Argélia, Tunísia e Marrocos).

escolha não significa que os outros trabalhos não permitam esse tipo de contribuição, no entanto, pensamos em um eixo que, mesmo partindo de um *corpus* limitado de filmes, possibilite uma análise transversal atravessando diferentes cineastas e diferentes períodos de produção buscando, a partir de uma convergência entre as narrativas, perceber os parâmetros estéticos adotados em um espectro mais amplo de modo a favorecer o desenvolvimento de modos alternativos para a compreensão dessas cinematografias.

Quando se trata de modos de compreensão e historiografia dos cinemas africanos, uma das questões que marcam impasse, mais do que o pioneirismo na cronologia ou país de origem do cineasta, é a exigência de que todo filme realizado por um(a) cineasta africano(a) seja politicamente comprometido(a) ou tenha a necessidade de olhar para o passado histórico. Para Alexie Tcheuyap, autor do livro *Postnationalist African Cinemas* (2011), não se pode falar de cinemas africanos partindo apenas dessa hipótese, pois nas produções contemporâneas novos gêneros, idiomas, formas e sistemas são explorados e os próprios conceitos de nacionalidade, raça e política no cinema precisam ser revisados. Para o autor, a predominância dessa hipótese se deve a equívocos justamente na teorização inicial dos cinemas africanos, período no qual a atribuição de funções ideológicas para os filmes fez com que produções audiovisuais de entretenimento fossem negligenciadas e até consideradas como um paradoxo diante da concepção predominante de filme como instrumento de transformação social. Vejamos algumas das primeiras definições atribuídas a esses cinemas e em que medida a sua construção formal-estilística foi objeto de apreciação.

Entre os teóricos de cinema, um dos primeiros a apresentar uma definição para os filmes produzidos no continente africano foi o crítico e historiador de cinema Georges Sadoul²², apresentando a descrição de alguns filmes como parte de sua coletânea de textos *Histoire du cinéma mondial: des origines a nos jours* (1949). Em sua concepção, um filme só poderia ser considerado “africano” se fosse produzido, dirigido, lançado e editado por africanos, envolvendo na sua produção atores africanos falantes de línguas africanas (DIAWARA, 1992,

²² Apesar das limitações teóricas que os escritos de Georges Sadoul possam apresentar – sobretudo por compreender produções não provenientes de Hollywood sob a denominação genérica de “cinema mundial” – eles contribuíram para compor a historiografia dos filmes africanos e inseri-los no campo de estudos cinematográficos. Antes de publicar a coleção de história do cinema mundial, ele já havia publicado dois artigos sobre os cinemas africanos: *Le marché africain* (1961) e *La vie africaine* (1961). Por mais simplistas e genéricos que tais textos possam parecer no contexto contemporâneo, a sua referência é necessária para compreender as narrativas engendradas sobre os filmes realizados por cineastas na Europa e reconstituir o percurso teórico de sua recepção. Outros exemplos de autores não-africanos precursores no estudo desse conjunto de cinematografias são: Guy Hennebelle, autor dos livros *Les cinémas africains* (Société Africaine d’édition, 1972) e *Os cinemas nacionais contra Hollywood* (1978) e Jean Rouch com os artigos: *The cinema in Africa: present position and current trends* (1962), *The situation and tendencies of the cinema in Africa* (1975). Referências completas cf. Apêndice A.

p. vii). Essa definição acaba repercutindo em publicações posteriores como o texto escrito por Jean Rouch para a Unesco (1962), a partir de fontes disponíveis à época²³, em que o documentarista traz um levantamento desde o período de chegada dos primeiros filmes no continente, primeiramente na África do Sul (1896) e depois em Dakar (1905), bem como, uma avaliação de quais seriam os pré-requisitos necessários para a criação de um “cinema genuinamente africano” para os futuros realizadores(as) do continente.

No seu levantamento, Rouch usa duas categorias de classificação²⁴, incluindo os primeiros filmes feitos no continente sob a direção de realizadores estrangeiros. Entre as primeiras produções documentais realizadas no continente, ainda na década de 1920, ele destaca: *Voyage au Congo* (Viagem ao Congo, Marc Allégret, França, 1928), feita pela Companhia de André Gide em uma turnê pelo Congo, e os documentários etnográficos de Marcel Griaule, *Au pays des Dogon* (Na terra dos Dogon, França, 1932) e *Sous les masques noirs* (Sob máscaras negras, França, 1939), ambos trazendo registros do cotidiano com atividades relacionadas ao trabalho e à religião de tribos africanas. Duas décadas depois, entre 1948 e 1949, o próprio Rouch realizaria documentários nessa mesma vertente de abordagem: *Les magiciens de Wanzerbé* (Os mágicos de Wanzerbé, 1948) e *Initiation à la danse de possédés* (Iniciação à dança de possuídos, 1949), filmados no Níger, e *Circuncision* (Circuncisão, 1949), feito no Mali. Quanto às produções ficcionais, além das inúmeras versões fílmicas para o *Tarzan*²⁵, predominavam no continente narrativas de aventura como *Trader Horn* (Mercador das selvas, W. S. Van Dyke, EUA, 1931), com africanos sendo devorados por crocodilos, ou filmes como *Sanders of the river* (*Bosambo*, Zoltán Korda, Reino Unido, 1935), filmado na Nigéria e protagonizado pelo cantor afro-americano Paul Robeson²⁶, convidado para atuar no filme enquanto uma estratégia explícita de obtenção de empatia perante as audiências africanas.

A década de 1950 foi um marco importante para os cinemas realizados no continente africano, pois alguns trabalhos experimentais mostravam que as culturas africanas precisavam

²³ O autor confessa utilizar como referência o próprio Georges Sadoul e publicações como a revista *Présence Africaine*, especialmente o dossiê *La vie africaine*, publicado em junho de 1961. Para ver mais informações sobre essas e outras revistas especializadas cf. Apêndice C.

²⁴ As categorias são: filmes comerciais (roteirizados), documentários (estudos etnográficos) – que embora diferentes poderiam ser mesclados na realização – e filmes de educação fundamental (ROUCH, 1962).

²⁵ No IMDb há uma lista com mais 40 filmes, de diferentes períodos, inspirados na personagem. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls024983387/>. Acesso em: 28 out. 2019. Para uma abordagem crítica das diferentes versões de Tarzan para o cinema ver dissertação *Da economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan*, de autoria do pesquisador Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (2008).

²⁶ De acordo com a *British Film Institut*, Paul Robeson teria repudiado o filme após a sua finalização, pois discordava da forma como sua própria imagem foi representada na narrativa. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/438878/index.html>. Acesso em: 28 out. 2019.

deixar de serem vistas como exóticas e serem melhor compreendidas para alcançar audiência de outros lugares. Com base nas produções desse período, Rouch (1962) identifica três tendências: *África exótica*, filmes em que regiões africanas aparecem apenas como pano de fundo e cenário para as aventuras do homem branco, a exemplo de filmes como *King Solomon's mines* (As minas do rei Salomão, Compton Bennett e Andrew Marton, EUA, 1950) e *Nagana* (Hervé Bromberger, França, 1955); *África etnográfica*, filmes que tentavam retratar aspectos culturais africanos de um ponto de vista puramente etnográfico, como *Ruanda* (Luc de Heusch, Bélgica, 1956) e *Les nômades du soleil* (Os nômades do sol, Henri Brandt, Suíça, 1953) e, por fim, a categoria denominada *África emergente*, com filmes que abordavam os conflitos entre a África tradicional e o mundo moderno, porém ainda mostrando as culturas africanas de forma sob um olhar propagandista e colonial, a exemplo do documentário *Coulibaly à la aventure* (1936)²⁷, feito na Guiné pelo documentarista G. H. Blanchon, e que abordava a migração de jovens das savanas para as cidades situadas na costa.

À parte de todas essas tendências, nesse período inicial, também houve filmes realizados por cineastas europeus que, na contracorrente de representações caricatas, buscavam denunciar situações de exploração do sistema colonial e foram banidos na época de sua produção, tanto na Europa quanto em países africanos, a exemplo de *Afrique 50* (África 50, René Vautier, França, 1950), que expõe a exploração da administração colonial francesa, *Les statues meurent aussi* (As estátuas também morrem, Alain Resnais e Chris Marker, França, 1953), que registrou como as estátuas africanas expostas em museus africanistas da Europa estavam perdendo seu significado por estarem sob a influência de valores da cultural ocidental e *Come back, Africa* (Volte, África; Lionel Rogosin, EUA, 1959) que apresentava uma denúncia contra o regime de *apartheid* e racismo na África do Sul. Quase que, simultaneamente, a essas produções anticoloniais, surgem também os primeiros filmes realizados por cineastas da África Subsaariana, a exemplo do curta *Mouramani* (Guiné, 1953), realizado por Mamadou (ou Mamadi) Touré, e o já mencionado *Afrique sur Seine* (Senegal, 1955) que teve como um de seus realizadores o senegalês Paulin Soumanou Vieyra. Ambos os filmes ainda produzidos em solo francês devido à vigência do Decreto Laval²⁸ (DOVEY, 2009, p. 189).

²⁷ Embora este seja um documentário esquecido, a pesquisadora Alessandra Speciale (1999) indica que talvez tenha sido o primeiro documentário sociológico feito no continente africano, mas que na avaliação de Jean Rouch (também citado pela pesquisadora) foi colocado a perder por conta de um comentário de propaganda sobre “os efeitos benéficos de nossa colonização” (SPECIALE, 1999, p. 30, tradução nossa).

²⁸ Decreto instituído em 1934 por Pierre Laval, responsável pela estrutura colonial na época, e que estabelecia que para realizar filmes no continente africano era necessário obter autorização prévia do Ministério das Colônias Francesas (OLIVEIRA, 2016, p. 56).

Além de realizador, Vieyra, também foi um dos primeiros africanos a escrever sobre os cinemas do continente com destaque para os livros *Sembene Ousmane, cinèaste* (1972) e *Le cinéma africain: des origines à 1973* (1975). Em sua concepção, bastava que o filme fosse dirigido por um africano para ser considerado como tal, pois mesmo que a filmagem viesse a ser realizada em um país não-africano ou na Europa, a nacionalidade do realizador se encarregaria de revelar através do filme “uma forma negra de pensamento”. Tal definição, apesar de ampliar as possibilidades de uma produção como africana fora do continente, logo pareceu limitadora por privilegiar apenas as narrativas cinematográficas relacionadas à África Subsaariana.

Anos depois, em uma espécie de aperfeiçoamento dessa abordagem, Manthia Diawara (1992; 2015), vai apresentar uma definição acerca dos cinemas africanos unindo os critérios identitários, até então apresentados por Sadoul e Vieyra, ao contexto político das independências que, em sua perspectiva, também era um fator determinante para o nascimento de uma nova linguagem nesses cinemas:

O cinema africano nasceu com as independências dos países africanos, como uma missão de autorrepresentação, definir a si próprio e como um meio artístico para espaço de produção de culturas africanas ‘autênticas’. Qualquer definição de cinema africano inclui os filmes feitos por diretores da África e da Diáspora africana; o uso de línguas africanas nos filmes; e o comprometimento – particularmente na fase inicial (anos 1960) para descolonizar e criar imagens revolucionárias. O propósito do cinema africano, como da independência dos países, foi revelar ao mundo uma maneira única e singular dos africanos em contar histórias, enquadrar imagens, e definir o tempo e o espaço (DIAWARA, 2015, p. 41-42).

Com essas palavras, pode-se perceber que a definição apresentada por Diawara ainda reserva fortes vínculos com o compromisso político dos cineastas e a presença de elementos específicos como o uso de línguas africanas e a produção de “culturas africanas ‘autênticas’”. Mas até que ponto a reivindicação por essas chaves analíticas não configuram rastros coloniais incidentes (e reincidentes) sobre a própria concepção de cinema africano e que ainda ecoam na crítica cinematográfica contemporânea? Se por um lado, o período da descolonização permitiu a muitos países de África uma retomada criativa de sua própria imagem, ou seja, construir sua representação no cinema, de outro, tais produções ao longo dos anos também se tornaram reféns de determinados paradigmas estéticos²⁹, ora exibidos pelos festivais internacionais de cinema,

²⁹ Ao usarmos a expressão “paradigma estético”, nos referimos a um determinado estilo ou modo de produção da narrativa. O pesquisador Alexie Tcheuyap (2011b, p. 7), por exemplo, utiliza a expressão “estética da libertação” para se referir aos primeiros filmes realizados por cineastas africanos pelo fato de voltarem as suas narrativas para temas e questões relacionadas às lutas de independência.

ora difundidos pelas associações e entidades de representação de cineastas africanos, como veremos mais adiante.

Ainda no período em que emergem os primeiros filmes realizados por cineastas da África Subsaariana, surgem com eles, questões de nação, território, identidade como possíveis eixos de definição desses cinemas. Guy Hennebelle (1978), considerava que os cinemas da África negra possuíam estilo e temáticas semelhantes pelo fato de lidarem com situações análogas. Em sua tentativa de compilação, o autor resume a cinematografia da região pela predominância de seis temas principais³⁰ criados a partir dos efeitos pós-independência. Mesmo décadas depois, o cineasta e escritor tunisiano Férid Boughedir (2007, p. 37), dá continuidade ao argumento de Hennebelle e chega a afirmar que “o conflito entre o novo e o antigo” é quase o tema único entre os filmes africanos, desde *Borom Sarret* (Ousmane Sembene, 1963) – filme cuja narrativa, segundo ele, apresenta os deslocamentos físicos entre a aldeia e a cidade como uma figuração dos trânsitos simbólicos entre o mundo tradicional e o mundo ocidentalizado. É a partir dessa suposta intenção simbólica da narrativa que Boughedir sugere uma associação dos temas abordados na narrativa fílmica a determinadas correntes ideológicas configurando o que autor denomina como as cinco “tendências” dos cinemas africanos³¹.

A questão é que ao pensar os filmes sob o viés temático, tais abordagens acabaram reduzindo a perspectiva sobre tais produções, tendo por base conceitual a prévia concepção de que as narrativas dos filmes se prestavam ao exercício de uma função discursiva ideologicamente orientada, conforme indica a reflexão de Guy Hennebelle:

Os cinemas da África negra se caracterizam pela *simplicidade no plano estilístico*. A *vontade de dizer* subjuga inteiramente a estética, que às vezes, denota alguma indolência na narrativa: não possuo condições para indicar se este traço deriva da influência da tradição oral ou dos estigmas provocados pelo subdesenvolvimento da técnica [...] (HENNEBELLE, 1978, p. 157, grifos nossos).

Uma vez que o estilo apresentado pelos filmes realizados por cineastas africanos não correspondia aos parâmetros estéticos vigentes, pautados, sobretudo, a partir dos filmes realizados por cineastas europeus e norte-americanos, não havia outra possibilidade de avaliar as narrativas dos filmes realizados por cineastas africanos a não ser pela sua “vontade de dizer” e pela sua estética “simples”. Afirmações que se tornavam ainda mais adequadas quando

³⁰ São eles: 1) a luta contra o *apartheid* sul-africano e contra o ultracolonialismo português; 2) a antiga resistência à agressão colonial; 3) as doenças infantis da independência (dramas que remetem aos conflitos pessoais vivenciados por aqueles combateram junto com o exército francês ou retornaram da Europa); 4) o futuro decepcionante (a frustração gerada pela indiferença da burguesia nacional); 5) o novo tráfico negro (emigração de africanos para a Europa) e 6) a subordinação da mulher. (HENNEBELLE, 1978, p. 156).

³¹ As cinco tendências são: 1) tendência política (ou sociopolítica); 2) tendência moralista ou moralizadora; 3) tendência umbilical; 4) tendência cultural e 5) tendência comercial. (BOUGHEDIR, 2007, p. 42-46).

associadas ao argumento de que faltava a infraestrutura técnica para o desenvolvimento de tais produções cinematográficas³².

Ocorre que, mesmo sem uma infraestrutura de produção adequada, desde os primeiros anos de produção, os filmes realizados por cineastas africanos apresentavam outras questões além das temáticas. Sada Niang em seu livro *Nationalist African cinemas: legacy and transformations* (2014), ao definir a realização africana nacionalista, defende que é necessário ir além “[...] do apelo de rotina a condições sócio-históricas, tais como, a necessidade de reescrever a história, estabelecer o caráter africano, a paisagem da imagem e o entretenimento, enquanto aumenta a consciência do público” (NIANG, 2014, p. 119, tradução nossa)³³ e argumenta que tais cinemas, mesmo em seu período inicial entre os anos 1960 e 1975 não podem ser vistos apenas sob a regência de uma ideologia única, mas antes como cinemas híbridos que, mesmo não possuindo uma tradição cinematográfica, incorporaram como parte de sua produção diferentes gêneros, desde o neorealismo italiano, gangster americano, *nouvelle vague* francesa, *western* e animação. “Os filmes são tão diferentes quanto os realizadores e seus próprios repertórios políticos e culturais sem mencionar suas experiências individuais” (NIANG, 2014, p. 120, tradução nossa)³⁴.

Como forma de melhor compreender o contexto em que surgem essas e outras concepções teóricas, realizamos um breve percurso sobre os discursos construídos institucionalmente sobre os filmes realizados por cineastas africanos, começando por documentos inaugurais, como manifestos redigidos ao longo de encontro entre cineastas africanos e o seu posterior desdobramento em estudos realizados no campo acadêmico. Logo, adotamos como primeiro ponto de partida a análise e interpretação de trechos de tais documentos, por compreender que a sua redação está inserida em um contexto de busca de criação de órgãos formais de representação para os cinemas africanos, sobretudo, tendo em vista, entre outros aspectos, a deficiência de políticas culturais de financiamento na maior parte dos países produtores. Deste modo, embora tais documentos funcionem como instrumentos de formalização de tais entidades, pelo esclarecimento de sua missão e objetivos, eles também acabam por apresentar, direta ou indiretamente, uma compreensão acerca dos cinemas que pretendiam representar, influenciando por fim tanto a crítica, quanto a produção dos filmes.

³² “É difícil prever a evolução dos cinemas da África negra: devido à fraca ou inexistente infraestrutura, podem retornar ao nada de que a falência do colonialismo lhe permitiu sair” (HENNEBELLE, 1978, p. 158).

³³ Do original: [...] routine appeal to socio-historical conditions such as the need to rewrite history, establish the African character, image landscape and entertaining while raising the consciousness of audience.

³⁴ Do original: The films are as different as the filmmakers and their own political and cultural backgrounds, not to mention their individual experiences.

Os manifestos ou cartas, geralmente inseridos e difundidos por meio de festivais ou encontros internacionais, além de representar um determinado segmento reunido por interesses comuns (nesse caso, os cineastas), tem como parte de seus objetivos reunir os anseios ou necessidades dos realizadores e, assim, facilitar o processo de captação de recursos, seja por entidades governamentais, seja pela iniciativa privada. Logo, juntamente com as teorias e discursos já existentes sobre os cinemas africanos, é preciso observar as definições pressupostas nesses documentos institucionais e que circulam paralelamente aos livros e investigações acadêmicas:

O cinema africano não é conhecido apenas por um número de filmes relativamente revisionistas que ofereceram imagens alternativas do continente; ele está, além disso, associado com uma série de manifestos assertivos que moldaram o discurso de filmes africanos nos últimos 15 anos. Esses manifestos têm feito deles o que eles sempre parecem ter sido e levaram diretores mais jovens em direção a uma visão alternativa da constituição e função de sua paisagem cinematográfica transnacional (TCHEUYAP, 2011, p. 4, tradução nossa)³⁵.

É por meio da discussão de alguns desses documentos e manifestos que iniciamos a análise de como seus discursos configuram narrativas, vistas sob o ângulo de *modos de produção de sentido* que estão relacionadas a *instituições/espços de comunicação* específicos e com implicações sobre a forma como os filmes africanos e suas narrativas foram e são interpretados.

2.1.1 O que dizem os documentos e manifestos

Como parte de seu processo de consolidação e expansão, não bastava aos cineastas africanos a produção de novas imagens, mas a formalização da sua prática em um discurso capaz de resumir os objetivos da realização fílmica. Nesse sentido, é comum no meio cinematográfico a redação de manifestos ou cartas, documentos que embora tenham uma função mais relacionada à busca de representatividade política de uma determinada proposta artística ou estética, estão amparados em argumentos e pressupostos que indicam o resultado final esperado pelas produções que lhe estão associadas. Como resume Scott MacKenzie, em trecho do livro *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology* (2014, p. 4, tradução nossa) onde o autor faz uma análise específica desses documentos,

[...] o manifesto estético demonstra muitas das mesmas qualidades que o clássico manifesto político, mesmo quando falta um objetivo político ou ideológico evidente.

³⁵ Do original: *African cinema is not only known for a number of resolutely revisionist films that have offered alternative images of continent; it is furthermore associated with a set of assertive manifestos that have shaped the discourse of african film for the past fifty years. These manifestos that have be them what they have always appeared to be, and have leg younger directors towards an alternative view of constitution and function of their transnational cinematic landscape.*

As regras colocadas em manifestos estéticos definem estruturas que não só pertencem à forma artística, mas fazem assim com a crença implícita ou explícita de que seguir regras estéticas na produção artística tem consequências políticas, sociais e culturais no mundo em geral³⁶.

Por essa razão, é preciso examinar e avaliar os documentos produzidos durante o processo inicial de engajamento dos cineastas africanos, entre as décadas de 1950 e 1960, com o fim de compreender não só as propostas apresentadas para o cinema daquele dado período, mas o seu diálogo com outros movimentos cinematográficos, a exemplo do *Terceiro Cinema*³⁷.

Um das ações políticas pioneiras de articulação entre cineastas africanos foi a criação, ainda em 1952, do *Le Groupe Africaine du Cinéma* sob a liderança de Paulin Vieyra com reivindicações políticas e ideológicas para o cinema, além da proposição de políticas cinematográficas que poderiam ser desenvolvidas pelos governos africanos (BAMBA, 2007). Posteriormente, por ocasião de eventos como *Les Journées Cinématographiques de Carthage – JCC* (Jornadas Cinematográficas do Cartago, Tunísia, 1966) e o *Festival Culturel Panafricain d'Alger* (Festival Panafricano de Cultura de Argel, 1969), foi criada a *Fédération Panafricaine des Cinéastes – FEPACI* (Federação Panafricana de Cineastas), sendo instituída enquanto organização no ano seguinte (1970) (DIAWARA, 1992, p. 39).

A FEPACI foi criada com o objetivo de reunir os cineastas africanos e regulamentar políticas de produção, distribuição e exibição dos filmes. Seus princípios, em virtude do destaque alcançado pelos cinemas da Tunísia e da Argélia, foram concebidos a partir da ideia de um fortalecimento coletivo dos cinemas nacionais. Mahomed Bamba, em artigo sobre o papel dos festivais para a divulgação dos cinemas africanos, resume bem a importância e o papel da FEPACI para o desenvolvimento dos cinemas africanos:

A FEPACI é, até hoje, a máxima concretização do sonho de panafricanismo que anima os pioneiros do cinema africano. [...] Essa entidade dá um passo adiante no engajamento coletivo do cinema africano que inclui tanto os cineastas da África negra quanto do Maghreb. O FEPACI retoma o discurso do Grupo de Vieyra pela adoção de políticas cinematográficas na África. Muitas decisões de nacionalização do cinema por alguns governos foram tomadas com o incentivo e o aval ideológico da federação dos cineastas africanos. A FEPACI não somente preconizava uma maior organização entre os cinemas africanos, bem como recomendava um maior envolvimento dos estados africanos no setor cinematográfico (BAMBA, 2007, p. 93, 94 e 95).

³⁶ Do original: *The aesthetic manifesto demonstrates many of the same qualities as the classical political manifesto, even when lacking an overt political or ideological goal. The rules put forth in aesthetic manifestos set structures that not only pertain to artistic form but do so with the implicit or explicit belief that following aesthetic rules in artistic production has political, social, and cultural consequences in the world at large.*

³⁷ Para uma compreensão mais ampla do contexto no qual surge a expressão “Terceiro Cinema” ver: os vocábulos *Third Cinema* (p.389-397) e *Third World Cinema* (p.397-414) no livro *Cinema Studies: key concepts* (HAYWARD, 2000); os artigos *Resolutions of the Third World filmmakers meeting*, de 1973 (*Black Camera*, Vol. 2, n. 1, Winter 2010, p. 155-165) e *Towards a critical theory of Third World Films* (GABRIEL, 2011).

Na sua dimensão cultural, os cineastas realizam no *pan-africanismo* aquilo que os governantes não conseguiram concretizar politicamente: a integração da África a partir de antigos mitos e novos valores em que se reconhecem todos os africanos, independentemente de sua nacionalidade. O *pan-africanismo*, juntamente com a *negritude*, foram duas correntes filosóficas que estenderam o pensamento político africano para além de suas fronteiras territoriais e se tornaram forte influência ideológica para os filmes africanos (UKADIKE, 1994, p. 67 e 92). Por essa razão, dedicaremos algumas linhas para expor a ideia apresentada por cada uma dessas correntes, sobretudo, porque eles ainda se fazem presentes em produções e discussões contemporâneas.

Embora o movimento *pan-africanista* tenha ganhado destaque no período de luta em prol da independência política de países africanos, sobretudo, a partir de 1945 quando ocorre o *V Congresso Panafricano*, em Manchester (EUA), os seus ideais emergem entre 1900 e 1919, anos em que foram realizados os primeiros encontros voltados para o tema, respectivamente em Londres (Primeira Conferência Pan-africana) e em Paris (I Congresso Panafricano)³⁸. Reunido em torno da ideia de libertação e integração do continente africano, o discurso pan-africanista ganhou impulso com as lutas de independência, mas ao longo dos anos se tornou palco de várias disputas sobre a forma ou os meios legítimos para se alcançar o ideal de unificação (BARBOSA, 2018)³⁹. Além disso, apesar do forte vínculo com o contexto político africano, o *pan-africanismo* teve início fora do continente africano a partir da mobilização de negros afro-americanos, como o sociólogo e historiador William Dubois, influenciando, posteriormente toda uma geração de intelectuais e futuros líderes da África independente. Líderes que, coincidentemente ou não, traziam em comum a experiência de terem vivido fora de sua terra natal, entre eles: Frantz Fanon (Martinica), psiquiatra e ensaísta engajado na luta de independência da Argélia, estudou na França; Amílcar Cabral (Guiné-Bissau), fundador do *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – PAIGC*, estudou em Portugal; Eduardo Mondlane (Moçambique), fundador da *Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO*, também estudou em Portugal; Kwame Nkrumah (Gana), presidente do Gana entre

³⁸ Fonte: *Du Bois e o Pan-africanismo*, texto produzido pela Fundação Cultural Palmares. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=40672>

³⁹ Dessas disputas, se destaca a ruptura do movimento *panafricano* em duas correntes: o grupo *Casablanca* do qual fazia parte o presidente de Gana, Kwame Nkrumah, e defendia o fim da divisão geopolítica da Conferência de Berlim (1885) em prol da unificação da África em uma só nação; e o grupo *Monrovia*, em que um dos integrantes era o presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor, e defendia a não mudança das fronteiras herdadas pelo colonialismo. Sua formação deu origem à Organização da Unidade Africana – OUA. Essas e outras disputas internas estão em curso. Em entrevista sobre o assunto o historiador Muryatan Barbosa (2018) oferece maiores detalhes da base discursiva que fundamentou essas disputas internas.

os anos de 1960 e 1966, estudou nos Estados Unidos; Julius Nyerere (Tanzânia), também foi presidente do seu país e estudou na Grã-Bretanha.

Outro discurso complexo que embasa os discursos políticos de descolonização do continente africano com desdobramentos na forma como o cinema será pensado nas associações de cineastas e manifestos, é o da *negritude*. A *negritude*, assim como o *pan-africanismo* parte de um movimento de solidariedade transnacional, porém tendo por fundamento a “soma total de valores negros [...] uma espécie de inventário de todas as civilizações e culturas africanas” (DIAWARA, 2009, p. 182) e entre os seus maiores representantes estão o escritor e político Leopold Sédar Senghor (Senegal) – que também participou do *pan-africanismo* – e o poeta Aime Césaire (Martinica)⁴⁰. Diawara ao debater sobre o assunto⁴¹, comenta que a disseminação dessa filosofia teve algumas implicações no campo da produção artística e na própria crítica da arte africana com o desenvolvimento das noções de *ritmo*, *repetição* e *identificação*. *Ritmo* como uma forma que deveria estar integrada à arte e arquitetura africanas, proporcionando a sua percepção como totalidade contextualizada; *repetição* que, inspirada no jazz, seria a ideia de “um mesmo que é sempre diferente” e a teoria de *identificação* com o Outro como um caminho para conhecer-se a si mesmo (DIAWARA; DIAKHATÉ, 2011, p. 187).

Uma das críticas feitas à *negritude* é de que embora ela tenha procurado desafiar o racismo, foi pouco eficiente no processo de desconstrução de estereótipos sobre o negro, pois seus escritores traziam de diferentes formas o que Stuart Hall chamou de “racismo inferencial” (HALL, 1995, p. 20) que, em oposição a um “racismo aberto”, se manifesta por meio de representações aparentemente naturalizadas de sujeitos negros, mas cujas premissas são racistas. Essa crítica também está presente na obra *Peau noire, masques blancs* (1952)⁴², de Frantz Fanon, quando o escritor reconhece a importância da *negritude*, mas rejeita o seu essencialismo (MAHLER, 2018, p. 55).

Em termos cinematográficos, a corrente que mais se aproximou dos documentos e manifestos em prol dos cinemas africanos foi a *pan-africanista*. Hayward (2000, p. 406-7) resume a proposta do *cinema pan-africano* a partir da distinção de três objetivos: narrar as

⁴⁰ Senghor chega a publicar um artigo sobre os cinemas africanos dentro dessa perspectiva (SENGHOR, 1964), no entanto, de acordo com Frank Ukadike (1994, p. 324), outros intelectuais africanos discordaram de alguns dos preceitos da *negritude* como Wole Soyinka (Nigéria), primeiro africano a ganhar o prêmio Nobel de literatura, Ngugi wa Thiong’o (Quênia) e Ezekiel Mphahlele (África do Sul), razão pela qual Manthia Diawara faz em 2015 o documentário *Negritude: a dialogue between Wole Soyinka and Léopold Senghor* que, baseado em material de arquivo, simula um debate entre os dois pensadores. Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VPjmRGvkFZE>.

⁴¹ *Negritude* foi tema de um painel no encontro *African Screens: novos cinemas de África*, realizado no ano de 2009, em Lisboa (Portugal).

⁴² Traduzida para o português por Renato da Silveira sob o título *Pele negra, máscaras brancas* (Edufba, 2008).

histórias e culturas das nações emergentes, apresentar e discutir as contradições sócio-políticas na África contemporânea e produzir uma “estética fílmica de descolonização”, a partir da abordagem de questões sociais e problemas contemporâneos, em uma preocupação maior com a forma, buscando subverter códigos e convenções utilizados no cinema hegemônico e estruturar suas narrativas a partir de padrões mitológicos.

No mesmo de ano de criação da FEPACI (1970), também ocorreu a primeira edição do *Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou – FESPACO*, realizado na cidade de Ouagadougou, em Burkina Faso, e que veio se tornar umas das principais janelas de divulgação de filmes realizados por cineastas africanos até hoje⁴³. Criadas em um mesmo período da história e sob um mesmo alinhamento ideológico, a FEPACI e o FESPACO, segundo Manthia Diawara (1995) e Mahomed Bamba (2010), são organizações importantes pois, pelo seu caráter pan-africanista, mobilizam cineastas de todo um continente, propondo uma ruptura de convenções com as narrativas tradicionais – como era a proposta de movimentos como a *nouvelle vague* francesa e o próprio Cinema Novo no Brasil – e dar marcha a um movimento político-econômico de libertação da África através do desenvolvimento de sua própria indústria cinematográfica. De acordo com seu texto estatutário, artigo 4 do Capítulo I, a FEPACI resume sua missão nos seguintes termos:

O principal mandato da FEPACI é representar os interesses dos cineastas africanos, defender os seus direitos, encorajar a unidade e a solidariedade e privilegiar o estabelecimento e promoção da iniciação e formação no cinema e no audiovisual e reforçar a capacitação das associações nacionais, mobilizar os governos africanos a apoiar e aderir às políticas e convenções estratégicas que irão acelerar o papel da FEPACI na contribuição ao desenvolvimento econômico e alívio da pobreza no continente e à mobilização das empresas públicas de radiodifusão africanas, do sector privado para participar na produção, distribuição e partilha de custos de conteúdos e produtos africanos para a promoção, apropriação e criação de produtos de qualidade, preservação e promoção do património dentro do continente e através da diáspora africana.⁴⁴

Entre os seus objetivos, a Federação se compromete em representar o interesse dos cineastas, desenvolver políticas, promover a distribuição e disseminar informações sobre o

⁴³ Em 2019, no período de 23 de fevereiro a 02 de março, ocorreu a 26ª edição do FESPACO com o tema *Memóire et avenir des cinemas africains* (Memória e futuro dos cinemas africanos). O evento é bianual e em 2019 completou 50 anos existência. Fonte: <https://fespaco.bf/en/>

⁴⁴ Do original: *Le principal mandat de la FEPACI est de représenter les intérêts des cinéastes africains, de défendre leurs droits, d'encourager l'unité et la solidarité et de privilégier l'établissement et la promotion de l'initiation et la formation au cinéma et à l'audiovisuel et le renforcement des capacités des associations nationales, de mobiliser les gouvernements africains pour qu'ils soutiennent et adhèrent au politiques stratégiques et aux conventions qui accélèreront le rôle de la FEPACI en contribuant au développement économique et à la réduction de la pauvreté sur le continent et à la mobilisation des sociétés publiques de radiodiffusion africaines, du secteur privé pour s'impliquer et participer à la production, distribution et partage des coûts du contenu et produits africains pour la promotion, l'appropriation et la création de produit de qualité, la préservation et la promotion de l'héritage au sein du continent et à travers la Diaspora africaine.*

cinema africano aos membros e seus públicos. Apesar de apresentar um texto mais voltado para questões políticas, suas normas constituintes acabam revelando uma determinada concepção sobre os cinemas africanos cujas narrativas deveriam corresponder aos anseios políticos do momento histórico no qual a organização surgiu:

A coalisão de todos os cineastas africanos, Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) [...] devotou os seus esforços doutrinários para advogar aspirações pan-africanistas. Por exemplo, durante a conferência da FEPACI na Argélia em 1975, realizadores, implicando a si mesmos no futuro da África e do cinema africano, debateram o papel do cinema na política, na economia e no desenvolvimento cultural. (UKADIKE, 1994, p. 91, tradução nossa)⁴⁵

Assim, ao tempo em que forças estruturais, históricas e culturais dos anos 1960 e 1970 construía orientações de fundação de filmes africanos, não se pode ignorar a influência e atuação normativa da FEPACI. Além de trazer tal aspecto em seu discurso e uma preocupação com o conteúdo dos filmes, a Federação também encorajava a adoção de formas nacionalistas de produção audiovisual, a exemplo dos semi-documentários que, à época, se aproximavam de uma narrativa mais realista (TCHEUYAP, 2011, p.7). Mesmo 44 anos após a sua criação, no ano de 2013, por ocasião do 8º congresso realizado na África do Sul, a FEPACI, em uma atualização dos estatutos⁴⁶ que a constituem enquanto federação, reafirmou seu posicionamento com relação aos cinemas africanos nos seguintes termos:

Reconhecendo que a FEPACI reflete o compromisso dos cineastas anti-imperialistas e que, em demonstração de sua resistência e sua luta contra o colonialismo, elaboraram a Carta de Argel adotada por unanimidade em 18 de janeiro de 1975, no Segundo Congresso do FEPACI em Argel, o “Manifesto de Niamey” por cineastas africanos (1982)⁴⁷. (FEPACI, 2013, p. 3, tradução nossa)

Embora no texto não seja dada uma definição ao tipo de produção cinematográfica que se espera como resultado dessa política, há uma referência à postura política que se espera do realizador: “cineastas anti-imperialistas” e “em demonstração de sua resistência e sua luta contra o colonialismo”. A questão aqui não é julgar a legitimidade do discurso, sobretudo diante dos membros que constituem a Federação e o contexto no qual ela foi criada e instituída, mas sim, a sua natureza restritiva e, de certo modo, impositiva.

⁴⁵ Do original: *The coalition of all African filmmakers, Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) [...] has devoted its doctrinal efforts to the advocacy of pan-African aspirations. For example, during FEPACI conference in Algiers in 1975, filmmakers, concerning themselves with the future of Africa and African cinema, debated the role of cinema in political, economic, and cultural developments.*

⁴⁶ O texto completo do estatuto da FEPACI está disponível na página online da instituição em: <http://www.fepacisecretariat.org/about-us/>

⁴⁷ Do original: *Reconnaissant que la FEPACI reflète l’engagement des cinéastes anti-impérialistes et qui, en démonstration de leur résistance et leur lutte contre le colonialisme, ont rédigé la charte d’Alger adoptée à l’unanimité le 18 janvier 1975 lors du Deuxième Congrès de la FEPACI à Alger, le « Manifeste de Niamey » des Cinéastes africains (1982).*

Por essa razão é que pesquisadores africanos como Tcheuyap (2011), defendem a necessidade de ir além das normas apresentadas pela FEPACI a fim de contemplar os cinemas africanos em sua diversidade.

[...] também deve-se ter cuidado de não ignorar que a FEPACI se depara com um programa extremamente normativo, senão autoritário. [...] Além disso é marcada pela retórica de esquerda característica do contexto da guerra fria a percebida necessidade de libertação. Injunções não concernem apenas o conteúdo dos filmes. FEPACI além disso encoraja a adoção de formas nacional(istas) específicas tais como semi-documentários recomendados para narrativas realistas. [...] O final e mais importante princípio (não estamos tão longe de dizer dogma) posto pela FEPACI, que será mais discutido ao longo do livro, foi a definição de cinema africano precisamente como uma forma de *não* entretenimento. Cinema foi concebido não para o prazer, mas para a instrução (política). Com base nesses princípios, o cinema, assim como a literatura, poderia ser *apenas* um cinema de contestação (TCHEUYAP, 2011b, p. 5, 6 e 7, grifos do autor, tradução nossa)⁴⁸

Até mesmo o FESPACO se encontra diante de impasses resultantes do confronto de determinados parâmetros institucionalmente datados e que não correspondem mais ao novo perfil apresentado pelas produções contemporâneas. Michel Ouedraogo, entrevistado à época em que era diretor da organização do festival, quando questionado sobre o fato de o festival ainda fazer exigências como filmes em formato de 35mm – quando as produções fílmicas mais recentes exploram outros formatos – responde que: “As cláusulas do FESPACO datam de 1969, nós não as inventamos, mas temos que respeitá-las. São os profissionais do cinema africano que devem decidir se deve haver uma mudança” (BARLET; THACKWAY, 2011, tradução nossa)⁴⁹, transferindo assim, a responsabilidade de mudança dos parâmetros para os realizadores. É possível que por conta de tal compreensão, alguns teóricos publicaram livros⁵⁰ baseados em entrevistas feitas com cineastas a fim de conhecer e difundir qual a concepção que eles próprios têm sobre os cinemas africanos, independentemente, das organizações ou entidades que os representam. Uma forma de expor a diversidade de pensamento acerca desses cinemas, sobretudo, tendo em vista as diferentes condições de realização ao longo do continente.

⁴⁸ Do original: [...] one also ought to be careful not to ignore that FEPACI's program comes across as extremely normative, if not authoritarian. [...] In addition it is marked by a left wing rethoric characteristic of the cold war context and the perceived need of liberation. Injunctions concerns not only the political content of films. FEPACI moreover encourages specifics nationl(list) forms to be adopted, such as the 'semi-documentaires' recommended for realist narratives. [...] One final and most important principle (we might go as far as to say, dogma) put in place by FEPACI wich will be discussed further in this book, was the definition of African cinema as precisely not a form or entertainment. Cinema was meant not for pleasure, but for the (political) instruction. In keeping with theses principles, African cinema, like African literature could only be a cinema of contestation.

⁴⁹ Do original: The FESPACO clauses date to 1969, we didn't invent them, but we have to respect them. It is the African cinema professionals who must decide if there should be a change.

⁵⁰ Como exemplo pode-se citar os livros: *Questioning african filmmakers* (2002), organizado por Frank Ukadike e *Africa Shoots Back* (2003) de Melissa Thackway que traz um apêndice com oito entrevistas.

Outro documento que se tornou amplamente conhecido, foi a chamada *Algiers Charter on African Cinema*⁵¹ adotada pelo II Congresso da FEPACI, realizado em 1975, e que traz como parte de seu conteúdo a declaração de que as sociedades africanas ainda estavam na “experiência de dominação exercida em vários níveis: político, econômico, e cultural” devido a um processo de “alienação ideológica permeável que decorre de uma injeção maciça de subprodutos culturais lançados nos mercados africanos para o consumo passivo”. É a partir dessa perspectiva que a carta expõe a sua compreensão acerca do cenário político da época e como o cinema deveria reagir:

A questão não é tentar alcançar as sociedades capitalistas desenvolvidas, mas sim permitir que as massas assumam o controle dos seus próprios meios desenvolvimento, devolvendo-lhes a iniciativa cultural, baseando-se nos recursos de uma criatividade popular totalmente liberada. Dentro dessa perspectiva o cinema tem um papel vital a desempenhar porque é um meio de educação, informação, e conscientização, bem como estímulo à criatividade.⁵²

Como se pode observar, a carta além de defender uma independência e popularização dos meios de produção (“que as massas assumam o controle”), também situa a produção cinematográfica dentro de funcionalidades específicas (“meio de educação, informação, e conscientização, bem como estímulo à criatividade”). Diante de tal discurso, não demorou muito tempo para que a FEPACI se tornasse alvo de críticas.

Em 1981, um grupo de realizadores (*Le Colletif l’Oeil Vert*⁵³), argumentou que a Federação, ao contrário do que postulava, não dava o suporte necessário para ajudar no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica (DIAWARA, 1992, p. 43; SHILLINGTON, 2016, p. 368). Assim é que, em março de 1982, por ocasião da primeira conferência internacional sobre produção de cinema em África, realizada em Niamey, capital do Níger, foi organizado *Le Manifeste de Niamey* (Manifesto de Niamey) documento que reafirmava o pan-africanismo como aspecto central de seus princípios gerais:

⁵¹ Em tradução livre para o português, *Carta de Argel sobre o Cinema Africano*, o documento foi publicado pela primeira vez em 1996 no livro *African Experiences of Cinema* de Imruh Bakari e Mbye Cham e, posteriormente, republicada em uma edição especial da revista *Black Camera* (2010). Cf. Informações sobre revistas especializadas em cinemas e culturas africanas no Apêndice C.

⁵² Tradução nossa de trecho extraído da própria Carta de Argel: *The issue is not to try to catch up with the developed capitalist societies, but rather to allow the masses to take control of the means of their own development, giving them back the cultural initiative by drawing on the resources of a fully liberated popular creativity. Within this perspective the cinema has a vital part to play because it is a means of education, information, and consciousness raising, as well as a stimulus to creativity.* (Revista *Black Cinema* Vol. 2, n. 1, p.166)

⁵³ Em tradução livre para o português, *Coletivo Olho Verde*, o grupo formado por jovens cineastas era liderado pelo cineasta Cheikh N’Gao Bâ (Senegal) com a participação de cineastas como Gaston Kaboré (Burkina Faso), Fadika Kramo Lanciné (Costa do Marfim) e outros (CHAM, 2005, p. 179) e adotou como estratégia o incentivo à cooperação Sul-Sul, em que os países africanos deveriam alugar equipamentos uns dos outros e assim ficarem menos dependentes da Europa (DIAWARA, 1992, p. 43).

[...] o cinema africano deve: ser empenhado em afirmar a identidade cultural dos povos africanos; ser um meio eficaz para a compreensão internacional, educação e entretenimento; fornecer um incentivo para o desenvolvimento; e contribuir para as políticas econômicas regionais. [...] Os participantes estudaram então propostas para o desenvolvimento do cinema, produção e financiamento de produções, e as possibilidades de legislação que promova estratégias pan-africanas para o desenvolvimento da indústria cinematográfica africana.⁵⁴

Tanto na “Carta de Argel” (1975), quanto no “Manifesto de Niamey” (1982), permanece o princípio de que o cinema deveria exercer o seu papel enquanto “meio de educação, informação, e conscientização”⁵⁵, bem como, “ser empenhado em afirmar a identidade cultural dos povos africanos”⁵⁶. Diferente dos argumentos colocados pelos primeiros estudiosos, não se tratava da nacionalidade do realizador, nem dos meios técnico-estilísticos usados para dar forma a uma expressão artística e inaugurar uma estética. Ao invés disso, a preocupação de tais documentos era, tão somente, o teor do conteúdo a ser transmitido, se era educativo ou se afirmaria a identidade cultural dos povos africanos. Tal preocupação, embora fosse pertinente, atualmente, precisa ser considerada dentro de um contexto mais amplo em que as cinematografias de países periféricos eram convocadas se posicionarem, política e esteticamente, diante dos equívocos difundidos pelas narrativas hegemônicas.

Ao apresentar alguns dos pontos defendidos por esses documentos e manifestos, não buscamos questioná-los quanto à sua legitimidade frente aos cinemas africanos contemporâneos, mas observar até que ponto tais discursos ainda influenciam na constituição do panorama teórico sobre esses cinemas e, conseqüentemente, sobre a forma como se avalia criticamente a composição de suas narrativas.

2.1.2 O que dizem os pesquisadores

Em uma discussão paralela à busca por uma definição do que sejam os cinemas africanos e suas possíveis implicações políticas, também surgiram narrativas teóricas que buscaram criar modelos de interpretação, categorias que contribuíssem para uma compreensão panorâmica de um corpo tão complexo e diversificado. Logo, a presente exposição traz algumas dessas narrativas, produzidas por pesquisadores e estudiosos de cinemas africanos, buscando atentar

⁵⁴ Tradução nossa para: [...] *[the] African cinema must: be committed to asserting the cultural identity of African peoples; be an effective means for international understanding, education, and entertainment; provide an incentive for development; and contribute to national and regional economic policies. [...] The participants then studied proposals for the development of African cinema, production and the financing of productions, and the possibilities of legislation that would promote pan-African strategies for the development of the African cinema industry.* (Revista *Black Camera*, v. 1, n. 2 (Summer 2010), p. 111-112)

⁵⁵ Extraído da *Carta de Argel*, conforme citação direta da Nota de Rodapé n. 49.

⁵⁶ Extraído do *Manifesto de Niamey*, conforme citação direta da Nota de Rodapé n. 51.

para a concepção de filme africano apresentada em cada uma delas e como isso pode interferir na compreensão da narrativa apresentada pelos filmes.

Tais narrativas, embora nem sempre sejam pretensamente teóricas, mesmo quando são resultantes apenas de um exercício crítico-analítico sobre os filmes, acabam revelando preferências, escolhas terminológicas, filiações e referências que oferecem indícios do tipo de abordagem que está sendo proposta. Em uma tentativa de traçar um panorama de tais abordagens, os pesquisadores Kenneth Harrow e Carmela Garritano na introdução do livro *A companion to African Cinema* (2018) indicam, pelo menos, duas tendências que se desenharam no cenário da crítica de filmes africanos: a *abordagem sociológica* ou *sociopolítica* e a *abordagem ideológica*.

Os teóricos da primeira abordagem, com base nos princípios da etnologia e do marxismo revolucionário, avaliavam os filmes pela sua fidelidade à realidade social e cultural, buscando explicar as intenções anticoloniais ou nacionalistas dos realizadores. Tal perspectiva, predominante mesmo após o período das independências, a partir da década 1980 começou a passar por transformações, inicialmente, se filiando às reivindicações do Terceiro Cinema, e depois se inserindo nas discussões sobre o pós-colonial. Já *abordagem ideológica* surgiu com a ascensão dos Estudos Culturais e buscava examinar os filmes sob a perspectiva do sujeito de classe, raça, com o fim de compreender uma “subjetividade pós-colonial” nos filmes e sua aplicação conceitual como recurso para analisar as mudanças políticas trazidas pelo neocolonialismo pós-Guerra Fria.

Nesse contexto de correntes teóricas ainda voltadas para a investigação das narrativas fílmicas a partir de suas representações, o pesquisador Manthia Diawara é um dos primeiros a observar na diversidade temática dos filmes realizados por cineastas africanos a presença de modos narrativos específicos, promovendo, em suas análises a articulação entre o conteúdo e as escolhas estilísticas presentes em cada obra fílmica. Assim, no seu livro pioneiro *African cinema: politics & culture* (1992), o pesquisador argumenta que a diversidade temática dos filmes poderia ser considerada à luz de uma “tipologia de narrativas”. Uma compreensão que implica olhar para os filmes como narrativas que buscam, cada um a seu modo, conquistar a atenção do espectador e ser a representação fílmica mais completa e confiável de África.

Ao propor essa narrativa teórica, o que importa na análise de Diawara é como a narrativa apresentada pelo filme posiciona o espectador e estabelece uma relação com ele (DIAWARA, 1992, p. 140). Ao pensar a construção narrativa a partir da relação com o espectador, tal abordagem, embora ainda ligada a questões temáticas, acaba se aproximando do modelo

semiopragmático (ODIN, 2000) – modelo adotado em nossa análise do *corpus* – pois parte do pressuposto de que a narrativa fílmica traz consigo, além da história encenada, modos próprios de produção de sentido, visando formas de se relacionar com o espectador.

Com base nessa perspectiva relacional, Diawara distingue, então, três tipos narrativos: 1) *narrativas realistas sociais*; 2) *narrativas de confrontação colonial*; 3) *narrativas de retorno à fonte*⁵⁷. As *narrativas realistas sociais* são aquelas que buscam inspiração nas experiências contemporâneas e formas artísticas populares como música, dança, tradição oral e teatro popular⁵⁸. Nessa combinação entre experiências e formas artísticas, as posições tradicionais apresentadas no interior da narrativa fílmica, segundo o autor, servem de subsídio para criticar certas formas de modernidade do presente no qual o filme foi realizado – do neocolonialismo ao imperialismo cultural. Em termos de convenções de gênero, tais narrativas não costumam promover rupturas ou inovações, mas consideram a utilização do melodrama, sátira e comédia como gêneros cujos códigos, podem, inclusive, favorecer a aderência dos espectadores. Entre os filmes citados como exemplos dessa construção narrativa, estão *Mandabi* (*The money order*, A ordem de pagamento, Senegal, 1968) e *Xala* (*The curse*, A maldição, Senegal, 1975), ambos de Ousmane Sembene e *Djeli, contes d'aujourd'hui* (Djeli, contos de hoje, Fadika Kramo-Lanciné, Camarões, 1981), esse último, com referências diretas à tradição oral.

Já o segundo tipo, denominado de *narrativas de confrontação colonial* se refere às narrativas fílmicas baseadas em conflitos entre os povos africanos e seus colonizadores europeus e são construídas de modo a posicionar “o espectador a se identificar [com] a resistência do povo africano contra o colonialismo europeu e seus dispositivos imperialistas” (DIAWARA, 1992, p. 152). Entre os filmes citados por Diawara estão *Sarraouina* (Med Hondo, Maurítânia, 1986), *Camp de Thiaroye* (O acampamento em Thiaroye, Ousmane Sembene, Senegal, 1988) e *Mortu Nega* (E a morte o negou⁵⁹, Flora Gomes, Guiné-Bissau, 1988). Por fim, a terceira tipologia apresentada são as *narrativas de retorno à fonte*. Narrativas que, ao mesmo tempo em que se caracterizam pelo desejo subjacente de mostrar a existência de uma dinâmica cultural africana antes da colonização europeia, também surgem como forma de driblar a censura, pois trazem uma mensagem crítica menos evidente, buscando nas tradições

⁵⁷ Tradução nossa para os termos: *social realist*, *colonial confrontation* e *return to the source* (DIAWARA, 1992, p. 140).

⁵⁸ Diawara menciona o teatro *Yoruba*, na Nigéria, e o teatro *Koteba*, comum no Mali e na Costa do Marfim (DIAWARA, 1992, p. 141).

⁵⁹ O título em crioulo também é conhecido como “Morte negada” ou “Aqueles cuja morte foi negada”, em uma tradução livre ao título comercial em inglês: *Those who death refused*.

africanas possíveis soluções para problemas contemporâneos e a criação de uma nova linguagem cinematográfica.

Tendo em vista que com o passar dos anos, tal tipologia narrativa demonstrou ser restrita a determinados filmes, quase dez anos depois, em 2010, Diawara publica o livro *African film: new forms of aesthetics and politics* que, como o subtítulo antecipa, se volta para produções mais contemporâneas – a partir dos anos 1980 e 1990. Ao fazer isso, o pesquisador também desloca a sua abordagem de preocupações mais relacionadas à narrativa cinematográfica para compreender o que ele denomina como as “novas estéticas”⁶⁰ que se apresentam a partir da trajetória de alguns realizadores africanos. Uma mudança de abordagem que opera uma transição em seus critérios de análise dos filmes: de uma análise pautada na construção narrativa, amparada em escolhas temáticas e um desejo de aproximação com as audiências africanas, para uma análise que, através de uma ênfase sobre as escolhas estéticas feitas por determinados cineastas, busca apresentar os filmes sob uma perspectiva autoral, em diálogo com a trajetória diaspórica dos novos realizadores africanos – emergentes naquele período – e a necessidade em valorizar outros autores, além de Ousmane Sembene.

Apesar de ser ovacionado pelo seu pioneirismo como autor, Sembene, em termos estéticos, estava alinhado a uma perspectiva segundo a qual o cineasta africano deveria ser um criador/professor que usa dos recursos culturais e artísticos com o objetivo de promover o desmembramento da alienação política e cultural. Uma escolha estética que, em virtude da visibilidade do realizador, vai impactar sobre a forma como se avalia os cinemas africanos em geral, como constata Harrow e Garritano (2017, p. 17, tradução nossa): “Ligados a essa forma de leitura, os escritos de muitos dos primeiros teóricos e críticos do cinema africano elucidaram ou amplificaram o intento cultural anticolonial ou nacionalista do cineasta africano”⁶¹.

De certo modo, quando Diawara, transita de uma abordagem voltada para a construção narrativa para enfatizar as escolhas estéticas dos cineastas africanos como autores, chama a atenção para a necessidade de olhar para os cinemas africanos para além de suas escolhas temáticas, binarismos ideológicos ou supostos objetivos anticoloniais e nacionalistas. A sua ênfase sobre a trajetória do cineasta é um convite à subjetividade implicada em tais questões e, naturalmente, a sua complexificação do ponto de vista narrativo. Essa necessidade de criação

⁶⁰ A tipologia criada por Manthia Diawara em torno dessas “novas estéticas” será discutida mais amplamente na seção adiante 1.2.2 *A compreensão por geração de cineastas*.

⁶¹ Do original: *Linked to this way of Reading, the writings of many of the first theorists and critics of African film elucidated or amplified the anticolonial or cultural nationalist intent of the African Filmmaker*.

de novos olhares, já era apontada desde o início dos anos 2000, através de pesquisadores como Martin Mhando (2000):

Eu acredito que é hora de delinear certos modelos no cinema africano característicos não de estados nacionais ou agrupamentos linguísticos, mas de tendências mais culturalmente definidas. Por exemplo o acadêmico/crítico sul africano Keyan Tomaselli argumenta que a oralidade é uma daquelas influências mais específicas que caracteriza os modelos narrativos no cinema do sudeste africano (MHANDO, 2000, p. 1, tradução nossa)⁶².

A defesa de tendências mais culturalmente definidas para a abordagem dos cinemas africanos em Martin Mhando está alinhada a uma perspectiva crítica desconstrucionista em que a experiência cultural é vista sob o prisma da hegemonia de ideologias. Esta seria uma das razões pela qual o cinema Ocidental, segundo ele, continua a ser hegemônico na produção e na recepção por perpetuar estruturas que determinam o modo como outros cinemas “nacionais” são criados e recebidos pelo público (MHANDO, 2000, p. 2). Ele também faz uma crítica ao fato de que, nas últimas quatro décadas, os cinemas africanos têm sido interpretados como parte de um discurso cinematográfico que deve ser entendido historicamente, mais do que definido artisticamente, isto é, um cinema mais preocupado com informação do que pela apresentação de técnicas formais e uma visão de mundo implícita: “Os filmes africanos são apresentados como ‘africanos’ porque refletem as condições africanas e os críticos discutem o conteúdo dos filmes como sendo o propósito definidor da produção cinematográfica no continente” (MHANDO, 2000, p. 2, tradução nossa)⁶³.

Alexie Tcheuyap em seu artigo *African cinema(s): definitions, identity and theoretical considerations* (2011b) avalia vários paradigmas que predominam nos estudos de cinema africano à luz do que ele denomina como *paisagem pós-nacional*, pensando o cenário sociocultural dos países africanos a partir de um contexto que não se limita aos antigos ideais nacionalistas e no qual bens culturais e indivíduos tendem a circular com mais facilidade. Segundo ele, não convém mais falar de cinemas africanos partindo da hipótese de que todos os diretores são politicamente comprometidos ou têm a necessidade de olhar para o passado. Partindo do princípio de que existe um novo contexto de circulação transnacional em que a construção de nação se tornou menos proeminente (TCHEUYAP, 2011a, p. 1), é preciso reconhecer a forma como as produções contemporâneas exploram novos gêneros, idiomas,

⁶² Do original: *I believe it is time for us to delineate certain patterns in African cinema characteristic not of nation states or colonial linguistic groupings but of more culturally definitive tendencies. For example, the South African academic/critic Keyan Tomaselli argues for orality as one of those specific influences characterizing narrative patterns in Southern African cinema.*

⁶³ Do original: *African films are presented as being ‘African’ because they reflect African conditions, and critics have discussed the content of films as being the defining purpose of film production in the continent.*

formas, sistemas e, ao mesmo tempo revisam conceitos de nacionalidade, raça, política demandam um novo olhar sobre esses cinemas. Por essa razão, conceber os cinemas africanos por um viés estritamente político ou buscar o seu diferencial a partir de argumentos essencialistas, sejam eles raciais, geográficos ou culturais, torna-se uma questão problemática e controverso (TCHEYUAP, 2011b, p. 11).

No que diz respeito à autenticidade, alguns autores chegam a problematizar o que seriam representações autênticas ou não autênticas do cinema africano. Manthia Diawara (2010), questiona, por exemplo, por que as imagens de Ousmane Sembene da África são consideradas mais autênticas do que a de precursores como Paulin Soumanou Vieyra ou Ababacar Samb-Makharam. Tal linha de questionamento de autenticidade do cinema africano se torna ainda mais complexa quando considerada situações como a da cineasta Sarah Maldoror⁶⁴. Nascida em Gers, região do sudoeste da França, filha de mãe francesa e pai das Antilhas, a cineasta é considerada uma das matriarcas dos cinemas da África Subsaariana⁶⁵. Assim, apesar de formalmente ter origem francesa, os efeitos do colonialismo atravessam a trajetória da cineasta e o fato de ter sido casada com um dos líderes das lutas pela independência de Angola (Mário Pinto de Andrade), certamente, foi um dos fatores decisivos para que ela se tornasse a diretora do filme *Sambizanga* (1972), uma narrativa que se tornou um marco ao tratar sobre a resistência anticolonial angolana. Fica posto assim, que a ausência de um vínculo natalício com o continente não a impediu de produzir uma obra que fosse significativa em termos narrativos e políticos.

Esse questionamento da autenticidade também conduz a contradições quando vista de forma inversa, ou seja, a partir da trajetória de cineastas que nasceram em África, mas cujos filmes não revelam questões consideradas “africanas”. É o caso de cineastas como Safi Faye. Negra e de origem senegalesa, Faye traz como parte de seu repertório produções como o filme *Ambassades nourricières (Culinary Embassies, Embaixadas culinárias, 1984)*⁶⁶, feito para uma emissora da televisão francesa e que traz como centro da narrativa a apresentação de restaurantes étnicos em Paris. Por tais fatores é que em *Posnationalist African Cinemas* (2011a), Tcheyuap desafia justamente alguns desses modelos de interpretação e, através de uma revisão de paradigmas predominantes na crítica de filmes africanos, examina as tendências estéticas

⁶⁴ Mais informações sobre a biografia de Sarah Maldoror em: <http://www.redeangola.info/especiais/sarah-maldoror/>

⁶⁵ Fonte: <http://ficine.org/um-perfil-de-sarah-maldoror/>

⁶⁶ Informações sobre esse e outros filmes de Safi Faye em: AKYEAMPONG, Emmanuel Kwaku; GATES, Henry Louis; NIVEN, Mr Steven J. *Dictionary of African biography*. Nova York: Oxford University Press, 2012 (p. 367-369); FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Women Film Directors: An International Bio-critical Dictionary*. London: Greenwood Press, 1995 (p. 130 e 131).

que se apresentam em filmes realizados a partir dos anos 1990, para então, explorar perspectivas inovadoras que surgiram nas produções cinematográficas atuais. Um mapeamento que busca, enfim, o desenho de abordagens alternativas que permitam a re-conceitualização dos cinemas africanos contemporâneos.

Apesar das inovações formais e discursivas (desde os anos 1970), os estudiosos parecem resistir em ultrapassar o ponto de vista, por vezes, dogmático dos documentos e manifestos – discutidos brevemente na seção anterior – e seu discurso nacionalista e culturalista. Mesmo que a ideia de construção de nação não tenha sido completamente abandonada nas narrativas fílmicas contemporâneas, ela foi ofuscada por uma diversificação não só de temas, mas de escolhas estéticas cujo foco, ao recair em situações mais cotidianas e subjetivas, dá a liberdade para realizadores como Safi Faye contarem novas histórias, sem com isso comprometer ou invalidar a sua autenticidade e integração como parte desse conjunto de cinematografias.

2.1.3 O que dizem os cineastas

Essa seção pretende mostrar, ainda que de forma breve e panorâmica, as narrativas possíveis de apreender a partir de reflexões apresentadas pelos próprios cineastas africanos. Isto porque, mesmo que o depoimento obtido através de entrevistas não configure, exatamente, um pensamento teoricamente estruturado, ele pode servir de subsídio para formulação de teorias sobre esses cinemas⁶⁷. Além disso, tais depoimentos também constituem um material relevante para a formulação de novas perguntas: até que ponto a forma de pensar dos cineastas está ou não articulada às narrativas apresentadas anteriormente (documentos/manifestos e pesquisadores)? Como a relação dos cineastas com as culturas africanas e cinematográficas podem contribuir para o desenho de novos caminhos teóricos para a interpretação das narrativas apresentadas pelos cinemas africanos?

Antes de sair em busca de respostas definitivas ou chegar à concepção de uma fórmula de narrativa ideal para os cinemas africanos, pensamos em confrontar o que se tem discutido no âmbito acadêmico com a perspectiva proveniente dos realizadores e como eles avaliam o

⁶⁷ Um possível exemplo de como os depoimentos dos cineastas – escritos ou não – podem servir de subsídio para a formulação de teorias nos estudos de cinema é a discussão proposta por Jacques Aumont em seu livro *As teorias dos cineastas* (2002) e atualmente desenvolvida por um grupo de pesquisa da Universidade de Beira Interior (Covilhã, Portugal) e que já dispõe de três publicações que permitem pensar nas diferentes possibilidades de utilizar o conhecimento técnico-prático de agentes criadores – o cineasta e outros – com o fim de formular novas concepções teóricas nos estudos de cinema. Até o momento de conclusão dessa tese, não há entre as obras publicadas – incluindo o livro seminal de Aumont – referência à contribuição de cineastas africanos nesse processo apesar da existência de diversas entrevistas publicadas em livros e revistas especializadas como a *Écrans d’Afrique/ African Screens*. Cf. Apêndice C.

processo de construção da narrativa fílmica. Para tanto, usamos como base os depoimentos de cineastas africanos disponibilizados por meio de entrevistas publicadas em artigos acadêmicos e também no livro organizado pelo pesquisador Frank Ukadike, *Questioning african filmmakers: conversations with filmmakers* (2002). Como parte desse conjunto de depoimentos também apresentamos a opinião dos realizadores cujos filmes compõem o *corpus* da tese: Med Hondo (Mauritânia), Jean-Pierre Bekolo (Camarões) e Flora Gomes (Guiné-Bissau).

Desde a produção crítica do cineasta Paulin Soumanou Vieyra, o pensamento difundido por cineastas africanos tem contribuído para compreender as singularidades e especificidades dos cinemas ao redor do continente, até mesmo, colocando em xeque, os parâmetros críticos geralmente utilizados nas produções euro-americanas. Por essa razão, estudiosos como Françoise Pfaff (1986), Frank Ukadike (2002), Melissa Thackway (2003) e outros adotaram como parte de sua trajetória de pesquisa, a prática de realizar entrevistas com os realizadores, não exatamente para ter uma resposta final acerca das possíveis interpretações de suas obras, mas para melhor compreender suas influências, modos de produção, escolhas estéticas e a maneira como esses cineastas enxergam o próprio fazer cinematográfico.

Em uma entrevista dada em 1978 (PFAFF, 1993), Ousmane Sembene declara que acreditava no cinema como um meio de confrontar as pessoas a partir da exposição de problemas da sociedade. E é assim que, pela primeira vez, ele usa a palavra *griot* para definir a sua profissão: “O cineasta é como um *griot* que é similar a um menestrel da Europa medieval: um homem de conhecimento e senso comum que é o historiador, o contador, a memória viva e a consciência do seu povo” (PFAFF, 1993, p. 13). Expressão que veio a ser utilizada por ele em outras entrevistas (SEMBENE, 1990) e que também viria a ser retomada por outros cineastas africanos, não como uma referência direta ao *griot* tradicional, mas em alusão à narrativa oral colocada em prática por ele e que serve de inspiração para diferentes cineastas, como é possível atestar nos depoimentos apresentados no livro de Ukadike (2002). Embora as entrevistas apresentem os mais diversos aspectos relacionados à realização fílmica, em nossa reflexão conferimos uma atenção especial à influência das tradições orais, tendo em vista o nosso interesse em investigar o modo pelo qual se constituem as narrativas dos filmes realizados por cineastas africanos.

Gaston Kaboré, diretor natural de Burkina Faso, ao falar sobre a produção do seu filme *Wend Kûuni (God's gift, O dom de Deus, 1982)* admite que a narrativa do filme é fruto da adaptação de uma técnica narrativa tradicional (a tradição oral), pois segundo ele, a estrutura do conto permite a inserção de elementos como poesia, reflexão, ações inesperadas, sonho e

ocorrências cotidianas (UKADIKE, 2002, p. 112). Já o senegalês Djibril Diop Mambéty, ao ser questionado sobre qual seria o futuro do cinema no continente africano, afirma que a África tem um grande potencial cinematográfico, pois embora os instrumentos para a realização sejam de origem europeia, em sua opinião, a imagem, em um sentido mais amplo, nasceu na África graças à necessidade criativa e à lógica proveniente da tradição oral (UKADIKE, 2002, p. 128). Tais depoimentos, além de oferecerem informações relativa às culturas africanas, propõem uma nova concepção de origem da imagem e desafiam a rever os paradigmas sobre a própria linguagem cinematográfica.

Em uma entrevista concedida em 1979, o cineasta mauritano Med Hondo traz algumas reflexões sobre o que cinema significava para ele, a partir da desconstrução da ideia de que o cinema é uma linguagem universal. Em sua opinião, quando as pessoas usam o termo cinema geralmente se referem a um tipo específico de cinema com mais de meio século de existência (euro-americano) e que foi imposto aos povos dominados que não tinham como proteger sua própria cultura. Além disso, os produtos cinematográficos que lhes era oferecido não representavam suas personalidades, modo de vida, códigos culturais e nem refletiam a sua arte, modo de pensar ou se comunicar. Mesmo quando alguns críticos apresentam o Egito como uma possível exceção, em termos de autonomia para produzir seus filmes, ele contra-argumenta que poucos países africanos compram filmes egípcios e o seu mercado – à semelhança de outros países africanos – também é dominado por filmes estrangeiros. Dessa forma, para Med Hondo, a produção cinematográfica africana está intrinsecamente ligada à busca de uma autonomia nos modos de produção, pois a falta de uma infraestrutura fez com que cineastas não só recorressem a recursos estrangeiros como adaptassem suas narrativas conforme as expectativas ocidentais: “Alguns cineastas tratam nossa cultura como folclore para agradar os ocidentais. Eles são desonestos porque adaptam as culturas africanas para satisfazer as fantasias dos ocidentais⁶⁸” (UKADIKE, 2002, p. 60, tradução nossa).

Em outra entrevista concedida à pesquisadora Françoise Pfaff (1986), Hondo apresenta comentários mais precisos e relacionados à forma como pensa esteticamente suas produções e particularmente o seu filme *Soleil Ô* que, à época de seu lançamento, foi comparado ao estilo adotado pelo cineasta francês Jean-Luc Godard. Em resposta a esse tipo de comentário, Hondo indica onde busca inspiração para seus filmes:

Soleil Ô deriva da *tradição oral africana* e descreve uma realidade única. Não há dicotomia entre estilo e conteúdo; aqui é o conteúdo que impõe um estilo. Eu queria descrever várias pessoas através de uma pessoa. No meu país, quando as pessoas

⁶⁸ Do original: *Some filmmakers treat our culture like folklore to please Westerners. They are dishonest, because they debase African cultures to satisfy the fantasies of the Westerners.*

falam sobre algo específico, elas podem fazer uma digressão e voltar ao seu tópico inicial. As culturas negras têm uma sintaxe que não tem a ver com a lógica cartesiana. Não devemos contar uma história linear como acontece em Hollywood, mas devemos narrá-la como um africano e de um jeito africano (PFAFF, 1986, p. 45, tradução e grifo nossos)⁶⁹.

Enquanto no depoimento de Med Hondo lidar com a cultura ocidental e as expectativas das audiências estrangeiras parece um ponto de tensão, para cineastas de gerações posteriores, como Jean-Pierre Bekolo, a busca por uma identidade cinematográfica não aparece como um fim em si mesmo, embora à medida em que se criam novas formas de expressão é possível que isso resulte em novos cinemas. Em entrevista (UKADIKE, 2002), Bekolo afirma que aquilo que dirige o seu interesse em fazer filmes não é uma ideia prévia do que seja(m) o(s) cinema(s) africano(s), mas sim, a África por si mesma e outros filmes do mundo. Para ele, o pressuposto ao fazer filmes não deve ser a pergunta “o que é um filme africano?”, mas antes uma fragmentação desse composto em duas novas perguntas relacionadas ao o que é o cinema e o que é a África. Diferentemente de Med Hondo, para quem os filmes deveriam ter um compromisso em conscientizar as pessoas, o cineasta camaronês não acha que o cinema deve ter a preocupação de “educar” e tem dúvidas se os cineastas africanos teriam o repertório necessário para isso. Ao invés disso, ele afirma que:

[...] a ideia de ensinar com filmes veio do Ocidente e nós o integramos em nosso sistema assim como outras invenções que nos apropriamos. Mas eu também tento questionar essa ideia perguntando ‘Porque discutir apenas a África e os africanos e não integrar questões afro-americanas e todos os problemas raciais abordados no mundo?’ (UKADIKE, 2002, p. 219, tradução nossa)⁷⁰.

Em outra entrevista, Bekolo (ADESOKAN, 2008), ao falar sobre gêneros cinematográficos, reforça a ideia de um cinema africano que não está fechado em si mesmo, mas que dialoga com tendências do cinema mundial. Para ele, os gêneros são parte da cultura africana, tanto quanto, da cultura ocidental, o diferencial está nas escolhas que precisam ser feitas em cada contexto. É uma questão de apropriação do cinema que está lá e pode ser assistido por qualquer um.

⁶⁹ Do original: *Soleil O derives from the oral African tradition and depicts an unique reality. There is no dichotomy between style and content; here it is the content that imposes a style. I wanted to describe several people through one person. In my country when people talk about a specific thing, they may digress and come back to their initial topic. Black cultures have a syntax which has nothing to do with Cartesian logic. We should not tell a linear story as it happens in Hollywood but we should narrate it as an African and the African way.*

⁷⁰ Do original: *I believe the idea of teaching with films came from the West, and we integrated it into our own system as with many other inventions we have appropriated. But I also try to question that idea by asking, ‘Why discuss only Africa and Africans and not integrate African American issues and all the problems blacks all over the world are subjected to?’.*

O terceiro cineasta de quem podemos apreender narrativas sobre os cinemas africanos e sobre a própria forma de pensar narrativas fílmicas é Flora Gomes. Mesmo sendo de um contexto de produção diverso dos cineastas anteriores – proveniente de Guiné-Bissau um país africano de língua portuguesa que iniciou tardiamente a sua produção ficcional – ele compartilha pontos comuns com o discurso dos outros cineastas. Em entrevista concedida às pesquisadoras Jusciele Oliveira e Maíra Zenun (GOMES, 2016), Flora afirma que vem de um povo com forte tradição oral e vê o cinema como uma linguagem onde tudo é político. Para ele o cinema é uma forma de “tentar desmistificar essa sociedade, que pintaram com uma cor que não é a cor. Diz-se que com tudo que vem da África, tem que ter cuidado, deve ter um vírus, para tomar cuidado, porque é feio” (GOMES, 2016, p. 324). Mesmo que, deliberadamente, não afirme o cinema como um meio de conscientizar as pessoas, ele não descarta essa hipótese ao colocar a linguagem ao serviço de uma “desmistificação” das imagens difundidas sobre o conteúdo africano na cultura ocidental.

Por outro lado, ao ser questionado se o fato de ser um realizador negro afetava na criação de suas narrativas, ele afirma: “Nem sei. Eu nunca olhei para a cor que eu tenho, mas eu acho que como disse, se ser negro é compreendido como o homem natural, livre, eu assumo isso. Eu sou um homem negro, livre, porque quero voar muito alto, em um espaço livre” (GOMES, 2016, p. 325). Assim, ao mesmo tempo que declara ter a consciência de que o cinema é um discurso político – “nenhuma imagem é inocente” – o fato de ser negro não o restringe à construção de narrativas étnico-raciais. Ao invés disso, se reconhece como um “homem natural, livre”, logo, aberto para a abordagem de todo e qualquer tema. Esse sentimento do cineasta se coaduna com o pensamento do filósofo camaronês Achille Mbembe (2001) para quem a identidade africana não é possível ser designada apenas por um único termo, palavra ou categoria, nem reduzida a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia, antes, ela se constitui por meio de uma série de práticas do eu que lhe permita conhecer a si mesmo, reconquistar seu destino e pertencer a si mesmo no mundo.

Essa liberdade de criação também é reivindicada pelo cineasta de Burkina Faso, Idrissa Ouédraogo (1998) que, ao ser entrevistado pela pesquisadora brasileira Lúcia Nagib, argumenta que, mesmo quando os cineastas africanos tem uma formação proveniente de outros países fora de África, isso não invalida a originalidade de suas obras, pois a técnica cinematográfica, assim como em outras áreas da ciência ou da medicina, é uma técnica universal e o seu conhecimento pertence ao mundo inteiro (OUÉDRAOGO, 1998 apud NAGIB, 2017, p. 63). Além disso, o

cineasta também rejeita dicotomias simplistas como a crença de que o fato de um cineasta ser negro o torna melhor ou mais politicamente correto que outros cineastas não-negros.

Diferentemente das outras narrativas mencionadas – documentos e manifestos; pesquisadores – os depoimentos dos cineastas não são deliberadamente políticos, nem teóricos, mas trazem consigo o diferencial de trazer uma perspectiva relacionada às intenções do artista africano, suas fontes inspirativas e referências culturais, entre elas, a tradição oral, questão que será abordada com maior detalhe mais adiante.

2.2 DILEMAS EPISTEMOLÓGICOS: CINEMAS AFRICANOS ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA

A África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama como autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do continente. Os escritores africanos sofreram durante décadas a chamada prova de autenticidade: pedia-se que os seus textos traduzissem aquilo que se entendia como sua verdadeira etnicidade. Os jovens autores africanos estão se libertando da “africanidade”. Eles são o que são sem que necessitem de proclamação. Os escritores africanos desejam ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo. (COUTO, 2009, p. 22)

No breve percurso sobre as narrativas teóricas apresentadas por diferentes espaços de comunicação por onde circulam os cinemas africanos, foi possível perceber que há diferentes modos de produção de sentido, discursos, em funcionamento. Com o passar dos anos, muitos desses modos foram deslocados, reapropriados e integrados a novos espaços, no entanto, nem sempre se questiona a respeito da lógica que fundamenta os modos de produção. Pensando nisso, essa seção pretende discutir quais seriam os principais paradigmas ou modelos de pensamento que balizam e dão suporte aos modos de produção de sentido e se organizam sob a forma de *dilemas epistemológicos* que influenciam, de forma indireta, a configuração de discursos relacionados à interpretação e recepção dos cinemas africanos.

A presente exposição não comporta todos os paradigmas existentes – nem o poderia – e também não pretende confrontar os paradigmas ou criar uma hierarquia entre eles. Antes, a partir da descrição de alguns de seus fundamentos, o objetivo aqui é discernir as características, pontos de convergência e divergência, para avaliar em que medida tais paradigmas contribuem para a compreensão do objeto da pesquisa: a análise de narrativas em filmes realizados por cineastas africanos.

Ao escolhermos o conceito de paradigma para lidar com construções teóricas, partimos da concepção apresentada por Thomas Khun de que a teoria mais do que especulação é um “saber ideológico ou uma estratégia de poder” manifesta sob a forma de paradigmas enquanto “um conjunto de orientações, atitudes, objetos e métodos que uma comunidade de pesquisadores, em uma época dada, consideram como válidos” (ATTALLAH, 1994, p. 19, tradução nossa)⁷¹. Deste modo, tal concepção pressupõe pensar as construções teóricas como enunciados provenientes de um contexto específico, como também assinalou o filósofo congolês Valentin Mudimbe (2013), ao afirmar que os discursos “não têm apenas origens sócio-históricas, mas também contextos epistemológicos” ou, o que o autor denomina como “condições de possibilidade” (MUDIMBE, 2013, p. 10).

Ao lidar com os diferentes paradigmas que pairam o ambiente de crítica e análise dos cinemas africanos também, inevitavelmente, nos deparamos com discussões relacionadas à história e à memória no contexto de surgimento e produção dos filmes. História dos primeiros filmes feitos em África, e a reação posterior a eles, história de repartição do continente a partir de parâmetros coloniais europeus, história dos cineastas. Há também discussões sobre memória. A busca por identidade em um cenário pós-colonial, o retorno às raízes culturais como meio de impulsionar e criar novas formas narrativas e cinematográficas. Entre histórias e memórias, entre questões objetivas e subjetivas, os paradigmas não oferecem respostas suficientes ou capazes de orientar escolhas estéticas ou consolidar caminhos, mas o seu mapeamento permite compreender melhor o cenário no qual emergem essas narrativas fílmicas e ampliar a sua potencialidade em produzir sentidos para África e para qualquer lugar.

Por isso, a seção que segue, baseada nas “narrativas” apresentadas anteriormente (o que dizem os documentos/ manifestos, o que dizem os pesquisadores e o que dizem os cineastas), propõe uma reflexão sobre os possíveis paradigmas que perpassam esses “modos de narrar” os cinemas africanos, e que, ao mesmo tempo, oferecem “modos de compreensão” sobre os filmes: a *compreensão pelo paradigma da colonização* (seção 1.2.1), a *compreensão por geração de cineastas* (seção 1.2.2) e a *compreensão pela tradição oral* (seção 1.2.3).

2.2.1 A compreensão pelo paradigma da colonização

Tendo em vista que as primeiras produções de cineastas da África Subsaariana ocorre durante e após o período de descolonização, as primeiras discussões teóricas que surgem a partir

⁷¹ Do original: *Un paradigme est un ensemble d'orientations, d'attitudes, d'objets et de méthodes qu'une communauté de chercheurs à une époque donné considère comme valables.*

desses primeiros filmes tem como ponto de partida a observância de como tais narrativas operavam uma crítica ao regime colonial de outrora. Discussões que, de algum modo, já vinham acontecendo desde os filmes anti-coloniais realizados por cineastas europeus – como vimos anteriormente – mas que a partir do final dos anos 1960 vai ganhar força e projeção internacional por conta das sucessivas guerras de independência nos países africanos e também graças à promoção de eventos de mobilização artística como: o *Festival Mondial des Arts Nègres* (Senegal, 1966); *Journées Cinématographiques de Carthage* (Tunísia, 1966) e o *Festival Culturel Panafricain d'Alger* (Argélia, 1969).

Também é no final dos anos 1960 que surge, como parte das discussões do campo cinematográfico, a concepção de *Terceiro Cinema*⁷². Termo criado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino e apresentado no manifesto *Hacia un Tercer Cine* (Por um Terceiro Cinema, 1969), o manifesto tinha como principal argumento a descolonização da cultura a partir do cinema e a valorização estética da produção cinematográfica proveniente de países subdesenvolvidos situados fora das esferas de poder estabelecidas pós-Guerra Fria – o que incluía países latino-americanos e africanos. Construído em torno de um termo ambíguo que parecia reforçar as hierarquias de poder, o *Terceiro Cinema* também fazia referência à dupla oposição operada por esse complexo conjunto de cinematografias: a oposição ao *primeiro cinema* (Hollywood) e a oposição ao *segundo cinema* (cinema de arte europeu, cinema de autor). Um discurso com o objetivo deliberado de politizar a produção cinematográfica não somente pela exposição de novos temas, mas, sobretudo, através da criação e estabelecimento de novos códigos e convenções.

Mesmo com as diferenças políticas entre os países que constituíam esse agrupamento, havia um desejo comum em usar o cinema como meio de comunicação para tratar sobre os efeitos do colonialismo, no caso dos países que se encontravam no processo de lutas pró-independência, ou as estratégias do neocolonialismo, para os países que lutavam contra regimes políticos conservadores (HAYWARD, 2000, p. 398; HENNEBELLE, 2017, p. 205). Apesar desse projeto inicial, a expressão *Terceiro Cinema* – uma vez que trazia de forma implícita uma associação metafórica com *Terceiro Mundo* – veio a desencadear problemas nas formas de interpretar a produção estética proveniente do movimento. Um exemplo desse mal-entendido pode ser percebido na discussão entre o pesquisador norte-americano Fredric Jameson (1986) e o indiano Aijaz Ahmad (1987) em torno da ideia de *alegoria nacional*. Enquanto para

⁷² O termo não deve ser confundido com *Cinemas de Terceiro Mundo*, expressão que se refere às produções provenientes de países de *Terceiro Mundo* e que não necessariamente tem uma abordagem política conforme as instruções do manifesto do *Terceiro Cinema*.

Jameson todos os textos do Terceiro Mundo deveriam ser lidos como alegorias nacionais, para Ahmad, o termo Terceiro Mundo, além de ser teoricamente frágil, ao ser utilizado na classificação de literaturas não-ocidentais, resultou na falsa associação dessas literaturas com a ideologia de nação, restringindo sua leitura a essa compreensão estética. Em suas palavras:

[...] uma vez que Jameson define o chamado Terceiro Mundo em termos de sua ‘experiência do colonialismo e do imperialismo’, a categoria política que por força se segue a essa ênfase exclusiva é a de ‘nação’, com o nacionalismo como a ideologia caracteristicamente valorizada; e, devido a esse privilégio que se dá à ideologia nacionalista, é então postulado de forma teórica que ‘todos os textos do terceiro mundo devem necessariamente...ser lidos como...alegorias nacionais’ (AHMAD, 1987, p. 160).

Assim, embora não seja equivocado agrupar um conjunto de países pelo aspecto comum de terem vivenciado a “experiência do colonialismo e do imperialismo”, tal pensamento pode ter a consequência adversa de interpretar suas produções artísticas, estritamente, como se todas tivessem objetivos alinhados a uma ideologia nacionalista. Uma perspectiva em que todo e qualquer recurso criativo no âmbito da linguagem, inclusive as alegorias, passam a serem vistas como meio de construir um discurso alinhado à ideia de Estado-nação através de uma narrativa ficcional⁷³. Considerando que os cinemas africanos também são fruto dessa “experiência”, cabe então observar até que ponto as narrativas fílmicas foram interpretadas tendo em vista o paradigma colonial.

Como foi visto em seção anterior, a partir dos documentos e da criação da FEPACI, tal tendência acaba sendo atualizada através de relações com um contexto de conexão solidária que passou a se estabelecer entre os realizadores de países africanos e da América Latina e que emergiu com base na semelhança de condições de produção dessas cinematografias no cenário do *World Cinema*⁷⁴. Essa atualização do paradigma colonial, também ocorre no meio acadêmico por meio dos Estudos Culturais que, a partir da década de 1980, contribui para o desenvolvimento de análises ideológicas dos filmes, inspiradas na leitura de autores como Stuart Hall e Paul Gilroy e também em abordagens que tinham por pressuposto a situação do

⁷³ É bem verdade que os chamados romances de fundação, sobretudo no contexto latino-americano, de acordo com estudo apresentado por Doris Sommer no livro *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004) usavam do relato de dramas privados um meio de se referir alegoricamente aos rumos da nação, no entanto, isso não é o suficiente para afirmar que toda alegoria traz consigo um objetivo de se consolidar como um discurso nacionalista.

⁷⁴ Uma demonstração dessa conexão solidária entre os países está no fato de diversos cineastas africanos terem a sua formação em escolas cubanas de cinema, a exemplo dos guineenses Flora Gomes e Sana Na N’hada, que estudaram cinema no *Instituto Cubano del Artes e Studios Cinematográficos – ICAIC*, e o angolano Mariano Bartolomeu que estudou na *Escuela Internacional de Cine y Televisión in San Antonio de Los Baños*. Outro exemplo disso também foi a formação de cineastas em escolas de cinema da antiga União Soviética, como foi o caso de Ousmane Sembene, Sarah Maldoror, que estudaram na VGIK (*The Russian State University of Cinematography*), em Moscou.

sujeito pós-colonial ou de subjetividades pós-coloniais (STAM, 2013, p. 320-326). Por essa razão, ainda hoje, muitos autores em sua abordagem teórica sobre as narrativas apresentadas pelos cinemas africanos têm como ponto de partida questões relacionadas à experiência colonial no continente africano e como os filmes configuram um contra-discurso a essa experiência. Um exemplo disso é a própria referência ao termo pós-colonial no título de várias publicações sobre cinemas de África⁷⁵, demonstrando o quanto essa experiência ainda é valorizada enquanto parâmetro de avaliação e crítica.

A crítica ao colonialismo também serviu de suporte para a FEPACI. A Federação foi criada com o objetivo de reunir os cineastas africanos e regulamentar políticas de produção, distribuição e exibição dos filmes e teve um papel central para a concepção ideológica e o discurso fundacional de filmes africanos. O problema é que esses fundamentos acabaram servindo de alibi (justificativa) para uma determinada abordagem crítica desses cinemas, restrita a um discurso político, anti-colonial e que, embora tenha a proposta de combater a influência colonial pode, contraditoriamente, re-afirmar o seu poder, na medida em que restringe a ótica das produções a esse paradigma. Mas até que ponto essa ênfase sobre a pós-colonialidade, como abordagem pressuposta em tais produções fílmicas, é produtiva para a compreensão das narrativas contemporâneas em que muitos dos realizadores(as) estão expostos (as) a outras vivências além das lutas de libertação?

Apesar de ser inevitável a alusão a essa experiência, visto que ela está inscrita na própria historiografia dos países que compõem o continente africano, precisa ser considerada com parcimônia quando direcionada à análise das narrativas fílmicas, pois o mesmo discurso que vê no cinema o potencial de trazer histórias de retorno ao passado para, a partir dele, produzir um “contra-discurso” da História no presente, pode ser o mesmo que, contraditoriamente, pode tornar a narrativa fílmica refém de uma ideologia universalizante, segundo a qual toda e qualquer história seria o eventual pretexto para a discussão dos vestígios deixados pelo colonialismo. Embora essa perspectiva seja relevante em termos históricos, sobretudo para avaliar o período inicial de filmes produzidos por cineastas africanos, os critérios territoriais e nacionalistas que ela implica já não são suficientes para abarcar a diversidade de produções contemporâneas e nem contribuem para a emancipação desses cinemas em termos analíticos,

⁷⁵ Entre os títulos estão: *Postcolonial Images: Studies in North African Film*, de Roy Ames (2005), *Postcolonial African Cinema: from political engagement to postmodernism*, de Kenneth Harrow (2007); *Postcolonial African Cinema: ten directors*, de David Murphy e Patrick Williams (2007), *Postcolonial artists and global aesthetics*, de Akin Adesonkan (2011).

uma vez que é justamente pela territorialidade que tais produções acabam sendo submetidas a perspectivas de interpretação que remetem ao passado colonial.

Nesse contexto, um dos autores que apresenta uma revisão teórica do conceito de pós-colonial buscando discernir os seus limites e potencialidades quando comparado a outras expressões como colonial, neocolonial, Terceiro Mundo e imperialismo é Stuart Hall (2003). De acordo com ele, a falta de contextualização do termo tem promovido o seu uso de forma indiscriminada – e até inapropriada – de modo que é preciso que “aqueles que utilizam o conceito devem atentar mais para as suas discriminações e especificidades e/ou estabelecer com mais clareza em qual nível de abstração o termo está sendo aplicado e como isso evita uma universalização espúria” (HALL, 2003, p. 106). E mesmo que o conceito tenha diversas limitações – como encobrir “multiplicidades” históricas – segundo Hall ele auxilia, tanto na caracterização das mudanças que ocorreram nas relações globais, no período de transição da era dos Impérios ao momento pós-independência ou pós-descolonização, quanto na identificação de novas relações e disposições de poder em que os antigos binarismos devem ser reconsiderados sob a forma de transculturação ou tradução cultural (HALL, 2003, p. 109).

A questão é que, historicamente falando, vários são os pressupostos que buscam definir os “cinemas africanos”, entre eles, questões de nação, território, identidade, mas é preciso rever até que ponto a reivindicação apenas dessas chaves analíticas não configura uma espécie de “rastros colonial” sobre a própria concepção dos cinemas africanos na contemporaneidade. Demarcar a existência desses cinemas, apenas pelo paradigma de superação de uma narrativa colonial precedente não seria reforçá-la por meio da negação? Mesmo que a busca por uma imagem própria seja uma das molas propulsoras para a produção fílmica, ela oferece o risco de ofuscar outras perspectivas possíveis, como observar a influência de expressões artístico-culturais africanas na composição dos filmes.

Para fins de exemplificação, um dos autores que apresenta os cinemas africanos a partir de uma associação com a teoria pós-colonial é Roy Armes (2007), para quem: “O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência *pós-colonial*” (ARMES, 2007, p. 143, grifo nosso). O termo é aplicado aqui no sentido de situar os cinemas produzidos em contexto africano como uma experiência que envolve uma série de ambiguidades e contradições entre a “independência política em uma estrutura social colonial, uma cultura administrativa bilíngue, a coexistência entre os adornos de um Estado moderno [...] e uma vida que, para a maioria da população, não mudava desde o século XIX” (ARMES, 2007, p. 148).

Outro autor importante, nessa mesma linha de pensamento, é o escritor e crítico literário queniano Ngũgĩ wa Thiong’o que defende a ideia da “descolonização da mente” como um pré-requisito para uma produção criativa nesses cinemas (THIONG’O, 2007, p. 25-34), pois segundo ele, os efeitos do processo de colonização estariam além de fatores econômicos e sociais, mas afetariam a própria psique, logo, a imagem que os africanos produzem sobre si mesmos. Em seus termos:

Mesmo que o Estado pós-colonial se veja como independente, ele ainda sofre de todas as cicatrizes coloniais em sua psique coletiva. A arte cinematográfica tem o dever de desmascarar a descolonização parcial da maioria dos Estados na África. [...] A descolonização não pode ser parcial: ela deve ser total para todos os setores da população e em todos os níveis (THIONG’O, 2007, p. 31).

Como extensão e desdobramento desse pressuposto pós-colonial, os cinemas africanos também podem ser vistos enquanto um gesto de “reivindicação do direito de narrar” (RIBEIRO, 2015, p. 31), em um diálogo com a concepção de narrativa enquanto um direito de enunciação, conforme apresentado por Homi Bhabha em seu artigo *The right to narrate* (2014). Apesar de ser uma hipótese válida nesse contexto de discussões – sobretudo, ao considerarmos o histórico de filmes estrangeiros, distribuídos comercialmente, que apresentam imagens do continente africano sob uma perspectiva eurocêntrica – ela parece se ajustar a um certo tipo de cinema (cinema político africano) e se referir a um modo de “narrar” que é específico a um suporte midiático: o cinema. Sabe-se, no entanto, que o gesto de olhar, narrar e imaginar o mundo não se restringe à narrativa cinematográfica, nem às convenções ocidentais de narrativa. A tradição oral é uma prova disso. Por isso, essa “reivindicação” pelo direito de narrar, embora pertinente a uma discussão dos cinemas africanos sob um ponto de vista político, traz o risco de atribuir demasiada importância às expectativas do público ocidental e aos seus sistemas de legitimação, inclusive, teóricos.

É preciso lembrar, portanto, que muito da discussão dos filmes africanos foi inserida no campo da história e teoria do cinema como narrativas confirmadoras de “teses da teoria pós-colonial, da teoria do terceiro-mundo cinematográfico, dos *cultural studies* e dos estudos diaspóricos, de “raça” e etnia – teorias mais em voga no contexto acadêmico anglo-saxão” (BAMBA, 2016, p. 73). Diante disso, outra possibilidade que Mahomed Bamba (2016) sugere para pensar tais narrativas apresentadas pelos filmes africanos é sob a perspectiva não de um direito, mas de um “dever”, resultante de um compromisso que os cineastas africanos manifestam com relação à construção da própria identidade:

O compromisso do cinema africano com a construção de uma identidade cultural deve ser procurado por além dos limites das fronteiras fictícias herdadas da colonização e que definem os contornos dos estados modernos africanos. Diante de uma realidade

desoladora, a África vive ou sobrevive graças aos seus *mitos fundadores*. Esse passado fabuloso e glorioso narrado pelos *griots* funciona como uma estratégia de superação e de revanche em relação ao mesmo (BAMBA, 2007, p. 96, grifos nossos).

Nesse sentido, uma forma de compreender essa motivação primeira na realização de filmes por cineastas africanos, é preciso remontar às bases da discussão teórica do pensamento pós-colonial, procurando compreender o gesto político, antes mesmo dos fatos enunciados ou evidenciados pela narrativa. Esse pensamento de base passa por autores como Edward Said e sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990). Embora Said não faça referência ao termo “pós-colonial”, o seu método de análise e crítica dos romances europeus ambientados no “Oriente” oferece ferramentas para questionar os parâmetros que validam o discurso neocolonial em um período histórico pós-colonial. Um questionamento fundamental para entender a necessidade de, antes de conhecer as narrativas fílmicas, conhecer as narrativas teóricas que as interpretam.

Partindo da noção de que ideias, culturas e histórias precisam ser compreendidas como parte de uma configuração de poder, Said afirma que o Oriente é uma invenção europeia. Mesmo que Oriente seja uma mera abstração, sem uma realidade que lhe corresponda de forma exata, é preciso discutir a consistência interna das ideias que o sustentam discursivamente. Logo, para examinar o que o autor denomina como Orientalismo, mais do que considerá-lo enquanto instituição organizada para lidar com o “Oriente”, é preciso analisá-lo como um discurso por meio do qual a cultura europeia ganhou força e identidade ao se comparar com o Oriente. Em outras palavras, o orientalismo se desenhou como um “estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 1990, p. 15), através de “um corpo de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” (SAID, 1990, p. 18). Em sintonia com as diferentes configurações de poder, esse investimento material – no contexto de Said, os romances, mas que podemos considerar aqui através dos filmes sobre o continente africano – passou por diversas mutações ao longo da História, de modo que a visão inicial acerca do Oriente, até o século XVII, era oferecida pela França e Inglaterra, em referência às Índias e às terras bíblicas, e após a II Guerra Mundial se estendeu para o que veio se configurar como Oriente, conforme definição encabeçada, sobretudo, pelos Estados Unidos.

Trazendo essa discussão para o contexto de cinemas africanos, mesmo quando seus cineastas tentam construir novos olhares sobre o mundo, acabam tendo suas narrativas submetidas a uma produção teórica que é subordinada a diferentes configurações de poder (conforme as instituições a que estão relacionadas) sendo, portanto, necessário, antes de analisar

as “narrativas dos filmes”, situar, em um recorte espaço-temporal, as “narrativas teóricas” por meio do qual essas produções são interpretadas.

Em *Cultura e imperialismo* (1995), obra publicada oito anos depois de *Orientalismo*⁷⁶, Said é ainda mais específico em sua empreitada analítica sobre tais discursos, segundo ele, atraído por “figuras retóricas” que surgiram no exame de alguns textos literários como “Oriente misterioso” e “o espírito africano”. Deste modo, seu interesse se volta para as narrativas como meio de abordar tanto o que ele denomina como “modelo geral de cultura imperial”, quanto a sua contraparte, a experiência histórica de resistência:

[...] a narrativa é crucial para minha argumentação, sendo a minha tese básica a de que as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar a sua identidade e a existência de uma história própria deles (SAID, 1995, p. 13)

À semelhança da proposta de Said, nosso objetivo também elege a narrativa como ponto de observação, porém buscando compreender não como a cultura imperial se materializa através das histórias transmitidas pelos filmes, mas sim, atentando para os possíveis métodos de subversão e resistência que a criação narrativa oferece aos cineastas africanos.

Entre os diversos autores da diáspora africana que contribuíram para a discussão do colonial em favor de uma cultura de resistência anti-colonial estão Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, que se tornaram os principais expoentes da *negritude*⁷⁷, e Frantz Fanon que, a partir de leituras do filósofo Jean-Paul Sartre, propõe uma revisão dos parâmetros da *negritude*, enquanto um discurso de resistência, defendendo a revolução como caminho possível para a descolonização em um contexto pós-colonial. Apesar do vasto repertório de autores e abordagens relacionadas ao conceito de pós-colonial, já há pesquisas que questionam a eficácia de sua utilização, de forma estrita, e a necessidade de articular seus pressupostos com teorias alternativas:

Tem-se a impressão de que as análises pós-coloniais partiram muitas vezes de boas perguntas para trazerem respostas enviesadas. No entanto, a heterogeneidade do “nebuloso” pós-colonial é tal que fica difícil fazer juízos definitivos sobre ele. Não se pode negar suas contribuições para o conhecimento da alteridade, da hibridação, do racismo, da criouliização, da subalternidade, etc. Não pretendemos em hipótese alguma propor análises anti-póscoloniais. Na realidade, faz mais sentido pensarmos em análises “pós-póscoloniais”, isto é, avançarmos na crítica, sem jogar fora o bebê com a água suja do banho (CAHEN; BRAGA, 2018, p. 24).

⁷⁶ As publicações originais de *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990) e *Cultura e imperialismo* (1995), datam, respectivamente de 1975 e 1983.

⁷⁷ Tratamos de forma breve desse conceito nas páginas 50 e 51.

Portanto, é preciso avaliar até que ponto a teoria pós-colonial, enquanto paradigma de interpretação e crítica da cultura, não tem se sobreposto ao processo de avaliação crítica dos filmes, impedindo o reconhecimento de novas construções estéticas e a própria emancipação política desses filmes no meio cinematográfico. Assim como Alexie Tcheuyap (2011b) e outros teóricos, pensamos que talvez já não seja mais o tempo de pensar nos cinemas africanos apenas sob uma perspectiva pós-colonialista, mas também pós-nacionalista, pois, afinal, o próprio projeto de nação de muitos países do continente africano não foi bem sucedido, por isso, um “[...] enquadramento teórico mais inovador e inclusivo para acomodar um corpus rapidamente mutante cujos paradigmas analíticos se estendem através de desafios sociais, dualidades e essencialismos culturais⁷⁸” (TCHEUYAP, 2011b, p. 14, tradução nossa).

Não se trata de esquecer ou declarar o desaparecimento do nacionalismo cultural ou da existência de narrativas liberacionistas no cinema, mas de ampliar os paradigmas epistemológicos, indo além das expectativas apresentadas nos documentos e manifestos que marcaram a sua gênese e permitindo a manifestação plural desses cinemas na crítica e recepção contemporânea. Um plural que abarca experiências, independentemente de eles apresentarem uma relação com o colonial. Uma forma de compreender esse anseio pode ser facilitada a partir de um pensamento de Achille Mbembe, quando afirma em entrevista:

Apenas me aconteceu ter experiências em alguns lugares. Cada um destes lugares teceu parte da minha vida. Cada lugar deixou em mim traços que sou incapaz de apagar. Cada lugar poderia ter sido, cada qual, o norte e o crepúsculo da minha existência. Mas na realidade, só pude me aproximar de cada um deles graças a uma certa distância, construindo brechas que, em seguida, me faziam tentar transpô-las. E foi ao caminhar que me tornei não “Negro”, mas simplesmente um homem-no-mundo (MBEMBE, 2010, tradução nossa)⁷⁹.

Considerando que a grande maioria dos países africanos não possuem uma infraestrutura própria para produção cinematográfica, um dos entraves para que esse desejo de ser apenas “um homem-no-mundo” se concretize é a falta de autonomia financeira para que os cineastas africanos realizem os seus filmes. Desde o período de ascensão dos “cineastas autores”, já era possível observar a predominância de filmes realizados em regime de coprodução com países

⁷⁸ Do original: [...] it is necessary to design a more innovative and inclusive framework to accommodate a rapidly mutating corpus whose analytical paradigms stretch beyond social challenges, dualities and cultural essentialisms.

⁷⁹ Do original: *Il m'est simplement arrivé de faire l'expérience de plusieurs lieux. Chacun de ces lieux est tissé dans l'étoffe même de ma vie. Chacun a laissé en moi des traces que je suis incapable d'effacer. Chacun aurait pu être, à lui tout seul, le midi et le crépuscule de mon existence. Mais en réalité, je n'ai pu me rapprocher de chacun d'eux que moyennant une prise de distance, l'érection d'une faille qu'il m'a ensuite fallu chaque fois essayer de franchir. Et c'est en marchant que j'ai appris à devenir, non pas « Nègre », mais simplement homme-dans-le-monde.* Disponível em: <http://africultures.com/achille-mbembe-pour-labolition-des-frontieres-heritees-de-la-colonisation-9751/>

européus, juntamente com a série de implicações que esse tipo de negociação envolve como, por exemplo, a dificuldade de distribuição em circuitos comerciais e no próprio continente africano.

Diante desse cenário, tornou-se comum a referência aos filmes africanos a partir de denominações como *cinemas africanos francófonos*, *lusófonos* e *anglófonos*, que funcionam como uma espécie de “extensão do paradigma colonial” – na medida em que são uma alusão direta à herança linguística perpetuada pelo colonizador – e emergem em consequência a essa rede de cooperação entre cineastas de países africanos e sistemas de financiamento oriundos de países europeus, incluindo as antigas metrópoles. Em virtude da diversidade e complexidade desse conjunto de cinematografias, não raro, tais denominações são usadas como forma de circunscrever a produção fílmica a um contexto sociocultural específico. Portanto, a exposição que propomos a seguir, antes de ser um questionamento quanto à pertinência dessa abordagem, visa trazer esclarecimentos sobre o conteúdo implicado nessas denominações e observar em que medida o contexto histórico a que ele se reporta interfere na compreensão das narrativas apresentadas pelos filmes africanos.

As pesquisadoras Alessandra Meleiro e Lúcia Monteiro, em dossiê dedicado aos cinemas africanos da *Revista Áfricas* (2017), afirmam que expressões como “cinema da África francófona/anglófona/lusófona” acabam reiterando “permanências coloniais em um mundo que se diz pós-colonial, a exemplo da própria fronteira dos países, artificialmente desenhadas na Europa” (MELEIRO; MONTEIRO, 2017, p. 13)⁸⁰, além de serem terminologias imprecisas por não refletirem elementos culturais específicos dos povos e idiomas locais que se fazem presentes nas narrativas cinematográficas⁸¹.

A questão da língua, para além de uma questão classificatória, também é motivo de debate no contexto de produção do discurso fílmico e suas eventuais relações com a política da linguagem. Que língua usar nos diálogos? A língua local ou a língua que, embora considerada oficial, remete a um legado de opressão e domínio imperial? Esse, definitivamente, não é um debate consensual. Uma vez que as línguas predominantes na oralidade cotidiana de muitos países africanos divergem dos idiomas oficiais, resultantes do processo de colonização, o ato de rejeitar a utilização de línguas oficiais na narrativa fílmica pode significar um gesto político de resistência e preservação das culturas locais. Por outro lado, considerando o sistema de

⁸⁰ Essa crítica também é feita por Ukadike (1994, p. 313).

⁸¹ Sobre esse aspecto é muito comum observar no título e, até mesmo, no diálogo de alguns filmes a utilização de idiomas locais como a começar pelo primeiro filme africano com projeção internacional, Borom Sarret (Ousmane Sèmbene, 1963), cujo título em *wolof* foi traduzido em francês como *Le charretier* ou *Le bonhomme charrete* e em inglês como *The wagoner* (IMDb).

distribuição dos filmes e a potencial circulação em festivais internacionais – entre eles, os europeus – usar a “língua oficial” pode ser um meio para favorecer mobilidade dessas obras em outros circuitos. Tendo como referência o uso do inglês no âmbito da literatura africana, Thiong’o (2007) sustenta que a rejeição à linguagem colonial integra a luta anti-imperialista e que a “descolonização da mente”⁸² passa pela crítica à língua oficial e valorização de idiomas locais. Já para o romancista e poeta nigeriano Chinua Achebe (1993) o uso da língua dominante pode ser visto como uma estratégia pragmática e subversiva na medida em que línguas, independentemente de sua proveniência, podem ser moldadas para transmitir experiências diversas.

Essa questão relacionada à língua nos lembra o conceito de “literatura menor”, apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Kafka: por uma literatura menor* (1975), em referência a uma literatura “fundada no coração de uma literatura estabelecida” em que “literatura menor” não é sinônimo de inferioridade, mas aquilo que uma minoria pode fazer no contexto de uma “língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 1975, p. 38 e 39). Adaptando esse conceito para os cinemas africanos, entendemos que o fato de seus cineastas realizarem filmes articulando uma linguagem hegemônica – tanto o sistema linguístico, quanto as próprias convenções cinematográficas, visto que o dispositivo técnico do cinema não é uma invenção africana – não invalida o caráter político de suas produções, antes, permite que tal linguagem seja ressignificada por um movimento de apropriação e subversão de seus códigos.

Apesar da crítica que se faz às denominações francófona/anglófona/lusófona, diante da “sombra neocolonial” que elas trazem, sua utilização é corriqueira em estudos e publicações sobre os cinemas africanos, principalmente quando se trata de explicar as formas de financiamento e coprodução entre países africanos e europeus, e como forma de sistematizar a produção do continente em “blocos” cujo ponto de afinidade/contiguidade é o passado colonial. Como exemplo dessa utilização, o cineasta e crítico Joel Zito Araújo em uma série de textos publicados no catálogo da mostra de filmes realizada pela CAIXA no ano de 2015⁸³, chega a usar tais denominações se referindo a elas como *Escolas do Cinema Africano*. Com o acréscimo do termo “escolas”, o crítico parece propor a associação dessas denominações linguísticas não somente a um passado colonial comum entre os países, mas a um processo de consolidação de estilos e tendências. Apesar dessa associação, fica a dúvida sobre até que ponto tais denominações poderiam corresponder à emergência de movimentos cinematográficos com

⁸² Originalmente publicado no livro *Decolonizing the mind: the politics of language in African Literature* (James Currey, 1986).

⁸³ Mostra *África, Cinema: um olhar contemporâneo* (Caixa Cultural/RJ, 2015).

características próprias nos contextos africanos.

Uma das primeiras publicações a fazer referência a essa “divisão” foi o livro *Africa cinema: politics & culture* de Manthia Diawara (1992). Em sua argumentação, Diawara traz uma espécie de panorama de cada um desses blocos, enfatizando, sobretudo, como a política colonial desenvolvida em cada um desses eixos vai engendrar modos de produção, financiamento e distribuição distintos, aspectos fundamentais para compreender os tipos narrativos que irão surgir dentro de cada contexto.

O pesquisador Kenneth Harrow faz uso de critério semelhante ao organizar o livro *African Filmmaking: Five Formations* (2017), apresentando o conjunto de produções cinematográficas do continente a partir do que ele denomina de cinco “formações”: 1) Cinema africano francófono; 2) África anglófona ocidental: vídeos comerciais; 3) Egito: cinema e sociedade; 4) Ascensão e queda e nova ascensão dos cinemas do Magrebe: de 1960 ao Novo Milênio e 5) Produção Fílmica na África do Sul: histórias, práticas e políticas⁸⁴.

A difusão de línguas europeias no território africano é decorrente da Conferência de Berlim (1884) em que países da Europa se reuniram sob o pretexto da missão de “civilizar” os povos africanos. Considerando que um dos meios empregados nessa missão civilizatória foi o cinema, essas diferentes “formações cinematográficas” (DIAWARA, 1992; HARROW, 2017) estão diretamente relacionadas às diferentes infraestruturas de produção e distribuição desenvolvidas no continente africano com o fim de dar à população um legado cinematográfico distinto dos filmes europeus e norte-americanos, uma vez que os colonos consideravam os filmes comerciais da época muito sofisticados para o público local das colônias.

Deste modo, nas seções seguintes, dedicamos algumas linhas para comentar, de modo breve, os diferentes contextos de produção cinematográfica que se desenham no continente a partir das infraestruturas organizadas ainda no período colonial. Uma vez que o continente abrange um número vasto de países, naturalmente, o sistema de produção audiovisual não é uniforme em todos os países, fator que contribui para compreender as diferentes tendências narrativas que surgem em função dessa diversidade de infraestruturas e como, a despeito dessas diferenças, as narrativas de tradição oral podem ser percebidas como uma influência cultural recorrente e que perpassa todo o continente.

Como já vimos, ainda que a denominação conforme as línguas do ex-colonizador não seja apropriada em termos de compreensão dessas cinematografias, adotamos nos subtítulos a

⁸⁴ Denominações apresentadas conforme o sumário do livro, tradução nossa.

seguir com o fim de esclarecer o significado implicado na sua utilização e, assim, favorecer que mais leituras críticas sejam produzidas a seu respeito.

2.2.1.1 África anglófona

O primeiro governo a tomar a iniciativa para a produção cinematográfica em suas colônias no continente africano⁸⁵ foi o Reino Unido, com a criação do programa *Bantu Educational Kinema Experiment – BEKE* (1935) sob o financiamento do escritório colonial da *British Film Institut – BFI*. O programa foi fundado e dirigido pelo major L.A. Notcutt e, em termos narrativos, os filmes produzidos tinham um cunho educativo cujo principal objetivo era “instruir” os povos africanos a se adaptarem às novas condições políticas, reforçar os métodos de aula, promover o entretenimento e conservar as tradições africanas. Mesmo oferecendo treinamento à formação de atores e diretores locais, os filmes eram roteirizados e dirigidos por Notcutt e o projeto só teve duração de dois anos. Como forma de descentralizar o método, em 1939 foi lançada a *Colonial Film Unit - CFU* com unidades em diferentes partes da, então, África britânica. Uma descentralização que, em virtude do período no qual foi realizada, não deixava de ser também uma estratégia para arregimentar africanos como soldados para a II Guerra Mundial.

A consciência de que os africanos precisavam assumir a realização só veio a partir de uma demanda da audiência. Após uma avaliação feita pelo documentarista britânico John Grierson de que os filmes produzidos não atraíam audiências locais, a alternativa encontrada foi criar, em 1949, a primeira escola de cinema ligada à *CFU*, localizada no Gana (Acra), e que por ser vinculada ao Ministério de Informação da Grã-Bretanha acabou se apegando à tradição britânica de documentários. Posteriormente, com o olhar mais voltado para o investimento em realizações locais, o programa passou a se chamar *Overseas Film and Television Centre* (1955), assumindo o papel de coordenação das atividades e oferecendo suporte em diferentes etapas da produção fílmica: desde treinamento de elenco, compra de equipamento e pós-produção. O que, a princípio, poderia parecer uma política voltada para o desenvolvimento da produção cinematográfica africana, na verdade, se configurou como uma política de reforço à dependência dos países com a coroa britânica, uma vez que ela mantinha sob seu controle os recursos necessários à produção, incluindo a formação técnica dos realizadores.

⁸⁵ Correspondem aos países: África do Sul, Egito, Sudão, Gana, Nigéria, Somália, Serra Leoa, Tanzânia, Uganda, Quênia, Malawi, Zâmbia, Gâmbia, Lesoto, Maurícia, Suazilândia, Seicheles e Zimbábue.

Na perspectiva de Diawara (1992) tais programas se revelaram paternalistas, pois partindo da ideia de que o colonizado não tinha qualidades para se desenvolver sozinho, não lhe dava o treinamento adequado para adquirir sua independência no campo da produção. Com isso, à medida em que os países anglófonos adquiriram sua independência política, a produção feita anteriormente com o suporte britânico foi interrompida, com exceção do Gana e da Nigéria.

No Gana, foi possível dar continuidade à produção audiovisual graças à criação da *Gold Cost Film Unit*, responsável pela produção do filme *The Boy Kumasenu* (O garoto Kumasenu, 1952), dirigido por Sea Graham. Apesar de ser dirigido por um cineasta africano, o filme ao trazer uma narrativa inspirada na história de um garoto que sai de sua aldeia para lutar pela sobrevivência em uma cidade grande, ainda trazia consigo uma visão colonial sobre os próprios africanos (HARROW, 2017). De forma semelhante, o curta-metragem *I will speak english* (Eu vou falar inglês, 1954), dirigido por Sam Aryeetey traz um professor ensinando inglês a um grupo de pessoas, em uma espécie de videoaula, que não só demonstra o método até então utilizado pelo colonizador, como reitera o gesto de valorização da língua da ex-métropole.

O crescimento da *Gold Cost Film Unit* – que em 1957 se tornou a *The Ghana Film Industry Corporation* – GFIC, proporcionou a instalação de estúdios de cinema e som, laboratórios de processamento em preto e branco, de 35 e 16 mm, e salas de edição, incentivando o surgimento de outras emissoras televisivas e a inauguração, em 1968, da *Gana Broadcasting Corporation Television*, oito anos após a independência do país e um dos principais legados do primeiro presidente Kwame Nkrumah. Apesar da estrutura televisiva favorecer, tanto a produção quanto a distribuição de obras audiovisuais, o período de sua implementação não correspondeu a um ritmo de produção cinematográfica nacional, logo, essa fase inicial das emissoras continuou a ser alimentada por narrativas importadas de países estrangeiros.

Já na Nigéria, o fato de já existir uma vasta audiência televisiva e a presença de três unidades da antiga *CFU* foi possível desenvolver uma infraestrutura inicial, bem como, lançar a primeira emissora do país (*Nigerian Television Authority* – *NTA*), em 1959. De acordo com Ukadike (1991), havia no contexto de países africanos de língua inglesa a demanda por uma indústria cinematográfica que fosse nacional como forma de combater o impacto nocivo dos filmes estrangeiros – principalmente provenientes dos Estados Unidos, Reino Unido, China, Hong Kong e Índia – em que a referência ao heroísmo, muitas vezes, vinha através de histórias construídas ao modo do *western* hollywoodiano.

O primeiro longa-metragem desse conjunto de países africanos de língua inglesa só veio surgir em 1968 com o filme *No tears for Ananse* (Sem lágrimas para Ananse, Gana)⁸⁶, baseado no conto tradicional de Ananse – palavra utilizada como sinônimo de aranha – e dirigido por Sam Aryeetey, à época, diretor de uma emissora de televisão. Apesar de um início promissor, a falta de recursos do governo e a política de coproduções inviabilizou que a produção cinematográfica no Gana se tornasse uma indústria autossustentável.

Já na Nigéria, os estudos de televisão foram aproveitados para a produção de narrativas populares e, já nos anos 1980, substituiu, progressivamente, a produção em celuloide pela gravação em vídeo, barateando os custos e possibilitando novos arranjos de distribuição como a comercialização direta através da venda de DVD's. Entre os pioneiros no cinema nigeriano estão nomes como Herbert Ogunde e Ola Balogun, formados no Instituto Francês de Estudos de Cinema e que lançaram seus primeiros filmes em meados dos anos 1970. No entanto, a escassa produção começou a mudar com a expansão dos filmes em vídeo no final dos anos 1980, cujo maior lançamento foi o filme *Living in Bondage* (Kenneth Nnebue, Chris Obi Rapu 1992) dando o pontapé inicial para *Nollywood*, nome que passou a ser atribuído a indústria de produção de filmes nigeriana, a segunda maior do mundo em número de filmes por ano (GONZAGA, 2016).

De acordo com Ukadike (1994) as ficções produzidas e transmitidas através da televisão nigeriana e ganense podem ser consideradas como remanescentes de escolhas temáticas e estéticas já presentes em filmes de Ousmane Sembene, como a abordagem de uma “dupla existência de África”, dividida entre a cultura ocidental e a cultura tradicional. É assim que, segundo o autor, as narrativas podem ser caracterizadas entre aquelas que trazem personagens imitadores da moda europeia, do sotaque britânico, amantes de música ocidental, e outras que apresentam personagens que negociam com as duas influências culturais como é o caso daqueles que, sabendo falar inglês, preferem se comunicar em inglês *pidgin*⁸⁷.

2.2.1.2 África francófona

Os filmes que compõem esse conjunto são os que têm maior representatividade no continente e também para os pesquisadores de cinemas africanos, sobretudo, por concentrar os países da denominada África Subsaariana ou África negra (UKADIKE, 1994; THACKWAY,

⁸⁶ Além de Diawara (1992, p. 10), essa informação também é atestada por ARMES (1987, p. 217) e UKADIKE (1994, p. 111).

⁸⁷ Combinação de palavras em inglês com sintaxe africana (UKADIKE, 1994).

2003). De acordo com Armes (2006, p. 53-54), a produção cinematográfica ao sul do Saara sempre foi acompanhada pela ajuda francesa. Em uma política permeada pelo revezamento de órgãos de financiamento franceses⁸⁸ qualquer filme africano para obter financiamento precisava atender às necessidades e ou pelo menos se ajustar aos critérios europeus de filme “africano”.

De forma distinta do sistema colonial anglófono, nos países africanos de colonização francesa não foram instituídas unidades coloniais de produção cinematográfica, mas houve a implementação de uma rigorosa política de controle a exemplo do *Le Décret Laval* (1934), decreto que restringia o conteúdo dos filmes realizados nas colônias africanas e dava ao ministro francês o direito de examinar os roteiros e as pessoas envolvidas em cada produção. Outro aspecto diferencial, foi a política assimilacionista da França que, baseada na premissa de selecionar alguns imigrantes africanos e lhes dar os mesmos privilégios de um homem ou mulher de nacionalidade francesa, mantinha o controle sobre as colônias, não a partir de dispositivos técnicos, mas a partir de um discurso ideológico, já adaptado ao neocolonialismo.

Por conta desse veto, as primeiras produções audiovisuais nesses países foram, em sua maior parte, de autoria de realizadores franceses a exemplo dos já citados, *Afrique 50* (África 50, René Vautier) e *Les statues meurent aussi* (As estátuas também morrem, Chris Marker e Alain Resnais, 1955), censurados no período pelo seu teor anti-colonial, e documentários realizados por Jean Rouch em regiões do Gana, Níger e Costa do Marfim que, através da proposta de uma “etnografia compartilhada”, deram início à participação de atores e assistentes locais como os nigerinos Oumarou Ganda, Moustapha Alassane e Inoussa Ousseini e a senegalesa Safi Faye, os quais, posteriormente, também se tornaram realizadores.

Roy Armes (2006), ao adotar o termo “África francófona” compreende esse conjunto tendo como ponto de partida o deserto do Saara, de modo que ao norte estariam os países que compõem o “Magrebe” – Tunísia e Marrocos, independentes em 1956, e a Argélia independente em 1962 – e ao sul os países provenientes das antigas duas colônias (África Ocidental francesa e África equatorial francesa)⁸⁹ e as duas ex-colônias alemãs que, após a primeira guerra, se tornaram protetorados franceses: Togo e Camarões. Trata-se, obviamente, de uma separação

⁸⁸ Inicialmente o órgão que assume o suporte financeiro para a produção cinematográfica das ex-colônias francesas no continente é o Ministério de Cooperação e Desenvolvimento Francês, chefiado por Jean-René Debrix (1963-1978) e em 1994, com a incorporação desse órgão ao Ministério do Exterior, o apoio passa a ser negociado através do *Appui au Développement des Cinémas du Sud* (ADC Sud) e expandido para outros países como (Angola, Moçambique, Gana, África do sul, Etiópia). Seguido da criação do *Fonds Sud*, em 1984, proveniente da cooperação conjunta dos Ministérios do Exterior, da Cooperação, da Cultura e do *Centre National de la Cinématographie* – CNC, porém com foco na distribuição de filmes na França e exterior.

⁸⁹ São eles: Benin, Costa do Marfim, Guiné, Senegal, Mali, Mauritânia, Níger, Burkina Faso, Chade, República Centro-Africana, Gabão e Congo.

arbitrária, pois há questões comuns entre os países africanos magrebinos e subsaarianos, no entanto, essa subdivisão é frequentemente referenciada em virtude do sistema de financiamento francês que vai dar suporte para a realização dos primeiros filmes africanos e, conseqüentemente, influenciar o modo pelo qual as narrativas se constituem, resultando em uma “africanidade negociada” (TURÉGANO, 2005 apud ARMES, 2006, p. 57).

Mesmo após as independências e o suposto escape de uma influência direta do regime colonial francês, as narrativas provenientes dos países dessa região também precisam ser vistas à luz dos problemas internos que surgiram como resquícios da opressão colonial. Ainda que houvesse o desejo por parte dos nacionalistas em construir um estado africano moderno, as próprias elites africanas acabaram incorporando o comportamento dos ex-colonizadores fazendo emergir um nacionalismo ambíguo que, apresentado sob a forma de um “partido socialista africano”, era pautado pela influência marxista-leninista da Europa oriental, gerando um estado africano monopartidário e insuflado por sucessivos golpes militares. Além disso, a situação se tornou ainda mais extrema pela influência cultural do Islamismo (segundo a qual não há separação entre igreja e estado).

De acordo com Kenneth Harrow (2017, p. 20), após a independência, as nações recém-nascidas no Magrebe, especialmente a Argélia, seguiram o modelo cubano ao estabelecer institutos governamentais para a produção fílmica, direcionados à criação de novas identidades nacionais. Já na África Subsaariana, uma vez que não houve um apoio formal no processo de infraestrutura para produção, seus cineastas foram buscar sua formação em Moscou – dentre eles Ousmane Sembene, Sarah Maldoror, Souleymane Cissé e Abderrahmane Sissako. Um deslocamento também motivado pela afinidade com os valores socialistas russos e que levou à produção de narrativas fílmicas permeadas por um engajamento social e político contra o neocolonialismo. Porém, a falta de uma indústria cinematográfica ou apoio do Estado, acabou por tornar inevitável o recurso ao apoio de órgãos franceses, bem como, de organizações não-governamentais e fundações privadas.

Nesse cenário, o cinema, diferente da literatura, surge como forma de driblar a dualidade entre a língua colonial e a língua materna, inferiorizada e desvalorizada. Assim, mesmo com roteiros escritos em francês – como forma de acessar aos financiamentos – os filmes desses países começam a explorar variantes locais do árabe e línguas locais ou nacionais⁹⁰ (ARMES, 2006, p. 7-8), em uma espécie de resistência ao regime da francofonia. Um exemplo

⁹⁰ Alguns exemplos citados por Roy Armes: Gaston Kaboré e Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), língua *moré*; Cheick Oumar Sissoko (Mali), língua bambara; filmes do Magrebe, uso do árabe coloquial e filmes da Argélia com o uso do rifeño (língua berbere).

emblemático é o filme *Mandabi* (*Le Mandat*, Ordem de pagamento, 1968), de Ousmane Sembene. Financiado pelo CNC e coproduzido pela sua empresa *Domirev* e a produtora *Comptoir Français du film*, o filme foi feito na língua *wolof*, diferente das duas produções anteriores (*Borom Sarret* e *La noire de...*), em francês. Mesmo após receber a exigência de realizar o filme em francês, Sembene manteve a versão em *wolof*, atestando o seu compromisso com o público senegalês (HARROW, 2017, p. 31).

Na leitura de Manthia Diawara (2011), com esse gesto Sembene operava uma crítica interna, às instituições políticas e culturais que haviam adotado a língua francesa como oficial, e ao mesmo tempo, uma crítica externa, mostrando “os limites da *francophonie* em África, como também a noção de que apenas as línguas europeias são universais e capazes de ter uma história além das fronteiras e dos limites étnicos e culturais” (DIAWARA, 2011, p. 35). Gesto que também se materializa na narrativa fílmica, quando o cineasta mostra o *wolof* como uma língua do povo, em oposição ao francês de sujeitos da elite senegalesa, usando assim, a língua como um meio de contestação dos valores da política vigente.

2.2.1.3 África lusófona

Os países africanos de língua oficial portuguesa, também denominados pela sigla PALOP⁹¹, foram os que mais demoraram a iniciar a produção de seus próprios filmes. Enquanto em 1963, Ousmane Sembene lançava o filme *Borom Sarret*, a primeira produção cinematográfica de um país africano “lusófono” só surgiu no ano de 1975, em Moçambique. Embora a ausência de infraestrutura para produzir fosse um problema generalizado em todo o continente, nas colônias portuguesas ele foi mais severo, pois enquanto nas colônias britânicas e belgas foram montadas infraestruturas para a produção de filmes coloniais com treinamento de uma equipe técnica, em Angola, Guiné-Bissau, Cabo-Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe a estrutura disponível era bem limitada e, quando existente, destinada à produção de cinejornais e filmes pornográficos pós-produzidos em Madrid e em Johannesburgo (DIAWARA, 1992).

As primeiras gravações realizadas por cineastas africanos, nesse contexto, só surgiram pela iniciativa independente dos movimentos de libertação, a saber: o PAIGC, em Guiné Bissau, o *Movimento Popular de Libertação de Angola* – MPLA, em Angola, e a FRELIMO, em Moçambique. Tais movimentos estavam decididos em usar o cinema como forma de registrar os conflitos das lutas pela independência e, assim, mobilizar a população a apoiar o movimento

⁹¹ São eles: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

político. Mesmo nas circunstâncias em que os cineastas eram estrangeiros, os filmes produzidos tinham o objetivo de divulgar, no âmbito externo, as injustiças cometidas por Portugal contra suas colônias e, no âmbito interno, ensinar as pessoas sobre a importância e o significado da revolução, da educação, além de informar sobre as vitórias no campo de batalha. Era muito comum filmes documentários entrevistando líderes do movimento que falavam sobre as razões de fazer uma revolução e os direitos que lhe eram negados pelo colonizador.

Nesse período, também já havia o interesse, embora em menor proporção, de realizar filmes que, transcendendo o formato de documentário, pudessem entreter as pessoas através de histórias com momentos heroicos ou com personagens que sacrificassem suas vidas pela luta de libertação. Um exemplo é o filme *Sambizanga* (1972), dirigido por Sarah Maldoror, que inspirado na luta da MPLA em Angola, retrata o processo de conscientização de uma mulher sobre o movimento revolucionário à medida em que ela sai em busca do seu marido sequestrado pela PIDE – *Polícia Internacional e de Defesa do Estado*, também conhecida como polícia política portuguesa. Visto que na época de seu lançamento, havia a predominância e preferência por filmes de cunho realista social, o filme de Sarah foi criticado ao trazer uma discussão política através de um romance, no entanto, Diawara (1992, p. 90) argumenta que, desde daquela época, já havia a necessidade latente de que cineastas criassem papéis que fossem modelos para um novo estado revolucionário.

Além do envolvimento direto dos movimentos de libertação nas primeiras produções realizadas em países de língua portuguesa, é no contexto desses países que emerge um dos maiores exemplos de produção e distribuição de cinema nacional. Em 1976, Moçambique, um ano após a independência, cria o *Instituto Nacional de Cinema* – INC com o objetivo de descolonizar a produção fílmica pelo incentivo à produção nacional. O pontapé inicial foi o ambicioso projeto *Kuxa Kanema*⁹², um programa de exibição local itinerante, responsável pela produção de cinejornais e documentários que circulavam em diversas regiões do país graças ao suporte do “cinema móvel”, como costumavam ser chamadas as vans equipadas com material de projeção.

Em 1978, já sob a direção do cineasta Ruy Guerra, o INC produziu os primeiros longas-metragens do país, trabalhos resultantes de treinamentos realizados com cineastas como Jean Rouch e Jean-Luc Godard. Entre os filmes realizados nesse período estão: *25* (1977), sob a direção dos brasileiros Celso Lucas e José Celso Correia, cujo nome remetia a uma coincidência

⁹² *Kuxa* significa “nascimento” em *Runga*, língua usada ao norte de Moçambique e *Kanema* significa imagem em *Makua*, língua usada no sul do país. Em duas palavras o “nascimento da imagem”, unindo o país de norte a sul (BACHY, 1982, p. 42 apud DIAWARA, 1992, p. 167, nota n. 5; FRANÇA, 2018, p. 62).

de datas nas lutas de libertação⁹³, seguido de *Estas são as armas* (Murilo Salles, 1978) e *Mueda: memória e massacre* (Ruy Guerra, 1979), este último o primeiro filme do país com uma narrativa ficcional, embora baseada em fatos reais (a morte de 600 pessoas pelas forças armadas portuguesas na cidade de Mueda) e no depoimento de sobreviventes.

Tendo em vista essa íntima ligação com a política, a maior parte dos filmes produzidos em países africanos de língua portuguesa tem a tendência em apresentar narrativas de cunho social que, recorrendo à memória de acontecimentos históricos importantes para as culturas locais, tentam defender valores que possam assegurar a continuidade do processo de mudança política nas próximas gerações.

2.2.2 A compreensão por geração de cineastas

No campo de construções teóricas em torno dos filmes africanos – as quais vemos aqui na perspectiva de *narrativas das narrativas* – também surgiram abordagens que, em certa medida, podem ser vistas como um desdobramento de uma avaliação mais “autoral”, pois consideram a narrativa cinematográfica partindo de uma visão comparada da trajetória de diferentes cineastas, atuantes em um mesmo período ou contexto político-cultural. É assim que emergem classificações baseadas em “gerações” de cineastas, abordagem ou modo de argumentação adotado por pesquisadores como Mahomed Bamba (2008a), Olivier Barlet (2008, 2010) e Manthia Diawara (2010) e que, de alguma forma, esboça a tentativa de situar ou contextualizar as obras fílmicas dentro de um paradigma familiar à crítica cinematográfica (*politique des auteurs*) e, por consequência, familiar a outros espaços de comunicação como os festivais e o próprio meio acadêmico em que o papel do cineasta como autor continua a ser valorizado.

No texto *O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural*, de Mahomed Bamba, publicado como parte de uma coletânea intitulada *Cinema Mundial Contemporâneo* (2008), o pesquisador defende que sua abordagem antes de ser uma revisão histórica e cronológica, se caracteriza mais como síntese dos contornos e desdobramentos correntes nos cinemas africanos, cujo ponto de partida é uma “leitura comparada dos filmes realizados ontem e hoje por *cineastas de diferentes gerações*” (BAMBA, 2008, p. 217, grifo nosso). Entre as correntes apresentadas como modos de compreender os cinemas africanos, ele se refere às correntes terceiro mundista, historiográfica – em que a história dos cinemas é construída em paralelo com a descolonização

⁹³ As datas são: a fundação da FRELIMO em 25 de junho de 1962, primeiro confronto com o regime colonial em 25 de junho de 1964 e a derrota do regime colonial em 25 de abril de 1974 (DIAWARA, 1992, p. 94)

da África e reapropriação de sua imagem – e à pós-colonial que, segundo ele, se caracteriza por ser uma leitura “atenta às questões ligadas à reivindicação identitária e aos modos de desconstrução de códigos neocoloniais” (BAMBA, 2008, p. 221).

Considerando que se trata de um contexto no qual convivem diferentes possibilidades de entrada para leitura dos filmes, Bamba opta por trazer uma compreensão pautada na trajetória dos cineastas e na forma como, através de suas obras, eles questionam o passado colonial e lidam com as ex-potências colonizadoras. Com base nisso, distingue três gerações: 1) *cineastas da independência* 2) *cineastas do desencantamento pós-independência* e 3) *cineastas da diáspora*. Uma classificação que, além de enfatizar o papel do cineasta como elo importante para compreender o processo de construção da narrativa, associa a trajetória individual do realizador a marcos históricos relacionados ao paradigma colonial (independência, pós-independência e diáspora).

Os *cineastas da independência* são caracterizados como aqueles cuja atuação se situa entre o colonialismo e a independência política dos países africanos (1960-1980) e com obras cujas narrativas estão amparadas na lógica de descolonização e em temas como a reabilitação do homem negro e a memória africana. Embora o autor mencione filmes da Argélia, que fazem referência à guerra contra a França, não cita nenhum filme realizado por cineastas de países africanos de língua portuguesa. Mesmo considerando que a produção cinematográfica desses países foi tardia, em relação a outros países do continente, os filmes dessa região alçaram destaque, justamente, por apresentarem narrativas entre o colonialismo e a independência.

Já a geração pós-independência, denominada de *cineastas do desencantamento*, se refere aos cineastas cujos filmes questionam o cotidiano das sociedades africanas após as lutas pela independência com narrativas e personagens que oscilam entre uma “modernidade mal digerida” e a tradição. Esse período também marcado por narrativas de retorno à memória africana, através de lendas e mitos da África pré-colonial, servindo de suporte para a construção de obras mais autorais e preocupadas com a forma fílmica.

Por fim, a terceira geração, apresentada como *cineastas da diáspora*, são aqueles que, residindo na Europa, mantêm uma dupla identidade: entre o exílio, a migração e a mestiçagem, mas buscando por narrativas de caráter mais universal que os posicionem como cineastas, antes de serem africanos. Como subgrupo dessa geração, o autor faz referência à diáspora afro-magrebina, composta pela terceira geração de imigrantes provenientes do Marrocos, Argélia e Tunísia, países do norte da África.

Outro pesquisador que pensou nos cinemas africanos com base na atuação dos realizadores de cada período foi Olivier Barlet (2008). Em artigo publicado no portal *Africultures*⁹⁴, o pesquisador, diferentemente de Bamba, segue uma linha geracional mais cronológica e faz um resumo dos primeiros 50 anos dos cinemas africanos apontando o que seria a tendência em cada década, dos anos 1960 aos anos 2000. A cronologia é organizada a partir de cinco tendências: 1) *pioneiros da descolonização* (anos 1960); 2) *um espelho social* (anos 1970); 3) *a ficção do eu* (anos 1980); 4) *o individual e o mundo* (anos 1990) e 5) *uma viagem ao humano* (anos 2000). Embora sua avaliação tenha um caráter mais ensaístico, vamos indicar brevemente quais os aspectos que o autor destaca em cada período, atentando, sobretudo para a forma como ele avalia a atuação de cada cineasta nesse contexto.

A primeira tendência denominada como *pioneiros da descolonização* (anos 1960) abarca os cineastas que eram conduzidos pela busca de uma reapropriação do olhar e do pensamento, pois, até então, a representação cinematográfica que os africanos tinham de si mesmos era baseada em uma ideologia de dominação e subjugação proveniente dos cineastas coloniais. Assim, com filmes militantes baseados nos escritos de poetas da *negritude* como Leopold Senghor e Aime Césaire, essa tendência é caracterizada pela busca na construção de narrativas que recuperassem a imagem negada pelos filmes coloniais e repassasse os valores fundadores de uma nova sociedade. Nessa perspectiva, mesmo as narrativas ficcionais eram consideradas sob uma dimensão documental. O período posterior (anos 1970) é caracterizado pela tensão entre os valores pan-africanistas da FEPACI, onde se recusava qualquer forma de cinema comercial e filmes mais intimistas, que focavam em uma busca do eu, como *Kaddu Beybat (Lettre Paysanne, Carta Camponesa, 1975)* e *Fad'jal (1979)*, de Safi Faye. A África já não queria mais ser vista apenas como um cenário, mas como um lugar de atividade humana, fosse ela política ou não.

Tal tendência continua nos 1980, porém associada à desilusão das independências e à ascensão de líderes ditadores. Nesse contexto, Barlet avalia que a ficção parecia oferecer novas perspectivas para a mudança social e a visão de mundo. Por isso, a partir de narrativas ficcionais, as imagens dos filmes desse período sugeriam mais que mostravam, isso porque o caminho da ficção escolhido era fortemente associado a mitos e lendas africanas. Já nos anos 1990, década apresentada como *o individual e o humano*, ganham destaque os personagens que expressam uma busca pela individualidade, mas através de uma recusa ao individualismo. Além

⁹⁴ O artigo *The five decades of African film* foi publicado no portal *Africultures*, em 2008, e republicado no livro *Les cinémas d'Afrique des années 2000: perspectives critiques* (2012), com versão para o inglês intitulada *Contemporary African Cinema* (2016), Capítulo 2 – *Thematic continuities and ruptures* (p. 107-178).

disso, os cineastas já não queriam ficar presos à diferença cultural que o nome “cineastas africanos” poderia significar. Um posicionamento que emerge em sintonia com a crítica ao discurso da *negritude*, ora encabeçada por escritores como o nigeriano Wole Soyinka⁹⁵.

Por fim, os anos 2000, resumidos como *uma viagem ao humano*, são descritos por um retorno às raízes culturais, mas não como fonte de autenticidade e sim para a criação de estéticas adaptadas às exigências do “discurso moderno”. Como exemplo, o autor cita o recurso às técnicas de oralidade nas narrativas cinematográficas como digressões, endereçamento direto à câmera, entre outros. Um retorno que também é consequência de uma mudança de mentalidade dos realizadores, agora cientes de que a solução para a crise de identidade é a adoção de caminhos mais humanos, de busca no seu lugar no mundo. Nesse sentido, as narrativas parecem se abrir para um público mais amplo, em que o espectador “é mobilizado, não como um africano em relação a pontos de vista comuns, mas como um homem esperando a felicidade. Esse cinema não molda mais uma verdade, mas nos encoraja a reinventá-la” (BARLET, 2008)⁹⁶.

As asserções feitas por Barlet situam os cineastas e as narrativas a partir de um contexto mais amplo, baseado na crítica e na recepção dos filmes na época em que foram difundidos. Embora toda forma de classificação comporte exceções, o panorama apresentado por ele traz como diferencial a tentativa de estabelecer conexões entre as narrativas considerando o contexto sócio-político e as expectativas criadas em torno delas, sobretudo, do público ocidental. Um público que, por vezes, reivindica dos filmes a expressão de uma “autêntica identidade africana” a partir de demandas contraditórias como a busca pelo exótico (uma África limitada a um território geográfico e ideológico) e pela realidade (documentários que discutam os problemas do continente ou ficções baseadas na experiência de desintegração) (BARLET, 2010, p. 63). Demandas que o pesquisador tenta problematizar mostrando as novas estratégias⁹⁷ empregadas pelos cineastas como forma de driblar ou, pelo menos, negociar com essas expectativas.

Encerrando esse breve panorama sobre pesquisadores que se dedicaram em pensar as construções narrativas, tendo como pano de fundo as escolhas e tendências apresentadas por diferentes gerações de cineastas, há a contribuição de Manthia Diawara (2010) e o que ele define como *novo cinema africano*. Dispensando discussões relacionadas ao pós-colonialismo

⁹⁵ Uma das frases emblemáticas do escritor foi: *Um tigre não proclama sua tigridade; ele ataca sua presa e a come.*

⁹⁶ Do original: *The viewer is mobilized, not as an African relating to common views, but as a man expecting happiness. Such a cinema no longer shapes a truth, but encourages us to reinvent it.* Disponível em: <http://africultures.com/the-five-decades-of-african-cinemas-7954>.

⁹⁷ Uma das estratégias apontadas por Olivier Barlet é o “retorno à oralidade” (2010, p. 69), as demais são: retratar complexidades; ir além do autoctonismo, capturar o presente, utilizar a intimidade para desorientar, favorecer semelhanças ao invés de singularidades e examinar a memória (BARLET, 2010, p. 67-69).

ou pós-modernismo, Diawara ao criar essa denominação afirma estar interessado em descobrir através das novas representações fílmicas africanas, vozes e estilos que caracterizem os cineastas desse movimento. Em sua concepção, os filmes contemporâneos procuram uma linguagem capaz de dar suporte a experiências africanas e intuições, mas sem se posicionar contra os cinemas considerados hegemônicos. Visto que os cineastas africanos estariam mais preocupados em assumir um lugar na arena do *World Cinema* não há hesitação em tomar emprestado formas narrativas consideradas menos “autênticas” de um ponto de vista sembeniano – ficção mais naturalista e documental – para se criar a impressão de realidade. Mais do que uma descoberta temática⁹⁸, essa “nova onda” (*new wave*) nos cinemas africanos é resultante de relações internas entre o visual e composições rítmicas e da tentativa de estabelecer esses filmes a partir do uso criativo da linguagem.

Com o objetivo de descobrir tendências estéticas e narratológicas, Diawara (2010) compreende essa *nova onda de filmes africanos*⁹⁹ pela identificação de três tendências: 1) onda arte (*art wave*); 2) associação de cineastas (*la guilde des cinèastes*¹⁰⁰) e 3) vertente narrativa (*narrative strand*). Na perspectiva do autor, os cineastas de cada uma dessas vertentes são movidos pelo desejo de contar histórias, em todas as suas complexidades e riquezas temáticas, sem estarem, necessariamente, preocupados se a produção resultante expressa uma ideologia, mas sim uma auto-descoberta e invenção artística (DIAWARA, 2010, p. 99).

Embora Diawara se assemelhe a outros pesquisadores geracionais ao agrupar cineastas em determinadas “tendências”, em sua proposta há a tentativa de desvincular a narrativa cinematográfica de um discurso pretensamente ideológico. Na concepção do pesquisador, as perguntas mudaram. Não se trata mais de perguntar o que é a África no cinema, mas o que é o cinema (de modo geral) e qual a relação particular do diretor com a linguagem fílmica, ao invés de ser apenas alguém que produz uma mensagem através do filme. Se antes o filme era visto como uma produção integrada a um projeto de construção da nação, agora a questão é observar as formas cinematográficas e com elas criar novas formas de observar as imagens africanas.

À semelhança da abordagem apresentada por Bamba, porém mais voltada para filmes contemporâneos (após os anos 1990), Diawara também se baseia na trajetória dos cineastas como critério para descobrir a organização dessas novas tendências estéticas. O grande

⁹⁸ Aqui o autor parece fazer uma auto-crítica acerca da abordagem que ele mesmo apresentou no livro anterior *African cinemas: politics & cultures* (1992). Uma abordagem que ao trazer tipologias narrativas, acaba se orientando por um viés mais temático na relação com os filmes.

⁹⁹ Diawara considera *Nollywood* como parte dessa nova onda, no entanto, analisa como um caso à parte das três tendências apresentadas.

¹⁰⁰ O equivalente à Associação de Cineastas, em uma tradução livre.

diferencial, porém, é que tais narrativas, uma vez que estão configuradas às novas demandas da diáspora, já não são interpretadas a partir do paradigma colonial (*cinastas da independência*, *cinastas do desencantamento pós-independência* e *cinastas da diáspora*). A relação com a independência, seja como memória de militância, seja como desencanto de um projeto que não se consolidou nos Estados independentes, já não aparece como ponto de partida nas narrativas contemporâneas. Como um desdobramento da influência dos Estudos Culturais no cinema, o eixo que atravessa as narrativas das três ondas é a disposição de questões políticas e estéticas pelo filtro das subjetividades, seja das personagens ou do sujeito que a realiza.

É assim que a chamada *onda arte*, se refere aos filmes produzidos por cineastas africanos residentes em Paris e cujas obras foram financiadas pela emissora franco-alemã *Arte*. O pioneiro dessa *onda* é o cineasta Abderrahmane Sissako, seguido de Gahité Fofana, Mahamat-Saleh Haroun e Serge Coelo. Cineastas que trazem em comum a produção de narrativas ficcionais voltadas para um realismo social que, no entanto, se distinguem de Ousmane Sembene por darem preferência a uma linguagem mais poética em suas composições. Um exemplo disso é a citação de trechos do livro do poeta Aimé Césaire no começo do filme *La vie sur terre* (A vida sobre a terra, Mauritânia, 1998) de Sissako.

A segunda *onda*, denominada *La guilde des cinèastes*, nome que faz referência a um movimento que surgiu na França em busca de um cinema independente e pan-africano. Assim como a onda anterior, essa tendência também está relacionada a cineastas residentes em Paris, mas que se diferenciam da onda arte pela busca de inspiração em cineastas da diáspora africana – razão pela qual o movimento se assemelhava a outros movimentos diaspóricos como *Sankofa* e *Black Audio Film Collective*. Por isso, os cineastas de “associação” tendem a questionar mais os estereótipos ocidentais de África do que os cineastas africanos que residem no continente e para quem contar uma história “autenticamente africana” já é o suficiente para lidar com representações equivocadas. Um exemplo de cineasta que segue a tendência dessa segunda onda é Jean-Pierre Bekolo, cineasta camaronês com formação francesa e cuja obra traz influências de cineastas como o senegalês Djibril Diop Mambéty e o afro-americano Spike Lee.

Por fim, a terceira e última tendência é o que Diawara chama de *novo cinema africano popular*, em que há uma busca pela reconquista do público africano. A estratégia dessa tendência, em primeira instância, consistia em fazer filmes com atores, histórias locais e narrativas tradicionais, porém seguindo às convenções cinematográficas dos filmes de ação, melodrama e comédia feitos em *Hollywood*. Desde 1966 essa tendência já se desenhava através da obra de cineastas como Moustapha Alassane com seu curta *Le retour d'un aventurier* (O

retorno de um aventureiro, Níger, 1966), filme que ao misturar os códigos narrativos do gênero *western* com *motifs* de narrativas orais africanas, esboçava uma tentativa de fazer as audiências africanas – cinematograficamente familiarizadas com filmes de gênero – a se identificarem mais com os filmes africanos (DIAWARA, 2010, p. 140). Outras produções que tentaram fazer um cinema mais popular no continente africano são os filmes *Pousse-pousse* (*Tricycle man*, Homem triciclo, Daniel Kamwa, Camarões, 1976) *Finyé* (*The wind*, O vento, Souleymane Cissé, Mali, 1982), e *La vie est belle* (A vida é bela, Benoît Lamy e Ngangura Mweze, Bélgica/Zaire, 1987).

O título de “popular” atribuído a esses filmes não se refere ao alcance deles em termos de audiência – uma vez que eles não são amplamente vistos nos cinemas – mas sim às escolhas narrativas feitas por seus realizadores em uma aproximação com gêneros populares do cinema em geral como *western*, melodrama, ação ou musical. Segundo Diawara, além das escolhas narrativas, o que também torna esses filmes populares são os *motifs* e expectativas emocionais que eles tomam emprestado da cultura popular africana, como crenças religiosas populares, superstições, folclores e o senso comum do cotidiano. Elementos que divergem das narrativas de conscientização do cinema de Ousmane Sembene ou os metafilmes intelectualizados de Jean-Pierre Bekolo e Balufu Bakupa-Kanyinda. Por tais aspectos, os filmes que compõem essa terceira onda, buscam a empatia dos espectadores africanos através de resoluções narrativas que associam o questionamento de tradições africanas, provérbios e magias, a demandas cotidianas da vida moderna.

2.2.3 A compreensão pela tradição oral

Em uma entrevista dada em 1978 à pesquisadora Françoise Pfaff, Sembene define seu trabalho de cineasta nos seguintes termos: “O cineasta é como um *griot*, que é similar a um menestrel da Europa medieval: um homem de conhecimento e senso comum que é o historiador, o contador, a memória viva e a consciência do seu povo (PFAFF, 1993, p. 13-14, tradução nossa)¹⁰¹”. Em outra entrevista para o periódico *Le Courrier de l’Unesco* (1990), Sembene, mais uma vez, recorreu à tradição oral africana como forma de apresentar sua definição para o ofício de cineasta:

Um cineasta (africano), seja ele de cinema ou televisão, em suma, do mundo da imagem, possui uma herança muito antiga, mas sempre viva: a oralidade. A imagem se une à oralidade na medida em que se dirige a uma massa de gente que no Terceiro

¹⁰¹ Do original: *The African filmmaker is like the griot who is similar to the European medieval minstrel: a man of learning and common sense who is the historian, the raconteur, the living memory and the conscience of his people.*

Mundo e, particularmente na África não tem os meios e, às vezes, tempo para ler. A imagem é verdadeiramente um atalho (SEMBENE, 1990, p. 4, tradução nossa)¹⁰².

No contexto dos cinemas africanos, a tradição oral é apresentada como a influência primeira na construção da narrativa fílmica. A começar por Sembene, que diversas vezes comparou o seu ofício ao de um *griot*, outros cineastas depois dele também fizeram (e fazem) referência à narrativa oral como uma importante fonte de inspiração para pensar a “gramática” ou a poética narrativa de seus filmes. Embora, nenhum dos cineastas africanos tenha feito uma apresentação formal e sistemática das contribuições das narrativas orais para as narrativas cinematográficas, seus depoimentos serviram (e servem) de subsídio para explorar novas bases epistemológicas de análise e interpretação de filmes realizados por cineastas da África e sua diáspora.

Entre os outros cineastas que mencionaram a influência da tradição oral no processo de criação de suas obras está Med Hondo. Em entrevista à Françoise Pfaff (1986, p. 44-46), Hondo afirma que seu primeiro longa-metragem *Soleil Ô* (Ó sol, Mauritânia, 1967), deriva da tradição oral africana por ser uma narrativa em que estilo e conteúdo estão integrados e na qual as eventuais interrupções (digressões) fazem parte de um modo de narrar que, embora familiar ao contexto das culturas africanas, diverge dos parâmetros narrativos ocidentais:

Em meu país quando as pessoas falam sobre uma coisa específica, elas podem fazer uma digressão e voltar para seu tópico inicial. Culturas negras tem uma sintaxe que não tem nada a ver com a lógica cartesiana. Nós não devemos contar uma história linear como acontece em Hollywood, mas devemos narrá-la como um africano e de um modo africano (HONDO, 1986, p. 45, tradução nossa)¹⁰³

Essa aproximação conceitual entre o papel dos cineastas para as sociedades africanas e a função dos *griots* como disseminadores da tradição oral, se tornou popular, sobretudo, pela utilização da expressão *griots modernos*. Acredita-se que a expressão, provavelmente, foi mencionada pela primeira vez em uma conferência dada por Ousmane Sembene, em 1978, na Howard University (EUA) ocasião em que o cineasta teria proferido a frase: “o cineasta africano é um *griot* dos tempos modernos¹⁰⁴” (PFAFF, 1997, p. 127). Anos depois, a expressão serviu

¹⁰² Do original: *Un cinéaste, qu'il soit de cinéma ou de télévision, du monde de l'image en somme, se réclame d'un héritage très ancien mais toujours vivant : l'oralité. L'image rejoint l'oralité dans la mesure où elle s'adresse à une masse de gens qui, dans le tiers monde et particulièrement en Afrique, n'ont pas les moyens, ni même parfois le temps, de lire. L'image est vraiment un raccourci.*

¹⁰³ Do original: *In my country when people talk about a specific thing, they may digress and come back to their initial topic. Black cultures have a syntax which has nothing to do with Cartesian logic. We should not tell a linear story as it happens in Hollywood but we should narrate it as an African and the African way.*

¹⁰⁴ Do original: [...] *the african filmmaker is a griot of modern times.* A expressão também foi utilizada pelo cineasta Mahamat Saleh Haroun como parte do título do seu documentário *Sotigui Kouyaté, un griot moderne*

de inspiração para que a pesquisadora Françoise Paff utilizasse o título *Sembene, a griot of a modern times*¹⁰⁵ na apresentação de uma das seções de seu livro *The cinema of Ousmane Sembene: a pioneer of African Film* (1984). Não demorou muito para que a expressão, inicialmente usada de forma metafórica, se difundisse e fosse retomada por outros pesquisadores (BARLET, 1996, p. 168-169; DEMBROW, 2000, p. 427-438; THACKWAY, 2003, p. 57), adquirindo novos contornos conceituais, mas sempre trazendo em comum a ideia de mostrar a relevância do trabalho desenvolvido pelos cineastas africanos pelo fato de, à semelhança dos antigos contadores de histórias, perpetuarem através de seus filmes as memórias e valores que permeiam as culturas africanas.

Olivier Barlet, no livro *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question* (1996), afirma que, mesmo quando o cineasta africano utiliza a técnica da narrativa do *griot* para a composição da narrativa fílmica, ele a faz retornar de outra maneira, pois os seus objetivos são outros. Enquanto o antigo contador de história buscava promover a coesão social, o cineasta parte de parâmetros como a mistura entre culturas (africanas ou não) e a construção de um discurso no qual ele seja capaz de reconhecer a si mesmo (BARLET, 1996, p. 180).

Para Michael Dembrow (2000) quando os cineastas proclamam a si mesmos como uma versão moderna dos *griots*, ao serviço das massas, eles partem de uma visão “mitificada” desse legado, pois há aspectos específicos da atuação do *griot*, a exemplo da hereditariedade e aquisição de determinadas habilidades, que não, necessariamente, fazem parte da trajetória pessoal de quem realiza filmes limitando assim, a extensão e aplicabilidade de uma comparação baseada meramente no ofício. Um exemplo do conjunto de singularidades que compõem a formação de um *griot* pode ser visto no documentário *Great great great grandparent's music* (Taali Lafi Rosselini, Burkina Faso, 1997)¹⁰⁶, realizado ao longo de duas décadas, e no qual é possível observar, através do retrato de três gerações de uma família de *griots* (Koné), que a narrativa oral é apenas uma, entre outras tantas habilidades, adquiridas e perpetuados por essa tradição.

Além das reflexões apresentadas pelos pesquisadores, também surge a pergunta: e os cineastas o que acham dessa comparação? Na busca de respostas a esse questionamento, a pesquisadora Melissa Thackway como parte de seu livro *Africa shoots back* (2003) traz uma

(Sotigui Kouyaté: um griot moderno, Chade, 1997), feito a partir da trajetória do *griot* e ator burkinabé Sotigui Kouyaté.

¹⁰⁵ Capítulo republicado no livro *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality* (MARTIN, 1995, p. 118-128).

¹⁰⁶ Um extrato do documentário está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MwqTtJWMDek>. A música de introdução do documentário é a mesma utilizada no curta *Afrique sur Seine* (1955).

série de entrevistas com cineastas africanos, de diferentes países e gerações, a fim de compreender como cada um deles avalia a influência da tradição oral sobre a narrativa de seus filmes e, em que medida, eles próprios se identificavam como *griots modernos*.

O cineasta Adamo Drabo, diretor dos filmes *Ta Dona (Au feu!, Fogo!, Mali, 1991)* e *Taafe Fanga (Le pouvoir des pagnes, O poder da saia, Mali, 1997)* relata que ouviu histórias da tradição oral ao longo de toda a sua infância e tentou levar a técnica dessas narrativas para o cinema. Seja pela forma como o *griot* interrompia momentos da história para se dirigir ao ouvinte, ou ainda, fazendo perguntas durante a narrativa, antes de dar um novo rumo à história, como forma de controlar a digressão. Para Drabo o cineasta é um *griot moderno* na forma de contar histórias e pelo compromisso de capturar o passado para a preparação do presente e do futuro (THACKWAY, 2003, p. 183).

Cheick Oumar Sissoko, também do Mali, acredita que a estrutura da narrativa oral adaptada para o cinema favorece a mistura entre documentário e ficção, pois o narrador – à semelhança do *griot* – pode assumir diferentes papéis durante sua performance, inclusive, a de personagem. Quanto à referência ao cineasta como um *griot moderno*, Sissoko considera uma comparação pesada, pois o *griot* não é só um contador de histórias, mas guardião da memória de todo um país ou da história de uma família (THACKWAY, 2003, p. 203). De maneira semelhante, o cineasta Dani Kouyaté, natural de Burkina Faso e membro de uma família de *griots*, também é reticente quanto a esse tipo de comparação, pois seria necessário que o realizador provasse ser digno dessa aproximação ao transmitir uma história. Por outro lado, tendo em vista o processo de abandono das narrativas tradicionais, Kouyaté acredita que o cinema pode ser uma ferramenta útil para que os *griots* se reapropriem da palavra na contemporaneidade (THACKWAY, 2003, p. 194), algo que pode ser observado em seus próprios filmes, a exemplo de *Keita! L'heritage du griot (Keita! A herança do griot, Burkina Faso, 1995)*, em que o pai do cineasta, o ator Sotigui Kouayté¹⁰⁷, exerce o papel de um *griot*.

¹⁰⁷ Sotigui Kouyaté (1936-2010), é natural de Burkina Faso e descendente dos Kouyaté, uma das famílias mais antigas de *griots*, que desde o século XIII formaram o Império Mandinga. Além de atuar em produções francesas do cinema e do teatro, Sotigui também se tornou uma figura marcante nos cinemas africanos com participação em diversos filmes, sobretudo, em produções do cineasta nigerino Moustapha Alassane com quem tinha uma amizade pessoal (RIBARD, 2018) e de seu filho o cineasta Dani Kouyaté. Entre os filmes africanos que Kouyaté participa como ator estão: *F.V.V.A: Femmes, Voitures, Villas, Argent* (1972), *Toula ou Le génie des eaux* (Toula ou o espírito das águas, 1973), ambos de Moustapha Alassane, *Les courages des autres* (A coragem dos outros, Christian Richard, Burkina Faso, 1984), *Sotigui Kouyaté, um griot moderno* (Mahamat-Saleh Haroun, Chade, 1997); *La Gènese* (Cheick Oumar Sissoko, Mali, 1999), *Little Senegal* (Rachid Bouchareb, Argélia, 2000) e *Sia, le rêve du Python* (Sia, o sonho de Python, Dani Kouyaté, Burkina Faso, 2001), *Genesis* (Claude Nuridsany e Marie Pérennou, Suíça, 2004) e *Faro, la reine des eaux* (Salif Traoré, Mali, 2007). Sua visita ao Brasil em 2006 resultou na realização do documentário *Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil*, de Alexandre Handfest, e no livro *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté* (Isaac Bernaart, Editora Pallas, 2014).

Ainda como parte desse conjunto de entrevistas, o cineasta Jean-Marie Téo, do Camarões, assim como Adama Drabo, admite que os contos e narrativas da tradição oral fizeram parte da sua infância, de tal maneira, que a citação de provérbios nos comentários de seus filmes surge como algo quase inconsciente. A influência da tradição oral, segundo ele, também aparece na forma como se apresenta uma história, por vezes, através da construção de diversas camadas, como explica Téo citando um de seus filmes:

Eu explorei isso [influência da tradição oral], mais extensivamente, em *Bitkusi Water Blues*¹⁰⁸. Uma pessoa começa a contar uma história em *voz over* e na história há uma outra *voz over* que conta outra história e assim por diante com várias camadas de história. Algumas pessoas ficaram perdidas com essa abordagem, porque as pessoas não estão acostumadas a ter uma *voz over* dentro de uma *voz over*, um *flashback* dentro de um *flashback*. [...] Você pode terminar uma história com duas ou três camadas sobrepostas sem que isso cause um problema¹⁰⁹ (THACKWAY, 2003, p. 208, tradução nossa).

Com esse depoimento o cineasta camaronês não só referenda a influência da tradição oral sobre a realização fílmica, em sintonia com os depoimentos apresentados por outros cineastas africanos, mas também oferece um exemplo da maneira como esse legado tem a capacidade de engendrar novos usos de técnicas cinematográficas. Embora esse conjunto de depoimentos esteja longe de esgotar a discussão sobre o assunto, a opinião dos cineastas serve para demonstrar o potencial criativo desse legado cultural para o cinema e, ao mesmo tempo, a sua difusão em diferentes regiões do continente.

Assim como não há um consenso quanto à extensão dessa influência sobre a narrativa cinematográfica, também são diversas as linhas de investigação que têm como ponto de partida essa relação entre narrativas: Manthia Diawara (1987, 1989) estabelece essa aproximação a partir de uma análise narrativa do filme *Wend Kûuni* (O dom de Deus, Gaston Kaboré, Burkina Faso, 1982); Mbye Cham (1990), Françoise Pfaff (1993) e Amadou Fofana (2011a, 2011b), dissertam sobre a adaptação de estratégias da narrativa oral para o cinema a partir dos filmes de Ousmane Sembene; Joseph Paré (2000) e Valérie Thiers-Thiam (2004), argumentam sobre a influência da tradição oral tendo como ponto de partida a análise de obras inspiradas na *Epopéia*

¹⁰⁸ O nome completo do documentário citado é *Bitkusi Water Blues: l'eau de misère* (Jean-Marie Téo, 1988) em que o termo *Bitkusi* se refere a um ritmo tradicional do Camarões, usado no contexto do documentário para tratar de problemas relacionados à saúde e à qualidade da água oferecida à população. Informação extraída do canal do próprio diretor na plataforma *Vimeo*, disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/72062>. Acesso em: 17 jan. 2020.

¹⁰⁹ Do original: *I explored this most extensively in Bitkusi Water Blues. A person starts the story in voice-over, and in the story, there is another voice-over that tells another story, and so on, with several layers of story. Some people were lost by this approach because people aren't used to there being a voice-over within the voice-over, a flashback within a flashback. [...] You can end up with two or three superimposed layers without it causing a problem.*

de *Sundjata*, com especial destaque para o filme *Keita! L'heritage du griot* de Dani Kouyaté; Keyan Tomaselli & Arnold Shepperson (1995a, 1995b) e Boulou Ebanda B'Béri (2013), além de destacar a importância da tradição oral para a produção de narrativas cinematográficas, como buscam, a partir da oralidade, desenvolver novas bases teóricas e epistemológicas para a compreensão dos cinemas africanos; Ute Fendler (2009, 2011), articula a tradição oral no cinema a partir da ideia de remediação e mediação; Alexander Fisher (2012, 2016), explora a influência das narrativas tradicionais no processo de enunciação cinematográfica e na voz narrativa dos filmes e, por fim, Teshome Gabriel (1990), Frank Nwachukwu Ukadike (1994; 2002) e Melissa Thackway (2003), com base em um vasto repertório de filmes e depoimentos de cineastas africanos, consideram a tradição oral um dispositivo estético relevante para os cinemas africanos (GABRIEL, 1989; THACKWAY, 2003) e uma das principais fontes para uma “africanização” da linguagem fílmica (UKADIKE, 1994, p. 203).

Mesmo após passar pela apresentação de cada um desses paradigmas ou modos de compreensão, a pergunta sobre qual a melhor abordagem para compreender as narrativas fílmicas africanas segue em aberto no cenário de *dilemas epistemológicos*. De forma semelhante, o levantamento sobre aquilo que dizem os documentos e manifestos, pesquisadores e cineastas também não é capaz de oferecer uma resposta consensual acerca do que sejam os cinemas africanos. Antes, em um gesto auto-crítico, oferecem novas perguntas a partir das primeiras, dentre elas: é preciso definir o que sejam cinemas africanos?

Enquanto o dilema entre as narrativas teóricas segue invicto, mais relevante do que chegar a uma resposta definitiva, é permitir, através desse percurso, a composição de um panorama teórico circunstanciado, ou seja, a descrição da proposta apresentada por cada teoria levando em conta o espaço de comunicação no qual ela emerge. Por isso, antes de tratar questões sobre a narrativa em *cinemas africanos*, há que se pensar, antes, no sentido dessa expressão e problematizar os seus pressupostos com o fim de evitar que ela não se torne uma mera referência retórica ou apenas a extensão de discursos ideológicos incapazes de abarcar o complexo conjunto de produções a que, eventualmente, tem o objetivo de se referir.

Esse esforço em circunstanciar as teorias sobre narrativas, no contexto de filmes africanos, também é feito com o fim de evitar que tais propostas teóricas – discursos elaborados dentro de emolduramentos institucionais específicos – não se sobreponham, de forma arbitrária, ao processo de avaliação crítica dos filmes, impedindo o reconhecimento de novas construções estéticas e a própria emancipação política desses filmes no meio cinematográfico de modo geral. Em concordância com o pesquisador Alexie Tcheuyap (2011b), pensamos que talvez já

não seja mais o tempo de analisar os cinemas africanos apenas sob uma perspectiva pós-colonialista, mas sim, a partir de “[...] um enquadramento teórico mais inovador e inclusivo para acomodar um *corpus* rapidamente mutante cujos paradigmas analíticos se estendem através de desafios sociais, dualidades e essencialismos culturais” (TCHEUYAP, 2011b, p. 14, tradução nossa)¹¹⁰.

Uma vez ambientados, minimamente, às narrativas teóricas e aos paradigmas que contornam o cenário de discussões sobre os cinemas africanos e suas narrativas, propomos no capítulo seguinte explorar com mais detalhe a relação dos cinemas africanos com o legado da tradição oral. Tal escolha, primeiramente, se deve ao fato de que a tradição oral está presente tanto na forma como os cineastas “narram”, ou pensam teoricamente os cinemas africanos (2.1.3 *O que dizem os cineastas*), e também na maneira pela qual os cineastas compreendem o processo de composição de suas próprias narrativas fílmicas (2.2.3 *A compreensão pela tradição oral*).

Considerando que a presente pesquisa tem como principal interesse a análise da narrativa apresentada em três filmes realizados por cineastas africanos, produzidos em períodos distintos e oriundos de diferentes países, acreditamos que essa articulação entre narrativas – tradição da narrativa oral e a narrativa cinematográfica – pode contribuir tanto para a análise fílmica, quanto para testar a hipótese do uso da alegoria não apenas como um elemento figurativo da representação fílmica, mas enquanto recurso retórico que incide sobre o discurso resultante da narrativa.

¹¹⁰ Do original: [...] it is necessary to design a more innovative and inclusive theoretical framework to accommodate a rapidly mutating corpus whose analytical paradigms stretch beyond social challenges, dualities and cultural essentialisms.

3 ENTRE IMAGENS E MEMÓRIAS: CINEMAS AFRICANOS E CULTURA ORAL

Se a Ilíada e a Odisseia podiam ser devidamente consideradas como fontes essenciais da história da Grécia antiga, em contrapartida, negava-se todo valor à tradição oral africana [...].¹

Após passar pela discussão de alguns dilemas que constituem o cenário de discussões teóricas sobre cinemas africanos, pudemos perceber através do depoimento de alguns cineastas africanos a relevância das narrativas orais e a influência que esse legado cultural exerce sobre a composição da narrativa fílmica. Assim, mediante as diversas narrativas possíveis de se construir acerca dos cinemas africanos, optamos por investir naquelas que são construídas a partir da relação entre o cinema e a tradição oral. Tal escolha se deve, tanto pelo fato de ser um legado cultural que se desenvolve de modo muito particular no contexto das culturas africanas, quanto pela possibilidade de lançar um olhar sobre a narrativa cinematográfica através de sua relação com outra espécie de narrativa, a narrativa oral.

Como foi visto na seção anterior, o próprio Ousmane Sembene provocou essa relação ao fazer ao afirmar que: “Um cineasta (africano), esteja ele fazendo filmes para o cinema ou para a televisão, possui uma herança muito antiga, mas muito viva: a oralidade” (1990, p. 5). Enquanto na cultura ocidental, o registro escrito de acontecimentos e fatos históricos se sobrepõe à oralidade, nas tradições africanas – especialmente as situadas na costa ocidental da África Subsaariana, ao sul do Saara – a “palavra falada”, para além do conteúdo que pode transmitir, é valorizada, tanto pelo seu aspecto moral, quanto por ser considerada “vetor de ‘forças etéreas’”, onde o material e o espiritual estão intimamente relacionados (BÂ, 2010, p. 169). O curta-metragem *Mouramani* (Mamadou Touré, Guiné, 1953), por exemplo, considerado um dos filmes pioneiros na África negra², estabelece uma relação direta com a tradição oral, ao levar para o cinema a adaptação de um conto em que a subordinação de um cachorro com o seu dono serve para espelhar alegoricamente a supremacia masculina em relação à mulher (DOVEY, 2009, p. 6).

Os primeiros textos críticos relacionando os filmes africanos às tradições orais surgem

¹ M. Amadou - Mahtar M’Bow, Diretor Geral da UNESCO (1974-1987) no prefácio do livro *História geral da África, II: África antiga* (UNESCO, 2010, p. XXI).

² Embora pesquisador Joseph Paré (2000) considere o filme da África negra, e o filme seja referenciado por outros pesquisadores (DOVEY, 2009, p. 6; GUGLER, 2003, p. 3; REYNOLDS, 2015, p. 4), mas há controvérsias, pois quanto aspecto de pioneirismo os filmes *Afrique sur Seine* (1955) e *La noire de...* (1966) estão entre os mais citados.

em meados dos anos 1980, período marcado pelo destaque alcançado por filmes inspirados diretamente na tradição oral, e pela fala de cineastas que fazem alusão direta à figura do *griot*, a exemplo de outro depoimento de Sembene que, nos idos de 1978, declarou em entrevista a Françoise Pfaff:

O cineasta africano é como o *griot* que é semelhante ao menestrel medieval europeu: um homem de conhecimento e bom senso que é o historiador, o contador de histórias, a memória viva e a consciência do seu povo. O cineasta deve viver em sua sociedade e dizer o que há de errado em sua sociedade. Por que o cineasta tem esse papel? Porque, como muitos outros artistas, ele é talvez mais sensível que as outras pessoas. Os artistas conhecem a magia das palavras, sons e cores e usam esses elementos para ilustrar o que os outros pensam e sentem. O cineasta não deve viver isolado em uma torre de marfim; ele tem uma função social definida a cumprir (PFAFF, 1993, p. 13 e 14, tradução nossa)³.

Depoimentos como esse despertaram o interesse em observar a influência da cultura oral sobre os filmes africanos, ora fazendo referência à presença do *griot* na diégese da narrativa – como narrador ou personagem –, ora estabelecendo relações comparativas entre recursos utilizados no processo de transmissão dos contos orais e a estrutura da narrativa cinematográfica. Com o fim de esclarecer essa perspectiva analítica, fazemos uma breve incursão sobre as diferentes conjecturas lançadas sobre essa interface entre narrativas – narrativas fílmicas e narrativas orais – na tentativa de compreender como ela pode contribuir para a identificação de códigos e modos narrativos específicos dos cinemas africanos em relação a outras cinematografias do cinema mundial.

Assim, para além de um levantamento histórico dos filmes realizados sob a inspiração de narrativas orais (adaptações de contos, filmes em que o *griot* aparece como personagem ou como narrador através da *voz over*, etc.), nosso interesse nessa seção continua sendo observar os aspectos narrativos dos filmes, atentando, sobretudo, para a forma como a utilização de estratégias oriundas das narrativas orais ofereceu o contexto favorável para o amadurecimento estético-estilístico dessas cinematografias e a construção de narrativas fílmicas que articulam, simultaneamente, eventos históricos relacionados ao continente africano e a memória. Sob outro aspecto, o nosso objetivo com esse capítulo também é apreender os empréstimos e atualizações que as narrativas cinematográficas de filmes africanos realizaram (e realizam) com

³ Do original: *The African filmmaker is like the griot who is similar to the European medieval minstrel: a man of learning and common sense who is the historian, the raconteur, the living memory and the conscience of his people. The filmmaker must live within his society and say what goes wrong within his society. Why does the filmmaker have such a role? Because like many other artists, he is maybe more sensitive than other people. Artists know the magic of words, sounds, and colors and they use these elements to illustrate what others think and feel. The filmmaker must not live secluded in an ivory tower; he has a definite social function to fulfill.*

relação à tradição oral, especialmente a partir da atuação dos *griots*⁴.

3.1 A NARRATIVA ORAL NO CONTEXTO DAS CULTURAS AFRICANAS

De acordo com o escritor e etnólogo, Hampaté Bâ (2010), quando se fala de tradição no contexto da história africana, há implicitamente uma referência direta à tradição oral. A importância da tradição oral nas culturas africanas é consequência da reverência associada ao mundo da palavra falada. Isso porque muitos dos mitos de criação disseminaram a ideia de que o ato da fala guarda segredos divinos que podem ativar forças da vida não só dentro, mas em torno das pessoas (THACKWAY, 2003, p. 55). Como parte desse legado cultural, a oralidade se disseminou através de diferentes manifestações como provérbios, adivinhas, rumores, cantos tradicionais, entre outros enunciados, porém os de maior destaque são os contos ou narrativas orais (COUTO, 2009, p. 51).

É por esses aspectos que a tradição oral africana, mais do que a mera transmissão de histórias e lendas baseadas em referências locais, se apresentam desde a sua origem como meio de comunicação e compartilhamento de valores cujo fim é contribuir para uma formação total do homem na medida em que aplicam a diferentes tipos de conhecimento (religioso, científico, artístico, político, etc.). Para compreender o processo de perpetuação e difusão dessa prática, que se converteu em tradição, também é fundamental conhecer um de seus principais agentes: o *griot*.

Na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (LOPES, 2011), o verbete *griot* é apresentado como um termo de origem franco-africana criado ainda na época colonial para se referir a uma espécie de “casta” que, entre outros ofícios existentes⁵, era responsável pela animação do público. Apesar da denominação ser de raiz francesa, a atribuição que ela designa remonta a um período anterior à colonização – época dos impérios africanos – e recebeu diferentes nomes conforme o contexto cultural e grupo étnico no qual se desenvolveu⁶. Em

⁴ Um desses empréstimos e atualizações que as narrativas cinematográficas realizam é a utilização de alegorias como fio condutor da narrativa. A partir dessa aproximação é que se pretende desenvolver teoricamente a relação teórica entre alegoria e narrativa cinematográfica no capítulo seguinte.

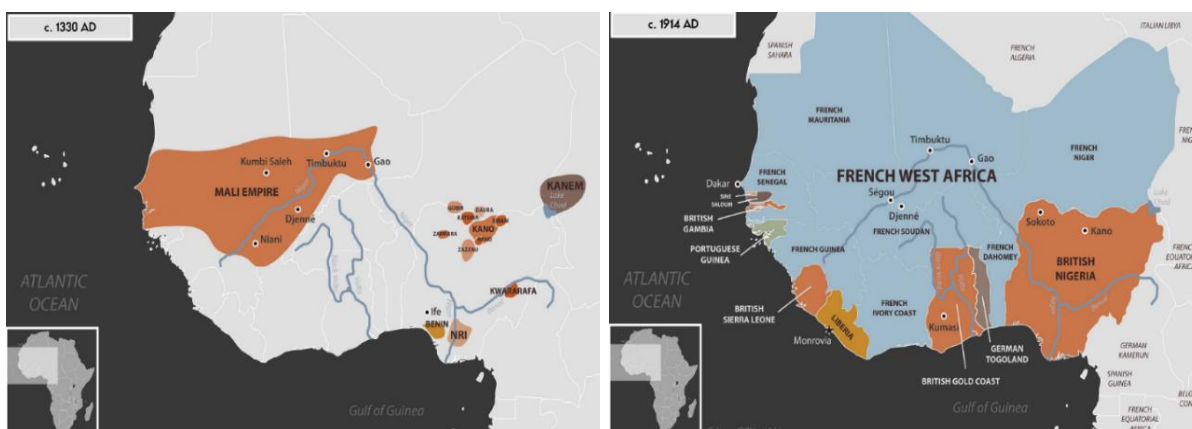
⁵ Outros ofícios que compunham a hierarquia social da época de surgimento dos *griots* eram: ferreiros, tecelões, trabalhadores de madeira e de couro (BÂ, 2010, p. 191).

⁶ Afirma-se que o termo foi utilizado pela primeira vez por Alexis Saint-Lô, um missionário francês capuchino, com parte de seu relato no livro *Relation du Voyage du Cap Vert*, escrito em 1637 (HALE, 1998, p. 84 e 85). Embora etimologicamente seja um vocábulo franco-africano (LOPES, 2004, p. 310), a sua origem não é precisa. Alguns acham que é africana (do wolof *gewel*, do fulbe (peul) *gawloZ*, do malinké *gele*), árabe (*qawal*), ou ainda do português *criado* (aquele que foi alimentado e educado e vive na casa do mestre) ou do francês (*grelot*) (THIERS-THIAM, 2004, p. 15). Não se trata de uma denominação universal, podendo receber diferentes nomes conforme a cultura em que se desenvolve: “*dyéli* ou *diali*, entre os bambaras e mandingas; *guésséré*, entre os

pesquisa feita por Thomas Hale⁷ no livro *Griots and Griottes: masters of words and music* (1999 apud THIERS-THIAM, 2005, p. 14) esse processo de mutação da palavra também é explicitado. De acordo com Hale, o termo seria derivado da palavra de origem berbere *agenaou* (povo negro africano) e só após o contato com os espanhóis e portugueses, teria mudado para *guineo* e *guinea*, chegando, por fim, à sua forma francesa: *griot*.

Assim como não existe uma origem precisa quanto à palavra, também não há a informação de em que local do continente africano, a tradição oral difundida pelos *griots* teve início. De modo geral, a tradição costuma ser referência predominante em produções narrativas de países africanos de língua oficial francesa, pois no processo de colonização do continente, a França foi o país que ocupou as regiões outrora correspondentes ao antigo Império Mali, principal polo difusor da tradição oral através dos *griots* (Figura 1).

Figura 1 – Costa oeste do continente africano antes e após a colonização francesa.



Fonte – Portal *Cultures of West Africa*, disponível em: <https://bit.ly/2WHC4p3>. Acesso em: 25 dez. 2020.

saracolês; *wambabé*, entre os peulês; *aouloubé*, entre os tucolores; e *guéwel* (do árabe *qawal*), entre os Uolofes” (LOPES, 2004, p. 310). A denominação *dyéli* (bambara), além designar o contador significa sangue, pois “tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções” (BÂ, 2010, p. 195). Apesar da influência francesa na criação do termo *griot* – logo, colonial – daremos preferência à sua utilização tendo em vista que o nosso objetivo é tratar desse ofício de modo genérico, não enfatizando as particularidades de uma cultura ou grupo étnico específico e também para evitar que o termo seja confundido com *griô* – contadores de história no contexto da cultura brasileira de matriz africana e indígena (LIMA; COSTA, 2015).

⁷ Thomas Hale foi voluntário da *United States Peace Corps* e, de 1964 a 1966, foi enviado para trabalhar no Níger com cooperativas agrícolas que precisavam de falantes do francês. Ao se tornar professor de literatura africana na Penn State (1973), percebeu que poucos instrutores falavam da literatura produzida antes da colonização, então voltou para o Níger – entre 1987 e 1989 – para entrevistar *griots* e *griottes* e pesquisar os textos de suas narrativas. Seu trabalho ganhou destaque e pioneirismo ao apresentar a participação de mulheres (*griottes*) como agentes desse ofício – uma contribuição da pesquisadora nigerina Aissata Sidikou-Morton com quem publicou o livro *Women’s voices from West Africa: an anthology of songs from the Sahel* (Indiana University Press, 2012). Disponível em: <https://news.psu.edu/story/140694/2002/05/01/research/keepers-history>. Acesso em: 02 nov. 2020.

Contudo, a tradição dos *griots* vai além dessas fronteiras geográficas, pois essa mesma tradição está presente em regiões colonizadas por outros países além da França, a exemplo de Guiné-Bissau (colonização portuguesa) e Gâmbia (colonização britânica). Isso ocorre porque, embora a região tenha sido dividida de forma arbitrária, anteriormente, em outro período da História, elas estavam relacionadas como parte de um mesmo Império. Ainda, de acordo com Thomas Hale (1997, p. 268), é difícil saber se o ofício dos *griots* surgiu nesse contexto, mas a propagação do Império e sua influência cultural sugere que a dinâmica da tradição, da forma como é conhecida hoje, pode ter vindo desta parte da África Ocidental se difundido posteriormente para outras áreas.

Um dos contos que se tornou mais conhecido no contexto da tradição oral africana foi a *Epopéia de Sundjata*, transcrita pelo historiador nigeriano Djibril Tamsir Niane a partir do contato com *griots* tradicionalistas das aldeias de Fadama e Djêela e publicada no livro *Sundjata: ou, a epopéia mandinga* (1982). Tamanha a sua popularidade, a história também foi difundida através de diferentes suportes midiáticos (Figura 2).

Figura 2 – Produções inspiradas no épico de Sundjata.



Fonte – Capa do livro de Djibril Niane⁸, capa da versão em quadrinhos⁹ e poster do filme de animação do estúdio *Afrika Toon*¹⁰.

Após registros literários da história, a epopeia ganhou versões para o cinema através do filme *Keita! L'héritage du griot* (Keita! O legado do griot, Dani Kouyaté, Burkina Faso, 1995), seguida de adaptações para o universo dos quadrinhos, em uma versão criada pelo desenhista

⁸ Fonte: <https://sebodomesias.com.br/livro/literatura-estrangeira/sundjata-ou-a-epopeia-mandinga.aspx>

⁹ Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11652>

¹⁰ Fonte: <https://ifcinema.institutfrançais.com/fr/movie?id=b49f5405-bc4b-86a4-8c2d-4e9c96543f10>

norte-americano Will Eisner (*Sundiata, o leão do Mali: uma lenda africana*, 2004), e outra no formato de animação com o filme *Sundiata Keita, le réveil du lion* (Sundiata Keita, o despertar do leão, Costa do Marfim, 2014), obra resultante do trabalho do desenhista marfinense Abel Kouame¹¹ e produzida pelo estúdio de animação *Afrika Toon*¹².

A epopeia narra a história de Sundjata Keita, um jovem príncipe malinqué, também conhecido como “príncipe leão” que, apesar de possuir uma deficiência de nascença e ser um filho bastardo do rei, consegue superar as dificuldades, de forma mágica, e vencer o seu grande oponente: o rei feiticeiro Sumaoro Kante. A sua vitória sobre o rei Sumaoro dá início ao chamado Império Mali, no século XIII (SANTOS, 2019, p. 52). Esses são os acontecimentos comuns, de uma lenda transmitida oralmente através dos séculos e para qual existem mais de trinta versões.

Quanto à sua atuação, os *griots* podem ser definidos por agregar diversas funções, de conselheiros a mestres de cerimônia, poetas a historiadores, sua principal característica está associada à capacidade de “interpretar o significado por trás das palavras e manipular o discurso¹³” (THIERS-THIAM, 2005, p. 17). Assim é que Hampatê Bâ os define a partir da distinção de três categorias: *músicos*, *embaixadores* e *genealogistas* (BÂ, 2010, p. 191). Os primeiros se destacam por além de cantar e compor, por tocarem instrumentos específicos. Entre os instrumentos de corda, os mais comuns são a *kora*, formada por uma cabaça coberta com couro de vaca e 21 cordas; o *ngoni*, uma espécie de alaúde (instrumento de cordas em formato de meia pêra) com quatro cordas e o *balafone*, xilofone feito com um quadro de bambu e chaves que ressoam em pequenas cabaças. Há também a utilização de instrumentos percussivos, entre eles, o *tambor de axila* ou *tama*, o *dundun*, grande tambor que se bate com

¹¹ Nome artístico de Abel Kouamé N'Guessan, ilustrador natural de Tommodi, na Costa do Marfim, formado pela *Academy of Fine Arts* e atual diretor do estúdio de animação *Afrika Toon*. Fonte: https://www.lambiek.net/artists/s/souffle_kan.htm. Acesso em: 28 mar. 2020.

¹² O estúdio de animação *Afrika Toon* foi criado em 2005, com sede em Abdjan (Costa do Marfim) e uma filial em Annecy (França), e tem como parte de seus objetivos a produção de, pelo menos, uma longa-metragem de animação por ano. Além do longa de animação baseado na epopeia de Sundjata, o estúdio tem se destacado pela produção de filmes e séries animadas fortemente inspiradas nas tradições orais africanas, a exemplo dos filmes *Pokou, princesse Ashanti* (Pokou, a princesa Ashanti, 2013), as séries *Conte-nous* (Temporada 1, 26 episódios) e *Roi Keita* (Rei Keita, 2020) que dá continuidade à epopeia de Sundjata. Fonte: <https://afrikatoon.com/>. Acesso em: 28 mar. 2020. Outra instituição que tem investido na produção de animações inspiradas em contos orais é a *Cinémathèque Afrique*, do *Institut Français*, que traz como parte de seu catálogo a coleção *Tales of Africa* (Contos de África, 2014-2017), projeto produzido pelo cartunista argelino Djilali Beskri (fundador e diretor do estúdio de animação *Dynamic Art Vision*), com a participação de jovens cineastas africanos e que reúne seis curtas de animação (Shamazulu; O caçador e o antlope; Malika e a bruxa; O presente; As três verdades; O lutador) no qual o *griot* Papa Nzenu, em suas viagens por diferentes países da África, narra contos orais de regiões da África Central e Ocidental. Fonte: <https://ifcinema.institutfrancais.com/fr/cycle?id=90d0f5df-d701-86f7-907b-68857089b755>. Acesso em: 28 mar. 2020.

¹³ Do original: [...] *le griot possède la capacité d'interpréter le sens qui se cache derrière les mots, et de manipuler la parole*.

duas varas e o *djembe*, tambor, esculpido em forma de cálice, coberto de pele e destinado a ser tocado com as mãos nuas. A importância do tambor para a tradição chegou a ponto de gerar uma modalidade específica de narrativa – “histórias de tambor” (NIANE, 2010, p. 319).

Já os *embaixadores* funcionavam como conciliadores, mediando possíveis conflitos entre as famílias que representavam, e por fim, os *genealogistas*, também conhecidos como historiadores ou poetas, eram os encarregados de perpetuar a história de uma família nobre. Apesar dessa classificação, apresentada aqui para fins de compreensão da complexidade que essa função poderia ter no contexto das culturas africanas, serão abordadas algumas características gerais do *griot* com o fim de observar como elas serviram e servem de influência para a construção de narrativas cinematográficas africanas.

Essa relação de proximidade do *griot* com as famílias e o papel que exercia na sociedade, através delas também é comentado por Valérie Thiers-Thiam:

Conhecendo bem a família e a personalidade do nobre a quem ele foi agregado, bem como o funcionamento das relações sociais, o *griot* desempenhou um papel valioso como conselheiro e mediador. Na tradição Mandinga, o rei nunca se dirigiu diretamente aos seus interlocutores, primeiro porque a palavra é considerada como uma mancha ou perigo, e também a fim de manter uma distância respeitosa entre ele e sua audiência. Ele sussurrou sua mensagem para o *griot* que se encarregou de a comunicar em voz alta enquanto a embelezava¹⁴ (2005, p. 16, tradução nossa).

Thiers-Thiam (2005), ao analisar a relação entre tradição oral e literatura africana, afirma que os estudos sobre o *griot* só tiveram início partir da década de 1970, a partir dos estudos da antropologia em textos literários da África Ocidental, permitindo aprofundar o conhecimento genérico sobre o termo – geralmente associado aos ofícios de cineasta, músico, escritor – e evitar a confusão comum entre *griot* e contador de histórias. Dentro dessa perspectiva é que a autora define o *griot* não só como uma categoria socioprofissional, mas uma figura mítica que emergiu em um contexto específico: a sociedade mandinga tradicional. A principal fonte de sua investigação é a *Epopéia de Soundjata*, narrativa fundadora da cultura mandinga que, ao ser transmitida de geração em geração, contribuiu para consolidar esse agente, tanto como um narrador da história, quanto personagem chave da tradição oral (THIERS-THIAM, 2005, p. 9).

É diante desse cenário, que o conceito de oralidade acabou se tornando um dos principais elementos no processo de reivindicação de uma “africanidade” na literatura e no cinema

¹⁴ Do original: *Connaissant bien la famille et la personnalité du noble auquel il était attaché, ainsi que le fonctionnement des relations sociales, le griot jouait un précieux rôle de conseiller et de médiateur. Dans la tradition mandingue, le roi ne s'adressait jamais directement à ses interlocuteurs, d'abord parce que la parole est considérée comme une souillure ou un danger l, et aussi afin de maintenir une distance respectueuse entre lui et son auditoire. Il chuchotait son message au griot qui se chargeait de le communiquer à voix haute, tout en l'embellissant.*

ocasionando uma discussão dicotômica entre oralidade e escrita. Não há dúvidas de que a tradição oral é um aspecto importante nas culturas africanas, no entanto, julgar a autenticidade de uma produção narrativa a partir dessa dicotomia é retomar uma velha discussão:

[...] as velhas dicotomias entre oralidade e escritura, África e Ocidente, tradição e modernidade são um tanto maniqueístas. [...] Seja a oralidade considerada como um signo de estágio primitivo da sociedade – nas teorias evolucionistas dos folcloristas britânicos do século XIX – seja de forma idealista e exaltada pela *Négritude* ou em Paul Zumthor que lhe deu uma característica pura e virtuosa. Nos dois casos, ela se tornou essencialista¹⁵ (THIERS-THIAM, 2005, p. 9 e 10).

Assim é que pesquisadoras como Valérie Thiers-Thiam e Eileen Julien¹⁶ preferem mostrar como os autores (da literatura e do cinema) se reapropriaram de diferentes gêneros da cultura oral e retrabalharam seus elementos, incluindo a utilização do *griot* como narrador, não apenas visando a autenticação da narrativa ou continuidade da tradição oral para outro dispositivo, mas como elemento integrado ao projeto estético e ideológico de cada autor. Assim, através de uma análise narratológica¹⁷ de textos literários e cinematográficos adaptados a partir do épico mandinga, Thiers-Thiam estuda a relação entre o *autor implícito*¹⁸ e o que ela denomina como *griot-narrador* a partir dos *paratextos*¹⁹ presentes em cada narrativa. Uma abordagem que abre o horizonte para um olhar estilístico sobre tais produções, reapropriações narrativas, antecipando a possibilidade de analisar a influência da tradição oral para além de uma investigação de ordem temática ou voltada apenas para o conteúdo do épico.

Outro aspecto a ser considerado é legitimidade à palavra do *griot*. Pelo fato de gozarem de um status especial na sociedade, tais cronistas têm relativa liberdade sobre os assuntos que podem falar, o que lhes dá o direito de “desdizer sem que cause ressentimentos” ou ainda “arcar com a responsabilidade de um erro que não cometeu a fim de remediar uma situação ou de salvar a reputação dos nobres” (BÂ, 2010, p. 195). Por isso, quanto ao compromisso com a verdade dos fatos, costuma-se fazer uma distinção entre o *griot dieli*, que tende a apresentar um discurso mais poético, enaltecendo o papel da família que eventualmente representa, e o *griot-*

¹⁵ Do original: [...] *les vieilles dichotomies entre oralité et écriture, Afrique et Occident, tradition et modernité, sont d'une part trop manichéennes. [...] Que l'oralité soit considérée comme le signe d'un état primitif de la société – dans les théories évolutionnistes des folkloristes britanniques du XIXe siècle – ou qu'elle soit idéalisée et exaltée par la Négritude ou comme chez Zumthor qui lui donne un caractère pur et vertueux susceptible d'apporter une rédemption à l'Europe., elle est dans tous les cas devenue un mythe essentialiste.*

¹⁶ Autora de *African novels and the question of orality* (Indiana University Press, 1992).

¹⁷ Principalmente os textos de Gérard Genette *Figuras III* (1972) e *Seuils* (1987) (THIERS-THIAM, 2005, p. 11)

¹⁸ Imagem do autor que emerge a partir da narrativa, diferente do “homem real” e, ao mesmo tempo, uma versão mais elevada de si mesmo. Definição apresentada por Wayne Booth em *Poétique du récit* (1977, p. 92).

¹⁹ Nas narrativas literárias, a autora considera como paratextos as introduções, notas de rodapé, léxico, etc. e nas narrativas cinematográficas a *voz off*, elementos que na sua concepção contribuem para o processo de mitificação e manipulação da figura do *griot-narrador*.

doma (ou conhecedor tradicionalista) cujo discurso busca ser uma transmissão fiel aos acontecimentos. Já em relação ao reconhecimento do público, na cultura *wolof*, há a distinção entre o *griot gewel* e o *griot lekpat*. Enquanto o primeiro é responsável pela perpetuação da memória de uma família nobre (também chamado de *griot* músico) e pelo uso da bajulação e da hipérbole para exaltar as virtudes da classe que representa – em uma espécie de “manipulação interessada” (TCHEUYAP, 2005, p. 53) – o segundo tipo (*lekpat*) é reconhecido, tão somente, pela habilidade em contar histórias, mesmo não sendo descendente de uma família de *griots*, a exemplo do “ancião pleno de sabedoria, a avó que se ocupa com as crianças, o jovem que diverte seus colegas” (LACASSE, 2011, p. 12). Seja um, seja outro, tais diferenças estão mais relacionadas a modos de discurso, formas de contar, do que necessariamente a uma intervenção sobre o conteúdo dos fatos, cuja base não é alterada.

Além dessa habilidade retórica, os *griots* exercem uma importante função de mediadores, sendo peça importante para promover o diálogo entre indivíduos de diferentes comunidades ou grupos étnicos e difundir informações e a própria memória das culturas africanas. Quanto à memória africana Hampatê Bâ afirma que:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato (2010, p. 208)²⁰.

Ocorre, porém que essa concepção tradicional do *griot* convive com novas atribuições. Quando mencionada nas grandes cidades africanas de hoje, a denominação pode ser usada em referência a músicos profissionais, a exemplo do cantor e compositor Youssor N’Dour, descendente de uma família de *griots*. Esse processo de mudança não necessariamente corresponde a um processo de aculturação ou perda das tradições africanas, mas se aproxima mais da ideia de interculturalidade e hibridização²¹ em que culturas não-hegemônicas podem vir a se apropriar de tecnologias da modernidade em seu próprio benefício, em um movimento de “reconversão” no qual patrimônios ao se inserir nas condições de produção do mercado –

²⁰ Para compreender essa temporalidade das narrativas orais, Hildo Couto (2009, p. 51), explica: “[...] nas narrativas ocidentais, o ponto de referência (momento zero) é o da própria narração, sendo que o que veio antes é passado e o que virá depois é futuro. Com isso, a forma verbal não marcada é a do presente. Na narrativa crioula, e na africana em geral, a referência é o próprio momento do evento [...], o que significa que deve ser traduzida por nosso pretérito, que é o nosso tempo narrativo, embora em português se utilize também o chamado presente histórico, que seria algo mais próximo da forma verbal narrativa crioula”.

²¹ Ver Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo: Edusp, 2013, p. XVIII.

neste caso, musical – continua a transmitir o legado da tradição oral, porém sob novos moldes. Um processo que não implica em ausência de conflito e tensão.

Outra profissão associada com o *griot* na contemporaneidade é a do cineasta. Por todas as características apresentadas anteriormente e pela relevância do seu papel nas sociedades africanas de outrora, muitos cineastas comparam o trabalho de realização com esse gesto específico de contar histórias. Ousmane Sembene, por exemplo, considerado o primeiro cineasta a envolver uma veia social e politicamente comprometida de realização, argumenta que “o artista deve ser, de diversas formas, a boca e os ouvidos do povo. Em um sentido moderno isso corresponde ao papel do *griot* na cultura tradicional africana²²”.

Mesmo duas décadas depois, o cineasta Djibril Diop Mambety, também de origem senegalesa, afirma que “a palavra *griot* é a palavra pela qual eu faço filmes [...] e o papel que o cineasta tem na sociedade [...] o *griot* é mensageiro do seu tempo, um visionário e criador do futuro²³”. Nesses dois depoimentos, percebe-se que o trabalho do cineasta é comparado ao do *griot*, em termos metafóricos, e pensando mais na função e no papel que o discurso dos realizadores exercem nas sociedades africanas do que na forma como esse legado cultural pode interferir ou influenciar na construção de narrativas.

Apesar dessa tentativa de aproximação sob o aspecto funcional entre os ofícios, para efeitos de análise fílmica, buscamos ir além da compreensão do papel exercido pelos realizadores na sociedade contemporânea, mas examinar de que forma as narrativas cinematográficas africanas se apropriam ou atualizam o gesto narrativo colocado em operação através desses contadores de história. Afinal, se os cineastas africanos podem ser, metaforicamente, considerados como *griots* ou contadores de histórias da contemporaneidade, quais seriam, então, os elos possíveis de estabelecer entre a tradição narrativa e os filmes realizados por esses cineastas?

3.2 A INFLUÊNCIA DA CULTURA ORAL NA NARRATIVA DOS CINEMAS AFRICANOS

A aproximação entre essas narrativas – narrativa oriunda da tradição oral e narrativa cinematográfica – já foi um ponto apreciado por diversos pesquisadores de cinemas africanos, de modo que, consideramos relevante trazer um breve repertório sobre essa discussão com o fim de compreender quais aspectos são indicados como possíveis empréstimos de uma narrativa

²² *Filmmakers and Africa Culture* (1977) (THACKWAY, 2003, p. 58)

²³ *African conversations, Screen griot conferences* (1995) (THACKWAY, 2003, p. 58)

para outra e como essa discussão é articulada com os conhecimentos teóricos a respeito de narrativa e, especificamente, narrativa cinematográfica.

Não se trata apenas de uma afinidade baseada na função, mas na forma como se constrói a narrativa nesse processo. Para além das informações ou conteúdo que possam noticiar, de acordo com Hampaté Bâ (2010), os *griots* narram a memória africana a partir de um *presentismo*, ou seja, ao invés de recordar o passado, ele traz esse passado para o presente permitindo a participação da audiência e a interação entre o narrador e o seu público.

Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato (BÂ, 2010, p. 208).

Embora a aproximação entre narrativas de tradição e narrativa fílmica já fosse algo discutido desde os filmes de Ousmane Sembene, a relação entre os cinemas africanos e a literatura oral começou a ter destaque a partir dos anos 1980 ganhando especial destaque na nona edição do FESPACO, realizada em 1985, após o sucesso alcançado pelos filmes *Wend Kûuni (God's gift, O dom de Deus, Burkina Faso, 1982)*, primeiro longa-metragem de Gaston Kaboré, e *Nelisita: narrativas nyaneka*²⁴ (Angola, 1983) de Ruy Duarte de Carvalho, ambos frutos de adaptação de contos da tradição oral (DIAWARA, 1987). De acordo com ele, na época “alguns participantes sugeriram que a literatura oral era melhor fonte de inspiração do que literaturas escritas em linguagens coloniais formais” (1987, p. 37).

Wend Kûuni acabou se tornando um marco na época por trazer a proposta de um retorno às raízes culturais a partir da adaptação para o cinema de uma antiga fábula sobre uma criança órfã e muda que ao retornar para casa foi renomeada como Wend Kûuni ou “dom de Deus” simbolizando a gratidão da família que a adotara. De acordo com sinopse divulgada²⁵, o realizador através desse simples conto procurou apresentar que os valores da cultura tradicional Mossi poderiam prover respostas para vários problemas como a fratura pelo deslocamento rural e conflitos políticos relacionados aos refugiados. Já *Nelisita* é resultante do trabalho de conclusão do diretor na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris, e conta a história de uma garota (*Nelisita*) que nasce para salvar sua família de uma luta contra os espíritos que, no contexto da narrativa, escondiam os alimentos enquanto a comunidade inteira passava fome.

²⁴ O termo *nyaneka* se refere a uma etnia composta pelos Mumuilas e Mungambwe, os quais com mais outras nove populações distintas formam o grupo étnico-linguístico Nyaneka-Humbe. Fonte: <http://cinafrica.letras.ufrj.br/index.php/filmes/angola/64-filme-ruy-duarte-de-carvalho>

²⁵ Fonte: <http://newsreel.org/video/WEND-KUUNI>

Essa tendência de filmes se alinha ao que Teshome Gabriel (2011) denominou de “fase da recordação” em que, à medida em que cineastas do denominado “Terceiro Cinema” passavam por um processo de institucionalização social do cinema e detinham um controle maior sobre a produção, distribuição e exibição dos filmes, caminhavam, em termos temáticos, para narrativas de “retorno à fonte”²⁶ abordando histórias que retratavam conflitos entre zona rural e urbana, entre valores tradicionais e modernos, folclore e mitologia. Esse “retorno à fonte”, em certo aspecto, configurava um afastamento para o mítico em virtude do sentimento de frustração gerado com os desdobramentos políticos após o processo de independência em alguns países e eram consideradas politicamente ingênuas quando comparadas a outros filmes do mesmo período. No entanto, essa crítica era um indício de que o olhar projetado sobre os filmes ainda era, em certa medida, refém de modelos narrativos anteriores. Embora com ideologias e finalidades diferentes, tanto as produções coloniais, quanto os primeiros filmes realizados por cineastas africanos, estavam inseridos em um mesmo regime representacional: usar da narrativa fílmica um meio de retratar a “realidade” dos povos africanos.

Pesquisadores como Pierre Haffner (*Essai sur les fondements du cinéma africain*, 1978) e Françoise Pfaff (1984) já haviam comentado sobre a importância da tradição oral nos filmes africanos, assim como do teatro *koteba* e *yoruba* (DIAWARA, 1992; TCHEUYAP, 2011) e, apesar da relação entre cinema e literatura oral estar presente desde os primeiros textos críticos sobre cinemas africanos, para Diawara (1987), esses estudos se limitaram em registrar a influência da literatura oral nos filmes – a exemplo da presença do *griot*, seja como narrador ou personagem, bem como, a referência a heróis e costumes provenientes da tradição oral.

Apesar da relação entre cinema e literatura oral²⁷ estar presente desde os primeiros textos críticos sobre cinemas africanos, na opinião de Diawara (1987), esses estudos se limitam apenas em documentar o traço da literatura oral no cinema (através da presença do *griot* ou referência a heróis e costumes da tradição oral), ou discutir o cinema partindo de parâmetros provenientes dos estudos em literatura oral, como por exemplo, a análise de padrões repetitivos, provérbios, momentos épicos e canções (DIAWARA, 1987, p. 38). Na opinião do pesquisador, a questão que continua sendo um desafio nessa relação entre narrativas é a transformação que ocorre nos “pontos de vista narrativos” quando o filme leva em conta a história da tradição oral, em outras

²⁶ Como já mencionado através de Manthia Diawara (1992), no capítulo 1.

²⁷ O autor usa o termo “literatura oral” (DIAWARA, 1987) ao invés de “narrativa oral”, sugerindo que muitas das narrativas, outrora difundidas apenas oralmente já foram organizadas em texto escrito. Apesar disso, o sentido empregado se aplica às narrativas orais.

palavras: como os elementos extra-fílmicos²⁸ da história se combinam com elementos cinematográficos.

Os primeiros filmes realizados por Sembene, por exemplo, buscaram ao seu modo, reconstruir a imagem do “homem africano” mostrando hábitos, costumes, detalhes do cotidiano, os contrastes sociais nas grandes cidades africanas, em contraposição às imagens exóticas e racistas difundidas pelas antigas produções coloniais. Acreditava-se que o cinema era um meio potente para conscientizar e mobilizar as massas. Nesse cenário, a adaptação de contos tradicionais e, conseqüentemente, a saída de um regime representacional da narrativa (ao modo Sembene) parecia atender mais aos anseios externos de um público estrangeiro, ávido por encontrar a África exótica de seu imaginário, do que à necessidade política “descolonizar mentes” por meio do cinema.

A questão é que, ao contrário do que se podia pensar, muitos desses filmes supostamente *naïfs* usaram a narrativa oral como um suporte estratégico para refletir a ideologia da época, por vezes, entrando até em contradição com os valores originalmente defendidos pela história oral usada como matriz narrativa. Manthia Diawara, ao fazer uma análise narrativa *Wënd Kûuni* (DIAWARA, 1987, p. 38-39), chega à conclusão de que onde a narrativa oral trazia como lição final o retorno à lei e à ordem, a versão cinematográfica apresentava a proposta de uma nova ordem em substituição à velha. Nem mesmo o *griot* era visto da mesma forma em cada filme.

Frank Ukadike no seu livro pioneiro *Black African Cinemas* (1994), ao interrogar as relações entre a tradição oral, de que faz parte a figura do *griot*, e a estética dos cinemas africanos, reconhece “o efeito [...] da narrativa oral como uma força para ‘africanizar’ a linguagem do cinema²⁹” (UKADIKE, 1994, p. 203, tradução nossa). Nessa perspectiva, o autor indica como possíveis elementos que demonstram essa herança da tradição oral nos filmes as seguintes técnicas: “[...] intervenções e digressões que ajudam a mudar pontos de vista no tempo e no espaço; ilustrações dramáticas compostas por múltiplas vozes narrativas, por exemplo, a história-dentro-de-uma-história; transgressões por meio de *flashback* e *flashforward*; e a música como estrutura narrativa³⁰” (UKADIKE, 1994, p. 203).

O papel desempenhado pela tradição oral no cinema africano permite ver como o cineasta transformou essa tradição em uma nova ideologia, mas também em uma forma de fazer cinema

²⁸ Usa esse termo se baseado em Christian Metz que faz a distinção entre elementos cinemáticos (dentro do filme) e extra-cinemáticos (fora do filme).

²⁹ Do original: *the [...] effect of oral narrative as a force for ‘Africanizing’ film language.*

³⁰ Do original: *interventions and digressions that help to shift points of view in time and space; dramatic illustrations carved out of multiple narrative voices, for example, the story-within-a-story; transgressions by means of flashback and flash-forward; and music as narrative structure.*

distinta da linguagem cinematográfica do Ocidente (DIAWARA, 1988). Por outro lado, essa tendência (filmes baseados em fontes e formas tradicionais de narrativa) também foi criticada e seus filmes chegaram a ser considerados como “assimilados e fornecedores de imagens exóticas estereotipadas da África, o que ficou conhecido como “cinema de cabaça” (*calabash cinema*), feito para turistas, retratando uma África a-histórica, com imagens bonitas de povos primitivos” (DIAWARA, 2010, p. 96). Mesmo assim, o fato desses filmes trazerem a dimensão mítica e heroica que se havia perdido desde o cinema de Ousmane Sembene e sua busca por uma “forma” narrativa diferente dos padrões ocidentais, tornam essa vertente relevante.

Tomando como referência de seu estudo os cinemas africanos de língua francesa, Melissa Thackway (2003) afirma que o cinema, desde a sua invenção, não é uma ferramenta tecnológica neutra, mas ao longo da história os cineastas integraram elementos de sua própria cultura à narrativa cinematográfica. Quanto a isso, há diversos exemplos, mas talvez o mais emblemático entre eles seja a própria origem e desenvolvimento da chamada “narrativa clássica” que se desenvolveu no cinema norte-americano em que o individualismo perpassa a forma de contar história.

Por essa razão, os realizadores africanos embora tivessem conhecimento das tradições fílmicas ocidentais – pelo menos, na condição de espectadores – tiveram que adaptar suas formas culturais e seus códigos narrativos, incluindo as tradições da cultura oral³¹, para expressar suas realidades. Sem ser essencialista, a autora busca mostrar como essa aproximação do cinema com essas formas culturais proporcionou o que ela denomina de “certa identidade cultural” aos filmes africanos francófonos. Apesar de haver uma predominância das características apresentadas pela pesquisadora no chamado “cinema francófono”, nos questionamos: até que ponto essa adaptação da tradição da cultura oral se restringe a esse recorte geopolítico e neocolonial?

A tradição da cultura oral esteve espalhada em vários países do continente, além disso, a própria existência da prática dos *griots* estava relacionada aos contextos dos impérios africanos o que, de certo modo, implica a compreensão desse legado sob uma nova perspectiva geográfica. Perspectiva que não está, necessariamente, associada ao idioma herdado pelo colonizador, mas a uma memória partilhada por meio de uma história comum – a história de um determinado império e seu legado. Para fins de exemplificação, se considerarmos a história

³¹ Autores como Melissa Thackway para se referir ao uso da oralidade no contexto das culturas africanas usa a expressão *oral storytelling traditions* (THACKWAY, 2003, p. 49), que em tradução literal seria “tradições da narrativa oral, contudo, optamos por utilizar o termo “tradições da cultura oral” por compreender que essas narrativas, antes de se constituírem como tais, estão inseridas em um contexto específico de enunciação, incluindo a própria tradição *griot*.

dos impérios africanos, a divisão por afinidade linguística entre os cinemas (francófono, lusófono e anglófono) não faz muito sentido, antes cria uma cisão cultural que reporta mais à influência da cultura do colonizador do que a referências de culturas locais.

Por outro lado, considerar a influência da tradição *griot* em produções da cultura contemporânea – sejam composições musicais, sejam narrativas cinematográficas – não significa buscar uma autenticidade em um passado remoto e negar as expressões do tempo presente. Embora o tradicional na cultura africana muitas vezes seja usado para fazer referência a um conjunto homogêneo e puro, supostamente existente antes do processo colonizatório, é preciso lembrar que tais culturas, à semelhança de outras culturas do mundo, “evoluíram à medida que os estilos de vida ou dinastias governantes mudaram, novas religiões foram introduzidas e populações migraram e viajaram³²” (THACKWAY, 2003, p. 49-50, tradução nossa).

Enquanto a narrativa clássica ocidental tende a valorizar enredos em que a realização pessoal da personagem ganha destaque na narrativa, nas culturas (narrativas) africanas, consideram a pessoa como parte de uma comunidade, logo, estar em harmonia e equilíbrio com a comunidade, é um aspecto que precede a conquista individual revelando uma relação de interdependência entre os sujeitos. Há diversas escolhas estilísticas que indicam essa preferência narrativa. Uma delas é a abordagem da dimensão espacial nos filmes:

Realizadores com frequência vão capturar os céus, árvores e água ou paisagens no quais o personagem foi colocado em cena. Percursos panorâmicos lentos que dão o senso de unidade e vastidão da paisagem e reforçam a identificação com esses ambientes são frequentemente incluídos. Contrário ao estilo de muitos filmes comerciais do Ocidente, *considerações espaciais* podem tomar precedência sobre questões temporais [...].³³ (THACKWAY, 2003, p. 51, tradução e grifos nossos).

Além da dimensão espacial, outra estratégia que se contrapõe a uma abordagem mais individualista na narrativa é a escolha por enquadrar a personagem como parte de um grupo, contextualizando e situando a sua trajetória na comunidade. A premissa social implícita é a de que a comunidade está no indivíduo e não que o indivíduo está na comunidade, como é o caso com cinema de gênero ocidental (TOMASELLI; SHEPPERSON; EKE, 1995). Segundo Thackway (2003, p. 52) esse tipo de enquadramento recria no cinema uma performance comum ao teatro de ar livre realizado na África Ocidental.

³² Do original: [...] has evolved as lifestyles or ruling dynasties have changed, new religions been introduced, and populations migrated and travelled.

³³ Do original: Directors will often hold shots of the skies, trees, water, or landscapes once the characters have left the scene. Slow sweeping pans that give a sense of unity and vastness of landscape and reinforce identification with those surroundings are often included. Contrary to the style of mainstream Western films, spatial considerations can take precedent over temporal concerns [...].

Outro aspecto importante a ser considerado na tradição *griot* é o narrador. Uma vez que os contos são transmissores de códigos e valores sociais é preciso criar estratégias para mobilizar a audiência, atrair sua atenção. Até porque muitos desses contos, por já serem conhecidos, acabam sendo avaliados não pelo seu ineditismo ou originalidade, mas pela habilidade de quem narra em utilizar recursos que cativem o público como a inserção de pequenos detalhes à narrativa, adaptando-a ao contexto no qual a história é contada, ou ainda modificando-a de acordo com o gosto ou perfil do público. Por essa razão que:

A mensagem atual de um conto será normalmente transmitida através de uma rica linguagem metafórica interpretada em diferentes níveis por diferentes membros da audiência, sejam crianças, adultos, iniciados ou não-iniciados. [...] Através de contos e mitos, crianças aprendem estruturas organizacionais e códigos morais que regulam sua sociedade e encontrar sua história ancestral e o sistema de crenças de sua comunidade. Contos épicos de heróis passados, que o narrador geralmente dirige para eventos dos dias de hoje, ajudam a transformar um senso de orgulho e pertencimento a uma dada comunidade³⁴ (THACKWAY, 2003, p. 53 e 54)

Gérard Meyer, autor de duas obras sobre contos africanos³⁵ (a exemplo dos contos mandingue e malinke), confirma a importância do poder da sugestão nesse sistema de valores convertido através de imagens e linguagens metafóricas que, raramente, contém uma moral explícita. Isso permite que os contos sejam constantemente atualizados e, ainda assim, continuem refletindo as mudanças de diferentes realidades socioculturais. De acordo com Thackway (2003), isso demonstra mais o aspecto evolutivo do que estático ou obsoleto dessas tradições. Além de um papel educacional, os contos orais assim como outras performances (a exemplo do teatro de rua³⁶) têm sido um espaço para abordagem crítica de questões relacionadas ao abuso de poder.

No período de regimes ditatoriais ou outros governos repressivos, muitos cineastas escolheram a estrutura dos contos orais como forma de construir narrativas alegóricas sobre tais regimes e, ao mesmo tempo, evitar repercussões políticas dos seus retratos satíricos de autoridade. Reconhecer a presença da alegoria em tais narrativas é fundamental para perceber as suas diversas camadas de significação e suas implicações políticas. Por essa razão, “mesmo quando o conteúdo temático de um filme foi atualizado para refletir realidades contemporâneas

³⁴ Do original: *the actual message of a tale will usually be conveyed through a rich metaphorical language interpreted on different levels by different members of the audience, whether childrens, adult, initiates, or non-initiates. [...] Through tales and myths, children learn the organizational structures and moral codes regulating their society and encounter their ancestral history and belief systems of their community. Epic tales of past heroes, wich the narrator often directly realtes to present-day events, help to convey a sense of pride and belonging to a given community [...].*

³⁵ Os livros são: *Contes du pays malinké: Gambie, Guinée, Mali, Sénégal* (1987) e *Contes du pays mandingue: Guinée, Mali, Sénégal, Gambie* (1988).

³⁶ *Koteba*, no Mali, é um exemplo.

e o contexto do filme, é possível identificar os mesmos personagens ou situações habitualmente encontradas nos contos³⁷” (THACKWAY, 2003, p. 83, tradução nossa), tal estratégia permite que as audiências africanas, uma vez familiarizadas com os contos, identifiquem as referências e reconheçam tanto as associações quanto os eventuais simbolismos de determinadas situações e temas.

Em termos estruturais, há determinadas características apresentadas nas narrativas fílmicas que são comuns aos contos orais, entre elas, o uso de *digressões* ou pausas na história principal, resultando em narrativas não-lineares, fragmentadas, cujos significados são construídos em camadas. Tal característica, em virtude do período em que tais filmes africanos emergiram, não raro, foram relacionadas às vanguardas cinematográficas euro-americanas (THACKWAY, 2003, p. 78), mas o que se percebe é que era uma atualização de um aspecto familiar às culturas africanas.

Denise Paulme, etnóloga e antropóloga francesa, em seu livro *La Mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains* (1976), a partir de uma análise de sete contos africanos, identifica uma série de estruturas recorrentes³⁸ que também podem ser observadas em alguns filmes africanos: contos ascendentes, descendentes, cíclicos e de espelho. Os contos ascendentes são aqueles que se deslocam de uma falta ou problema inicial para a sua resolução. Já os descendentes, são aqueles em que uma situação estável é abalada pela chegada de uma força de ruptura ou a ganância de um protagonista que, ao longo da narrativa, pode ser integrado, distanciado ou punido pela comunidade. No conto cíclico a estabilidade de uma situação também é abalada, no entanto a ordem é restaurada antes de ser abalada novamente. E por fim, há o conto espelho em que dois protagonistas adotam posicionamentos contrários diante de uma dada situação, uma forma encontrada pelos contos de representar a dualidade humana.

Outras técnicas comuns aos contos africanos e que podem ser encontradas em narrativas fílmicas é a apresentação da história a partir de uma *estrutura circular*, quando um filme começa e termina com um mesmo plano, e o significado simbólico só se torna aparente quando visto pela segunda vez. Uma estratégia concretizada cinematograficamente pela montagem e que, usa o passado intradieético – passado que tem por referência o próprio desenrolar da

³⁷ Do original: *Even when the thematic content of a film has been updated to reflect the contemporary realities and context of the film, it is possible to identify the same characters or situations habitually found in tales.*

³⁸ Visto que tais estruturas foram depreendidas de contos orais, sua apresentação aqui tem o fim de demonstrar a relação entre tradição oral e o cinema, no entanto, no âmbito de estudos de roteiro cinematográfico é possível identificar estruturas semelhantes em narrativas ocidentais – a exemplo da “jornada do herói” (VOGLER, 1998) – e que geralmente servem como modelos paradigmáticos para a construção de narrativas cinematográficas.

história no filme – como forma de contemplar o presente, reforçando uma característica bem marcante nas tradições orais: a *repetição*.

A repetição, no contexto das narrativas orais, é uma forma de engajar a participação da audiência durante a contação da história. Tal estratégia pode se concretizar sob a forma de *leitmotifs* musicais ou visuais retomados ao longo da narrativa, ou ainda, o emprego de canções com repetições padronizadas em refrões de *call-and-response*³⁹, pontuando o ritmo da narrativa. De acordo com Alexander Fisher (2016), a repetição é uma estratégia fundamental na performance oral do *griot*, pois mostra o domínio e habilidade que o intérprete tem sobre a narrativa e, embora esteja presente em diversos filmes africanos sob a forma de *leitmotif* – a exemplo dos filmes de Sembene (*La noire de...*, 1966; *Mandabi*, 1968 e *Xala*, 1974) – pode ser entendida como um meio de chamar a atenção do espectador versado na tradição oral ultrapassando “a simples articulação da narrativa em direção a uma inscrição da voz do narrador” (FISHER, 2016, p. 10). Além disso, a repetição, além de ditar um ritmo à narrativa, contribui para a sua compreensão, pois diante de uma abundância de informações, a repetição de palavras ou frases-chave confere plenitude à narrativa (OKPEWHO, 1992, p. 72).

Já a inserção de padrões de *call-and-response*, ao trazer uma dinâmica de participação direta da audiência, valoriza a capacidade de improvisação de quem narra e permite que novos significados sejam criados a cada repetição. Em estudo sobre as narrativas orais de Guiné-Bissau, o linguista Hildo Honório do Couto (2009) dá um exemplo que demonstra a importância dessa interação verbal entre narrador e público durante a contação da história:

Tanto que o narrador sempre começa pela expressão “ier ier...”, que equivale aproximadamente ao nosso “era uma vez...”. Para deixar claro que está em sintonia com ele, a audiência responde “iera sertu”, ou seja, “era uma vez, sim”, “é isso mesmo”. Só após essa resposta o narrador inicia a narração. No meio pode haver interrupções pela audiência. No final, frequentemente ele apresenta o fecho “Sin ki storia kaba”, isto é, “assim a história acaba” (COUTO, 2009, p. 63).

Mais do que o conteúdo da história o que está em questão é a forma como ela é contada, de modo, que “o sucesso da narrativa e de uma história, em particular, reside não tanto em sua semelhança com a original, mas em suas nuances individuais e em sua capacidade de envolver outros” (SALE, 1992, p. 42). A improvisação dá autoridade ao improvisador com base em quão bem ele ou ela recria a história para atender às necessidades individuais e do grupo, à medida que se apresentam no momento específico da narrativa.

³⁹ “Chamada-e-resposta”, em tradução livre, *call-and-response* é um operador linguístico em que a audiência usa uma expressão ou frase em resposta à “chamada” do interlocutor. Sua utilização também se faz presente em músicas espirituais, de entretenimento e trabalho. Sua difusão entre os escravos africanos na América influenciou na criação de estilos musicais como *blues*, *jazz* e o *hip-hop* (MEYER, 1988; SALE, 1992; KEEGAN, 2009).

3.2.1 O *griot* no cinema: filmes inspirados na tradição oral

Há filmes que, embora não trazendo os contos das tradições orais de forma direta, sob a forma da representação de suas histórias, demonstram a influência da cultura oral a partir da adaptação de técnicas e códigos narrativos que se aproximam das estratégias narrativas que compõem o processo de contação de histórias na performance das tradições orais. Tal processo de adaptação pode aparecer de diferentes maneiras, sendo a mais comum delas, a utilização de uma personagem que interpreta a presença do *griot* ou *griotte*⁴⁰ (*griot* feminina) na narrativa, “para introduzir ou narrar a principal diegese fílmica na forma de conto” (THACKWAY, 2003, p. 59). Outra técnica bastante utilizada no cinema, é a utilização de estratégias que influenciam no fluxo temporal da narrativa como o uso de *flashbacks/flashforwards*, interrupções/digressões na narrativa principal, entre outras intervenções que remetem à performance oral do *griot* através da reprodução de suas técnicas narrativas.

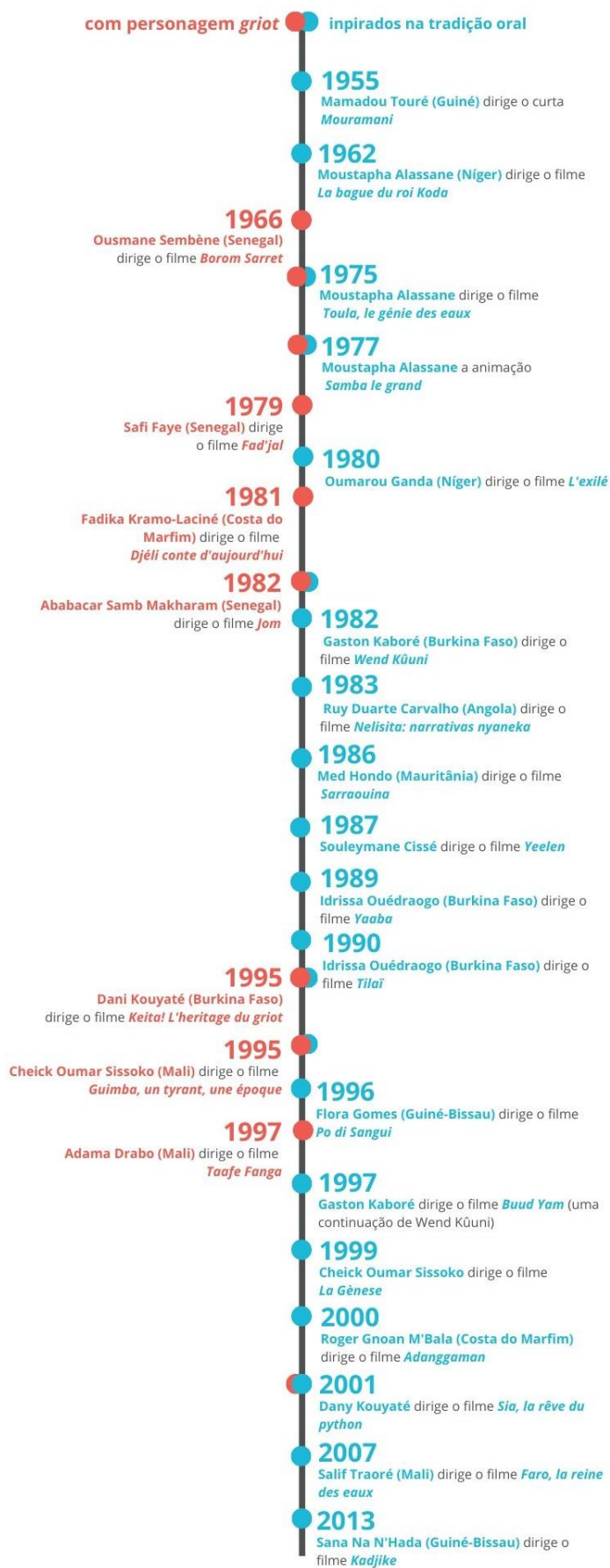
Com o fim de demonstrar a influência da tradição oral africana sobre a narrativa fílmica, fizemos um breve levantamento que apresenta, em ordem cronológica, filmes realizados por cineastas africanos que apresentam a personagem do *griot* ou cuja história é inspirada na tradição oral⁴¹. A cronologia abrange produções de cineastas de diferentes países da África ocidental e alguns dos filmes serão comentados com o objetivo de indicar a maneira como aspectos narrativos da tradição oral são incorporados e atualizados pelas narrativas cinematográficas. Um percurso que consideramos fundamental para compreender, mais adiante, o funcionamento das alegorias no seio da narrativa e a sua estreita relação com esse legado cultural.

É muito comum que as narrativas de filmes inspirados em elementos das tradições orais sejam classificadas como dramas históricos, etnoficções, surrealistas ou épicos pelo fato de apresentarem representações “extemporâneas” (ou situadas em uma temporalidade histórica não-contemporânea), no entanto, esta é apenas uma, entre outras características provenientes da tradição oral. Essa influência também não está restrita à produção de um cineasta ou à cultura de um país específico, conforme demonstra a lista de filmes do diagrama (Figura 3).

⁴⁰ As *griottes* tendem a ser menos visíveis nas narrativas fílmicas, mas no contexto das sociedades africanas costumam ser tão relevantes quanto os próprios *griots*. Um exemplo disso é Yandé Codou Sène, conhecida como a *griotte* de Leopold Sédar Senghor. Yandé, além de preceder a chegada do ex-presidente senegalês com cânticos de exaltação, também se tornou uma figura influente no campo das artes, sobretudo na música. Entre seus trabalhos de destaque gravou um álbum com o músico Youssur N’Dour e, no cinema, cedeu sua voz para a composição da trilha sonora de filmes como *Mossane* (Safi Faye, Senegal, 1996), *Karmen Geï* (Carmen negra, Joseph Gai Ramaka, Senegal, 2001) e *Faat Kiné* (Ousmane Sembene, 2001).

⁴¹ Para uma lista mais abrangente de filmes africanos inspirados nas narrativas de tradição oral, elaboramos o *Apêndice A* (Filmes africanos inspirados na tradição oral), onde além da ficha técnica de cada filme é possível ter uma noção do seu conteúdo através da sinopse.

Figura 3 – Diagrama com filmes inspirados na tradição oral.



Dos diferentes modos de influência da tradição oral na narrativa de filmes africanos, uma das primeiras a ser estudada, foi a presença de um personagem *griot* (círculos em vermelho do diagrama), justamente, por se tratar de um símbolo dessa tradição e principal difusor de suas características. Entre os trabalhos que se voltam especificamente para a presença dessas personagens nos cinemas africanos, pode-se fazer referência aos estudos de Françoise Pffaf (1984) e Mbye Cham (1990), que construíram suas análises a partir dos filmes de Ousmane Sembene, além de Manthia Diawara (1988), Melissa Thackway (2003) e Frank Ukadike (1994), que pautaram suas reflexões acerca das tradições orais no cinema tendo como ponto de partida um repertório mais amplo de filmes e cineastas.

É através da presença dessas personagens na narrativa cinematográfica que a tradição oral africana se torna acessível a um público mais amplo e os cineastas, cientes da carga simbólica associada à essa personagem, aproveitam para promover o retorno das tradições africanas na contemporaneidade e, simultaneamente usar da encenação do *griot* um mote para apontar, figuradamente, os problemas e questões relativas ao momento histórico no qual o filme foi feito. Geralmente, nessas duas situações, o filme segue com uma narrativa central, que mantém a unidade espaço-temporal da representação, mas através do comportamento e da fala de suas personagens, constrói uma ponte com questões extra fílmicas, seja para apresentar uma crítica interna acerca ao próprio objeto de referência (as tradições encenadas), seja usando esse objeto apenas como pretexto para desenvolver uma crítica externa ao filme e relacionada a outros problemas que afetam as sociedades africanas e outras em potencial.

Entre os filmes que exploram o simbolismo associado às personagens *griots* como forma de construir outros discursos, pode-se fazer referência aos filmes *Guimba, un tyran, une époque* (Guimba, um tirano, uma época, Cheick Oumar Sissoko, Mali, 1995) e *Sia, le rêve du Pynthon* (Sia, o sonho de Python, Dani Kouyaté, Burkina Faso, 2001)⁴². Filmes que inspirados na estrutura do conto tradicional, apresentam a história de reis tiranos que tentam preservar a sua autoridade através de métodos que trazem sofrimento à população e, sobretudo, às mulheres.

Em *Guimba*, o rei aparece açoitando seus servos por motivos frívolos (a derrota de um deles em uma luta de entretenimento) e obriga uma família a entregar uma de suas filhas para se casar com príncipe. Como mediador e comunicador de todas as suas decisões, aparece a figura de *Sambou, o griot* (Habib Dembélé) que assume, nos termos de Hampaté Bâ (2010, p. 195), o papel de um mediador autorizado a ter “duas línguas na boca”, podendo dizer e des-

⁴² Curiosamente, nos dois filmes o *griot* é interpretado pela mesma pessoa, o ator Habib Dembélé. Habib também aparece atuando em outros filmes dirigidos por cineasta africanos, entre eles, *Mooladé* (Ousmane Sembene, Senegal, 2004) e *Bamako* (Abderrahmane Sissako, Mauritània, 2006).

dizer o seu discurso a fim de proteger a imagem do seu “soberano”. O *griot* está presente no filme desde a sequência inicial, quando aparece um homem (diferente do ator que interpreta o *griot* no filme) caminhando à margem de um rio tocando um *sokou*⁴³ (Figura 4) e narrando pela sua “canção falada” os acontecimentos que irão constituir parte da história que será encenada, logo em seguida, pelo filme. Uma atuação que prepara o espectador para a diegese do filme e, ao mesmo tempo, valoriza o papel do *griot* como o grande contador de histórias no contexto cultural africano.

Figura 4 – *Griot* como narrador e como personagem no filme *Guimba*.



Fonte – Frames do filme *Guimba, un tyran, une époque* (Cheick Oumar Sissoko, Kora Films, 1995).

No segundo filme, *Sia, le rêve du Pynthon*, a tirania do rei é sustentada pelo discurso mítico do deus “Python”. Em atendimento aos desejos de Python, as moças virgens do reino eram escolhidas e sacrificadas a fim de que a ira do deus não se levantasse sobre a população. Ao longo do filme, porém, Python se revela como um mito construído pelos próprios homens e um pretexto para violar as moças virgens impunemente – entre elas, *Sia* – com a conivência do rei. Ambientada em uma África pré-colonial, mais uma vez, o *griot* (Balla) surge na diegese do filme como um porta-voz, aquele que comunica as decisões do rei para a população (Figura 4), mas também como alguém cuja moral duvidosa, na medida em que age conforme seus interesses pessoais e abandona a sua lealdade ao rei para apoiar o seu sucessor com um discurso mentiroso. Apesar dessa crítica relacionada à capacidade de o *griot* fazer o uso das palavras com fins de manipulação, em outro momento o filme apresenta a performance de uma *griotte*, acompanhada de seus músicos (Figura 5), evitando assim qualquer tipo de essencialização quanto a essa figura e demonstrando que o legado das tradições orais não estava restrito a determinadas classes sociais, nem servia apenas a interesses políticos, mas também fazia parte de expressões da cultura popular.

⁴³ Pequena viola de duas cordas.

Figura 5 – *Griotte* canta com músicos (acima) e o *griot* como porta-voz do rei (abaixo).



Fonte – Frames do filme *Sia, le rêve du python* (Dany Kouyaté, Les Productions de la Lanterne e Sahélis Productions, 2001)

Ao fim, *Sia*, a virgem escolhida para aplacar a ira do Python, após haver perdido a sua “pureza” – física, uma vez que foi molestada pelos sacerdotes, e de crença ingênua no regime do falso deus – reaparece publicamente repetindo um discurso que era dito pelo “louco” da cidade: “Miséria! Miséria! Aquele que semeia miséria, colhe mais penúria!”. Um discurso que, ao ser repetido por ela, não só adquire novo significado – diante do trauma vivido pela personagem – como é revestido de uma contemporaneidade, afinal, quando *Sia* reaparece anunciando-o já não caminha mais pelas ruas do império, mas está entre os carros da avenida de um grande centro urbano. Ao realizar essa mudança de cenário, a narrativa insinua que o discurso do “louco” já não parece ser tão antigo, nem tão insano quanto no começo, mas sim, um clamor pelo fim da injustiça e corrupção humana. Um clamor vindo de alguém, uma mulher, que à semelhança daquele louco, continua a não ter sua voz ouvida, mesmo em um tempo outro, supostamente mais desenvolvido. Essa articulação entre tempos históricos distintos que o filme opera é uma prova de que a referência às tradições orais ou a histórias ambientadas no período dos grandes impérios africanos não significam uma mera fuga para o passado diante de um desencantamento com o presente. Antes, aspectos do passado – incluindo o legado deixado pelas tradições orais – são utilizados como recurso criativo para ler e interpretar o presente partindo de uma perspectiva ancorada em valores e situações locais.

Quanto à presença do *griot* em cena, outro filme exemplar é *Taafe Fanga* (Adama Drabo, Mali, 1997), em que o *griot* (Sidiki Diabaté) usa suas habilidades para se dirigir a grupo de

crianças que está sentado em uma sala assistindo a um filme norte-americano na televisão (Figura 6). À medida em que griot adentra na sala, em poucos minutos a banda sonora, outrora composta pelo ruído proveniente da televisão – uma trilha musical – é substituída pelos acordes emitidos pela sua *korá*, chamando a atenção de sua audiência para a história que vai contar. A inserção da personagem *griot* nesse contexto, acaba servindo para tecer uma crítica à forma como o avanço tecnológico nos meios de comunicação se sobrepõe às tradições orais, situando a televisão – entre outras tecnologias – como parte de um conjunto de dispositivos que atuam como os “novos” contadores de história em detrimento do papel, outrora, exercido pelos *griots*.

Figura 6 – Performance do *griot* interrompe programa de televisão em *Taafe Fanga*.



Fonte – Frames do filme *Taafe Fanga* (Adama Drabo, Atriascop Paris/ C.N.P.C./Taare Film/Zweites Deutsches Fernsehen – ZDF, 1997)

A interação do *griot* em contextos mais contemporâneos também é uma estratégia adotada na sequência inicial do filme *Djeli, conte d'aujourd'hui* (*Djeli, conto de hoje*, Fadika Kramo-Lanciné, Costa do Marfim, 1981). Diferente dos dois primeiros filmes, citados como exemplos de atuação do *griot* – em *Guimba, le tiran, une époque* e em *Sia, le rêve du python* – tais filmes se alinham a uma outra modalidade de atuação da personagem do *griot*. Uma modalidade que ao invés de restituí-lo ao período épico, nos antigos impérios africanos, trazem a sua performance inserida em contextos contemporâneos à realização do filme, seja como um sábio, conselheiro, ou como músicos contadores de história.

Em *Djeli*, por exemplo, logo nos primeiros planos aparece um trio de músicos *griots* tocando seus instrumentos (uma *kora* ao centro e dois balofones), acomodados no chão de uma sala de estar, enquanto uma família assiste à apresentação sentada no sofá. A forma como a câmera se move entre os ouvintes da sala, em uma panorâmica circular, também contribui para situar, imageticamente, o espectador cinematográfico nesse ambiente e fazê-lo se identificar como mais um ouvinte da história (Figura 7). É assim que a performance narrativa-musical do trio, além de ser uma referência utilizada na diegese para prestar uma homenagem à tradição,

também serve como mote musical para introduzir as histórias que compõem a narrativa do filme – situando os *griots* como seus potenciais contadores – e também para antecipar parcialmente o conflito que vai atravessar o romance entre os dois jovens protagonistas, uma vez que é justamente por conta do legado das tradições que o relacionamento entre eles se vê ameaçado.

Figura 7 – Performance de músicos-*griots* em uma sala de estar.



Fonte – Frames do filme *Djeli, contes d'aujourd'hui* (Fadika Kramo-Lanciné, Les Films du Sabre, 1981).

O romance se constrói a partir da história de Fanta e Karamoko, dois estudantes marfinenses que, apesar da oposição entre suas famílias, sonham em se casar. O conflito surge quando Karamoko, descendente de uma família de *griots*, descobre que não pode se casar, pois além de ser considerado de uma casta inferior à de Fanta, teria de se dedicar à preservação do legado da sua família. No entanto, mais do que a busca por uma resolução entre o aparente conflito entre os valores da modernidade e tradição, a introdução dos *griots* no início do filme, ao tempo em que simula uma retórica oral na narrativa – fazendo retornar o tema musical em diferentes momentos do filme⁴⁴ – também propõe uma reinterpretação da tradição no contemporâneo através de ações cotidianas de dois jovens que, embora havendo nascido no seio de uma cultura tradicional, estão inseridos e familiarizados com os hábitos e costumes comuns à paisagem urbana das grandes cidades. É assim que Karamoko em uma cena aparece chegando de carro na vila onde seus familiares residem e em outra demonstra sua admiração pelo *griot* cantor Kouyaté Sory Kandia⁴⁵, através de um vinil na prateleira de uma loja. De modo semelhante, Fanta aparece dançando vestida com roupas tradicionais africanas, mas trazendo como plano de fundo a paisagem de uma cidade urbanizada (Figura 8). Na leitura de Diawara

⁴⁴ O canto iniciado pelo trio de *griots* não tem uma tradução integral e sua melodia pontua o filme inteiro, como uma espécie de *leitmotif*, incluindo a interpretação da música *Douga*, composição do cantor Sory Kandia, homenageado no filme.

⁴⁵ Natural da Guiné, Sory Kouyaté (como também é chamado) é descendente da família de *griots* Balla Fasséké Kouyaté, considerada a primeira do Império Mandingue. Sory também é reconhecido como o primeiro *griot*-cantor a ter carreira internacional no final dos anos 1950. Fonte: <https://musique.rfi.fr/actu-musique/musique-africaine/20130828-sory-kandia-kouyate>. Acesso em: 16 out. 2019.

(1988), o filme faz uma crítica ao sistema de castas por ter construído uma imagem negativa dos *griots* (considerada uma casta inferior) e, por essa razão, o cineasta cria uma história de amor para mostrar o atraso desse sistema, sendo o romance entre os dois jovens apenas uma entre outras possibilidades de operar uma “revolução de ideias” (DIAWARA, 1988, p. 10).

Figura 8 – Referências à tradição na contemporaneidade em *Djéli*.



Fonte – Frames do filme *Djéli, contes d'aujourd'hui* (Fadika Kramo-Lanciné, 1981, Les Films du Sabre).

Nos filmes citados até aqui, as *personagens-griots* se concentram, na maior parte do tempo, em encenar o seu papel a partir da relação com outras personagens. Há filmes, no entanto, que aproveitam a habilidade narrativa – pressuposta na figura do *griot* – para, através dela, inserir outras histórias à narrativa principal. Desse modo, as *personagens-griots* passam a funcionar como narradores de segundo nível (além da instância narradora prevista na composição narrativa do filme), servindo não só para introduzir a diegese fílmica, mas também transferir para ela alguns aspectos da forma do conto (THACKWAY, 2003, p. 59). Ao inserir outra história, a partir da narração do *griot*, a narrativa fílmica passa a ser constituída pela progressão de duas narrativas que, embora constituídas em níveis diferentes, se desenvolvem de forma simultânea e inter-relacionada (uma dentro da outra), permitindo que a interpretação de uma história segunda sirva de reinterpretação para uma história primeira e vice-versa. Entre os filmes que o personagem *griot* introduz a narrativa e insere outra história, através do seu papel de narrador, estão: *Jom ou l'histoire d'un peuple* (Jom ou a história de um povo, Ababacar Samb-Makharam, Senegal, 1982) e *Keita! L'héritage du griot* (Keita! O legado do griot, Dani Kouyaté, Burkina Faso, 1995).

Em *Jom*, a história do filme é introduzida pelo *griot* Khaly que usa suas habilidades para trazer à memória um evento passado: a história de um príncipe africano (Dieri Dio) que assassina um administrador da colônia francesa e após esse ato de vingança decide morrer para não perder a sua “jom” (dignidade, coragem, respeito em *wolof*) (UKADIKE, 1994, p. 201-222). Porém, ele conta essa história, em meados dos anos 1980, para um grupo de trabalhadores

de um complexo industrial que estão disputando entre si, pois enquanto uns apoiam os chefes de uma fábrica, outros são favoráveis à organização de uma greve em protesto às más condições de trabalho. Reunidos em uma sala, o *griot* inicia seu discurso, reforçando sua autoridade e legitimidade para aconselhar os seus ouvintes (trabalhadores) perante aquela situação e, indiretamente, dando a conhecer para os seus ouvintes “segundos” (o espectador do filme) a importância do seu papel no contexto das culturas africanas, como diz o próprio Khaly: “Eu não sou um livro e, no entanto, os que escrevem me solicitam a memória do povo e da História” (Figura 9). Em alguns momentos o *griot* usa a *kora* como acompanhamento de sua narrativa (THACKWAY, 2003, p. 61) e recorre à história do príncipe africano como forma de fundamentar um discurso que, ao fim, busca a conciliação entre os dois grupos de trabalhadores.

Figura 9 – O *griot* Khaly (chapéu vermelho) aconselha trabalhadores da fábrica.



Fonte – Frames do filme *Jom* (Ababacar Samb-Makharam, Baobab Films/Zweites Deutsches Fernsehen – ZDF, 1982).

Keïta! (1995), filme realizado por Dani Kouyaté, mostra o papel da oralidade no contexto de uma África contemporânea em que socialmente prevalecem os padrões e convenções de uma educação ocidentalizada. No filme, à medida em que o *griot* Djéliiba Kouyaté (interpretado pelo ator Sotigui Kouyaté, pai do cineasta) conta para o menino Mabo a lenda de Sundjata Keïta, um dos nomes mais importantes do Império Mali. As sequências do filme são compostas pelo revezamento e sobreposição entre duas narrativas distintas, porém relacionadas. A primeira narrativa, situada em uma África contemporânea, apresenta a história do *griot* Djéliiba que se hospeda na casa do menino Mabo (considerado um dos descendentes dos Keïta), com a missão de contar para a ele a história e o legado de seus ancestrais, mesmo sob o questionamento dos pais do menino, que já não reconhecem mais a importância da tradição nos dias atuais, e a rejeição da própria escola onde Mabo estuda, instituição para quem o conhecimento da tradição é ultrapassado e divergente dos princípios da ciência. Mesmo com tais empecilhos, nasce uma

amizade entre o *griot* e o menino. E depois que Mabo, finalmente, aprende a história de seus ancestrais, se torna ele mesmo um difusor dessas memórias ao compartilhar o que aprendeu com os seus amigos de escola, sentado sob a sombra de uma grande árvore (Figura 10).

Figura 10 – Tradição que atravessa gerações, do *griot* ao menino e do menino para seus amigos.



Fonte – Frames do filme *Keita! L'héritage du griot* (Dani Kouayté, Afix Productions/ Les Productions de la Lanterne/ Sahélias Productions, 1995).

A segunda narrativa que compõe o filme surge a partir dos relatos de Djéliba. Assim como o menino Mabo, o espectador também é convidado a conhecer a história de Sundjata Keita, que da condição de filho bastardo e portador de deficiência física é elevado ao reconhecimento e honra de um dos maiores nomes da dinastia e Império Mali (Figura 11). À medida que Djéliba narra os acontecimentos, a cena se desloca do presente para o passado, do urbano para o rural, e os recursos cênicos do filme agora se prestam à reconstituição imagética e sonora da história, reforçando, didaticamente, a narrativa anunciada pelo *griot*. Essa retomada do épico de Sundjata, realizada através da narrativa cinematográfica de *Keita*, nos termos de Joseph Paré (2000) ao tempo em que realiza uma *descontextualização* da narrativa primeira, proveniente da tradição oral mandinga, permite a sua *recontextualização* através da convergência com a estética da narrativa oral⁴⁶. Um processo mediado pelo personagem *griot*, através de enunciados verbais (provérbios e digressões) que outrora ficariam no campo do imaginário, e que agora o cinema se encarrega de conferir materialidade por meio dos recursos cênicos.

⁴⁶ Na leitura de Diawara, os filmes baseados em adaptações de contos orais, operam uma *desterritorialização* da história – ao invés de *descontextualização*. Ao usar esse termo, o autor se refere ao conceito *desterritorializar* e *re-territorializar*, usado por Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), pois considera que essa adaptação transforma o valor semântico da narrativa “original” e usa essa transformação em favor das atividades subversivas em ação no filme (DIAWARA, 1987, p. 49)

Figura 11 – Representação do épico de Sundjata no filme *Keïta!*



Fonte – Frames do filme *Keïta! L'héritage du griot* (Dani Kouayté, Afix Productions/ Les Productions de la Lanterne/ Sahélis Productions, 1995).

Para Mahomed Bamba (2015), os filmes em que a figura do *griot* e o relato oral constituem a base da narrativa estão estruturados em uma espécie de “retórica do griot”, pois o relato do *griot*, ao ser incorporado no filme, se apresenta como uma espécie de código extracinematográfico capaz de interferir, tanto no plano da construção enunciativa – ou seja no ato de narrar –, quanto no plano da recepção, pela forma como o espectador é convidado a interagir com a narrativa. Com isso, “os filmes africanos (como todos os filmes), além de tentar dar uma impressão realista e, em alguns casos, crítica da África e das suas culturas, também oferecem ao espectador uma experiência discursiva e narrativa” (BAMBA, 2015, p. 20). Esse sistema textual, a que ele atribui o nome de “filme griótico”, pode ser especialmente visto nos filmes *Keïta!* (1995) e *Djeli, conte d’aujourd’hui* (1981), comentado anteriormente.

Para além da atuação direta de *griots* como parte da narrativa ou ainda filmes baseados na representação de histórias da tradição oral africana, também há produções que, mesmo sem a presença de uma personagem *griot*, exploram elementos da tradição oral enquanto uma maneira de forjar novas formas de narrar no cinema. Tal apropriação pode ser vista, especialmente, em filmes como *Yeelen* (A luz, Souleymane Cissé, Mali, 1987), *Yaaba* (Avózinha, Burkina Faso, 1989) e *Tilai* (Tilai – a lei e a honra, Burkina Faso, 1989), os dois últimos dirigidos por Idrissa Ouédraogo.

Tais filmes, embora seguindo a uma proposta estética já apresentada em filmes anteriores – como *Wend Kûuni* (1982) e *Nelisita* (1982) – operam uma transposição espaço-temporal, no sentido de serem narrativas que partem de uma representação pautada em elementos tradicionais das culturas africanas (apresentação de símbolos, organização em aldeias, indefinição da temporalidade da história contada, etc.), para dar corpo a ideias e discussões contemporâneas ao período em que o filme foi realizado, tornando ainda mais complexa a sua

compreensão. Tendo em vista a repercussão e discussão já existente em torno dos filmes Souleymane Cissé⁴⁷ e Idrissa Ouédraogo, para efeitos de exemplificação de como opera essa transposição espaço-temporal, vamos citar os filmes *Po di sangui* (Árvore de sangue, Flora Gomes, 1996) e *Kadjike* (Sana Na N’Hada, 2013), ambos realizados por cineasta de Guiné-Bissau, o que também proporciona verificar que a influência da oralidade nos cinemas africanos se restringe à produções provenientes do Mali ou de Burkina Faso.

Em *Po di sangui* a narrativa se passa na aldeia fictícia *Amanhã Lundju* (Amanhã longe ou Amanhã distante) e apresenta a história de dois irmãos gêmeos (Hami e Dou) que nascem no contexto de uma tradição que, para o nascimento de cada pessoa, uma árvore deveria ser plantada, criando um vínculo direto entre o homem e a natureza. Porém, chega um momento em que o número de árvores cortadas supera ao de árvores plantadas. A natureza e, conseqüentemente o homem, se vê ameaçada, colocando em crise o relacionamento entre os próprios membros da aldeia. Por essa relação homem-natureza, o filme comumente foi interpretado como uma narrativa contra o desmatamento, no entanto, o vínculo que é dado pela tradição faz com que os acontecimentos relacionados à aldeia, e à floresta que ela contém, possam ser lidos como uma alegoria à destruição do homem pelo próprio homem. A destruição das árvores com uma implicação direta sobre a morte dos homens. Uma prova disso ocorre quando Dou (Ramiro Naka), o gêmeo sobrevivente, ao conversar com a árvore de seu falecido irmão, Hami, olha em direção à copa da árvore e, em seguida, como resposta à sua pergunta, cai uma gota de sangue em seu rosto.

Em reforço ao tom de fábula da narrativa, logo na sequência inicial do filme, aparece a imagem de fios entrelaçados saindo de uma máquina de tear enquanto, em profundidade de campo, uma mulher conta a história dos gêmeos a um grupo de crianças. Uma composição imagética que remete ao próprio ato de contar histórias, na medida em que o narrar, também é reunir os fios soltos dos fatos e acontecimentos dentro de uma lógica e sequência. Esse mesmo *leitmotif* de tecer panos de pente, relacionado ao ato de construir histórias, é explorado anos depois em outra produção do cineasta: o curta *A pegada de todos os tempos* (2009). Nessa segunda produção, não se trata de um pano de pente, mas um grande lençol azul sobre o qual uma senhora borda desenhos de figuras humanas como uma forma de contar a “história do nosso povo” para um grupo de crianças (Figura 12).

⁴⁷ Nos referimos especialmente ao filme *Yeelen*, primeiro filme da África Ocidental a ser contemplado com um prêmio do júri do Festival de Cannes (1987), e que apesar de trazer uma história encenada em um passado indefinido, usa de elementos das culturas tradicionais do povo Mande para abordar criticamente questões sociais e políticas do Mali contemporâneo (MACRAE, 1995, p. 57).

Figura 12 – Trabalhos artesanais aludem ao ato de narrar em filmes de Flora Gomes.



Fonte – Frames do filme *Po di sangui* (Flora Gomes, Films sans Frontières/S.P. Filmes/Arco Iris/Cinéféfilms/Radiotelevisão Portuguesa – RTP, 1996) e do curta *A pegada de todos os tempos* (Flora Gomes, Arco Íris, 2009).

Voltando para a narrativa de *Po di sangui*, é justamente após essa cena inicial, da mulher “tecendo” a história para as crianças, que o filme apresenta a chegada de Dou à aldeia para visitar o seu irmão gêmeo Hami que está morto. Pouco tempo após a sua chegada e diante do desmatamento da floresta que cercava a aldeia – ocasionando a morte de várias árvores, almas – misteriosamente a aldeia é tomada por um incêndio. A comunidade tenta de todas as formas apagar o fogo, no entanto, as chamas só cessam por completo após a intervenção de Calacado (Adama Kouyaté), o feiticeiro da aldeia. Depois, é ele mesmo que confia a Dou a missão de conduzir a aldeia no exílio e acompanhar Saly (Edna Evora), jovem outrora prometida a seu irmão e que agora poderia ajudá-lo nessa missão, conforme a direção do sol, por quem ela se apaixonou. Árvores que sangram, sol que é objeto de desejo, a narrativa está cercada de referências que parecem convidar o espectador a atravessar para outras camadas de interpretação.

Em uma canção que os membros da aldeia por ocasião do nascimento de novas crianças, a referência a elementos da tradição oral africana parece então, se tornar mais clara:

Tartarugas de *Amanha Lundju*, de onde elas vieram quando as aranhas-guias as traíram? Elas falam sobre coisas que já não existem as tartarugas não encontraram o caminho de volta elas falaram muito naquela noite, depois de 25 dias, cansadas de esperar elas construíram uma aldeia e a chamaram de *Amanha Lundju* (PO di sangui, 1996, 00:54:49 - 00:55:29).

Tartaruga e aranha são figuras antropomórficas recorrentes nos contos africanos (RODRIGUES, 2010, p. 210). A aranha, que também é conhecida como *ananse* nos contos populares da Costa do Ouro (Gana), se caracteriza por ser uma figura de grande astúcia e habilidade, assim como a tartaruga. Tais referências parecem servir de inspiração para a cenografia do filme quando, por exemplo, os membros da aldeia estão construindo uma casa de

madeira e sobre a porta há o desenho de uma tartaruga esculpida. Em outro momento, quando eles retornam do êxodo pelo deserto e encontram a aldeia semi-destruída, há fios vermelhos espalhados por toda a parte, uma construção plástica que remete tanto à teia de uma aranha, quanto à cor utilizada para cobrir os mortos da aldeia (Dou e depois o feiticeiro Calacado) (Figura 13).

Figura 13 – Cenário remete à teia de aranha (*ananse*), uma referência da tradição oral africana.



Fonte – Frames do filme *Po di sangui* (Flora Gomes, Films sans Frontières/S.P. Filmes/Arco Iris/Cinéteféilms/Radiotelevisão Portuguesa – RTP, 1996).

Mesmo que seja possível atribuir para a narrativa do filme uma temática relacionada à reivindicação de questões ecológicas, como a necessidade em se preservar o meio ambiente, percebemos que a influência das tradições orais e a transposição espaço-temporal operada pelo filme convida o espectador a interpretar a narrativa para além dessa pauta – diretamente indicada pelo desmatamento da floresta. Antes, tal construção narrativa, à medida em que confere sentido metafórico a diferentes elementos (árvore, sol, aranha, tartaruga, etc.), possibilita tratar de questões além do que está posto diretamente pela diegese e que precedem o próprio comportamento predatório do homem em relação à natureza: a relação entre tradição e modernidade. Sob outra perspectiva, mas ainda provocada por essas mesmas chaves, tal história também tem o potencial de ser a linha condutora para uma mensagem política. Conforme leitura apresentada por Jusciele Oliveira (2018), o conflito encenado entre os dois irmãos gêmeos, por exemplo, pode ser considerado uma alusão metafórica ao conflito de ideias que resultou na separação entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, “países irmãos”:

A representação desenvolve-se por meio do uso de uma casa de dois andares, em que cada andar representa uma nação, construída por um dos gêmeos, Hami, o qual será punido com a morte em virtude de derrubar as árvores de sangue para fazer carvão. Depois de sua morte, alguns habitantes da tabanka iniciam a destruição da casa, e outros defendem que o segundo gêmeo, Du, deverá herdar o imóvel. Mesmo com a reconstrução da casa por Du e todos da tabanka, o imóvel não se mantém (OLIVEIRA, 2018, p. 113).

Encerrando a narrativa, uma menina então, usa os desenhos pintados sobre a casa que restara em meio à destruição como um suporte para contar a história do seu povo, tanto para os membros da aldeia (inseridos na diegese), quanto para o espectador, a quem ela se dirige, simultaneamente, indicando os desenhos com a mão e olhando frontalmente para a câmera no plano final da sequência (Figura 14). A figuras utilizadas pela menina para contar a história, ao tempo em que contam de forma figurada (literalmente) a trajetória do povo da aldeia, também fazem uma associação direta com os animais já citados ao longo da narrativa e conhecidos no universo da tradição oral africana, conforme se pode observar pela sua própria narração:

Aqui, *aranhas* saindo da aldeia por causa do barulho. Aqui, árvores sendo cortadas. A árvore do papai, a minha, a da Luana...Veja, os pássaros estão indo embora. Aqui estão os caminhões-*tartaruga* que chegaram para arrancar nossas árvores. Então, a guerra começou. O sol lutou por nós. Aqui, nosso encontro com o povo da aldeia de Nodjourson. Eles estão procurando por um lugar melhor, como nós. Eles também são filhos do sol. Agora temos que plantar muitas árvores⁴⁸ (PO di sangui, 1996, 01:29:18 - 01:30:06).

Figura 14 – Menina usa elementos da tradição oral para narrar a trajetória do povo da aldeia.



Fonte – Frames do filme *Po di sangui* (Flora Gomes, Films sans Frontières/S.P. Filmes/Arco Iris/Cinétéléfilms/Radiotelevisão Portuguesa – RTP, 1996)

Pelo relato e conforme os contos da tradição oral, a relação entre aranha e tartaruga é marcada por uma disputa e no contexto do filme, os “caminhões-tartaruga” são os homens interessados em derrubar as árvores para extrair madeira e obter lucro. Já as aranhas representam os próprios moradores da aldeia, para quem o cenário de destruição ao invés de ser motivo de tristeza e desolação é um convite para continuar e “plantar muitas árvores”, como atesta o sorriso da menina que, ao terminar a narração, começa ela mesma a pintar uma árvore.

⁴⁸ Para citações diretas do filme acima de três linhas, seguimos o padrão para citações diretas longas, adotando o recuo a 4 cm da margem esquerda, e acrescentamos, logo depois, a minutagem de início e fim da sequência correspondente à exibição do texto.

De forma semelhante à estratégia apresentada no filme *Keita!*, as crianças de ouvintes, se tornam narradoras, assegurando a perpetuação da história e trazendo uma mensagem de esperança em relação ao futuro.

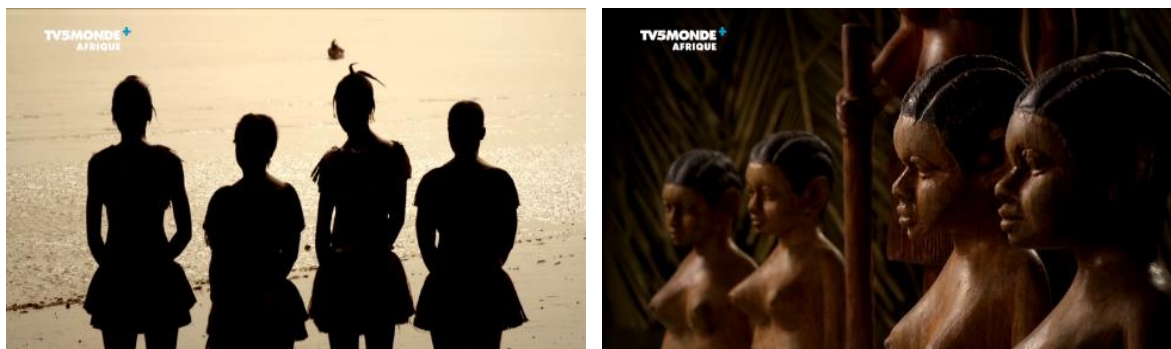
O segundo filme que opera a transposição espaço-temporal a partir das tradições orais é *Kadjike*⁴⁹ (2013), dirigido por outro cineasta guineense: Sana Na N’Hada. A narrativa traz o conflito entre os valores tradicionais e os apelos da modernidade através da história de uma aldeia cuja harmonia é abalada após a chegada de um casal de negociantes que, em troca de arma e dinheiro, aliciam jovens para o tráfico de drogas na cidade. Antes de tratar dessa espécie de conflito, mais contemporâneo, o filme começa com um regresso ao passado, narrando a história mítica do deus Nindo, de onde parte a criação de todas as coisas e também de Acapacam, o primeiro ser humano, uma mulher, que escolheu habitar em uma das ilhas do arquipélago de Bijagós, em Guiné Bissau⁵⁰. Nessa ilha, de acordo com a narração, teria se criado a primeira aldeia de nome Nocau que, após a partida de Acapacam ficou sob a responsabilidade de suas quatro filhas: Orácuma, responsável pelas tradições; Ominca, encarregada do mar, Oraca, responsável pelas florestas e pântanos e Ogubané, encarregada dos ventos e da chuva. Depois de um longo salto temporal na história, as quatro filhas aparecem em formas de estátuas representando a continuidade de sua memória através da tradição (Figura 15).

À semelhança de *Po di Sangui*, os acontecimentos que constituem a narrativa de *Kadjike* servem de fundamento para tratar sobre relações entre modernidade e tradição. No filme quando um dos jovens da ilha se envolve com um casal de negociante estrangeiro há uma série de conflitos que promovem o desequilíbrio na harmonia entre os moradores, retornando para o seu equilíbrio inicial apenas quando um outro jovem, revestido dos poderes mágicos conferidos pela tradição de seu povo, manifesta dons sobrenaturais e consegue expulsar os negociantes, salvando a todos. A principal diferença, no entanto, é o que esse segundo filme se apropria de elementos “reais”, como o arquipélago e sua cultura baseada em princípios matriarcais, para daí construir uma história ficcional, baseada em memórias ancestrais e que, independentemente da sua “veracidade” ou reconhecimento por dispositivos da “história oficial”, apresenta valores culturais que se voltam para a geração do presente.

⁴⁹ Palavra que significa mata sagrada onde os jovens vão aprender as coisas da vida. Fonte: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p33694>

⁵⁰ Em 2014, foi realizada uma série documental intitulada *No reino secreto dos Bijagós*, dirigido por Luís Correia, Noémie Mendelle e Sana Na N’Hada, e que mostra a rotina dos moradores dessa região até pouco tempo, isolada.

Figura 15 – Filme de Sana Na N’hada traz referências à tradição oral do arquipélago de Bijagós (Guiné-Bissau).



Fonte – Frames do filme *Kadjike* (Sana Na N’hada, LX Filmes, 2013).

A questão que fica após esse breve panorama das ricas possibilidades de utilização da personagem *griot* e das tradições orais africanas nos filmes é: como se dá essa transferência da “forma do conto” para as narrativas fílmicas? A partir de quais estratégias os cineastas africanos atualizam ou ressignificam o legado deixado pelas tradições orais? Ainda que não seja possível responder a todas essas perguntas diante do vasto repertório de filmes, nosso objetivo é abrir caminhos para compreender a influência das tradições orais além de aspectos tangíveis como a adaptação de um conto existente, a inserção de uma personagem *griot* ou a utilização de uma composição musical africana, mas como a observação de apropriações fílmicas, feitas a partir desse legado, podem configurar uma nova chave interpretativa para as estratégias e códigos fílmicos utilizados por cineastas de África e suas diásporas. Estratégias, por vezes apontadas como traços autorais, mas que na proporção em que são apresentadas e repetidas por cineastas africanos de diferentes origens e formações, oferecem indícios para pensar em uma tendência que transcende escolhas particulares e pode contribuir para pensar esses cinemas segundo novos parâmetros.

3.2.2 A tradição *griot* como gesto narrativo no cinema

Melissa Thackway em seção intitulada *Screen griots: orature & films* (2003, p. 49), do livro *Africa shoots back*, após realizar uma série de entrevistas com cineastas da “África francófona” – conforme ela mesma se refere ao seu recorte – tenta fazer uma aproximação dos cineastas africanos com os antigos *griots*. No entanto, a aproximação que pretendemos aqui não se refere ao aspecto funcional do *griot* e o papel que ele exerce perante a sociedade, mas a forma como ele constrói narrativas. Buscamos compreender como as estratégias empregadas pelos cineastas africanos ressoam, de alguma forma, as técnicas utilizadas pelos antigos *griots* no

processo de contação de história. Para tanto procuramos observar as estratégias de construção da narrativa nos filmes.

Esse interesse se deve, sobretudo, ao fato de que muitos filmes usarem a literatura oral como fonte de inspiração para refletir a ideologia da época e não a da tradição oral. Uma apropriação que se desenvolve de tal maneira que onde a narrativa original (oral) defende um retorno à lei, a versão cinematográfica, muitas vezes, propõe o estabelecimento de uma nova ordem para substituir a velha. Por isso, a alusão às tradições ou adaptação de narrativas orais para o cinema não, necessariamente, implica em um reforço do discurso ou das lições que elas defendiam no contexto no qual foram criadas, antes, o recurso à tradição ressurgue como estratégia que dá corpo a “um processo criativo que lhe permite [ao cineasta] fazer escolhas temporárias enquanto descansa sobre os ombros da tradição” (DIAWARA, 1987, p. 39).

Logo, antes de partir para influência das tradições orais na estrutura da narrativa cinematográfica é preciso trazer essa discussão, pois é muito fácil supor que um filme pelo simples fato de demonstrar características de filiação com as narrativas de tradição oral, seja reverente aos valores que foram (são) transmitidos por elas. Um exemplo emblemático nesse sentido é o já citado filme *Yeelen*, que faz do cenário mítico de sua história e do conflito intergeracional (pai e filho), um comentário alegórico sobre a cena política do Mali contemporâneo (JØRHOLT, 2001, p. 112). Estratégia que mesmo anos depois, o cineasta voltará a utilizar em seu filme *Waati* (Tempo, 1995), ao utilizar uma fábula como ponto de partida para apresentar uma história sobre o fim do *apartheid* na África do Sul.

No que tange a essa narrativa pressuposta, Diawara (1987) usa o filme *Wend Kûnni* (Gaston Kaboré), com o fim de comentar alguns elementos da narrativa (como função, ordem e voz⁵¹) e mostrar a forma pela qual a adaptação de um conto oral para o cinema transforma eventos e personagens de sua representação original visando a construção de uma narrativa baseada em uma ordem ideológica distinta. A narrativa de *Wend Kûnni* parte de tempos pré-coloniais, em que um vendedor ambulante, ao atravessar a savana descobre um menino inconsciente no mato. Quando o menino recupera a consciência, fica mudo e não consegue explicar a ninguém quem ele é e de onde veio. O vendedor o deixa com uma família, na vila mais próxima, e eles, após o adotarem, lhe dão o nome de *Wend Kûnni* (dom ou presente de Deus). A convivência em comunidade e a amizade com sua irmã adotiva (Pughneere), fazem *Wend Kuuni* recuperar a fala e, enfim, testemunhar o evento trágico que o levou a ficar perdido

⁵¹ Conceitos extraídos da perspectiva teórica sobre narrativa lançada por Gérard Genette, especialmente nos seus livros *Frontières du récit* e *Discours du récit*.

na mata: o desaparecimento de seu pai e o suicídio de sua mãe. De acordo com Diawara (1987), embora o filme seja adaptado de contos da tradição oral por meio de três histórias arquetípicas (o marido ausente, o filho procurado e a filha emancipada), o diretor encerra a narrativa com uma ordem ideológica que subverte sua mensagem didática primeira (a do conto), colocando através do filme as condições de resistência à ordem tradicional pela criação de uma nova ordem.

É pela articulação entre essas histórias que o cineasta cria uma narrativa pautada em uma estrutura de *história-dentro-da-história* (UKADIKE, 1994, p. 213), fazendo com que os acontecimentos não sejam contados em uma ordem cronológica, mas conforme a descoberta ou lembrança de seus personagens e adicionando sentidos às histórias já apresentadas. Além disso, o próprio cineasta admite ter utilizado técnicas da narrativa tradicional, a exemplo da utilização de um *flashback* dentro de um *flashback*, algo que não é comum nas narrativas cinematográficas (UKADIKE, 2002, p. 113). Assim, a partir de uma narrativa aparentemente convencional, o filme apresenta um enredo complexo (de interação entre essas três histórias) e que acaba denunciando o lado repressivo das tradições a partir das próprias tradições orais.

Em termos estruturais, há outras características apresentadas nos filmes que podem ser associadas aos contos orais. A primeira delas é a *ruptura na continuidade espaço-temporal* da narrativa por meio de digressões ou pausas na história principal. Tal intervenção é típica dos contos orais, pois marcam o momento em que o *griot* faz uma breve pausa ou interrupção para desenvolver um ponto ou lição antes de retornar à história principal. Isso pode resultar em narrativas não-lineares, fragmentadas, cujos significados são construídos em camadas. Uma vez que tais narrativas têm o objetivo de entreter e manter uma interação com os ouvintes, a sua estrutura nem sempre segue ao molde clássico das narrativas ocidentais – com início, meio e fim explícitos – mas, como consequência de sua dinâmica com o público, dispõem de um encadeamento que é conduzido pelos incidentes inseridos pelo narrador (COUTO, 2009, p. 64).

Assim como a narrativa cinematográfica, de certo modo, tem a capacidade de mimetizar ou imitar o gesto narrativo realizado pelo *griot* a partir de adaptação dessas estratégias, um outro aspecto a se pensar é acerca dos possíveis efeitos dessas estratégias sobre a narrativa cinematográfica. O diretor senegalês Djibril Diop Mambéty, em entrevista ao pesquisador Frank Ukadike (1999), além de afirmar a influência da tradição oral em relação ao cinema, apresenta algo que, a nosso ver, pode ser o diferencial inserido por tais estratégias:

A tradição oral é uma tradição de imagens. O que é dito é mais forte do que o que está escrito; a palavra se dirige à imaginação, não ao ouvido. A imaginação cria a imagem e a imagem cria o cinema, por isso estamos na linhagem direta dos pais do cinema

[...] A tradição oral não significa apenas abrir a boca. Significa evocar, criar e escrever (MAMBÉTY, 1998, p. 151, tradução nossa)⁵².

E de fato, quando se recorre aos contos africanos é possível perceber isso. Ainda que baseadas em palavras, a tradição oral sobrevive em virtude do imaginário construído a partir de suas narrativas. Um exemplo disso, são as diferentes modalidades de contos, entre eles, as fábulas de animais, em que os bichos mantêm características de animalidade, porém com traços de personalidade humana. Outro exemplo é a própria lenda ou *Épico de Sundjata*, história mais famosa da tradição oral que narra a saga de Sundjata Keita, também conhecido como Leão do Mali. Uma lenda que embora seja um pouco diferente do que realmente aconteceu – pois em lugar da magia que a cerca, o que houve foi uma verdadeira guerra em que Sundjata venceu e se tornou rei – revela que a conversão de fatos históricos em lendas é algo bastante comum no repertório de contos africanos, como diria Djibril Tamsir Niane: “Na África antiga, a magia era inseparável de toda e qualquer ação” (NIANE, 2010, p. 149).

Em resumo às características das narrativas orais apresentadas até aqui, vamos sugerir quatro denominações em referência às estratégias utilizadas na transmissão dos contos orais, e que, eventualmente, são empregadas pelas narrativas fílmicas produzidas por cineastas africanos, são elas: *presentificação*, *digressão*, *inversão* e *repetição*.

A *presentificação*, é uma estratégia que partindo da concepção apresentada por Hampaté Bâ (2010, p. 204) se refere às narrativas que retomam um evento passado como se fosse presente. Como bem explica Lúcia Nagib (1996, p. 115): “na estrutura tradicional do conto africano, a história se passa em tempos imemoriais, mas é narrada como se fosse no presente, de um modo exemplar que a torna válida em todos os tempos”. Dessa forma, os filmes que constroem a narrativa a partir da alusão a uma África pré-colonial ou a “tempos míticos” – a exemplo de *Wend Kûnni* e *Yeelen* – tratam o passado como se fosse presente na medida em que usa dessa natureza “mítica”, proveniente da atemporalidade do conto tradicional, para tratar de questões referentes ao momento presente em que o filme foi feito.

Já a *digressão*, está associada à ruptura na continuidade espaço-temporal da narrativa realizada por meio de pausas na história principal. Tal intervenção é típica dos contos orais, pois marcam o momento em que o *griot* faz uma breve interrupção para desenvolver um ponto ou lição, antes de retornar à história principal. Na narrativa oral, a interrupção é feita verbalmente, no entanto, no cinema essas intervenções podem ser feitas no fluxo narrativo pela

⁵² Do original: *Oral tradition is a tradition of images. What is said is stronger than what is written; the word addresses itself to the imagination, not the ear. Imagination creates the image and the image creates cinema, so we are in direct lineage as cinema's parents.*

inserção de *flashbacks* (eventos passados em relação à narrativa) ou *flashforwards* (eventos futuros em relação à narrativa), resultando em narrativas não-lineares, fragmentadas, cujos significados são construídos em camadas.

Enquanto a *presentificação* e a *digressão* interferem na temporalidade da narrativa, a *inversão* e a *repetição* afetam o sentido atribuído aos acontecimentos narrados, levando o espectador a realizar uma “transposição” de pensamentos – a substituição de um pensamento por outro. Talvez uma das formas pelas quais essas estratégias podem ser apresentadas no filme é através da construção de *múltiplas camadas narrativas*, a exemplo de quando uma personagem insere uma nova história ao curso da narrativa, como visto através da atuação dos *personagens-griots* e da construção de *histórias-dentro-da-história*. Nesse sentido, a *inversão* e *repetição* emergem da relação que a nova narrativa inserida estabelece com a narrativa principal, de modo que, mesmo quando a segunda narrativa apresenta uma história distinta – de onde vem a ideia de múltiplas camadas narrativas – ela pode operar a *repetição* da narrativa principal, segundo parâmetros distintos de espaço e temporalidade, ou ainda, uma *inversão* da ideia apresentada na narrativa principal.

O recurso à *inversão* costuma ser comum como estratégia para evidenciar as diferenças entre sujeitos ou elementos em virtude de estarem situados em posições distintas, dentro de uma hierarquia ou relação de poder. Um caso exemplar, nesse sentido, é quando no final do filme *Sia, le rêve du Python*, o status marginal da “loucura” é revestido de sanidade e sabedoria. Outro exemplo, recorrente em filmes africanos é o protagonismo de crianças e mulheres, em contraste com uma sociedade que, frequentemente, negligencia seus direitos. É assim que a *inversão*, ao subverter as “leis” ou convenções vigentes em uma determinada experiência social, tende a se configurar na narrativa a partir de uma relação de estranhamento que, ao tempo, em que deixa transparecer o caráter mediador da narrativa (enquanto uma construção que parte da experiência social, mas não corresponde a ela), tem o potencial de provocar pensamentos críticos quanto à ordem estabelecida e a respeito das relações de poder que lhe são subjacentes.

A *repetição*, por sua vez, em termos narrativos, costuma ocorrer quando os filmes terminam com uma sequência de acontecimentos que remete à sequência inicial do filme, dando um efeito de circularidade à narrativa e permitindo que seja feita uma releitura, mais complexa e contextualizada, em relação à primeira vez em que os acontecimentos foram apresentados. Nos contos da tradição oral essa estratégia pode ser melhor percebida por meio da repetição de motes verbais que, de modo semelhante ao refrão de uma música, são retomados ao longo da narrativa, dando ritmo à performance oral (quase musical) e oferecendo, a cada repetição, um

sentido mais amplo do que foi contado inicialmente, tendo em vista o repertório que é acumulado pelo ouvinte/espectador durante o curso da narrativa.

É a partir desse conjunto de estratégias, oriundas do universo das narrativas de tradição oral, que pretendemos compreender o funcionamento das alegorias no processo de estruturação da narrativa fílmica. Visto que o conceito de alegoria, envolve sua discussão enquanto tropo de linguagem e enquanto conceito filosófico, antes de observar como essas estratégias constroem as alegorias nos filmes realizados por cineastas africanos, dedicamos o próximo capítulo a uma discussão mais aprofundada da alegoria como conceito em articulação com o conhecimento teórico de narrativa cinematográfica.

4 ENTRE IMAGENS E *HISTÓRIAS*: ALEGORIA E NARRATIVA NO CINEMA

*As cinematografias da África [...] talvez sejam as mais jovens do mundo, pelo menos tecnicamente. Isso é verdadeiro, como se diz próximo a Dakar, que na África, bem antes da invenção da câmera, os griots (os contadores) já haviam inventado as imagens!*¹

Pensar a narrativa sob a perspectiva da oralidade, especialmente através do legado deixado pela tradição oral africana, também demanda uma reavaliação da própria concepção de narrativa cinematográfica. Isso porque, mais do que a transmissão de histórias entre gerações, as narrativas orais difundidas pelos *griots* têm o potencial de evocar imagens e construir imaginários pela palavra. Logo, não é por acaso que a pesquisadora Catherine Ruelle (2005) afirma que, embora tecnicamente os cinemas africanos sejam considerados os “mais jovens do mundo”, – em termos de acesso ao aparato de realização cinematográfica e também tendo em vista o período em que surgiram as primeiras produções dirigidas por cineastas da África Subsaariana – a imagem já estava prefigurada, pré-concebida, na forma como os antigos contadores de histórias apresentavam suas narrativas. Paulin Vieyra (1990), anos antes, também afirmou algo semelhante ao dizer que a civilização oral é uma civilização da “imagem antes da letra” (*image avant la lettre*) em que “uma imagem que é criada e recriada pela imaginação a partir do relato verbal dos contadores” e “épicos africanos são completamente vistos na mente do espectador que assiste à performance de um contador” (VIEYRA, 1990, p. 117).

Por tais referências, percebe-se que ao tratar de narrativas fílmicas inspiradas ou baseadas em técnicas narrativas da tradição oral, há uma necessária resignificação daquilo que se entende por “imagem”. Assim como as histórias, ao migrarem de um regime narrativo para outro, são submetidas a novas dinâmicas mediante novas formas de apresentação. São questões que emergem no âmbito específico das narrativas orais, mas cujo esclarecimento pode contribuir na análise narrativa de filmes realizados por cineastas africanos.

Assim, após uma incursão sobre as diferentes formas de influência da narrativa oral sobre a narrativa fílmica e o entendimento de que a relação do cinema com os contos orais vai além de uma mera adaptação, esta seção tem por objetivo compreender como os conceitos relacionados ao funcionamento das narrativas orais podem oferecer novas possibilidades de interpretação à narrativa fílmica. Tendo em vista a existência de elementos de convergência

¹ Catherine Ruelle em *En guise de préambule – les plus jeune cinèma du monde* (RUELLE, 2005, p. 17).

entre as narrativas, a saber, as estratégias empregadas para a contação da história – a exemplo da *presentificação*, *digressão*, *inversão* e *repetição* – adotamos como ponto de partida uma investigação sobre o funcionamento da alegoria nas narrativas cinematográficas e isso por duas razões: pela complexidade conceitual do termo alegoria quando aplicado ao contexto das narrativas cinematográficas e pela oportunidade que essa investida conceitual oferece de articular *imagem* e *história*, dois elementos centrais para a compreensão do modo de funcionamento das narrativas orais.

De acordo com a pesquisadora Eva Jørholt (2001), embora a narrativa da tradição oral e a narrativa cinematográfica tenham diferenças, uma se baseia predominantemente no recurso sonoro, enquanto outra depende da imagem, elas trazem características em comum. A primeira delas é o fato de serem “performances multimidiáticas” (JØRHOLT, 2001, p. 102), pois envolvem movimento, diálogo, música, dança, etc. Outra semelhança entre as narrativas se refere à participação da audiência em que os espectadores são, com frequência, provocados a “completar a história, não através de intervenção física direta, mas preenchendo lacunas na narrativa, ou interpretando e decodificando paradoxos, símbolos e alegorias, etc.” (JØRHOLT, 2001, p. 103).

Seguindo o rastro dessas lacunas, apresentamos uma breve exposição sobre elementos que constituem a estrutura da narrativa fílmica, bem como, as semelhanças e diferenças que ela apresenta em relação às narrativas orais, com o fim de compreender como a *alegoria*, enquanto estratégia presente em ambas narrativas, tem o potencial de interferir sobre a leitura/análise da narrativa ao evocar imagens que, embora ausentes na diegese, tem a capacidade de, pela sua interpretação, promover a reabilitação da historicidade na narrativa, conforme a noção de alegoria apresentada por Walter Benjamin (1984). Antes de partir para o conceito apresentado por Benjamin é necessário, porém fazer uma breve incursão sobre como a noção de alegoria foi discutida por outros estudiosos, tanto na sua construção como tropo de linguagem, no âmbito de estudos da retórica; quanto no seu processo de interpretação e as diferenças que manifesta quando comparada à metáfora e ao símbolo. Uma trajetória fundamental para articular o conceito de alegoria à narrativa fílmica.

Por isso, a discussão da alegoria aplicada aos cinemas africanos nesta seção se desdobra em duas frentes teóricas. A primeira, intitulada *Da imagem: uma poética da oralidade*, discute como essa concepção de imagem evocada, oriunda das narrativas orais, oferece uma nova perspectiva acerca da relação entre oralidade e narrativa fílmica e a segunda frente teórica, abordada na subseção *Da história: por um modo de leitura alegorizante*, apresenta uma

proposta metodológica de leitura da narrativa fílmica que, inspirada no modelo semiopragmático de Roger Odin (2000, 2012), oferece um percurso de como construir uma análise fílmica a partir dos recursos alegóricos empregados na narrativa.

4.1 O CONCEITO DE ALEGORIA APLICADO À NARRATIVA FÍLMICA

*As alegorias são no reino dos pensamentos o que
são as ruínas no reino das coisas.²*

O conceito de alegoria advém do âmbito da literatura, especificamente, de estudos relacionados à retórica antiga, na qual é vista enquanto um ornamento de discurso. Considerando a sua utilização desde o período medieval, vários pensadores se dedicaram em compreender o seu funcionamento, entre eles Aristóteles³. Em uma revisão do conceito, João Adolfo Hansen em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (1986) retoma a definição de retórico alemão Heinrich Lausberg (1976) no qual a alegoria é definida como uma “*metáfora continuada* como tropo (ou transposição) de pensamento”, ou seja, uma sentença figurada cuja compreensão é dada pela transposição semântica entre termos – relação entre os significados – em que um signo em presença se reporta a signo em ausência (HANSEN, 1986, p. 14). Pela sua etimologia, também é possível perceber que o aspecto figurado da alegoria está associado a uma performance pública, indicada pela junção dos termos, em grego, *allos* (outro) e *agoreuein* (de ágora; falar publicamente, falar em assembleia ou mercado)⁴. Uma fala cujo sentido é invertido por outro (*allos*), razão pela qual a alegoria também é chamada “inversão” ou mudança em relação a um sentido literal (FLETCHER, 1964, p. 2).

² Walter Benjamin em *A ruína* (BENJAMIN, 1984, p. 200).

³ Além de Aristóteles, outros pensadores antigos que se dedicaram nos estudos de alegoria no contexto da retórica antiga são Marco Túlio Cícero (106 a.C.-43 a.C.) e Marco Fábio Quintiliano (35 d.C.-95 d.C.), de quem vem a perspectiva da alegoria como *tropo* de linguagem. Outros autores que se destacam na investigação de alegoria no âmbito de estudos literários são: C. S. Lewis com *The allegory of love: a study in medieval tradition* (1936, versão brasileira em 2012); Erich Auerbach em *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental* (1946, com versão brasileira em 1976); Northrop Frye, em *Anatomy of criticism* (1957, versão brasileira em 1973); Edwin Honig, em *Dark conceit: the making of allegory* (1959); Angus Fletcher com *Allegory: the theory of a symbolic mode* (1964); Maureen Quilligan com *The language of allegory: defining the genre* (1979); Jean Pépin com *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (1986), entre outros. No campo de filosofia, se destaca o trabalho de Richard Goulet, especialmente o livro organizado em co-autoria com Gilbert Dahan, *Allégorie des poètes, allégorie des philosophes: études sur la poétique et l'hermeneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Reforme* (2005) e, nos estudos culturais, as reflexões de Frederic Jameson sobre a produção literária do “Terceiro Mundo” e, mais recentemente, o livro *Allegory and ideology* (2019). Relacionado aos estudos de cinema, há o livro de David James, *Allegory of cinema: american film in the sixties* (1989) e diversas publicações do pesquisador brasileiro Ismail Xavier com destaque para o livro *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema* (2012).

⁴ Antes de alegoria, o termo utilizado em referência a narrativas mitológicas de “duplo sentido” era *hyponóia* (*ὕπονοεω*), significando “suspeita” ou “conjetura”, de uso comum entre os exegetas antigos de Homero e que implicava considerar um dado percebido como hipótese (OLIVEIRA, 2017, p. 14).

Embora, pelo seu caráter figurativo, a alegoria seja comparada com a metáfora e até apresentada como uma “metáfora continuada” ou “metáfora expandida”⁵, elas não são sinônimas. Para Flávio Kothe (1986), essa busca da semelhança entre os termos operada por meio de comparações, embora resulte na produção de novos significados, tem como base de seu funcionamento uma linguagem convencional, pois o seu processo de interpretação implica o reconhecimento prévio do significado atribuído aos termos comparados. A questão é que embora na alegoria os termos sejam previamente reconhecidos, eles comunicam pensamentos abstratos, por isso Olivier Reboul define a alegoria como: “uma descrição ou narrativa que enuncia realidades conhecidas, concretas, para comunicar metaforicamente uma verdade abstrata” (REBOUL, 2004, p. 130).

Embora o recurso à metáfora contribua para definir a alegoria, trata-se de uma característica também presente em outras narrativas figuradas como a fábula e a parábola⁶. Por isso, o maior diferencial da alegoria em relação a esses outros estilos está na correspondência entre os termos que compõem enunciado. Se na metáfora os termos têm a devida correspondência entre si, sendo a sua referência no texto apenas uma figuração, na alegoria, todos os termos que compõem um determinado enunciado tendem a ser metafóricos (REBOUL, 2004, p. 130). Um exemplo verbal dessa correspondência entre metáforas pode ser vista em frases como “uma andorinha só não faz verão”, em que “andorinha” alude à boa notícia e “verão” à felicidade. Dentro dessa perspectiva, a leitura da alegoria tende a ser bem mais polissêmica e variável do que narrativas similares como a fábula e a parábola.

Considerando que a alegoria intervém sobre a narrativa (independentemente de ser cinematográfica), pensemos na sua ocorrência em outras expressões artísticas. Na literatura, um exemplo clássico de alegoria é *A Divina Comédia* (1320) do italiano Dante Alighieri. O poema em forma de prosa possui três personagens principais, cada qual personificando uma entidade abstrata: Dante, a humanidade; Beatriz, a fé e o poeta Virgílio, a razão. Com base na atribuição dada a cada personagem, torna-se então possível estabelecer um paralelo dos acontecimentos

⁵ Definição apresentada na publicação *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo* (2013, p. 29) aplicada à interpretação de duas obras do pintor alemão Stephan Kessler – *América e África* (1622-1700) – feitas ainda no período colonial: “A alegoria é uma metáfora expandida, uma maneira de representação figurada que comunica seu sentido de forma literal. Seu significado é transmitido por figuras, ações e símbolos”.

⁶ As três formas de expressão (alegoria, fábula e parábola) são construídas de modo a engajar o espectador na busca de um sentido, por trás da superfície do texto literal. As principais diferenças se dariam quanto aos estilos e objetivos de cada forma. A fábula e a parábola tendem a se apresentar por meio de contos breves que oferecem uma lição de moral, enquanto a primeira constrói histórias pela atribuição de traços humanos para animais ou objetos inanimados, a segunda se baseia em situações cotidianas intermediadas por sujeitos humanos. Dos três, a alegoria tende a ser a forma mais abrangente e complexa, pois pode manifestar, simultaneamente, características da fábula e da parábola sem um objetivo moral definido (FLETCHER, 2019).

narrados nos diferentes momentos da história – no *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* – enquanto alusões ao destino reservado à humanidade e como a fé e a razão com seus conselhos interferem nessa jornada⁷.

Nas artes plásticas, também são diversos os exemplos de figuras que fazem alusão a acontecimentos históricos de forma alegórica. Para citar apenas um, pode-se fazer menção ao quadro *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, em que uma mulher, cujos contornos lembram a forma como se representava as deusas, simboliza a almejada liberdade e surge caminhando sobre os combatentes hasteando uma flâmula de três cores, em referência à Revolução Francesa.

Conforme a sua utilização ao longo da história, a alegoria também foi compreendida a partir de perspectivas inversas – uma que se volta para a construção da linguagem e outra para sua desconstrução ou análise, são elas: a *alegoria dos poetas* ou *alegoria retórica* que se manifesta por meio de expressões, geralmente, verbais e de natureza retórico-poética com ênfase sobre os métodos de construção do discurso e a chamada *alegoria dos teólogos* ou *alegoria hermenêutica* apresentada através dos meios e estratégias empregadas na interpretação de textos mítico-religiosos. Embora distintas, tais perspectivas se complementam, de modo que, diante de um texto ou enunciado que se supõe alegórico, o leitor sempre há de ter pelo menos duas formas de interpretar: “analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada [...] ou analisar a significação figurada nela pesquisando o seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas” (HANSEN, 2006, p. 9).

A partir da perspectiva *hermenêutica*, as antigas narrativas míticas, por exemplo, com o passar do tempo deixaram de ser vistas, no âmbito literário, como explicações de fatos reais ou do comportamento real dos deuses, mas sim produções cujo valor e objetivo principal era a transmissão de um conhecimento ou saber tornado tangível pela narrativa (XAVIER, 2005, p. 347). Essa mudança de leitura ou interpretação que afetou as narrativas míticas são então caracterizadas como uma espécie de crise marcada pela “dialética” de desvalorização-recuperação. Desvalorização dos mitos enquanto narrativas factuais, associada à sua recuperação baseada na ideia de que, mesmo sendo ficções, são narrativas que carregam lições sobre verdades essenciais da cultura.

⁷ Angus Fletcher, autor de *Allegory: the theory of a symbolic mode* (1964), faz a ressalva de que o caráter alegórico da obra de Dante não é um consenso, pois para alguns autores, embora o escritor italiano tenha concebido as imagens do Inferno a partir de analogias, “as punições do Inferno não parecem ser alegóricas” (FLETCHER, 1964, p. 7).

É desse distanciamento histórico, entre os leitores e o texto literal, que nasce a ideia de alegoria, de modo que, ainda que os gregos posteriores a Homero – autor de *A Íliada* e *A Odisseia* – tenham a capacidade de decodificar as palavras das epopeias, já não alcançam o seu sentido primeiro, por isso que “alegoria nasce da distância histórica que separa os leitores do texto literal”, enquanto a “interpretação alegórica nasce do escândalo que representa o texto literal para a razão filosófica que se estabelece [...]” (GAGNEBIN, 1999, p. 31-2).

Um exemplo desse “escândalo” no contexto de filmes realizados no continente africano pode ser observado através da ambiguidade nas interpretações atribuídas ao documentário *Les maîtres fous* (Os mestres loucos, França, 1954) de Jean Rouch e ao filme *Mossane* (Senegal, 1996), da cineasta senegalesa Safi Faye, ambos situados na problemática e complexa relação dos cinemas africanos com a etnografia⁸. No primeiro caso, o distanciamento histórico fez com que o ritual de uma seita religiosa praticada no Gana – homens que eram possuídos pelo espírito dos *haukas* – fosse interpretada como uma paródia dos operários sobre a opressão, outrora exercida pelas autoridades coloniais. Já em *Mossane*, um filme ficcional com traços autobiográficos, os rituais apresentados na narrativa, embora inspirados em referências culturais do grupo étnico sérèr, foi deliberadamente inventado para o universo da narrativa fílmica. Apesar disso, não raro, os rituais foram interpretados como verídicos e o filme uma representação do “real”. Conforme atesta a cineasta em uma entrevista:

Quando eu o mostrei em Paris e convidei meus ex-professores de antropologia e etnologia para assistir ao filme, eles admiraram a imaginação criativa envolvida na realização dessas imagens. É claro que eles entendiam que eram imagens fictícias que eu inventei, mas algumas pessoas acham que a história é real. Um dos professores disse para mim, ‘Srta. Safi, você sabe que essa é a origem dos mitos. Em vinte anos, as pessoas ainda dirão que esse é o mito de Safi Faye’. Mesmo assim as imagens não são realistas (UKADIKE, 2002, p. 38-39, tradução nossa)⁹.

Embora situações como essa demonstrem a influência do “africanismo”¹⁰ no processo de interpretação, elas mostram que o distanciamento histórico permitem outras possibilidades de leitura a essas narrativas, como Bamba comenta sobre *Les maîtres fous*: “não há exagero em ver nessa mesma encenação uma espécie de paródia e metáfora do mimetismo que iria

⁸ Para uma discussão mais ampla desse assunto, conferir: DEGROOF, Matthias. Ethnographic Film’s Relation to African Cinema: Safi Faye and Jean Rouch, *Visual Anthropology*, 31:4-5, 426-444, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10067/1554830151162165141>.

⁹ Do original: *When I showed it in Paris and invited my former professors of anthropology and ethnology to see the film, they admired the creative imagination involved in the realization of those images. Of course, they understood them to be fictional images which I invented, but some people think the story was real. One of the professors said to me, ‘Ms. Safi, you know this is the origin of myths. In twenty years, people will still say this is the myth of Safi Faye’. All the same, the images are not realistic.*

¹⁰ Inspirado na definição teórica de Orientalismo apresentada por Edward Said, Bamba (2009, p. 97) define como africanismo a “busca exacerbada do pitoresco na cultura do Outro”.

caracterizar o exercício do poder pelas elites políticas negras depois das independências” (BAMBA, 2009, p. 104). Já em *Mossane*, quando Safi Faye escolhe utilizar o método etnográfico para a composição de uma obra ficcional, ao tempo em que mimetiza um procedimento utilizado para a representação do Outro no regime documental, opera um movimento de inversão e reversão. Inversão em relação ao que próprio Rouch fez em suas etnoficções – ao invés de inserir ficção na etnografia, inseriu o olhar etnográfico na ficção – promovendo uma espécie de reversão dos seus efeitos, na medida em que a encenação revela a natureza inventada do mito e contribui para questionar “os mitos e conceitos errôneos que foram perpetuados sobre a África” (ELLERSON, 2004, p. 192).

Embora poderia se alegar a existência da alegoria em função de questões como a distância histórica que separa os leitores do texto literal (GAGNEBIN, 1999, p. 31), ou ainda, o fato de serem narrativas produzidas em função do contexto político, a produção de alegorias não restringe a fruição da narrativa de outras formas e, tampouco é uma expressão limitada a determinados períodos críticos da História. Sobre o aspecto da fruição, Angus Fletcher (1964) afirma:

O ponto principal da alegoria é que ela não precisa ser lida exegeticamente; muitas vezes tem um nível literal que faz o sentido bom o suficiente por si só. Mas de alguma forma esta superfície literal sugere uma peculiar duplicidade de intenção, e embora ela possa, por assim dizer, conviver sem interpretação, torna-se muito mais rica e mais interessante se lhe for dada uma interpretação. Mesmo as mais deliberadas fábulas, se lidas ingenuamente ou descuidadamente, podem parecer meras histórias, mas o que conta em nossa discussão é uma estrutura que se presta a uma leitura secundária, ou melhor, aquela que se torna mais forte quando recebe um significado, bem como, um significado primário (FLETCHER, 1964, p. 7, tradução nossa)¹¹.

Assim, mesmo que o leitor não seja capaz de perceber o sentido secundário que é atribuído ao texto através da alegoria, isso não impede a fruição do texto, mas apenas torna menos “rico” o seu significado. Além disso, embora a alegoria seja um recurso predominante em determinados períodos, isso não significa que ela seja um fenômeno episódico – referente a alguns filmes – ou referente a períodos históricos específicos, mas uma vez que se parte da hipótese que ela é um legado das tradições orais, ela também se apresenta em outras expressões culturais como a literatura, a exemplo de livros recentes como *O pescador* (Globo Livros,

¹¹ Do original: *The whole point of allegory is that it does not need to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggests a peculiar doubleness of intention, and while it can, as it were, get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation. Even the most deliberate fables, if read naïvely or carelessly, may seem mere stories, but what counts in our discussion is a structure that lends itself to a secondary reading, or rather, one that becomes stronger when given a secondary meaning as well as a primary meaning.*

2015), publicado pelo escritor nigeriano Chigozie Obioma¹², em que o autor faz uso de alegorias com animais como forma de descrever os membros de uma família, e *Os transparentes* (Companhia das Letras, 2013), do escritor angolano Ondjaki¹³. Obras que, assim como o cinema, atualizam alegoria como recurso estilístico que explora a polissemia das palavras e cuja relação com as narrativas orais africanas já foi comprovada em outros estudos¹⁴.

Tendo em vista que o caráter alegórico de uma narrativa também pode ser influenciado pelo distanciamento de quem interpreta em relação às referências acionadas pelo texto, não se pode afirmar que há textos intrinsecamente alegóricos. Ao invés disso, a existência de um texto alegórico, enquanto fenômeno, se daria em termos de enunciação, ou seja, a partir do contexto que circunscreve a produção ou a leitura da narrativa. Assim, não há propriamente “índices de intenção alegórica” a serem encontrados no texto – até porque admitir isso seria assumir que houve uma intenção alegórica por parte do emissor – mas sim, enunciados cuja estrutura *encoraja* a uma leitura alegórica de forma mais explícita de modo que, quanto mais enigmático for um texto, maiores são as chances dele provocar leituras alegóricas, ou seja, incitar ao movimento que “leva das narrativas e imagens às ideias e conceitos” (XAVIER, 2005, p. 354). Essa “estrutura”, por sua vez, é dada circunstancialmente, resultante de uma interação do texto com seu contexto, pois uma vez que “vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço” (XAVIER, 2005, p. 346). Dito de outro modo:

A leitura alegórica é a expressão da *crise da transparência do mito* que perde sua vigência integral. Ao mesmo tempo, é também, dentro da própria crise, um elemento de resgate, de recuperação do sentido, uma vez assumida a não verdade da letra. A alegoria é uma solução de compromisso que ficcionaliza (desqualifica) o texto do mito, mas faz emergir sua verdade escondida (que está em outro lugar). Em todo percurso a mesma lógica: trata-se de desocultar o que foi supostamente ocultado (estratégia privilegiada de afirmação de novas verdades a partir das mesmas aparências) (XAVIER, 2012, p. 449, grifo nosso).

¹² Considerado um sucessor de Chinua Achebe, em seu livro *Os pescadores* (Globo Livros, 2015) o autor apresenta a história de uma família que tem como pano de fundo uma crítica ao processo de transição política na Nigéria que no ano de 1993 não teve eleições para a presidência. Seu livro mais recente é *Uma orquestra de minorias* (Globo Livros, 2019).

¹³ Uma das principais alegorias da obra é a transparência física da personagem protagonista, representando a sua transparência social e de seus amigos, assim como a transparência de Luanda, capital de Angola. Um exame detalhado do aspecto alegórico da obra pode ser encontrado na dissertação “A afirmação da angolanidade em Ondjaki: uma análise do universo da alegoria em *Os transparentes*”, de Vanessa Soeiro Carneiro (2018).

¹⁴ A pesquisa publicada por Robert Cancel de título *Allegorical speculation in an oral society: the Tabwa narrative tradition* (1989) é a demonstração da presença de recursos alegóricos nas narrativas produzidas no contexto das tradições orais africanas, conforme autor explicita no trecho: “Estudos de metáfora e alegoria são particularmente relevantes ao considerar a performance da narrativa oral. Além disso, esses processos imaginários formam os elos entre a arte escrita e oral, juntamente com os estudos da narrativa propriamente ditos, nos oferecem as melhores ferramentas para ver a tradição oral [...]” (CANCEL, 1989, p. 6, tradução nossa).

Esse processo de desvalorização seguido de uma recuperação que caracterizou a trajetória da mitologia antiga também pode servir para compreender, parcialmente, o processo de construção narrativa dos cinemas africanos inspirados na tradição oral. Os mitos construídos e disseminados nas produções estrangeiras sobre o continente africano passaram por um processo de reapropriação e reletitura a partir das narrativas fílmicas inspiradas nas tradições orais.

Mesmo em um cenário em que os contos da tradição oral, à semelhança da mitologia antiga, entraram em crise enquanto narrativas factuais, muitos filmes fizeram do conto um recurso de ficcionalização para, através delas, fazer emergir “verdades” ou “afirmar novas verdades a partir das mesmas aparências”. Assim, enquanto a representação de paisagens de “vilas africanas” parecia ser a retomada de um exótico disseminado e fetichizado pelas narrativas (neo)coloniais, a sua reapropriação através do contexto de narrativas fílmicas inspiradas na tradição oral, pode revelar – sobretudo aos conhecedores das tradições orais – uma articulação entre passado e presente para compor um olhar crítico sobre a experiência social.

Nesse aspecto, pode-se dizer a construção alegórica em filmes africanos para além de um ornamento discursivo derivado das tradições orais e que mimetiza o gesto narrativo do *griot*, se considerada sob a perspectiva de uma leitura alegórica, também pode ser vista como um mecanismo de “mitologização” da narrativa. Em um caminho inverso ao das antigas narrativas mitológicas – cuja natureza factual foi revestida pelo ficcional a fim de reavivar e perpetuar seu sentido – os cinemas africanos se valem da força dos “mitos”, difundidos pelas culturas hegemônicas, e do distanciamento histórico de boa parte de suas audiências, para apresentar narrativas cuja aparência ressoa como alegoria, mas que em sua natureza constitutiva incorporam elementos de contos e histórias populares difundidos pela memória, operando através do cinema uma verdadeira re-leitura da própria *História*.

A distinção entre mito e alegoria, de fato, parece ser um pouco confusa quando se tem como ponto de partida apenas a narrativa. Mais do que o contexto histórico no qual a narrativa emerge, um aspecto que pode contribuir para a diferenciação entre os dois termos é observar qual o “regime de crença” que é lançado sobre a narrativa. É possível observar, em termos de constituição, tanto o mito quanto a alegoria se valem de elementos “fantasiosos” para contar uma história, a diferença é que enquanto o mito alega que os acontecimentos (mesmo os fantasiosos) são factuais, a alegoria não reivindica pra si essa *status* de veracidade, mas deixa em aberto. Assim, voltando ao exemplo de *Mossane*, a mimetização do gesto etnográfico no filme fez com que a sua ficcionalidade fosse lida como factual, uma expectativa (pelo factual)

resultante de um regime de crença baseado em parâmetros etnográficos. De forma simplificada e tendo como ponto de partida a narrativa cinematográfica, pode-se afirmar que os mitos são lidos como alegóricos quando seus acontecimentos são considerados como ficcionais e as alegorias podem ser mitificadas quando os acontecimentos que apresenta como subsídio de sua construção são interpretados como uma referência a situações verídicas.

A questão é, seja qual for o regime de crença lançado, tanto o mito quanto a alegoria, são narrativas que dizem muito sobre a forma de pensamento de uma sociedade¹⁵. Conforme atesta obra publicada por Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (1958), muitos dos mitos gregos adquiriram uma dimensão ética ao serem lidos como alegoria (XAVIER, 2005, p. 347). Por isso, ainda que não se possa afirmar a “intenção alegórica” de um texto ou narrativa considerada mitológica, a exemplo dos contos e lendas difundidos pela tradição oral africana, o que parece mais relevante nesse processo é pensar, para além do sentido literal dos mitos ou alegorias, a sua capacidade de tornar compreensível a experiência social de um povo através do seu “encobrimento”, usando o dito, o cotidiano, o anedótico, em favor de um não-dizível, mais abrangente e complexo. É dessa forma que o recurso alegórico se assemelha ao mito, pois opera um movimento de ocultação sobre a linguagem para revelar algo que não poderia ser dito de forma absoluta e completa, como por exemplo, as diferentes versões da memória e da História de um povo.

Nesse processo de discussão da alegoria em relação ao mito, também emergiu um debate sobre a definição da alegoria comparada à ideia de símbolo, visto que ambos são figuras de linguagem de caráter figurativo e interpretação polissêmica. Umberto Eco em *Semiótica e filosofia da linguagem* (1984, p. 233) chega a estabelecer uma relação dialógica entre alegoria e símbolo, propondo a ideia de que o “modo alegórico” estabelece as regras de leitura para o “modo simbólico” reduzindo suas possibilidades de escolhas interpretativas, no entanto, em um espectro mais amplo das discussões de filosofia da linguagem, alegoria e símbolo são considerados opostos.

Para os românticos, principais críticos da alegoria, em termos conceituais, o símbolo partia de um elemento sensível particular (fruto da experiência) para expressar uma ideia ou verdade universal (HANSEN, 1986, p. 5), já a alegoria partia do universal em busca de uma

¹⁵ Ao afirmar isso, partimos da noção de mito como forma de conhecer o “espírito humano” de uma sociedade, concepção explorada em profundidade pelos estudos de Lévi-Strauss com os povos ameríndios e cujos fundamentos podem ser extraídos de obras como *Mito e significado* (1978): “As histórias de carácter mitológico são, ou parecem ser, arbitrarias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte. [...] O meu problema era tentar descobrir se havia algum tipo de ordem por detrás desta desordem aparente – e era tudo” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 17).

configuração particular, por isso era criticada por ser “factícia” e criada para ser puramente didática (REBOUL, 2014, p. 131). Assim, a análise que os românticos fazem da alegoria se aproxima da definição dada pela retórica antiga segundo a qual gregos e romanos viam a alegoria como mero ato de discurso baseado em convenções. É justamente esse último aspecto que, segundo Walter Benjamin ficará evidenciado na obra de Baudelaire quando ele usa da convenção da alegoria como forma de “destruição do orgânico e extinção da aparência” – características do símbolo – e “fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e crítica” (HANSEN, 1986, p. 8).

É justamente nesse cenário de confrontação entre a tragédia e o drama barroco, bem como, entre a alegoria e o símbolo, Benjamin vai enfatizar a necessidade de uma “visão devastadora” do tempo e da história (oposição ao trágico e mítico) e do sentido da linguagem (oposição ao símbolo).

As ideias de Walter Benjamin (1984) sobre o conceito de alegoria vieram a ter maior visibilidade em meados da década de 1970, pois suas discussões permitiram uma “reavaliação da alegoria [...] não apenas como um tropo linguístico, mas, sobretudo, como uma noção central na caracterização da *crise da cultura* na modernidade” (XAVIER, 2005, p. 339, grifo nosso), posicionando sua compreensão para além de uma forma enunciativa amparada na narração figurada dos fatos, mas como recurso da linguagem capaz de expressar a ingerência de forças históricas sobre a produção narrativa, pondo em relevo a própria dimensão efêmera, temporal e transitória que contorna o processo narrativo e, por consequência, os significados resultantes.

Tendo como ponto de partida uma investigação voltada para as peças teatrais do barroco alemão (drama trágico) – peças produzidas no século XVII e que eram ignoradas pelos demais críticos e estudiosos da época por serem caracterizadas como “pequenas” e de excesso retórico – Benjamin em sua obra *Origem do drama barroco alemão* (1984)¹⁶ faz uma leitura crítica do trágico alemão, enfatizando suas diferenças em relação ao trágico grego, e, com base nisso, estabelece novos parâmetros de análise, incluindo o processo de significação alegórico. Enquanto para os críticos de sua época, a análise do trágico deveria se concentrar apenas em aspectos morais, Benjamin introduz uma reflexão estética e histórica das peças argumentando que como a tragédia é uma ficção, o seu aspecto moral deveria ser considerado dentro desse universo (BARCELOS, 2017, p. 191). Com isso, ele defende que o sentido é dado historicamente e suas significações formam-se em uma constituição efêmera e fragmentária.

¹⁶ Originalmente publicada em 1928 e com primeira edição publicada no Brasil em 1984.

Essas ideias ganham ainda maior singularidade, pois além de pautar uma mudança na perspectiva crítica sobre o drama trágico, emerge em meio às discussões entre símbolo e alegoria, em que se defendia o símbolo pela sua ideia de totalidade em detrimento da alegoria, rejeitada pela sua incompletude. De acordo com Jeanne-Marie Gagnebin¹⁷ (1999), é justamente nesse contexto de estudos da linguagem que os argumentos de Benjamin irão promover uma “reabilitação da alegoria” provocando, simultaneamente, uma “reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna”, pois na medida em que um sentido eterno era inviável, seria preciso perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias” (GAGNEBIN, 1999, p. 31 e 38).

Essa transitoriedade do processo de significação entra em consonância com a instabilidade da cultura moderna. Como parte de sua leitura sobre o conceito benjaminiano, Ismail Xavier (2005) explica que a cultura moderna – pano de fundo no qual a argumentação de Benjamin se desenvolve – está pautada em uma consciência de instabilidade, contexto em que os significados podem ser esquecidos, deslocados, retorcidos em função da ingerência de forças históricas. Um processo que acaba reforçando o caráter problemático dos processos de significação. Logo, a incompletude e fragmentação da estrutura alegórica, na medida em que demanda o acionamento de sistemas de referências para ser compreendida, convida para um processo de significação que evidencia a presença da *mediação* (XAVIER, 2005, p. 340, grifo nosso). Uma mediação, obviamente operada por todo e qualquer processo de linguagem, mas que ao se tornar “visível” por meio da alegoria entrava em sintonia com as discussões acerca do caráter problemático do processo de significação na chamada cultura moderna.

A presença da alegoria em diferentes culturas (cultura grega, cultura cristã, culturas africanas, etc.) permitiu o desenvolvimento de “estratégias de leitura pelas quais novos significados foram atribuídos a antigos significantes, de modo que novas hegemonias culturais foram erguidas sobre as ruínas de sistemas simbólicos derrotados” (XAVIER, 2005, p. 340). Isso demonstra a versatilidade da alegoria, quando vista sob a perspectiva de relações de poder. Ao mesmo tempo em que pode ser utilizada para legitimar um discurso de dominação, também serve de ferramenta para compor um contradiscurso ou um discurso de resistência por meio da subversão e releitura de conceitos convencionados. Assim:

Se os cristãos leram a cultura pagã como alegoria com o objetivo de dominá-la, os ‘outros’ puderam usar estratégias semelhantes para dar continuidade às suas próprias tradições [...] como ocorreu no Brasil quando escravos africanos mantiveram suas

¹⁷ Autora especialista nos escritos e conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin com diversas obras publicadas: *Walter Benjamin: os cacos da História* (1982), *História e narração em Walter Benjamin* (1999), *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História* (1997), *Lembrar, escrever, esquecer* (2006) e *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin* (2014).

tradições e rituais religiosos sob cobertura dos santos e imagens católicos (XAVIER, 2005, p. 341).

Uma versatilidade somada à capacidade de articular informações históricas com versões míticas de experiências do passado, pode ser observada na composição das chamadas narrativas fundacionais ou formas de representação da nação. É a partir dessas narrativas que Fredric Jameson vai discutir o funcionamento das alegorias sob o viés ideológico, através da ideia de *alegorias nacionais*. Ao publicar o artigo *Third world literature in the era of multinational capitalism* (1986; 2019)¹⁸, Jameson trata sobre o teor da literatura produzida nos países do, então denominado, Terceiro Mundo e aponta o recurso à alegoria em tais narrativas como uma referência direta à identidade nacional e uma característica predominante nesse tipo de literatura:

Os textos do Terceiro Mundo, mesmo aqueles que são aparentemente privados e investidos de uma dinâmica propriamente libidinal, projetam necessariamente uma dimensão política na forma de *alegoria nacional*: a história do destino do indivíduo privado é sempre uma alegoria da situação de conflito do público da cultura e sociedade do terceiro mundo (JAMESON, 1986, p. 69, tradução e grifo nossos)¹⁹.

Embora, uma das grandes contribuições do texto esteja em chamar a atenção para o fato de que o processo de narrar a história e a experiência individual implica em narrar uma experiência da própria coletividade, mas falha ao restringir a associação da alegoria com “textos do Terceiro Mundo”. Um dos primeiros a refutar essa hipótese foi Aijaz Ahmad no texto *Jameson’s rhetoric of otherness and the ‘National Allegory’* (1987). Ahmad argumenta que, apesar da reflexão de Jameson buscar uma reforma nos estudos literários, incluindo uma perspectiva sobre literaturas não ocidentais, esse objetivo acaba sendo suplantado pelo desejo de construir uma “teoria da estética cognitiva da literatura do Terceiro Mundo” (1987, p. 157) que não se sustenta, a começar pela própria concepção homogênea de Terceiro Mundo. Nas palavras de Ahmad:

[...] quando eu me achava na quinta página de seu texto (especificando: na frase que começava com ‘Todos os textos do terceiro mundo são necessariamente...’ etc.), me dei conta de que o que estava sendo teorizado era, entre muitas outras coisas, eu próprio. Pois bem, nasci na Índia e sou um cidadão paquistanense; escrevo poesia em urdu, uma língua que habitualmente não é entendida pelos intelectuais norte-americanos. Assim sendo, disse cá com meus botões: ‘Todos?... necessariamente?’ (AHMAD, 1987, p. 158)

¹⁸ Publicado originalmente na revista *Social Text* (1986) e republicado no livro *Allegory and ideology* (2019), seguido de comentários do autor em defesa do artigo.

¹⁹ Do original: *Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic- necessarily project a political dimension in the form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society.*

Ocorre que, no contexto cinematográfico, as alegorias nacionais estão presentes desde filmes clássicos do período silencioso através das denominadas “narrativas de fundação” em que o processo de formação nacional é apresentado a partir de esquemas narrativos nos quais dramas privados aparecem entrelaçados com questões públicas a exemplo do filme *Intolerância* (D. W. Griffith, EUA, 1916) (XAVIER, 2005, p. 341; 2012, p. 17). Por meio desse entrelaçamento, acaba se configurando como um dispositivo que organiza história, “define sua teleologia, ata dois fatos históricos (ponto de partida e ponto de chegada), num percurso diferente daquele em que interpretamos uma narrativa (espaço/tempo) e extraímos dela um conceito abstrato” (XAVIER, 2012, p. 451). Assim, embora a discussão entre alegoria nacional proposta, inicialmente, por Jameson seja válida por tornar visível essa articulação “entre histórias”, colocando em relevo a natureza discursiva e retórica da alegoria²⁰, ela incide no risco de se tornar redutora e genérica.

Nesse sentido, a teoria de Benjamin sobre alegoria, além de trazer uma perspectiva acerca da linguagem e seu processo de significação, também tem por fundamento uma visão particular da História. Uma visão que ultrapassando a perspectiva nacionalista, também entrava em divergência com a concepção teleológica da História²¹ defendida por Hegel para quem o desenrolar gradual de acontecimentos convergia para um destino de salvação comum em que até os caminhos dolorosos tinham um significado próprio. Benjamin afirma, no entanto, que essa concepção de progresso na História só era possível existir para aqueles que venciam e dominavam os outros, não para os derrotados.

Era em oposição a essa visão de “vencedor” que a sua teoria sobre alegoria se situava. Uma teoria que, baseada na noção de desastre da História, concebia o tempo não como um desenrolar gradual e previsível, mas como uma força de destruição e corrosão. Logo, o aspecto fragmentário e incompleto das alegorias, antes de serem vistas como deficiências, expressavam a ação corrosiva do tempo sobre a linguagem convidando os seus intérpretes a entrarem em um constante processo de significação. Com essa construção conceitual, oriunda do campo da literatura, o filósofo contribui de forma singular para ampliar a compreensão da alegoria, expandindo o seu sentido para além de alusões metafóricas, mas como uma construção da linguagem que também é resultante de um confronto com o tempo e com a História, agentes responsáveis pela sobrevivência de suas lacunas. Deste modo, o processo de leitura da alegoria,

²⁰ Por meio dessa percepção Frederic Jameson, em seu livro mais recente, explora em profundidade a relação entre alegoria e ideologia (*Allegory and ideology*, 2019) a partir de nove vertentes: histórica, psicológica, psicanalítica, musical, política (onde está inserido o artigo sobre Alegoria Nacional), poético, épico, dramático e literário.

²¹ Uma concepção segundo a qual a sucessão de fatos históricos deveria ser interpretada à luz de um *telos*, ou seja, o alcance de uma finalidade ou objetivo maior.

a sua interpretação pode ser comparada à “remoção das camadas depositadas pelo tempo”, em uma espécie de movimento circular entre produção e recepção, entre o cobrir e o (des)cobrir. Entretanto, mesmo que essa “remoção” se torne possível, o aspecto mais intrigante da alegoria é que “a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática” (XAVIER, 2005, p. 350), pois é dessa forma que o leitor é levado a reconhecer a opacidade da linguagem e sair em busca do significado que ela “oculta”. O que nos leva novamente a pensar na alegoria sob o aspecto da *mediação* que ela opera através da linguagem.

Por essa razão, Ismail Xavier (2005) ao discutir as ideias do filósofo, buscando uma aplicação para as narrativas cinematográficas utiliza o termo *alegorias históricas* – ao invés de alegorias nacionais, usadas por Jameson – compreendendo a alegoria como um método de leitura de fatos históricos. Apesar de alguns trabalhos relacionados à análise cinematográfica aplicarem esse conceito²², as discussões tendem a se concentrar na história ou no enredo apresentado pelo filme. No entanto, essa reflexão também poderia ser desenvolvida caso a alegoria estivesse configurada a uma narrativa literária. Portanto, considerando que a concepção de narrativa vai além da história contada, mas envolve uma forma de contar específica, cabe-nos aqui questionar: que outros aspectos poderíamos abordar ao tratar da influência da alegoria na narrativa cinematográfica?

Uma obra de referência quanto à discussão entre alegoria e produções audiovisuais é *Alegorias de subdesenvolvimento* (2012). Nela Ismail Xavier tem como objeto de análise filmes brasileiros realizados entre os anos 1960 e 1970 – um dos exemplos emblemáticos é *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha – em que as ações das personagens no filme organizam um tempo que, embora fora do comum e variável em sua complexidade, permite repensar a experiência social que serve de referência para a representação fílmica. Nessa perspectiva o recurso às alegorias no cinema surge a partir de uma “consciência da crise – do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” (XAVIER, 2012, p. 31), forjando narrativas que lidam com duas temporalidades: a da experiência histórica narrada e a do próprio filme. Temporalidades que também manifestam diferentes perspectivas com relação ao *telos* ou à visão de progresso da História, desde uma relação de crise até a sua ampla negação com narrativas cuja “antiteleologia” contaminam a representação produzindo um cinema mais

²² Um exemplo de aplicação desse conceito pode ser encontrado na tese *A alegoria histórica nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, de William Pianco (2017) em que o autor parte da ideia de alegoria histórica como recurso narrativo empregado nos filmes de viagem do cineasta português Manoel de Oliveira enquanto uma forma de olhar para o passado que oferece uma reflexão sobre o contemporâneo baseada em uma crítica ao discurso eurocêntrico e um elogio à diferença portuguesa.

enigmático. É por essa relação entre temporalidades que para compreender as construções alegóricas nos cinemas africanos não basta considerar a influência de estratégias das tradições orais, mas considerar como essa nova percepção do conceito de alegoria faz da narrativa cinematográfica um suporte para a revisão do curso da História.

Por isso, antes mesmo de partir para uma análise da narrativa fílmica, essa breve e superficial compreensão acerca do conceito de alegoria na perspectiva em Benjamin já seria uma boa justificativa para uma leitura diferenciada das narrativas presentes em alguns filmes realizados por cineastas de África e sua diáspora. Filmes de cineastas que tentam construir narrativas justamente a partir das lacunas, das incompletudes que restaram de sua História. Uma incompletude que, ao tempo em que é demonstração do “agir do tempo” – logo, uma História suscetível ao desaparecimento, esquecimento – também é gancho ou possibilidade de reinvenção, criação de novas narrativas. É, pois dessa forma que entendemos o recurso à alegoria nas narrativas cinematográficas, mais do que um apelo à figuração ou elemento poético, uma estratégia de recriação, reinvenção a partir daquilo que foi deixado como sombra, fragmento, nas bordas da História.

A questão, contudo, é que embora a definição de alegoria esteja dada, a discussão teórica quanto à sua “estrutura” ou forma de funcionamento em relação à narrativa cinematográfica ainda é escassa. Como nos referimos a produções audiovisuais é importante ressaltar que a alegoria não é produzida apenas pelo processo de narração, mas também resultante de composições visuais que podem, inclusive, estabelecer relações com outras tradições iconográficas e sonoras.

Para além de uma construção permeada por elementos figurativos, a construção alegórica também se configura como um modo discursivo que pode se expressar através de diferentes modos de codificação (por meio do ato de escrita/produção ou por meio do ato de leitura/interpretação) e por isso, traz no bojo de sua abordagem uma discussão acerca do regime de crença que o espectador lança sobre o filme e os diferentes *modos de produção de sentido* que aciona conforme o repertório que lhe está disponível – tradições na historiografia do cinema, outros sistemas de referências iconográficas, sonoras e/ou literárias, ou ainda, outras narrativas. Dessa forma, pode-se afirmar que as construções alegóricas também são resultantes de processos de intertextualidade que, partindo da relação da narrativa cinematográfica com outras referências, contribuem para a renovação desses cinemas: “[...] sem temer acusações de alienação, [os cineastas africanos] se voltam para *práticas intertextuais*, apropriações cinemáticas e influências que o habilitam a alcançar nova criatividade e auto-renovação”

(DIAWARA, 2010, p. 95, grifo nosso). A questão da *intertextualidade* também é apontada por Mbye Cham (2005), pelas relações que as cinematografias africanas estabelecem entre si, em que mesmo os filmes que apresentam características sob o rótulo de “cinema novo”²³, ressoam elementos dos filmes pioneiros que lhe precederam (CHAM, 2005, p. 179).

De todas as discussões sobre a alegoria, pode-se resumir que há, pelo menos, duas possibilidades de articular o conceito ao universo da análise da narrativa: 1) alegoria como tropos de linguagem que evidencia a existência de uma mediação no discurso e 2) alegoria como conceito filosófico que, partindo de uma visão anti-teleológica da História, opera uma reabilitação da temporalidade e da historicidade na narrativa ao pôr em destaque o caráter transitório do seu processo de significação. Seja como tropos de linguagem ou conceito filosófico, uma vez que partimos do pressuposto que a alegoria afeta a narrativa cinematográfica, é preciso apresentar, ainda que brevemente, sob quais parâmetros se compreende esse aspecto do filme.

Os estudos da narrativa cinematográfica, também chamado de *narratologia*²⁴, podem ser resumidos pelo interesse em saber como o cinema conta uma história (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 22). Diferente da narrativa oral, em que há um narrador explícito e a comunicação ocorre de forma imediata – pelo fato de o narrador compartilhar do mesmo espaço que os seus ouvintes – na narrativa cinematográfica o conhecimento da história se dá através de um suporte que atua como intermediário. Por isso, antes de avançar para uma análise das alegorias na narrativa dos filmes, trazemos algumas considerações acerca da definição de narrativa cinematográfica buscando, a partir do conhecimento de seus pilares, compreender sob quais aspectos da narrativa a alegoria intervém.

No que diz respeito à análise, embora existam diversos suportes metodológicos passíveis de utilização em uma análise fílmica e não se tenha um método universal, todo empreendimento analítico deve buscar um equilíbrio entre as singularidades das interpretações e uma reflexão mais ampla de cunho metodológico, seja com o fim de aperfeiçoar ou contestar uma teoria (AUMONT; MARIE, 2004, p. 16). Entre os variados aspectos passíveis de análise em um filme, há a análise da narrativa, ou seja, o interesse em investigar como um filme conta uma história. Um recorte que envolve, pelo menos, três possibilidades de abordagem da história em um filme:

²³ Cham (2005) aqui se refere especialmente aos filmes produzidos entre os anos 1980 e 1990, uma vez que o texto data de 1998 e os filmes citados também se referem a esse período.

²⁴ Termo proposto por Todorov (1969) e que veio a se consolidar como disciplina através de Gérard Genette, autor da obra *Figures III* e que pensava a narratologia não como um estudo de estruturas narrativas, mas “um empreendimento de codificação de grandes categorias segundo as quais se comunica uma narrativa” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 14).

análise temática, análise estrutural ou análise da narrativa como produção (enunciação). Enquanto a análise temática se volta para discutir o tema ou assunto abordado pelo filme, a análise estrutural busca uma análise da narrativa fílmica a partir da distinção entre ação, personagem e a função que, eventualmente, tais elementos assumem no filme com o fim de desenvolver a narrativa²⁵.

A questão, porém, é que essas abordagens têm como base principal de suas conjecturas, investigações provenientes do universo literário, logo tendem a considerar a narrativa como uma sequência de eventos. Além disso, no caso da análise temática há sempre o risco iminente de usar o filme apenas como pretexto para discussão de outras questões de fundo histórico, sociológico e aplicar um “excesso da arbitrariedade” quanto aos critérios empregados na análise (AUMONT; MARIE, 2004, p. 122). Em alternativa à análise temática e estrutural, surgem, ainda no final dos anos 1960, estudos que indicam novas perspectivas de análise da narrativa, particularmente o modelo comunicacional do linguista Roman Jakobson (1963) – para quem a mensagem é codificada por um emissor e decodificada da mesma forma por um receptor – e os escritos de Albert Laffay (1964) segundo os quais a narrativa é um discurso, pois segue uma trama lógica ordenada por um sujeito (“grande imagista”) (JOST, GAUDREAULT, 2009, p. 34). Nos dois autores, um aspecto em comum: a narrativa pressupõe a participação de um sujeito que a produz.

Logo, pensar em narrativa implica pensar na enunciação, a saber o contexto no qual ela é construída e no qual se estabelecem relações entre enunciado (texto), enunciador (quem narra) e destinatário (espectador). Ao considerar esses elementos, também fica mais clara a ideia de que o processo da narração, ou a escolha das técnicas que regem a narrativa, pode se configurar a partir de dois modos narrativos distintos: narração como ato de *contar* (teorias diegéticas) ou como ato de *mostrar* (teorias miméticas). Na primeira, o ato de narrar tende a ser mais aparente devido à presença explícita do narrador, como ocorre no contexto de narração das tradições orais em que a performance do *griot*, enquanto contador, é fundamental para conferir sentido à história. Já no segundo modo (ato de mostrar), a presença do narrador é intencionalmente ocultada com o objetivo de dar a impressão de que “a história se desenrola [...], diante dos seus olhos” (REUTER, 2002, p. 60), um ato de narrar que costuma ser mais comum no teatro e nas narrativas cinematográficas produções em que os eventos relacionados à história são

²⁵ Vertente teórica inicialmente baseada nos estudos de Vladimir Propp sobre a morfologia do conto popular russo – especialmente na sua obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1928, título da edição brasileira publicada em 2006) – e desenvolvida por autores como Roland Barthes, Claude Bremond e Algirdas-Julien Greimas com seu estudo sobre a análise semântica das narrativas (AUMONT; MARIE, 2004, p. 123, 130).

apresentados sem a mediação de um narrador diegético (personagem) ou extradiegético (por meio da voz *over*).

Ao considerar a narrativa como parte de um processo de enunciação, surgem alguns autores que irão discutir a construção narrativa a partir de sua articulação com a história, ou seja, a partir do conteúdo transmitido através da narrativa. Seymour Chatman²⁶ ao se questionar sobre o modo de organização da narrativa em sua obra seminal *Story and discourse* (1978), afirma que os elementos que compõem uma narrativa, de acordo com a teoria estruturalista, são: a história básica ou “estrutura profunda” e a dimensão do discurso, a que o autor atribui a denominação de “narrativa discursiva”, no qual a história básica passa por um processo de “atualização” e se manifesta por meio de diferentes formas, modos e versões (CHATMAN, 1978, p. 22-23). Partindo dessa mesma relação – história e narrativa – Gérard Genette traz o princípio de que a narrativa funciona como reguladora do fornecimento de informações sobre a história, seja filtrando a história a partir do que uma personagem vê (focalização da narrativa), ou ainda pela forma como o narrador intervém na história (voz narrativa) (AUMONT; MARIE, 2004, p. 138).

A relação entre história e narrativa também aparece na teoria narrativa de David Bordwell, porém sob um novo enquadramento. Renunciando às teorias da enunciação – baseadas no princípio de que há um sujeito na produção da narrativa – Bordwell, parte da ideia de que a *narração* (ao invés de narrativa) é o processo a partir do qual *syuzhet*²⁷ e *estilo* interagem para construir a *fábula* para o espectador, e que resultam em diferentes combinações denominadas de *modos narrativos*. Desses modos narrativos o que se tornou mais conhecido foi a *narrativa clássica hollywoodiana*²⁸ que define a narrativa cinematográfica a partir das seguintes características: a apresentação de indivíduos psicologicamente definidos como

²⁶ Chatman, na época em que escreveu o livro, era professor de retórica na Universidade da Califórnia (Berkeley) e no prefácio da obra faz a ressalva de que maior parte dos estudos sobre narrativa eram de origem francesa (de onde vem o termo *narratologie*) e as críticas literárias tinham a tendência em tratar apenas do meio verbal, embora a narrativa estivesse presente, desde sempre, em outras expressões artísticas. Por essa razão, sua obra busca uma compreensão geral da narrativa.

²⁷ Termos utilizados no formalismo russo, a *fábula* é definida como a base da história, conjunto de eventos pensados em ordem cronológica, enquanto a *syuzhet* é a maneira como se conta a história (trama, intriga) podendo resultar de alterações na ordem ou duração dos acontecimentos. A técnica utilizada para a transmissão da *syuzhet* é o que Bordwell denomina como *estilo*, ou uso sistemático das formas cinematográficas (BORDWELL, 1985).

²⁸ Os outros modos narrativos apresentados por Bordwell são: narração do filme de arte (filmes europeus do pós-guerra); narração histórica materialista (filmes soviéticos dos anos 1920); narração paramétrica; narração mista ou híbrida (BORDWELL, 1985).

principal agente causal²⁹, narração da história pautada na busca da personagem em atingir seus objetivos e a unidade de ação, tempo e espaço (BORDWELL, 2005).

Ao mesmo tempo em que os *modos narrativos* de Bordwell oferecem parâmetros para compreender as narrativas fílmicas a partir de princípios formais (estéticos), perpetuados ao longo da história do cinema, eles são limitados quando empregados para analisar filmes não hollywoodianos, em nosso caso, filmes realizados por cineastas africanos. A primeira limitação está no fato desses modos não considerarem, para efeitos de análise, a existência de um sujeito da enunciação, aspecto fundamental para se compreender a narrativa como discurso, ou seja, enquanto uma *história* (diegese) concebida dentro do curso da *História* e vista, em última instância, como parte de um contexto mais amplo de enunciação.

A concepção de modos narrativos de Bordwell, ao reiterar a noção de que a narrativa se define a partir de uma sequência de eventos em uma unidade de espaço, tempo e ação, demonstra, implicitamente, que seu parâmetro central é a narrativa escrita (romance), no entanto, as narrativas de tradição oral seguem outra lógica. De acordo com Walter Ong, em seu livro *Oralidade e cultura escrita a tecnologização da palavra* (1998), o pensamento e a expressão fundados na oralidade são moldados a partir de padrões mnemônicos – baseados na memória – e precisam ser constantemente recordados por meio de:

[...] padrões fortemente rítmicos e equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas e outras formas de formulários, em cenários temáticos padrão [...], em provérbios que são constantemente ouvidos por todos, para que eles venham à mente prontamente e que sejam padronizados para retenção e pronta lembrança (ONG, 1998, p. 45)

Tais características são a prova de que as narrativas orais seguem a outros princípios organizacionais distintos da narrativa escrita. A esse respeito, Eva Jørholt (2001) traz um resumo sobre quais seriam os principais aspectos que diferenciam as narrativas fílmicas inspiradas na tradição oral dos parâmetros provenientes do paradigma clássico de narrativa. Enquanto um dos princípios básicos da narrativa clássica é a disposição de eventos em sequência, normalmente vinculados por uma relação de causa e efeito, as narrativas baseadas em técnicas da tradição oral tendem a organizar a história em torno de único núcleo temático que é repetido e variado em uma série de episódios, não necessariamente, vinculados por uma relação de causa e efeito, mas por paralelismos, fórmulas e comparações alegóricas (JØRHOLT, 2001, p. 105). Essa concentração em um único tema, de acordo com os estudos de

²⁹ O elemento causal como um componente essencial da trama é uma visão herdada pela concepção aristotélica de narrativa – implícito na discussão de probabilidade e necessidade no nono capítulo da *Poética* – mas não se aplica a todas as narrativas (CHATMAN, 1978, p. 318).

Jan Vansina (1985) sobre história oral, seria uma espécie de “imagem central” que se repete ao longo da narrativa e que se transforma a cada repetição levando o ouvinte a aprofundar o seu significado (VANSINA, 1985, p. 77).

Diante desse novo olhar que os contos orais lançam sobre a concepção de narrativa, resta saber se ainda é válido o parâmetro segundo o qual a narrativa cinematográfica deve ser considerada apenas sob a perspectiva de uma série de eventos em que uma personagem é o agente causal da história. Mesmo diante da possibilidade de a personagem e suas questões psicológicas serem abordadas no interior da narrativa, no contexto das narrativas fílmicas inspiradas na tradição oral, esse aspecto não configura a motivação ou motor das ações, pois a personagem é vista como parte de um grupo e não de forma individualizada.

No que tange ao desenvolvimento das ações, enquanto na narrativa clássica o conflito entre as ações é o que rege a sequência de eventos até a chegada de uma resolução final, nos filmes inspirados nas tradições orais os conflitos servem de mote para representar um confronto de ideias ou princípios que, mesmo situados em polos opostos, podem ser considerados como complementares em uma perspectiva mais ampla. Como exemplo, Jørholt se refere à frequente abordagem entre tradição e modernidade nos filmes africanos:

É comum, por exemplo, para observadores não africanos interpretarem a oposição frequente entre tradição e modernidade nos filmes africanos como um conflito, o que, é claro, pode ser, mas geralmente esse chamado “conflito” não é resolvido no final porque tradição e modernidade são igualmente complementares – e, portanto, necessárias para um ao outro - como eles são opostos. De acordo com o pensamento tradicional, muitos filmes da África Ocidental são, portanto, mais precisamente entendidos como encenações discursivas de opostos complementares, e não como histórias de conflito. E, neste contexto, é obviamente impossível designar um vencedor³⁰ (JØRHOLT, 2001, p. 107, tradução nossa).

A despeito de todas essas diferenças de narrativas inspiradas nas tradições orais – aqui, especialmente aqueles dirigidos por cineastas integrados ao contexto cultural da África Subsaariana – com filmes que seguem ao modo narrativo clássico, é preciso considerar o processo de produção da narrativa fílmica como parte de contextos de enunciação específicos. Isso porque na medida em que as narrativas dos filmes se reportam a estratégias utilizadas na transmissão da narrativa oral – conforme destacado na seção anterior: *presentificação*, *digressão*, *inversão* e *repetição* – isso põe em funcionamento uma dinâmica de revezamento na

³⁰ Do original: *It is, for example, common for non-African observers to interpret the frequent opposition between tradition and modernity in African films as a conflict, which of course it may be, only usually this so-called “conflict” is not resolved in the end because tradition and modernity are just as complementary - and therefore necessary to one another - as they are opposites. In keeping with traditional thought, many West African films are, therefore, more accurately to be understood as discursive stagings of complementary opposites, rather than as stories of conflict. And in this context it is, of course, impossible to designate a winner.*

composição da narrativa, ora sob a regência de parâmetros diegéticos (ênfase na representação espacial, presença do sujeito que narra o filme, entre outros), ora com parâmetros miméticos (uso criativo de recursos cinematográficos, a exemplo da *mise en scène*, montagem, etc.), com o fim de mimetizar a performance do *griot* no cinema.

Ao considerar a narrativa cinematográfica a partir de um contexto de enunciação específico, também se pressupõe a existência de um sujeito que narra. Se há um sujeito que narra, há a percepção da narrativa enquanto *discurso* (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 57). Uma mudança de perspectiva que insere a narrativa em um jogo de relações no qual é preciso discernir a diferença conceitual entre *história* (núcleo da narrativa) e *discurso* (forma pela qual a narrativa se expressa). Enquanto a noção de *história*, sugere que os acontecimentos são narrados por si próprios, no *discurso* há uma ênfase sobre a existência da “subjetividade na linguagem”³¹ – embora ela também esteja presente na história, afinal, “toda história tem um pouco de discurso” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 57). Uma vez que as “formas” escolhidas para constituir a narrativa passam pelo filtro de uma subjetividade, configuram um discurso e também estão passíveis de manifestarem posições ideológicas como comenta Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico* (2005):

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais (XAVIER, 2005, p. 13).

Com base nesse pensamento o autor vai confrontar diferentes tendências cinematográficas, partindo do pressuposto de que suas formas cinemáticas estão em estreito diálogo com posicionamentos ideológicos e trabalham para “interpelar o espectador enquanto sujeito” (XAVIER, 2005, p. 5). Uma argumentação em que a narrativa é vista a partir da conjuntura do “dispositivo” – aparato tecnológico e econômico do cinema – e está sujeita ao jogo entre “opacidade” e “transparência” operada por ele: opacidade quando o dispositivo se revela ao espectador, possibilitando um ganho em distanciamento e crítica em relação ao narrado; transparência, quando o dispositivo se oculta, sustentando a ideia de um ilusionismo quanto à apresentação da narrativa, como se a história se dispusesse sem a intervenção de um sujeito.

Contudo, ainda que se tenha o pressuposto de um sujeito como parte do processo de construção da narrativa, o cinema – diferente da literatura – põe em operação uma “dupla narrativa”, na medida em que a contação da história não está ancorada apenas nas palavras

³¹ Fenômeno nomeado por Émile Benveniste no livro *Problèmes de linguistique generale* (1966) (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 59).

(como ocorre no romance), mas também em outros recursos, como as imagens e os sons. O problema é que a “imagem mostra, mas não diz” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 37). Não há correspondência entre um plano fílmico e uma palavra que lhe indique o sentido, antes a imagem (enquanto unidade fílmica) evoca, potencialmente, uma pluralidade de enunciados.

Esse potencial de pluralidade enunciativa das imagens no cinema, também pode ser interpretado como o que Jacques Aumont em seu livro *A imagem* (1993) chama de “princípio figural”. Um princípio presente na ideia de metáfora e alegoria e que seria “uma espécie de contaminação do verbal pelo icônico”. Alguns autores chegaram a ressaltar a importância de um pensamento visual³² como forma de combater a primazia da linguagem em termos convencionais, mas ainda são poucos os trabalhos que tem como objeto de análise “figuras produzidas nas imagens e a maioria se baseia na retórica da linguagem verbal. Assim é a figura já realizada que se destaca e não a sua figuralidade, o processo de *engendramento das figuras na imagem*” (AUMONT, 1993, p. 253, grifo nosso).

Ocorre que, mesmo antes de as narrativas serem transpostas para o aparato cinematográfico, a tradição oral já trazia como parte de sua dinâmica a articulação entre pensamentos através de imagens, ainda que essas imagens não estivessem materializadas. Portanto, antes de propor um método de “leitura” das narrativas fílmicas através das alegorias – aqui compreendidas enquanto um legado das tradições orais difundidas no contexto das culturas africanas – fazemos uma digressão para pensar no princípio figural da imagem tendo como horizonte dois aspectos: a relação entre narrativa e oralidade; e observando a narrativa cinematográfica não somente como principal suporte de transmissão das narrativas orais, mas pelo seu potencial em “engendrar figuras na imagem”, conforme anunciado por Aumont.

Embora seja possível estabelecer uma relação entre o figurativo e o enunciativo – afinal o figurativo reporta a uma significação – a ênfase sobre esse princípio figural pode contribuir tanto na compreensão do funcionamento das alegorias no contexto da narrativa fílmica, quanto na articulação que ela promove entre *história(s)* e *imagem(s)*³³.

4.2. DA IMAGEM: UMA POÉTICA DA ORALIDADE

*Com efeito, há uma modernidade africana pré-colonial que ainda não foi considerada pela criatividade contemporânea*³⁴.

³² Sob esse aspecto Jacques Aumont (1993, p. 253) cita as contribuições de Arheim, Francastel e Lyotard.

³³ Usamos os termos com essas grafias em alusão aos diferentes conceitos que essas palavras evocam – *história* (diegese) e *História* (científica); *imagem* (fílmica) e *imagem* (do imaginário, memória). Conceitos que compõem a argumentação da presente tese e que serão articulados, de forma mais explícita, adiante.

³⁴ Achille Mbembe (2015).

A relação entre oralidade e cinema é mais antiga do que se pode imaginar. Mesmo antes do cinema sonoro, período em que a narração e a voz dos próprios atores se tornaram elementos agregadores à produção de sentido da narrativa fílmica, a oralidade acompanhou o cinema durante muitos anos nas chamadas projeções comentadas. O comentador de vistas animadas, do francês *bonimenteurs* (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 85; LACASSE, 2011, p. 7), era peça fundamental para a interpretação das imagens exibidas. Nesse contexto, o “cinema oral” era a expressão utilizada para designar a projeção de filmes mudos com comentários de narradores, conferencistas, e hoje se expressa através de diferentes configurações³⁵. Essa prática também se disseminou em países do continente africano através dos missionários que comentavam os filmes exibidos nas colônias, ou ainda, quando estes solicitavam o comentário do filme por parte dos *griots*.

Posteriormente, quando surgiram os primeiros cineastas africanos, a referência ao *griot*, como um agente transmissor das histórias e memórias de um povo, permaneceu e muitas das narrativas fílmicas que marcaram os primeiros anos de produção cinematográfica faziam questão de lembrar desse legado, ora inserindo o *griot* como personagem estratégico na condução da narrativa, ora simulando sua performance através da narração em voz *over* que, associada a instrumentos musicais específicos, remetia à própria performance do *griot*.

Embora o recurso ao comentário e à narração tenham se tornado as formas mais convencionais de discutir a influência da oralidade como parte integrante da narrativa fílmica, é preciso pensar a prática da oralidade, para além do verbo, mas enquanto um legado de culturas populares em diferentes partes do mundo capaz de engendrar processos narrativos que influenciam a poética cinematográfica, especialmente, de filmes realizados no contexto de países africanos. Assim, para além da palavra, enquanto possível significante linguístico presente na narrativa por meio da narração ou dos diálogos, o desafio que ainda persiste nessa aproximação entre narrativas – cinematográfica e oral – é pensar a oralidade pelo seu potencial de acionar imagens no imaginário, produzir memórias, em um processo simultâneo à própria contação da história, neste caso, o desenvolvimento da narrativa fílmica.

Diferentemente da narrativa escrita, a literatura oral tem características próprias e ainda demanda investigações específicas nas teorias do cinema, sobretudo em estudos de narrativa cinematográfica, ainda largamente firmados na tradição literária escrita. A questão é que a própria tradição escrita no contexto africano deve muito de seu conteúdo e estrutura às tradições

³⁵ De acordo com Lacasse (2011, p. 14), a expressão “práticas orais do cinema” comporta não somente os filmes mudos comentados, mas filmes inseridos em contextos de oralidade, assim como as produções que buscam transmitir o contexto de filmagem como é o caso de alguns realizadores do cinema direto.

orais, como atesta a pesquisadora brasileira Lúcia Nagib: “O que de fato distingue a África negra com respeito às suas fontes cinematográficas é o recurso frequente à literatura oral [...] já que a escrita foi uma técnica introduzida pelos colonizadores estrangeiros” (NAGIB, 1996, p. 113 e 114). Nesse contexto, do ponto de vista da autora, a arte mais beneficiada com essa herança cultural seria, justamente, o cinema pela possibilidade de aprender com o caráter multimidiático que configura a performance de execução das narrativas orais. Narrativas cuja concepção e concretização – à semelhança do cinema – passa pela capacidade em mobilizar outras expressões artísticas (tais como a música, a dança, representação dramática e sinais codificados como gestos e sons) com o fim de transmitir uma história.

Nesse sentido a narrativa cinematográfica, de certo modo, mimetiza ou imita o gesto narrativo realizado pelo *griot* na medida em que emprega estratégias para integrar essa diversidade de expressões em uma unidade inteligível que é narrativa. Ainda assim, a questão que permanece em aberto é compreender como essa relação entre a palavra e a imagem – prefigurada na tradição oral – migra para o cinema.

A aproximação entre cinema africano e oralidade, geralmente parte de referências diretas que estão presentes na narrativa fílmica como a alusão a animais que personificam traços de personalidade humana, a recontação ou adaptação de histórias e mitos, ou ainda, através de canções que, segundo Charles Sugnet (DIMA, 2017, p. 13) remetem a uma “oralidade primeira” em oposição a uma oralidade de segundo plano mediada pelo cinema. Não se trata apenas de uma afinidade baseada na função (contar uma história), mas na forma como a narrativa se constrói nesse processo. No caso das narrativas de tradição oral, a sua expressão em verbo, ritmo, música, repetição, é apenas a parte material de princípios perpetuados pela necessidade em recordar a narrativa (uma vez que não se contava com seu registro na forma escrita) e assegurar a sua transmissão.

Para além das informações ou conteúdo que possam noticiar, de acordo com Hampaté Bâ (2010), os *griots* narram a memória africana a partir de um *presentismo*, ou seja, ao invés de recordar o passado, ele o traz para o presente permitindo a participação da audiência e a interação entre o narrador e o seu público. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato (BÂ, 2010, p. 208). Por isso, a referência à cultura oral, seja em forma, seja em conteúdo, não necessariamente corresponde a uma reverência ou subordinação à tradição, mas antes a sua reapropriação, releitura, subversão:

Claramente, portanto, o filme trabalha sobre as histórias arquetípicas da tradição oral subvertendo os sinais de suas funções. [...] as funções da narrativa oral são usadas menos para alcançar um fechamento tradicional/nostálgico e mais para enunciar uma nova narrativa, colocando as condições de resistência à ordem tradicional e a criação de uma nova (DIAWARA, 1987, p. 44, tradução nossa)³⁶.

Assim, mais do que buscar traços da cultura oral nos filmes ou ainda discutir o cinema sob a perspectiva da história contada, um aspecto que não tem sido observado é a possível transformação sobre a relação entre narrativa e imagem quando o filme adapta uma história da tradição oral ou ainda quando assume sua influência na construção de um estilo. B'béri (2013) chega a considerar a oralidade como *episteme* das narrativas produzidas nos cinemas da África negra. Sua estrutura diverge do discurso narrativo da representação, pois sua criação é dominada por uma outra escrita, uma escrita ilustrada por uma episteme intrínseca à tradicional e que se situa fora do *logos* poético dominante na arte do cinema, apresentando “uma articulação transformante, produtora, reprodutora, apresentando e representando o presente, ao mesmo tempo que o passado e o futuro (B'BERI, 2013, p. 205-206, tradução nossa)³⁷”.

Entre os cineastas africanos, um dos que mais contribuíram no processo de reflexão entre narrativa e oralidade, sem dúvida, foi o cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty. Mesmo sem nunca ter escrito um livro acerca do assunto, através de suas diversas entrevistas³⁸, é possível depreender como a influência da oralidade na composição da narrativa antecipa a concepção de imagem como um elemento gerador da narrativa e não o contrário. Em entrevista ao pesquisador Frank Ukadike (2002)³⁹, além de afirmar a influência da tradição oral em relação ao cinema, Mambéty apresenta, o que a nosso ver, pode ser o diferencial inserido por tais estratégias:

[...] A África é imensamente rica em seu potencial cinematográfico. É bom para o futuro do cinema que a África exista. O cinema nasceu na África, porque a imagem nasceu na África. Os instrumentos, sim, são europeus, mas a necessidade criativa e racional existe em nossa tradição oral. Como eu disse para as crianças antes, para fazer um filme, você deve apenas fechar os olhos e ver as imagens. Abra seus olhos, e o filme está lá. Eu quero que estas crianças entendam que a África é a terra das imagens, não apenas porque as imagens das máscaras africanas revolucionaram a arte pelo mundo, mas como um resultado, simples e paradoxalmente, da tradição oral. A tradição oral é tradição das

³⁶ Do original: *Clearly, therefore, the films works on archetypal stories of oral tradition by subverting the signs of theirs functions. [...] functions from the oral narrative are used less to achieve a traditional/nostalgic closure and more to enunciate a new narrative posing the conditions of resistance to traditional order and creation of a new one.*

³⁷ Do original: *[...] une articulation transformante, produisant, reproduisant, présentant et représentant le présent, en même temps que le passé et le futur.*

³⁸ Uma de suas entrevistas se transformou no curta *La grammaire de Grand-mère* (1996) dirigido por seu amigo pessoal e também cineasta Jean-Pierre Bekolo.

³⁹ O pesquisador Frank Ukadike realizou entrevista com Djibril Diop Mambéty meses antes da morte do cineasta, em julho de 1998. Antes de compor o livro (UKADIKE, 2002), a entrevista foi publicada na revista *Transition* (78, 136-153) sob o título *The Hyena's last laugh: a conversation with Djibril Diop Mambéty* (O último riso da hiena: uma conversa com Djibril Diop Mambéty).

imagens. O que é dito é mais forte do que é escrito, a palavra encaminha a si mesma para a imaginação, não ao ouvido. A imaginação cria a imagem e a imagem cria o cinema, então nós estamos na linhagem direta dos pais do cinema (MAMBÉTY, 2002, p.128 e 129, tradução nossa)⁴⁰

A oralidade dos filmes não está posta apenas pelo recurso à narração ou intervenção de um agente que usa do verbo (da palavra) para elucidar a história que se desenvolve através da narrativa, mas através daquilo que o cineasta chama de “evocar imagens”. Imagens que evocam imagens. Assim como a narrativa cinematográfica, de certo modo, tem a capacidade de mimetizar ou imitar o gesto narrativo realizado pelo *griot* a partir de adaptação dessas estratégias – pontuadas como *presentificação*, *digressão*, *inversão* e *repetição* – outro aspecto a se pensar é como a inserção dessas estratégias contribuem para oferecer uma nova perspectiva sobre o potencial enunciativo das imagens.

Antes do cinema, a imagem já estava pressuposta nos contos tradicionais por meio da linguagem figurada. Mais do que histórias mediadas por palavras, se tratavam de narrativas compondo imagens, imagens compondo imaginários. Do amálgama entre o factual e o imaginado, as narrativas orais trazem como parte de sua dinâmica a capacidade de evocar imagens e com elas acionar diferentes camadas de sentido a partir da história transmitida pela narrativa fílmica. Em outra ocasião, o diretor traz uma reflexão que, em complemento à linha de argumentação apresentada na citação acima, aponta novamente para o imaginário como um ponto de partida para a concepção da narrativa, como se, as imagens antes mesmo de serem organizadas sob a forma de linguagem (narrativa), são construídas no imaginário:

É simples. Você tem que fechar os olhos. [...] Você verá pontos de luz. Deixe brilhar. Os pontos se tornam mais claros. Há pessoas...a vida é criada. A mente funciona, mas não mais que o coração. [...] Então você abre os seus olhos e você tem uma história⁴¹.

Visto que a tradição de estudos da narrativa, em sua maior parte, deriva dos estudos literários, a compreensão resultante da produção teórica sobre narrativa (de modo geral) parte do princípio que primeiro se concebe uma história – eventos organizados em uma determinada ordem cronológica – para depois organizar os recursos da representação segundo critérios

⁴⁰ Do original: [...] *Africa is immensely rich in cinematic potential. It is good for the future of cinema that Africa exists. Cinema was born in Africa, because the image itself was born in Africa. The instruments, yes, are European, but the creative necessity and rationale exist in our oral tradition. As I said to the children before, in order to make a film, you must only close your eyes and see the images. Open your eyes, and the film is there. I want these children to understand that Africa is a land of images, not only because images of African masks revolutionized art throughout the world but as a result, simply and paradoxically, of oral tradition. Oral tradition is a tradition of images. What is said is stronger than what is written; the word addresses itself to the imagination, not the ear. Imagination creates the image and the image creates cinema, so we are in direct lineage as cinema's parents.*

⁴¹ Trecho de entrevista com Djibril Diop Mambéty. Transcrição e tradução nossa. Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=uMa-qTixiCc>. Acesso em: 31 jan. 2020.

narrativos (mostração e narração). Contudo, pelo viés da oralidade, a relação entre narrativa e representação, através das imagens, tende a ser diferente. Não são, necessariamente, as imagens ao serviço da representação de uma história, mas imagens que, enquanto portadoras de enunciados potenciais, se articulam para compor a narrativa cinematográfica. Essa relação entre imagens que evocam histórias também é apontada por Teshome Gabriel (2002) como uma característica relevante nos cinemas africanos:

[...] o que as pessoas às vezes esquecem quando falam de histórias e narrativas é que, pelo menos na África, histórias também são uma questão de imagens. Narrativa, em um contexto africano, sempre foi visual – sempre foi, pode-se dizer, cinematográfica. As histórias da tradição africana são construídas de camadas sobre camadas de figuras, metáforas e analogias, de referências astutas a eventos e instituições políticas e sociais. Essas figuras e imagens podem apontar para muitas referências, podem ter muitos significados interconectados (GABRIEL, 2002, p. x, tradução nossa).⁴²

A dificuldade em operar essa inversão na relação entre imagem e narrativa, também pode ser vista como consequência da dificuldade em reconhecer que a “dimensão textual”, nas performances das tradições orais. De acordo com a antropóloga Karin Barber (2005), os teóricos dos estudos literários estavam prontos em admitir a dimensão performativa de textos escritos – a performance eventualmente provocada por eles – mas não o seu inverso, ou seja, a dimensão textual em performances orais. Isso porque nas tradições orais a co-presença de performance e texto é difícil de ser discernida, ou mesmo separada, pelo caráter “evanescente” e não documentável da performance. Essa falta de tangibilidade, no entanto, não significa que a apresentação oral é “pura instantaneidade”, pelo contrário:

Algo identificável é entendido como tendo preexistente o momento da expressão. Ou, alternativamente, entende-se que algo é constituído em enunciado que pode ser abstraído ou desapegado do contexto imediato e re-incorporado em uma performance futura. Mesmo que o único lugar em que esse “algo” possa existir seja na mente ou na memória das pessoas, ele certamente é distinguível do enunciado real imediato e que desaparece imediatamente. [...] As pessoas podem falar da ‘história de Sundjata’ ou ‘dos louvores de Dingaan’ em vez de falar da atuação de um narrador ou cantor de louvor em uma ocasião específica. E essa capacidade de ser abstraída, transcender o momento e ser identificada independentemente de instanciações particulares é o ponto principal das tradições orais (BARBER, 2005, p. 266, tradução nossa)⁴³

⁴² Do original: [...] what people sometimes forget when they speak of stories and narratives is that, in Africa at least, stories are also a matter of images. Narrative, in an African context, has always been visual—has always been, one might say, cinematic. The stories of African tradition are built of layers upon layers of figures, of metaphors and analogies, of sly references to political and social events and institutions. These figures and images may point to many references, may have many interconnected meanings.

⁴³ Do original: Something identifiable is understood to have preexisted the moment of utterance. Or, alternatively, something is understood to be constituted in utterance that can be abstracted or detached from the immediate context and re-embodied in a future performance. Even if the only place this “something” can be held to exist is in people’s minds or memories, still it is surely distinguishable from immediate, and immediately disappearing, actual utterance. It can be referred to. People may speak of “the story of Sunjata” or “the praises of Dingaan” rather than speaking of a particular narrator’s or praise-singer’s performance on a particular occasion. And this capacity to be abstracted, to transcend the moment, and to be identified independently of particular instantiations, is the whole point of oral traditions.

É assim que, para além da simulação das técnicas e sua adaptação para o cinema, um dos maiores legados das narrativas orais para as narrativas de filmes realizados por cineastas africanos é colocar em relevo o princípio figurativo das imagens. Algo que se torna mais evidente através de uma estratégia específica: a *alegoria*. As alegorias evocam imagens como narrativas em segundo plano e, à semelhança das narrativas orais, articulam a memória no interior da história, não pelo gesto de recordação de um evento passado, mas pela restauração do passado no presente da narrativa. Sob essa perspectiva, eventuais interrupções no fluxo espaço-temporal da narrativa, ao invés soarem como experimentalismo, meios de construir esse elo entre temporalidades distintas.

Mesmo quando a narrativa opera através de um distanciamento histórico entre os eventos (passados) encenados e o momento (contemporâneo) em que a narrativa se desenvolve, a presença de estratégias alegóricas induz quem assiste a estabelecer associações internas (entre os elementos da diegese fílmica) e externas (entre o filme e o seu contexto), revelando enfim, as múltiplas camadas significativas da narrativa. Em um contexto no qual por diversas vezes, a análise de filmes africanos esteve pautada no interesse em extrair apenas informações históricas, o recurso alegórico, enquanto um legado das tradições orais, favorecem uma ruptura com a “transparência” da narrativa clássica e surge como um possível caminho para uma estética cinematográfica africana.

4.3 DA HISTÓRIA: POR UM MODO DE LEITURA ALEGORIZANTE

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo*⁴⁴.

Apesar da verossimilhança da representação cinematográfica com a experiência do real, não se pode perder de vista que filmes são histórias. Contadas de um modo específico, mas são histórias. O desafio é encontrar um modelo de análise capaz de articular, através da narrativa fílmica, as noções de *história* e *História*. Termos com uma diferença foneticamente imperceptível na língua portuguesa⁴⁵, as fronteiras e os pontos de contato entre esses dois

⁴⁴ Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 1985, p. 224).

⁴⁵ O mesmo não ocorre com outras línguas como o inglês, por exemplo, em que a diferença semântica é antecipada graficamente pelas palavras *story* e *history*. Essa ambiguidade terminológica já foi discutida pelo historiador Jacques Le Goff (1990) e, na sua opinião, Paul Veyne (1971) foi quem melhor estabeleceu uma visão original da

conceitos só emergem à medida em que se acessa o contexto de sua utilização. Ambos partem do pressuposto de uma sequência cronológica de acontecimentos, mas o que faz desses acontecimentos, eventos verídicos ou imaginados? Há elementos na própria narrativa desses relatos capazes de oferecer pistas para a distinção entre história, como fruto da imaginação, e História como relato científico? Depois de falar sobre o potencial enunciativo das imagens, explorado nas tradições orais e demonstrado pela alegoria, a articulação desses dois conceitos (história e História), ganha particular relevância para pensar outra espécie de mediação operada pelo recurso alegórico. Para além de uma mediação “entre imagens” (imagem representada no filme e imagem acionada pela memória), partimos da hipótese de que a alegoria também opera uma mediação “entre histórias” em que a *história*, anedótica, cotidiana, épica, fabular serve de suporte para uma releitura da *História*. A questão é saber quais aspectos da narrativa cinematográfica evidenciam o trânsito, entre uma noção e outra, e a transposição de sentido entre elas.

Nos estudos de narrativa cinematográfica a ideia de *história* surgiu, inicialmente, como sinônimo de *diegese*. Criado por Etienne Souriau (1953), o termo *diegese* é usado para denominar “tudo que pertence, dentro da inteligibilidade, à história narrada, ao mundo suposto ou pressuposto pela ficção do filme” (ODIN, 2000, p. 18), são os elementos inseridos no filme que permitem a constituição de um “mundo singular com suas próprias leis e povoado por objetos (humanos, animais e objetos propriamente ditos), na maioria dos casos à imagem do mundo, mas não necessariamente” (GARDIES, 2006, p. 98). Essa semelhança da *diegese* com o “mundo real” é que faz com que, muitas vezes, ela seja confundida com a história do filme, quando se trata da ambiência por meio da qual uma série de acontecimentos é narrada (JOST, GAUDREAU, 2009, p. 50).

O que nos faz partir em busca de um modelo de análise que articule as duas concepções de história (*história* e *História*) é a hipótese de que narrativas fílmicas realizadas por cineastas africanos inspiradas na tradição oral, ao lançar mão da alegoria como recurso de construção da narrativa, lidam com a relação entre duas modalidades ou concepções de *história*: a *história* (referente à *diegese*) e *História* (referente a uma experiência social que serve de subsídio para composição da história). Uma relação na qual a *diegese* continua operando em função da inteligibilidade da história, mas cujo “mundo” que constrói está ligado, alegoricamente, ao mundo factual.

ideia de história: “a história é um conto, mas um conto de acontecimentos verdadeiros” (VEYNE, 1971, p. 16 apud LEGOFF, 1990, p. 39).

Por essa razão, temos como perspectiva metodológica de “entrada” analítica nos filmes, a *semiopragmática*, modelo apresentado por Roger Odin (2000; 2012) e que combina a análise textual da narrativa (vertente semiológica) associada a um conjunto de determinações relacionadas às condições de sua recepção (vertente pragmática). Ao propor essa metodologia, Odin não rejeita a importância de uma análise imanente do texto fílmico, mas coloca a necessidade de explicar os seus pressupostos de execução, isto é, colocá-la em uma perspectiva pragmática, indicando em que bases a interpretação ou leitura do filme é construída.

Ao contrário da ideia convencional de comunicação, de transmissão do texto de um emissor para um receptor, a *semiopragmática* parte do pressuposto de que há um processo de (não)comunicação, em que o exercício interpretativo, além de buscar o sentido produzido pela narrativa, observa os modos de produção de sentido que são “mobilizados” ou acionados no processo da leitura. Assim o modelo propõe a existência de um duplo processo de produção textual: “um que se dá no espaço da realização e outro no espaço da leitura” com o objetivo de “fornecer um quadro teórico que nos permita interrogar sobre a maneira como são *construídos os textos* e sobre os *efeitos* desta construção” (ODIN, 2000, p. 10, grifos do autor). Logo, o significado produzido na análise fílmica não depende essencialmente nem do texto, nem do papel do(s) leitor(es), mas advém de todos os fatores que, exercidos de forma independente em cada um dos espaços (de realização e de leitura), influenciam a produção de sentido (BOUILLAGUET, 2012). Em síntese, a proposta do modelo semiopragmático é deixar a análise empírica para melhor retornar a ela, a partir da construção de um modelo abstrato.

Apesar de ser um modelo de análise heurístico – pois os atores da comunicação são considerados construções teóricas (e não reais) – um dos maiores diferenciais do modelo *semiopragmático* é trazer para o processo de análise fílmica o “lugar do espectador” (XAVIER, 2005b, p. 176), compreendendo que a interpretação do filme não está dada previamente, mas é resultante do investimento ou *modo de leitura* acionado pelo espectador⁴⁶ no momento em que

⁴⁶ De acordo com Ismail Xavier (2005b), tanto Christian Metz quanto Francesco Casetti, já haviam trilhado perspectivas de análise da narrativa fílmica contemplando o espectador, não como um sujeito empírico, mas na forma como a posição desse espectador estava implicada na própria forma do filme: “É preciso estudar como um filme constrói seu espectador, como ele relata, como ele lhe atribui um lugar, como ele o faz percorrer um certo trajeto” (CASETTI, 1990, p. 31). No contexto dos Estudos Culturais, também vale lembrar o conceito de “modos de endereçamento” apresentado por Elisabeth Ellsworth (2001) no livro *Teaching positions. Difference, pedagogy, and the power of address* (Teachers College Press, 1997) que parte do princípio de que um filme não seria composto apenas de imagens e trama, mas também por uma “estrutura de endereçamento” através da qual a obra se endereça a um espectador idealizado. Como se o espectador fosse convocado a ocupar uma “posição” a partir da qual deveria ler o filme. Embora o conceito de Ellsworth compartilhe com a perspectiva de Metz, Casetti e Odin a percepção de que um texto fílmico deve ser lido considerando sua interação com o espectador, ela se distingue por supor, antecipadamente, a existência de um espectador ideal para a obra, enquanto na proposta semiopragmática (Odin) a ênfase não está sobre a prefiguração de um espectador ideal, mas sobre a forma como

ele se relaciona com o filme. Ao invés de considerar apenas que um filme é uma ficção, o autor prefere entender que ele é assim considerado em consequência do “efeito ficção” que provoca no espectador resultante de um modo de produção de sentido (*ficcionalizante*), operado por ele. Com isso, ainda que um filme seja indexado como ficção ou documentário, a sua interpretação não está condicionada às eventuais prescrições desses modos de classificação, mas sim conforme o modo de produção de sentido mobilizado pelo espectador no momento em que se relaciona com o filme, podendo inclusive oferecer novas formas de “classificar” a partir dessa experiência:

O leitor pode fazer funcionar qualquer modo sobre qualquer tipo de produção; na verdade, a construção textual sempre está submetida a restrições que limitam, mais ou menos, essa possibilidade. Além das restrições internas ao texto (menos importantes do que geralmente acreditamos), o leitor é um ponto de passagem de todo um feixe de determinações que regem, em grande medida, o modo pelo qual ele produz o sentido e seus afetos: determinações da linguagem, culturais, psicológicas, institucionais, etc. Essas determinações exercem um papel comunicacional essencial (ODIN, 2000, p. 11, tradução nossa)⁴⁷.

Por outro lado, a importância atribuída ao espectador no processo de produção do sentido do filme, não deve ser confundida com autonomia ou liberdade. A interpretação do filme não é independente, mas o próprio modo de leitura acionado pelo espectador é visto como resultante da pressão de uma série de determinações que o tomam sem que, necessariamente, ele tenha consciência desse fato (ODIN, 2012). É a partir dessa constatação que o ato de leitura demanda a inclusão de um terceiro elemento: as instituições.

O ato de leitura proposto por Odin (2012) se define pela interação conjunta entre três elementos (actantes⁴⁸): um *filme*, que demanda ser lido segundo um ou outro modo de leitura;

ele se relaciona com a obra fílmica (*modo de leitura*) sob a ingerência de uma dada conjuntura (*espaços de comunicação*).

⁴⁷ Do original: [...] *le lecteur peut faire fonctionner n'importe quel mode sur n'importe quelle production ; en réalité, la construction textuelle est toujours soumise à des contraintes qui limitent plus ou moins cette possibilité. Outre les contraintes internes au texte (moins importantes qu'on ne le croit généralement), le lecteur est le point de passage d'un faisceau de déterminations qui régit, dans une très large mesure, la façon dont il produit du sens et des affects : déterminations langagières, culturelles, psychologiques, institutionnelles, etc. Ces déterminations jouent un rôle communicationnel essentiel.*

⁴⁸ Se refere a quem ou o quê realiza um ato e é utilizado para determinar os participantes ativos (pessoas, animais ou coisas) em qualquer forma narrativa, seja um texto, uma imagem, um som. O termo é proveniente dos estudos de narrativa a partir da semiótica desenvolvida pelo linguista Algirdas Julius Greimas (1990). Tanto Greimas quanto Christian Metz fizeram parte da *École Pratique des Hautes Etudes*, porém com abordagens distintas de semiótica. Foi o contato direto de Roger Odin com essas diferentes perspectivas – ele foi orientado por ambos – que lhe proporcionou desenvolver a sua *semiopragmática*: “[...] meu contato com Greimas sempre foi muito produtivo e continuei, juntamente meu trabalho com Christian [Metz], para usar ferramentas greimassianas que ainda considero muito poderosas: modelo de actancial, modelo de análise narrativa, quadrado semiótico, etc.” (ODIN, 2017, tradução nossa).

uma *instituição/ espaço de comunicação*⁴⁹, que programa um ou outro modo de leitura e um *leitor* que reage às demandas das outras instâncias (filme e instituição) (ODIN, 2012, p. 28 e 29). Um exemplo que marcou o funcionamento desse modelo foi o chamado “filme de família”, tipo de produção audiovisual, geralmente, feita de forma amadora e, por essa razão, considerada sem valor estético. Foi a partir de uma investigação sobre esse tipo de produção que Roger Odin percebeu as limitações de uma análise fílmica imanente. Isso porque, segundo ele, caso fosse feita uma abordagem imanente de um filme de família, tudo o que se teria a dizer é de que se trata de um filme ruim ou mal feito. No entanto, para se entender como ele produz sentido e adquire relevância é imperativo mudar para uma abordagem contextual (ODIN, 2017).

Partindo desse exemplo, a abordagem contextual tem como eixo, a ideia de que a família é uma instituição (ou espaço de comunicação) cujos membros compartilham de leis e eventos que lhes confere uma leitura diferenciada do “filme de família”, incluindo a estruturação da sua narrativa, uma vez que os eventos transmitidos pela gravação já são de conhecimento prévio de seus espectadores (membros da família). Assim, um registro que poderia ser considerado enfadonho para um espectador “não-familiar” e sem sentido em uma análise imanente, pelo viés da semiopragmática tem a possibilidade de ser lido sob outras perspectivas, como uma narrativa sobre memória, por exemplo.

Essa tríade nos parece aplicável ao contexto de análise de filmes realizados por cineastas africanos, justamente pela condição variável do espectador (*leitor*) – dada a exibição e circulação desses filmes em mostras e festivais internacionais e geralmente compostas por um público não-africano – e pela forma como a *instituição* – em nosso contexto, as associações de cineastas, o âmbito acadêmico, os festivais especializados, entre outras – programa modos de leitura específicos a partir de suas “narrativas”, conforme vimos, brevemente no Capítulo 1. Odin ressalta a relação entre esses três elementos nem sempre é pacífica – o filme pode ser rejeitado pela instituição, o leitor pode não ter consciência das demandas da instituição e assim por diante – mas eles colocam para o teórico a tarefa de “descrição das diferentes formas de instruções institucionais que intervêm no campo cinematográfico, e das suas inscrições no próprio sistema do filme” (ODIN, 2012, p. 29, tradução nossa). Vamos então, aos

⁴⁹ Em sua proposta teórica inicial o autor apresentou o termo “instituição” (ODIN, 2012), porém em entrevista posterior (ODIN, 2017) afirmou que prefere o termo “espaço de comunicação”: “[...] acredito que o termo institucional estava muito fechado em comparação com os contextos que queria trabalhar. [...] Mas é verdade que existem instituições reais que são envolvidas em vários casos. Atualmente estou trabalhando em arquivos cinematográficos amadores; são instituições... Minha preocupação constante é para fazer diferenças. Instituição, não me permitiu fazê-lo, é por isso que adotei espaço de comunicação” (ODIN, 2017, tradução nossa).

procedimentos apresentados pelo modelo e como eles podem contribuir para a análise da narrativa cinematográfica.

O modelo semiopragmático está organizado em três eixos: *processos*, *operações* (narrativa e enunciativa) e *modos*. Seu objetivo é de fornecer um quadro teórico que nos permita interrogar sobre a maneira como são construídos os textos (narrativas) e os seus efeitos. Em termos de descrição analítica dos filmes, o principal elemento observado por Odin é a encenação, ou seja, o modo de composição das cenas, plano a plano, o posicionamento das personagens nos quadros e em que medida essa composição fílmica pode configurar um *operador narrativo* (quando auxilia no desenvolvimento da história) ou um *operador enunciativo* (cuja função seria apenas a de lançar o espectador no ritmo da dinâmica do filme). Esses processos e operadores, por sua vez, estão conjugados a determinados *modos de produção de sentido e de afetos* que conduzem a um tipo de *experiência* específica (ODIN, 2000, p. 10).

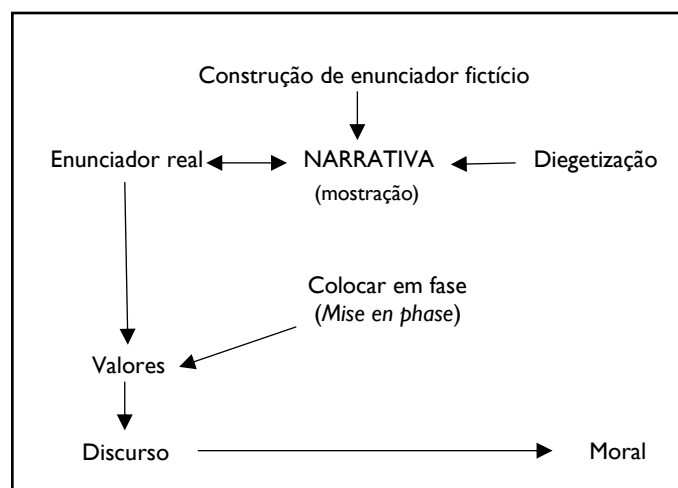
Entre alguns modos de produção de sentido que o espectador pode acionar ao se relacionar com um filme, Odin (2005, p. 36-37) apresenta nove, são eles: 1) *Modo espetacular*, ver um filme como um espetáculo; 2) *Modo ficcionalizante*, ver um filme para vibrar ao ritmo dos acontecimentos fictícios narrados; 3) *Modo fabulizante*, ver um filme para receber um ensinamento da narrativa; 4) *Modo documentarizante*, ver um filme para obter informações sobre a realidade das coisas do mundo; 5) *Modo argumentativo/persuasivo*, ver um filme para poder elaborar um discurso; 6) *Modo artístico*, ver um filme como sendo a produção de um autor; 7) *Modo estético*, ver um filme se interessando pelo trabalho feito com as imagens e os sons; 8) *Modo energético*, ver um filme para vibrar ao ritmo das imagens e dos sons e 9) *Modo privado*, ver um filme voltando-se para a sua vivência e/ou a do grupo ao qual se pertence.

O autor esclarece que a apresentação desses modos não esgota todas as possibilidades, por isso, a partir dos elementos articulados em alguns deles, propomos pensar um novo modo de produção de sentido e afeto que, provisoriamente, denominamos de *modo alegorizante* e será empregado para fins de análise dos filmes selecionados para o *corpus* da tese.

Visto que o modelo apresentado por Odin é um misto entre semiologia e pragmática, é possível perceber no seu modo de funcionamento características que se aproximam do rigor estruturalista da semiologia (como a distinção de processos, operações e modos) e um tratamento pragmático dessas informações, ao considerar aspectos do contexto de recepção, incluindo a experiência do leitor/espectador. Por isso, ao apresentar o processo de *ficcionalização* (Figura 16) – processo desencadeado pelo *modo ficcionalizante* – o autor a

define em “termos de experiência”, ou seja, a partir da relação que a narrativa fílmica estabelece com o espectador e não apenas pelo texto.

Figura 16 – Diagrama de funcionamento da ficcionalização.



Fonte – Reprodução do original *Modèle 2 – La fictionnalisation* (ODIN, 2000, p. 69, tradução nossa).

Conforme o diagrama, a *ficcionalização* supõe a construção de um *enunciador fictício*, por meio do qual a narrativa é apresentada (*mostração*), associada a mecanismos de *diegetização*⁵⁰. O funcionamento desse processo, implica envolver afetivamente o espectador, “colocá-lo em fase” (*mise en phase*)⁵¹ levando ele a colocar os parâmetros do filme à serviço da narração e, ao “vibrar no ritmo” dos acontecimentos contados, aderir aos *valores* da história

⁵⁰ Neologismo criado por Odin a partir da palavra *diegese* e que se refere aos mecanismos utilizados para a criação de um mundo ficcional na narrativa fílmica. Entre esses mecanismos há o que autor chama de *figurativizar* (sugerir analogias pelas composições fílmicas) e o apagamento do suporte (ações que visam reforçar o ilusionismo da realidade representada no filme como, por exemplo, evitar que a câmera seja percebida) (ODIN, 2000, p. 18-22).

⁵¹ *Mise en phase* é definida por Odin como “processo que me conduz a vibrar ao ritmo daquilo que o filme me mostra. A *mise en phase* é uma modalidade da *participação afetiva* do espectador no filme” (ODIN, 2000, p.38, grifo nosso) e é utilizada para fazer a distinção entre duas operações (fictivizante e ficcionalizante) (ODIN, 2012, p. 14). Apesar disso, em artigo traduzido para o português (*Filme documentário, leitura documentarizante*, 2012), o próprio tradutor (Samuel Paiva) admite em nota (2012, p. 14) que a expressão não é facilmente traduzível para o português e, por isso, ele faz referência à explicação apresentada por Robert Stam (2003): “*mise en phase* (literalmente ‘colocação em fase’, ou o gradual engajamento do espectador), a operação que põe todas as instâncias fílmicas a serviço da narração, mobilizando o trabalho rítmico e musical, o jogo de olhares e o enquadramento, para fazer que o espectador vibre ao ritmo dos acontecimentos fílmicos” (STAM, 2003, p. 280-281). Uma explicação em sintonia com a afirmação de Odin: “Em um filme lido à *mise en phase*, tudo se torna narrativo” (2000, p. 42). Outra forma de compreender a *mise en phase* é pelo seu oposto. Quando as instâncias fílmicas, por exemplo, não estão ao serviço da narração, há o efeito de *defasagem* (eu não “vibro” ou não me afeto com os eventos contados): “Um bom exemplo de defasagem é o ‘filme de família’ quando visto por alguém que não conhece os eventos transmitidos e se torna incapaz de lhe estruturar uma narrativa (a defasagem advém da grande autonomia da mostração em relação à narração)” (ODIN, 2000, p. 42).

– que o *enunciador real*⁵² apresenta por meio do *discurso* – com o objetivo, enfim, de transmitir uma mensagem *moral* (ODIN, 2000, p. 69).

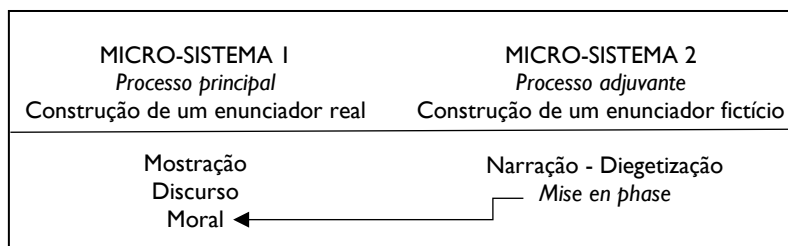
Mesmo que a interação desses elementos venha sofrer alterações de um modo para outro, Odin tem por fundamento a concepção de que no *modelo semiopragmático* “toda narrativa pressupõe a diegetização e autoriza o recurso à *mise en phase*”⁵³ (ODIN, 2000, p. 68), ou seja, passa pela criação de um mundo que permite o engajamento do espectador com a narrativa e com os valores que ela transmite. É dessa dimensão relacional, no processo de leitura de um filme, que Odin propõe uma análise que submete os critérios de indexação de um filme (como ficção, documentário, etc.) ao crivo da experiência ou da forma como ele pode vir a se relacionar com o espectador. Assim, a *ficcionalização* é definida por ele como “ver um filme como um filme de ficção, vibrar no ritmo dos eventos enunciados por um enunciador fictício, de tal modo, que eu entro em fase com esses eventos e com os sistemas de valores que eles veiculam” (ODIN, 2000, p. 64, grifo nosso).

Considerando que os filmes selecionados para o *corpus* são obras com características alegóricas, ou seja, cuja leitura implica a articulação entre dois sentidos (um manifesto e outro oculto), o processo de ficcionalização não é suficiente, pois não traz como parte de sua estrutura a suposição de um sentido que é ocultado pela narrativa. Quanto a isso, entre os modos apresentados por Odin, o que mais se aproxima dessa experiência (filmes lidos como alegorias), é o *modo fabulizante*, utilizado pelo autor na análise do curta *Les voisins* (Os vizinhos, Norman McLaren, Canadá, 1952). Ao explicar seu funcionamento, Odin sugere que ele é constituído pela interação entre dois micro-sistemas: enquanto o primeiro (microsistema 1) articula a mostração, discursivização e a construção de um enunciador real (responsável pelo discurso que conduz à moral); o segundo (microsistema 2) se baseia na narrativa apresentada por um enunciador ficcional. Dentro dessa lógica, para que *fabulização* (Figura 17) funcione, o microsistema 2 deve auxiliar o microsistema 1.

⁵² O enunciador real, ainda que seja chamado pelo nome de uma pessoa (o cineasta, por exemplo) não é uma pessoa empírica, mas uma entidade construída pelo leitor (ODIN, 2000, p. 54-61).

⁵³ Do original: [...] *ce récit, comme tout récit, préssuppose la diégétisation et autorise le recours à la mise en phase.*

Figura 17 – Diagrama de funcionamento da fabulização.



Fonte – Reprodução do original *Modèle 1 – La fabulisation* (ODIN, 2000, p. 68, tradução nossa).

Isso deve ocorrer de modo que:

[...] a narrativa deve se contentar em ilustrar o discurso, e a diegetização e *mise en phase* devem servir de facilitadores da aceitação da mensagem pelo espectador. Se a narrativa funciona por conta própria, se a diegetização é muito forte (mundo muito presente), se por conta da *mise en phase* a relação afetiva do leitor com a história contada se torna predominante (se a crença se sobrepõe ao discurso), o efeito fábula será destruído e a fábula se transforma em ficção⁵⁴ (ODIN, 2000, p. 68, tradução nossa).

Embora esse seja o modelo que mais se aproxime da forma como a alegoria funciona através da narrativa, cremos que o *modo fabulizante* tem algumas restrições conforme o perfil da audiência considerada no contexto de análise. Visto que o modelo de leitura proposto por Odin supõe a interação entre três actantes (filme, leitor e instituição), o fator *instituição* exerce uma forte influência sobre a forma como os filmes africanos são lidos, interferindo sobre o trabalho da *mise en phase* e, conseqüentemente sobre a “moral” construída pelo enunciador real. Se por um lado é preciso considerar as particularidades das narrativas africanas – a exemplo da influência da tradição oral – de outro há um distanciamento das audiências em relação a esse legado cultural – especialmente entre o público circulante em mostras e festivais. Tais fatores fazem com que as alegorias nem sempre estejam passíveis de serem lidas conforme o *modo fabulizante*, uma vez que a compreensão da “moral” pressupõe o compartilhamento prévio de códigos específicos – um modo, portanto, que estaria mais próximo das próprias audiências africanas. Por isso, as alegorias em filmes realizados por cineastas africanos, mesmo que a princípio tenha o efeito apenas moralizante ou de ensinamento, recaem sobre uma outra

⁵⁴ Do original: [...] le récit doit se contenter d'illustrer le discours, et la diégétisation et la mise en phase doivent servir à faciliter l'acceptation du message par le spectateur. Si le récit se met à fonctionner pour son propre compte, si la diégétisation est trop forte (si le monde est trop présent), si, à la cause de la mise en phase, la relation affective du lecteur à l'histoire racontée devient trop prenante (si la croyance l'importe sur le discours), l'effet fable sera détruit et la fable se transformera en fiction.

zona de expectativa na relação com o espectador não-africano, resultando também em novos afetos e na mobilização de um novo modo de leitura.

Partindo dos parâmetros apresentados por Odin em relação ao *modo fabulizante*, as narrativas constituídas alegoricamente recaem em algumas exceções. Primeiro, nas narrativas filmicas alegóricas nem sempre a narrativa vai servir para “ilustrar o discurso”, antes, pode torná-lo ainda mais complexo, na medida em que a narrativa pode se apresentar sob a forma de multinarrativas relacionadas. Quanto à diegetização e à *mise en phase*, partimos da hipótese de que no *modo alegorizante* elas continuam trabalhando em favor da aceitação da mensagem, porém com uma ênfase maior sobre a *mise en phase* (a relação afetiva do leitor com a história), pois é o engajamento do espectador com a narrativa que vai sustentar o vínculo entre a diegetização e o discurso. Esse engajamento, por sua vez, é sustentado pela hipótese (que o espectador tem) de que os elementos figurativos apresentados na narrativa remetem a uma narrativa segunda, que embora oculta, coopera para a composição do discurso integral do filme.

Apesar da relação entre diegetização e discurso, também estar presente na *ficcionalização*, os mecanismos de *mise en phase* são outros, geralmente baseados em convenções e figuras estilísticas próprias a um determinado “conjunto de produções”⁵⁵. Outro aspecto que diferencia a *fabulização* do modo que propomos aqui é a distinção entre enunciador real e fictício. Nas narrativas estruturadas alegoricamente, esses dois tipos de enunciador podem estar implicados, de tal forma, que nem sempre é possível diferenciá-los. Antes, em funcionamento similar à relação entre diegese e discurso, a construção de um enunciador fictício em uma narrativa com características alegóricas pode servir de “álibi” para o discurso do enunciador real.

Embora o enunciador real seja uma instância criada pelo espectador (não uma pessoa real), a pressuposição de sua realidade está associada ao modo de *leitura documentarizante* e é o critério que mantém “o caráter de realidade do enunciado”, mesmo que ele apresente objetos ou situações irreais (ODIN, 2012, p. 16). No caso da *leitura alegorizante*, mesmo quando a pressuposição de realidade do enunciador não esteja assegurada, o distanciamento espaço-temporal do espectador em relação ao conteúdo representado no filme, o leva a produzir uma

⁵⁵ Odin (2012) substitui a ideia de gêneros (ficcional, documental, etc.) por “conjuntos” aliada à concepção de modo de leitura: “Perceber-se-á que nós falamos de conjunto documental, e não de gênero documental; é que a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior ao da distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, assim como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (*western*, policial, comédia musical etc.), também existem gêneros no conjunto documental (filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc.). [...] Diremos que um filme pertence ao conjunto documental quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante” (ODIN, 2012, p. 23).

leitura que confere à narrativa um caráter alegórico. Mesmo quando a leitura alegorizante responda ao “desejo de real” do espectador – conforme os critérios da leitura documentarizante – ela não a sustenta, mas coloca o real (ou melhor, a sua representação) como algo que deve ser visto com suspeita. Enquanto a leitura ficcionalizante propõe “um modo pacífico de relação com o real”, a leitura alegorizante estabelece uma relação de crise em relação real, pois sugere, através de suas lacunas, que o próprio real que lhe serve de referência, deve ser colocado em questionamento.

Por isso, propomos a uma análise dos filmes a partir do que denominamos de *modo alegorizante*, definido como o ato de ver um filme como construção narrativa figurada que opera uma mediação entre uma narrativa intradieética (história encenada filmicamente produzida por um enunciador fictício) e uma narrativa extradieética (História pressuposta, discursivamente, e inspirada em registros científicos ou da memória). Assim, embora toda e qualquer narrativa fílmica, em primeira instância, possa realizar essa mediação “entre narrativas” com o fim de produzir sentido – a exemplo de filmes que são adaptações de obras literárias –, no *modo alegorizante* se trata de uma mediação condicionada pela suposição, por parte do espectador, da natureza figurada da narrativa fílmica. Uma suposição que o mobiliza a buscar seu deciframento a partir de uma comparação ou associação com uma narrativa extradieética – esteja ela amparada em acontecimentos difundidos pela História oficial ou proveniente da memória coletiva.

Uma vez estabelecida que a definição de um modo de leitura se dá conforme “o ato de ver”, o ponto de partida da análise nos moldes semiopragmáticos é identificar o modo pelo qual o espectador se relaciona com o filme. Em termos operacionais, para Odin, os primeiros planos de um filme têm uma importância fundamental nesse sentido, pois eles operam a transição entre nosso mundo (espaço da sala de projeção) e o mundo do filme (diegese) oferecendo ao espectador as instruções que lhe permitam adotar um ou outro modo de leitura.

Usando como exemplo o filme *Partie de Campagne* (Um dia no campo, Jean Renoir, França, 1946), Odin define o funcionamento da *leitura ficcionalizante* em quatro etapas: a entrada do espectador na ficção; o lançamento da história; sistema de relações diegéticas e relações fílmicas e a dinâmica da *mise en phase* (ODIN, 2000, p. 73). A “entrada na ficção” é composta pela *diegetização*, responsável pela construção de um mundo semelhante ao do espectador, para que ele se identifique e, juntamente com técnicas de “desmaterialização” do suporte (a câmera), permita que ele “entre na ficção”. Após essa entrada, Odin analisa alguns planos específicos do filme (sobretudo o plano 11) que cooperam com a narração na medida

em que funcionam como *operadores narrativos*, lançando a história do filme e envolvendo o espectador no ritmo da narrativa, e *operadores enunciativos* atuando sobre o “regime de crença” do espectador e interferindo no seu posicionamento em relação ao filme (ODIN, 2000, p. 75-84). Conforme as *relações fílmicas* (relação espectador-significante fílmico) funcionam em homologia com as *relações diegéticas* (participação de elementos da diegese no desenvolvimento da história), há como resultado o engajamento do espectador (*mise en phase*), ou seja, a sua adesão aos valores expressos pela narrativa⁵⁶.

Com esse modelo, a proposta é analisar o filme não a partir de uma concepção prévia da sua narrativa, mas de acordo com a maneira como ele se relaciona com o espectador. Ainda que um mesmo filme possa solicitar diferentes *modos de leitura*, o diferencial do *modelo semiopragmático* é sugerir uma meta-leitura, pois “o analista anuncia claramente a intenção, de maneira que o leitor conhece os pressupostos que regem a leitura proposta” (ODIN, 2000, p. 111). O inverso também é válido: o emprego de um modo de leitura não garante a construção de uma mesma interpretação sobre um determinado filme.

Em nosso percurso investigativo, considerando que já foram discutidos diferentes *espaços de comunicação* que podem interferir na leitura sobre filmes realizados por cineastas africanos, bem como, a influência da tradição oral na construção narrativa de alguns desses filmes, seguimos com a análise do *corpus* buscando desenvolver a proposta do *modo de leitura alegorizante*, conforme apresentado conceitualmente, utilizando para isso a descrição dos *operadores narrativos* e *operadores enunciativos*.

Nesse contexto, os *operadores narrativos* têm por finalidade apresentar, de forma sumária, os acontecimentos – descritos sob a forma de sequências em torno de uma ação dramática – que lançam a história que vai compor a narrativa intradiegética. Já os *operadores enunciativos*, uma vez que estão relacionados à dimensão discursiva da narrativa fílmica, são os recursos estilísticos que, em interação com a narrativa, se configuram em estratégias retóricas que promovem a “entrada” e “saída” do espectador de um “regime alegórico”. Tais estratégias retóricas – que apresentamos pelos nomes de *presentificação*, *digressão*, *inversão* e *repetição* – além de funcionar como operadores enunciativos, são aqui consideradas, de modo específico, para os filmes africanos que constituem o *corpus* da pesquisa, pois partimos da hipótese de que elas são resultantes da influência da tradição oral nas narrativas fílmicas⁵⁷.

⁵⁶ Essa é a razão pela qual Odin também define a *mise en phase* como “um ‘operador de homogeneização’, homogeneizando o posicionamento afetivo do espectador com a dinâmica narrativa e discursiva (o jogo de valores) do filme” (ODIN, 2000, p. 45).

⁵⁷ Fazemos a ressalva “de modo específico para os filmes africanos que constituem o *corpus*”, pois partimos da hipótese de que essa leitura alegórica pode ser mediada por diferentes formas de expressão, conforme as referências

É a dinâmica entre esses dois operadores que conduz o espectador a realizar a *leitura alegorizante*, ou seja, operar uma mediação “entre narrativas”, a intradiegética e a extradiegética, para produzir sentido. É nesse processo de mediação que também ocorre a *mise en phase*, ou seja, o engajamento do espectador aos valores transmitidos pela narrativa fílmica. Uma adesão que é resultado desse conjunto de conexões que o espectador estabelece entre as narrativas (intra e extradiegética).

do contexto cultural no qual o filme é produzido. Como um possível exemplo dessa diversificação de “estratégias retóricas”, podemos citar, as diferentes maneiras como o cinema brasileiro, especialmente os filmes de Glauber Rocha, pode ser interpretado à luz de uma *leitura alegorizante*, seja pela influência de elementos da literatura de cordel para a composição da narrativa fílmica, como em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), ou ainda, pela alusão a figuras da religião cristã (Cristo, os quatro cavaleiros do Apocalipse) em *A idade da Terra* (1980), como forma de construir um discurso crítico sobre a crise na situação política brasileira dos anos 1970.

5 DAS ALEGORIAS EM FILMES AFRICANOS

Na tradição oral, a narração através de meios alegóricos é frequentemente expressa através de símbolos. Eles são meios expressivos de desenvolvimento do poder da nossa imaginação, mas na maior parte, essas ferramentas são usadas para transmitir imagens e representações poderosas.¹

Os filmes selecionados como parte do *corpus* de análise serão considerados aqui a partir do que denominamos de *alegorias narrativas*, expressão que pretendemos desenvolver em termos conceituais, compreendendo a utilização da alegoria não apenas como referência a uma figura de linguagem ou recurso metafórico, mas como elemento estruturante da própria narrativa cinematográfica e capaz de mobilizar novos modos de produção de sentido na relação com o espectador.

Como parte desse percurso serão discutidas ideias relacionadas a alegorias no cinema com base em reflexões apresentadas por Ismail Xavier (2005; 2012) e outros autores, buscando entender a perspectiva histórica que Walter Benjamin (1985) lança sobre o conceito de alegoria e, a partir de seus princípios, propor uma análise da narrativa fílmica em sintonia com o modelo apresentado por Roger Odin em sua abordagem *semioprágmatca* (2000; 2009). Dessa articulação conceitual-metodológica pretendemos, portanto, observar de que modo as estratégias utilizadas para compor a narrativa fílmica contribuem para a mobilização de um “modo de leitura alegórica” ou “leitura alegorizante” no espectador, operando o funcionamento da alegoria como um recurso estruturante da narrativa.

Em diversos subtítulos desse capítulo utilizamos a palavra “retórica” em uma aproximação intencional com a concepção dada por Aristóteles a essa palavra, compreendendo, desde já que, a alegoria (enquanto recurso da linguagem) ao incidir sobre a narrativa cinematográfica acaba funcionando também como um agente modulador do discurso do filme². Assim, embora para fins de análise, a narrativa dos filmes seja considerada sob o prisma do modelo *semioprágmatca* – uma vez que nosso interesse está relacionado ao modo de leitura acionado pelo espectador ao ter contato com o filme – pensar a presença da alegoria como

¹ Cheick Oumar Sissoko, cineasta do Mali, em entrevista a Frank Ukadike (UKADIKE, 2002, p. 194, tradução nossa). Do original: *In the oral tradition, narration through allegorical means is very often expressed through symbols. They are expressive means of developing our power of imagination, but, for the most part, these tools are used to convey powerful images and representations.*

² A discussão sobre a retórica aplicada ao cinema se baseia nas ideias apresentadas por Guillaume Soulez em seu livro *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision* (2011, Paris, PUF), especialmente por ser um desdobramento do modelo semioprágmatca de Roger Odin.

recurso retórico nos incita a pensar em métodos de análise que viabilizem o destaque dos aspectos discursivos da narrativa. Se fôssemos fazer um paralelo com a *análise poética* (GOMES, 2004), enquanto esta última se volta mais para a apreciação de aspectos relacionados à construção de efeitos a partir dos filmes – especialmente filmes que articulam questões de gênero – essa espécie de análise (retórica) que propomos a partir das *alegorias narrativas*, se volta mais para o ato de contar (diegese) – diferente do mostrar (mimese)³ – uma história no contexto de uma obra fílmica. Uma análise que partindo do gesto de contar, entende a narrativa cinematográfica como um discurso composto por estratégias de retórica gerenciadas em conformidade com aquilo que se pretende argumentar/apresentar para o espectador.

A relação entre alegoria e cinema, no entanto, não é nova e já foi tema de outros trabalhos de investigação. Em tese sobre a alegoria nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira, o pesquisador William Pianco (2018) defende a ideia da *alegoria histórica* (XAVIER, 2005) como recurso narrativo que incide sobre o enredo (a história) do filme, usando o passado para obter uma perspectiva do presente e situando o cinema como uma “experiência do conhecimento” cujo saber pode contribuir em debates culturais, políticos e sociais (PIANCO, 2018, p. 19). No entanto, tal conclusão também poderia ser extraída de uma análise inspirada em uma narrativa literária. Por isso, cabe-nos aqui questionar – considerando que a narrativa cinematográfica vai além da história contada – de que maneira a alegoria interfere na forma de contar uma história no cinema. Logo, ao lançar a ênfase sobre a forma de contar, pensamos a alegoria não apenas como um *recurso narrativo* que incide sobre o enredo, mas como um *recurso retórico* na medida em que incide sobre a narrativa cinematográfica que, enquanto um discurso, resulta de um contexto específico e envolve sujeitos na sua produção e interpretação.

Assim, embora em termos narrativos, os filmes, através de sua diegese (mundo criado pelos filmes), estabeleçam uma conexão com o contexto de sua produção – ou seja, a experiência social ou histórica que lhes serve de referência – a presença da alegoria na narrativa desestabiliza a forma como o espectador se relaciona, tanto com essa experiência (usada como referente), quanto com a própria narrativa (diegese). Isso ocorre porque a alegoria, ao incidir sobre a narrativa, interfere sobre os critérios de organização do tempo e espaço produzindo diferentes *temporalidades e historicidades* a partir dos eventos narrados. Como exemplo desse funcionamento, lembramos da operação realizada por aquilo que denominamos de estratégias retóricas que compõem a alegoria: de um lado, a *presentificação* e a *digressão* interferem sobre

³ A diferença entre os modos narrativos – contar e mostrar (REUTER, 2002) – é discutido no capítulo anterior onde trazemos uma abordagem mais detalhada sobre a relação entre as concepções gerais de narrativa e alegoria.

a *temporalidade*, seja por tratar eventos passados como presentes ou fazendo interrupções sobre o fluxo da narrativa; de outro lado, a *inversão* e a *repetição* permitem a produção de novas *historicidades* na medida em que afetam o sentido atribuído aos acontecimentos narrados. Mas vamos explicar melhor o que queremos dizer com diferentes *temporalidades* e *historicidades*.

No quesito *temporalidade*, o filme articula (produz) duas formas através da narrativa: a experiência histórica e a narrativa do filme em seu próprio arranjo interno (XAVIER, 2012, p. 34), algo que denominamos de articulação entre “histórias”. Nesse aspecto (*temporalidade*), a alegoria funciona ligando o presente (do filme) ao passado (da experiência histórica) por um “jogo de semelhanças impressas nos fatos”, conforme concepção apresentada por Erich Auerbach em *Mimesis* (1976)⁴ ou por “tipologias”, nos termos de Jean Pépin em seu estudo sobre a alegoria, *Mythe et allégorie* (1958). Tal ideia de semelhança, defendida por Auerbach, a leitura figural ou alegórica da narração de um fato passado não retira deste a sua veracidade histórica, ou seja, sua condição de acontecimento em um determinado tempo e lugar. Apenas acrescenta ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato para a ser lido como uma prefiguração de eventos fundamentais no presente (XAVIER, 2012, p. 450). Mesmo que tais conceitos tenham sido criados tendo como horizonte produções literárias do contexto da cultura ocidental, eles também podem ser aplicados a narrativas de outros contextos, uma vez que são asserções referentes a um aspecto específico do funcionamento da narrativa (*temporalidade*).

Quanto ao quesito *historicidade*, a presença da estratégia alegórica no filme demanda um retorno ao tempo histórico tal como internalizado no filme: a partir de um estado de crise social ou política. Esse estado de desequilíbrio, ao ser internalizado formalmente na narrativa, mobiliza o emprego de “estratégias alegóricas da história como catástrofe” (XAVIER, 2012, p. 13), pois visto que o conceito de alegoria benjaminiana parte da noção de História como desastre e o tempo como força destruidora, “a alegoria tende a interagir como fraturas históricas e violência, especialmente, quando observada da perspectiva dos derrotados” (XAVIER, 2005, p. 357). A leitura das “histórias” (representada e evocada) ocorre dentro dessa perspectiva. Assim, as alegorias teriam duas implicações quanto ao discurso cinematográfico: 1) funcionar como dispositivo que organiza a História na narrativa cinematográfica, definindo uma teleologia própria aos fatos históricos e 2) evidenciar, por meio de uma dialética, entre fragmento e totalidade, a mediação operada pela linguagem no processo narrativo.

Diante disso, nosso objetivo é, através da *leitura alegorizante* dos filmes, ou seja, por

⁴ Obra publicada originalmente em 1946.

meio da investigação de fragmentos e lacunas de sentido presentes na narrativa, pensar *como as narrativas em filmes realizados por cineastas africanos, ao utilizar alegoria como recurso retórico, articulam diferentes temporalidades e historicidades permitindo novas perspectivas sobre a relação entre imagens e histórias.*

A referência à presença de alegoria em cinemas africanos e sua possibilidade de estudo das narrativas, já foi apontada por pesquisadores como Frank Ukadike (1994), para quem os meios alegóricos nos cinemas da África negra (seu recorte analítico) colocavam uma nova ênfase na tradição africana de gostar de contar histórias (UKADIKE, 1994, p. 201), e também por Melissa Thackway (2003), ao apontar a linguagem metafórica como um recurso explorado pelos contos para a transmissão de mensagens atuais e, que, conseqüentemente, se reflete nas narrativas cinematográficas.

5.1. ALEGORIAS: DAS NARRATIVAS ORAIS PARA O CINEMA

Como já foi dito, a grande questão dos estudos de narrativa cinematográfica em relação à imagem é que a imagem “mostra, mas não diz” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 36). De um único plano fílmico, diversas interpretações são possíveis e, por conseguinte, diversas narrativas. Decerto, a presença de construções alegóricas em filmes africanos pode ser considerado um fenômeno resultante de, pelo menos, dois aspectos: a tendência figurativa própria dos contos africanos difundidos pelas tradições orais associada à pluralidade enunciativa da imagem fílmica.

Para além da influência das tradições orais, já bastante explorada nas seções anteriores, o uso de estruturas alegóricas em filmes africanos, geralmente é uma forma de incentivar o público a “interpretar o simbolismo da história da mesma forma que os movimentos estáticos ou minimalistas da câmera deixam o espectador livre para dirigir seu próprio olhar” (THACKWAY, 2003, p. 68-69). Relacionada a narrativas com finais abertos, a escolha por formas alegóricas em narrativas fílmicas tende a ter a sua ocorrência atribuída a contextos políticos marcados por regimes ditatoriais ou repressivos. Alguns exemplos de filmes com traços alegóricos, na perspectiva da pesquisadora, são: *Xala* (Ousmane Sembene), *Yeelen* (Souleymane Cissé), *Hyènes* (Djibril Diop Mambéty), *Au nom de Christ* (Roger Gnoam), *Guimba* (Cheick Oumar Sissoko) e *Taafe Fanga* (Adama Drabo) (THACKWAY, 2003, p. 70). Filmes cuja diversidade, do ponto de vista das alegorias que apresentam, se destacam por explorar aspectos figurativos na narrativa com o fim de ocultar uma discussão social ou política.

No entanto, mais do que ocultar o sentido com o fim de evitar uma perseguição política, a presença da alegoria quando vista sob a perspectiva das narrativas de tradição oral – como discutido nas seções anteriores – se revela não apenas como um disfarce para despistar a censura, mas como uma espécie de “pedagogia do mistério” que, ao retardar a solução, incita o espectador a buscar por respostas, incentivando assim o seu engajamento com o filme (*mise en phase*) e o aprendizado acerca das questões que ele trata.

Nesse sentido, a alegoria se torna didática não por apresentar as coisas de forma mais clara, mas por provocar e intrigar (REBOUL, 2014). Em termos narrativos, é essa estrutura fragmentada do discurso alegórico, marcada por essa “presença de ausências”, que “tende a colocar o receptor numa postura analítica em que qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita deciframento” (XAVIER, 2012, p. 446). Se for considerado o aspecto pedagógico, os filmes alegóricos dão continuidade a uma tendência aberta pelo cinema de Ousmane Sembene – cinema como ferramenta de conscientização das pessoas acerca de questões políticas do Senegal e da África, de modo geral – porém através de novos arranjos narrativos, mostrando que aquilo que se entende por didático pode não ser o ato de oferecer respostas de forma explícita, mas, ao invés disso, provocar novas perguntas.

Diferente do aspecto representacional das narrativas “realistas sociais” que predominou na primeira década de filmes realizados na África Subsaariana (DIAWARA, 1992; UKADIKE, 1994), as construções alegóricas nas narrativas fílmicas podem ser vistas como uma estratégia didática sob outra perspectiva: menos pela *mimese* e mais pela *diegese*, menos por uma imitação da realidade e mais pela construção de uma realidade própria através do filme.

Por mais realistas que pareçam, as imagens nos filmes realizados por cineastas africanos contêm muito mais informações do que aparentam. Amadou Hampaté Bâ (2010) explica que, nas culturas de Fulani e Bambara, um camaleão, por exemplo, não é apenas um réptil que pode mudar de cor e perder a cauda, mas pode mobilizar, tanto conotações positivas de idealismo, sabedoria e firmeza de princípios, quanto negativas de hipocrisia, apatia, indiscrição e teimosia.

Se como foi dito, as alegorias funcionam ao promover a relação entre pensamentos, é justamente pela sua capacidade em evocar imagens (narrativas imaginadas) a partir das construções narrativas. Entre essas imagens, está a própria memória. Retomando o que foi dito por Hampaté Bâ (2010) acerca do *presentismo* da memória africana, podemos considerar a alegoria, à semelhança das narrativas orais, articula a memória no interior do filme, não pelo gesto de recordação de um evento passado, mas pela sua restauração no presente da narrativa.

Sob essa perspectiva, eventuais interrupções no fluxo espaço-temporal da narrativa, em vez de soarem como experimentalismo, podem ser uma estratégia para construir esse elo.

Inicialmente a presença alegórica nos filmes africanos, bem como de outras produções cinematográficas situadas no contexto de produção do “Terceiro Cinema”, era vista como uma forma de driblar decretos proibitivos (Decreto Laval), a vigilância de regimes ditatoriais ou governos repressivos – conforme indicado por Thackway (2003). No entanto, mais do que uma estratégia de escamoteamento para a exposição de denúncias ou a discussão de problemas de ordem política e econômica, partimos da hipótese de que a alegoria nas narrativas cinematográficas também se configura como um recurso retórico que, atualizando estratégias provenientes das tradições orais, tem a capacidade de operar uma articulação entre “histórias” no interior da narrativa: História, pensada como experiência histórica usada como subsídio da representação fílmica, memórias, histórias que, a despeito de sua origem difusa e imprecisa, reescrevem a História através do cinema.

Entre os filmes pioneiros a que associamos a influência da tradição oral pelo recurso alegórico, podemos citar *Afrique sur Seine* (1955), realizado pelo *Groupe Africain de Cinéma*⁵, em que as imagens de Paris, ao serem acompanhadas por uma trilha musical com língua africana e instrumentos como o *kora*, contrariam a expectativa de um som com referência local⁶. O som no filme se encarrega de simular a ambiência de uma história narrada por um *griot*, na medida em que insere uma melodia que utiliza o som emitido por instrumentos comuns à performance realizada por *griots*. Ao usar esse recurso, o cineasta de algum modo rompe com essa transparência e expectativas criadas acerca da imagem, e insere um elemento musical que, pela estranheza, funciona simultaneamente como uma espécie de comentário, re-apropriação e releitura das imagens apresentadas. Assim, o filme não trata de uma Paris nos modos convencionais, como mera paisagem turística, cercada por imigrantes – embora o filme esteja cercado de referências icônicas da cidade, como a imagem da *Torre Eiffel* – antes, por um gesto de inversão, faz da cidade um lugar onde os africanos caminham pelas ruas, conversam, andam de motocicleta pelas suas avenidas, realizam atividades cotidianas. Uma África que está sobre o Sena, porque esse rio, embora geograficamente ligado à capital francesa, pode em consequência desse gesto de apropriação e ressignificação, se converter simbolicamente em um “novo Níger” (rio que atravessa a costa ocidental africana), referido no começo do curta como uma imagem da infância, mas também um local de convívio e experiência.

⁵ Formado por Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr e Robert Caristan.

⁶ Os sons foram extraídos da seção musicológica do *Musée de L’homme*/Paris, mas é comum na creditação dos filmes encontrar tocadores de *Kora* ou de outros instrumentos comuns à performance do *griot*.

Outro filme a que também podemos fazer referência nesse aspecto é *Et la neige n'était plus* (E não havia mais neve..., 1966) de Ababacar Samb-Makharam que usa do recurso alegórico como forma de contar a experiência da diáspora e da imigração de forma ensaística, subjetiva, o que em termos formais e estilísticos se contrapunha à objetividade e precisão dos documentários etnográficos feitos sobre os países de África. A partir de uma narrativa de retorno de um homem africano vindo da Europa para a sua terra natal, o elemento alegórico se insere por meio da narração que, de forma ensaística, se revela como a voz interior da personagem principal que, refletindo sobre os seus conflitos de pertencimento e levando o espectador a ver os seus momentos em família como desconfiados e distantes, mesmo quando a imagem parece mostrar um homem que sorri. Um descompasso entre narração e imagem, mas que se destina a construir a narrativa sobre alguém cuja identidade está deslocada e já não sabe mais a que lugar deseja pertencer. Um pensamento mobilizado pelas imagens, mas substituído por outra ordem de pensamento quando conjugado com a narração.

Sobre esse aspecto, um cineasta comumente associado a construções alegóricas é o senegalês Djibril Diop Mambéty. Apesar dessa característica não incluímos seus filmes no *corpus* desta pesquisa⁷, pois suas referências à cultura oral por serem mais “herméticas” e codificadas conforme signos locais, tendem a ser mais simbólicas do que alegóricas em termos de linguagem. Isso porque, enquanto a alegoria tem como ponto de partida uma narrativa fragmentada e lacunar, o simbólico se apresenta como construção a ser decifrada, conforme um repertório compartilhado, e que traz em si a expectativa de, a partir de elementos locais, abordar questões mais amplas, universais.

Em *Touki Bouki* (A viagem da hiena, Djibril Diop Mambéty, Senegal, 1973), por exemplo, a referência à tradição oral já vem desde o título do filme em que “hiena” faz referência um animal comum nos contos orais africanos e que aqui é associado à ganância humana. Neste caso, a hiena traz uma ligação direta com os próprios protagonistas – Anta (Myriam Niang) e Mory (Magaye Niang) – que cansados da rotina local, realizam as mais diversas astúcias com o objetivo de sair da comunidade periférica onde moram em Dakar (Senegal) e fugir para Paris (França), “o paraíso na terra”⁸ anunciado romanticamente pela música cantada por Josephine Baker. Enquanto para o público ocidental a referência à hiena

⁷ Já nos filmes que selecionamos para o *corpus*, as construções alegóricas apresentam certa “porosidade” em seu tecido narrativo que não só amplia as camadas de significação do filme, como permite e favorece sua compreensão por audiências não-africanas.

⁸ Expressão extraída do trecho da música *Paris, Paris (Paris, Paris, Paris, c'est sur la terre un coin de paradis - Paris, Paris, Paris, é na terra um canto do paraíso)* interpretada pela cantora afro-americana Joséphine Baker e que serve de fundo musical para a célebre cena em que Anta e Mory passeiam montados sob a moto estilizada com o crânio de animal.

pode não fazer muito sentido, para um público familiarizado com o universo das tradições orais africanas, há uma justaposição de narrativas em que os atributos associados ao animal servem como chave estratégica para tecer uma crítica mordaz à própria sociedade senegalesa e aos conflitos identitários que emergiram após a independência.

Em reforço a essa mesma estratégia, o filme seguinte de Mambéty recebe o nome *Hyènes* (Hienas, 1992), trazendo o retrato de uma comunidade inteira que se corrompe graças à riqueza de uma velha senhora que chega à cidade. O filme é uma adaptação da peça *La visite de la vieille dame* (A visita da velha senhora, 1956), escrita pelo dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt e que traz a história de Linguère Ramatou (Ami Diakhate), uma mulher que retorna rica para Colobane, sua terra natal – mesmo nome do local de nascimento do cineasta. Com isso, Mambéty dá continuidade a um argumento já apresentado em *Touki Bouki* (1973), a influência do dinheiro nas relações humanas, porém não mais encenada pelo desejo de dois jovens em partir para um país da Europa, mas pelo comportamento de uma velha senhora que, havendo viajado por vários lugares do mundo, retorna próspera para sua terra natal, mas com um forte desejo de vingança.

Além da justaposição simbólica de imagens, a inserção de elementos cênicos se encarrega de construir a ponte alegórica entre a história narrada e a crítica feita tanto ao processo de desintegração econômica e social que envolveu a África a partir dos anos de 1960, quanto à própria decadência moral humana nesse contexto. Como parte da rica composição cênica do filme, alguns exemplos que podem ser destacados como construções alegóricas no filme são: as cores que aparecem na tribuna do prefeito da cidade (azul, branco e vermelho), demonstrando a afinidade ideológica das autoridades africanas com o antigo colonizador; a aproximação, através de um *raccord* de olhar, entre uma hiena e as pessoas que avistam a chegada de Ramatou à cidade, sugerindo a atenção interesseira da população diante da riqueza ostentada pela personagem (Figura 18).

Figura 18 – Referências alegóricas no filme *Hyènes*.



Fonte – Frames do filme *Hyènes* (Djibril Diop Mambéty, Thelma Film AG/ADR Productions/FilmCompany Amsterdam), 1992.

Por ser um animal tipicamente africano, a hiena está um pouco distante do repertório cultural brasileiro, mas a sua referência nos contos orais africanos costuma ter uma significação bem clara, comumente associada à ganância humana. Enquanto nos contos, essa alusão pode ter uma implicação maniqueísta – uma forma de ensinar às crianças sobre bons e maus comportamentos – nos filmes de Mambéty a referência a hiena ressurge de forma irônica e sarcástica, pois ao invés de se referir a um mal que vem de fora – que no contexto africano poderia ser prontamente associada com a figura do colonizador europeu – se refere, antes, a um mal-estar interno que se desenhou nos países africanos no período pós-independência.

Outro cineasta que vai encontro no recurso à alegoria uma forma de construir um discurso crítico sobre o processo o danoso legado deixado pelo processo de colonização, é o mauritano Med Hondo. Em seu filme *West Indies ou Les negres marrons de la liberté*⁹ (Med Hondo, 1979) – feito mais de dez anos depois de *Soleil Ô* (1967), seu primeiro filme – a alegoria é a chave para compreender as principais escolhas da narrativa fílmica, a começar pelo cenário escolhido para a encenação: uma grande embarcação de madeira, semelhante às antigas embarcações do período colonial, que se encontra, não no mar, mas ancorada no subsolo do edifício de uma cidade contemporânea.

É essa embarcação servirá, literalmente, de palco para encenar o processo de domínio e exploração das denominadas “Índias Ocidentais” (como eram chamadas ex-colônias francesas situadas nas ilhas do Caribe) e como em determinados momentos o domínio e opressão das autoridades francesas se confundem com o contraditório desejo dos africanos em se tornarem “franceses” e migrarem para Paris na expectativa de terem uma vida melhor. Entre as diversas alusões alegóricas presentes no filme pode-se fazer menção à sequência inicial. Logo no primeiro plano aparece a imagem de uma poltrona com as iniciais “RF” como a se referir à *République Française*, e em segundo plano o desenho de um mapa mundi compondo a parede ao fundo do cenário com a inscrição *L’empire colonial français* (O império colonial francês), ou seja, o que aparecia sob a forma de um regime democrático e compartilhado, era apenas uma nova forma de gerir o sistema imperialista. De frente à câmera estão sentados em poltronas cinco personagens – quatro homens e uma mulher. Embora sentados lateralmente, as cadeiras estão em alturas (hierarquias) diferentes, de modo que a cadeira ao centro é também a mais elevada de todas. Diante deles uma mesa farta, com toda espécie de frutas, enquanto eles parecem assistir a uma filmagem onde aparecem caminhões transportando cargas e cargas de

⁹ O nome é fruto da adaptação de uma peça de teatro: *Les Negriers - The Slavers*, de Daniel Boukman. Atualmente há uma pesquisa em desenvolvimento, sob a autoria da pesquisadora Jusciele Oliveira, que insere a discussão do filme em um espectro mais amplo e relacionado aos filmes musicais realizados por cineastas africanos.

cana de açúcar, um homem vendendo cocos, pessoas trabalhando no campo (Figura 19). “Lembrem-se do nosso plano” – é assim que o homem do centro se refere ao plano de exterminar o povo das pequenas ilhas e esperar contar com o apoio dos demais personagens, personagens cuja caracterização e comportamento apresentados ao longo do filme o vinculam como representante de instituições que se envolveram no processo de colonização, a exemplo de um homem que aparece vestido com roupas de um líder religioso.

Figura 19 – O banquete neocolonial.



Fonte – Frames do filme *West Indies* (Med Hondo, Les Films Soleil O/Office National de Cinema Mauritanian/R.T.A e outros, 1978).

Após essa cena de abertura, o filme mostra uma paisagem de uma área urbana em construção. Sob os andaimes de um edifício em construção, a câmera segue em um *travelling* para trás, passa por uma fogueira, até chegar na grande embarcação de madeira que estava escondida sob o edifício. Em uma clara articulação entre passado e presente, a composição cênica sugere a compreensão de que o “passado” (embarcação) fundamenta as relações do “presente” (edifício em construção), mesmo quando está visível ou habita “à margem” da paisagem mais ampla do curso da História.

No alto do navio, chama a atenção a inscrição do lema iluminista “liberdade, igualdade e fraternidade” e em seu interior pessoas protestam com faixas e cartazes com frases como: “Sim à França, não à independência”, uma frase oposta ao anseio de maior parte dos países africanos colonizados. A câmera percorre o espaço do navio, revelando ao seu topo a figura de uma carranca, símbolo de proteção para grandes navegações, e cuja imagem assustadora se converte em símbolo da própria violência instaurada com essas viagens. Em poucas palavras, o filme

documenta as experiências dos africanos em diáspora, desde a sua saída compulsória no comércio de escravos, até as novas configurações que surgem no contexto do neocolonialismo, em uma narrativa musical que satiriza o imperialismo francês na África continental e nas chamadas Índias Ocidentais.

Figura 20 – A embarcação colonial que atravessa temporalidades.



Fonte – Frames do filme *West Indies* (Med Hondo, Les Films Soleil O/Office National de Cinema Mauritanian/R.T.A. e outros), 1978.

Apesar da riqueza de construções alegóricas presentes no filme de Med Hondo, a articulação que ela propõe entre passado e presente, História oficial e a memória da resistência dos povos que foram escravizados, a sua abordagem não traz relações explícitas da narrativa com a trajetória pessoal do cineasta. Med Hondo, apesar de ser um cineasta africano em diáspora, neste filme, de modo específico, ele traça um panorama histórico mais amplo que abarca não somente os africanos que imigraram para a França, mas aqueles que foram conduzidos como escravos para as regiões do Caribe.

Pela diversidade de exemplos, não é possível estabelecer uma regra para o surgimento de alegorias em narrativas fílmicas de cineastas africanos, mas apenas algumas tendências. Uma delas é a aproximação do cineasta com o papel exercido pelo *griot*, não apenas como aquele que busca preservar a memória dos acontecimentos pela transmissão de histórias, mas uma aproximação, sobretudo, por aquilo que denominamos de “gesto narrativo”, ou seja, pela

utilização de estratégias similares e que conferem à narrativa um caráter alegórico. Mesmo tendo em vista essa perspectiva de análise, a variedade de filmes ainda é imensa.

Por isso, propomos a seleção do *corpus* de análise, buscando não apenas a identificação das estratégias que conduzem à leitura alegorizante, mas também adotando como critério a presença de uma voz narrativa cuja performance esteja relacionada à diegese do filme, mas também à trajetória do próprio cineasta. Isto porque a aproximação com o *griot* supõe tanto um engajamento do cineasta com a sociedade, bem como, implica considerar a presença de sua subjetividade na narrativa. “Dito de outro modo, a realização fílmica situa ‘explicitamente’ o ato criador no plano do discurso e dentro de um contexto preciso. [...] De fato como o *griot* expõe suas críticas ao cinema?” (TCHEUYAP, 2005, p. 58).

Uma das hipóteses que apresentamos é que essa subjetividade pode ser apreendida alegoricamente quando o cineasta, se apropriando de estratégias provenientes da tradição oral, constrói uma narrativa que, usando da alegoria como recurso retórico, se constitui, simultaneamente, em um discurso sobre a *História*, enquanto contexto objetivo no qual o cineasta está inserido, e a sua própria *história*, a sua percepção sobre os acontecimentos sob o ponto de vista de sua própria trajetória como cineasta, mas principalmente como ser no mundo.

Tendo pois, como ponto de partida a compreensão de que as alegorias podem ser consideradas como parte das estratégias narrativas empregadas nas tradições orais africanas com influência e repercussão no processo de constituição de narrativas cinematográficas, o nosso objetivo é, a partir da análise de filmes realizados por cineastas africanos, observar como a alegoria, enquanto recurso retórico, interfere na estruturação da narrativa cinematográfica. Para tanto, serão analisados filmes de três cineastas africanos de locais e períodos diferentes, são eles: *Soleil Ô* (Ó Sol, Med Hondo, Mauritânia, 1967), *Aristotle's plot* (O enredo de Aristóteles, Jean-Pierre Bekolo, Camarões, 1996) e *República di mininus* (A república das crianças, Flora Gomes, Guiné-Bissau, 2012).

Em meio a um universo gigantesco de filmes africanos que nos dariam a possibilidade de investigar a relação entre alegoria e narrativa, escolhemos analisar esses três filmes, primeiramente, pelo fato de serem realizados por cineastas de diferentes países e gerações. Com isso, queríamos evitar que o recurso à alegoria na narrativa fosse interpretado como um fenômeno resultante do estilo próprio do cineasta, ou ainda, como tendência predominante de uma determinada geração. Embora tais associações sejam possíveis, suas discussões ficariam restritas a recortes socioculturais muito específicos o que prejudicaria uma abordagem mais ampla e transversal da alegoria sobre as narrativas dos cinemas africanos.

Afora as diferenças de país e ano de produção, os três filmes foram escolhidos por convergirem em, pelo menos, dois aspectos: a imersão do realizador em um cenário de crise e o imbricamento entre memórias pessoais e coletivas como elemento fundamental para composição e interpretação da narrativa. Uma vez que partimos da hipótese de que as alegorias funcionam como recurso retórico da narrativa e operam uma atualização do gesto do *griot* no cinema, a performance do cineasta, enquanto contador dessas histórias, é relevante. E nesse sentido, as narrativas construídas por esses três cineastas, além de mostrarem acontecimentos relacionados a memórias coletivas (seja dos seus países de origem ou do contexto das culturas africanas de modo geral), o fazem por meio da encenação de memórias pessoais, suas próprias trajetórias enquanto realizadores e sujeitos africanos no mundo. E é por essa dupla implicação dos cineastas – enquanto narradores e sujeitos no mundo – que a construção alegórica adquire um caráter retórico no contexto da narrativa cinematográfica.

A razão para tal escolha também tem o fim de reforçar algumas hipóteses que já foram apresentadas ao longo da nossa tese. A primeira hipótese é a de que a noção alegoria fílmica não configura uma característica de estilo ou conjunto de escolhas formais específicas a um cineasta, nem a um determinado período de produção. Uma vez que a cultura oral se difundiu em diferentes países do continente africano, não há como delimitar ou mapear com precisão o raio de sua influência sobre as narrativas cinematográficas. Logo, limitar a seleção do *corpus* fílmico a obras de um único cineasta poderia dar a impressão de ser algo resultante do estilo de um autor, assim como, trazer filmes oriundos de um mesmo país ou região poderia induzir à falsa compreensão de que a alegoria é um recurso restrito a contextos culturais específicos. Ao fazer tais escolhas, também queremos evitar associações como aquelas realizadas por Fredric Jameson que, após se debruçar sobre as produções literárias de países do chamado “Terceiro Mundo”, afirmou serem todas, irremediavelmente, alegorias nacionais¹⁰.

A segunda hipótese é a de mostrar como a presença do recurso alegórico na narrativa cinematográfica põe em relevo o processo de mediação realizado pelo discurso cinematográfico. Em um contexto no qual por diversas vezes, a análise de filmes africanos esteve pautada no interesse em extrair apenas informações históricas, o recurso alegórico ao romper com a “transparência” da narrativa clássica, permite uma reflexão mais acurada dos elementos mobilizados para se contar a história. Isso não quer dizer que filmes não-alegóricos não permitam esse tipo de análise. No entanto, a presença da alegoria, com todas as implicações

¹⁰ Essa discussão será apresentada no início do Capítulo 3 quando o texto antes de tratar sobre “alegoria aplicada ao cinema” apresenta como o termo foi definido inicialmente na literatura e de como a partir de Walter Benjamin, o seu conceito retorna como operador analítico da arte no contexto de crise da modernidade.

sobre o sentido da narrativa – conforme já discutido em seções anteriores – induz o espectador a ir além da superfície do “texto”, nesse caso, das informações apresentadas na diegese da narrativa fílmica.

Ao partir desse *corpus*, pensamos, portanto, em abordar a *alegoria narrativa* contextualizada aos diferentes momentos da historiografia dos cinemas africanos e sob a perspectiva de cineastas com estilos cinematográficos distintos. Uma vez que partimos do pressuposto de que as alegorias narrativas emergem como um desdobramento do legado deixado pela tradição das narrativas orais, logo, um legado comum aos países africanos, a presença de alegorias nas narrativas fílmicas trata-se de um fenômeno que pode aparecer em diferentes produções, independentemente da época ou por quem foram realizadas.

Para fins de análise, trazemos a sequência inicial de cada filme, por ser uma parte importante no processo de transição e onde se estabelecem os critérios que irão reger a relação com o espectador. Desse recorte parcial, estabelecemos relações com outras sequências do filme a fim de avaliar o funcionamento do *modo de leitura alegorizante*, conforme proposta apresentada na seção anterior, e a partir da descrição e análise de planos específicos (planos narrativos e enunciativos) observar como a narrativa “lança” o espectador no *modo alegórico*. Em seguida, destacamos como os aspectos alegóricos podem ser percebidos ao longo da narrativa a partir da articulação “entre histórias”: história da diegese (elementos colocados em cena) com a história da memória, aqui compreendida tanto em seu aspecto *coletivo*, quanto *peçoal*, quando apresentada a partir de uma relação da trajetória do cineasta.

5.2 SOLEIL Ô (1967) DE MED HONDO E A ALEGORIA COMO RETÓRICA DA REVOLUÇÃO

Soleil Ô (1967)¹¹ é um dos filmes mais conhecidos de Med Hondo. Primeiro longa-metragem do cineasta, após a realização de dois curtas¹², o filme foi feito com recursos financeiros do próprio diretor e teve uma significativa circulação em festivais internacionais entre eles, o *Festival de Locarno* (1970), onde foi premiado com Leopardo de Ouro; FESPACO (1971), onde recebeu o prêmio de Crítica Internacional, e no *Festival de Cannes*, onde foi

¹¹ Apesar do registro oficial do filme remontar ao ano de 1967, o filme tenha sido finalizado posteriormente, em 1969 e exibido pela primeira vez em 1970 na Semana Internacional dos Críticos do *Festival de Cannes* (GENOVA, 2013, p. 120).

¹² Os curtas são *Balade aux sources* (1965) e *Partout ou peut-être nulle part* (1967), finalizados no período de gravações de *Soleil Ô* (UKADIKE, 1994, p. 79).

exibido pela primeira vez na *Semaine de la critique* (1972) e re-exibido, em versão restaurada¹³, como parte da sessão *Cannes Classics* (2017). Com vasta circulação em mostras e festivais por todo mundo, em 2020, o filme também fez parte da programação do Festival de Berlim.

Natural da Maurîtânia, Abib Mohamed Medoun Hondo, foi morar na França em 1958 e, mesmo sem ter estudado em uma escola de cinema, teve como parte de sua trajetória a experiência com o teatro. Experiência que o levou a trabalhar como dublador de atores negros em filmes norte-americanos (como Eddie Murphy) e a fundar, em 1966, o seu próprio grupo teatral, *Xangô*¹⁴, com atuação em centros culturais e pequenos teatros. Foi também através do teatro que o cineasta demonstrou interesse por textos literários de autores da diáspora negra, a exemplo de Aime Cesáire e Frantz Fanon, com destaque para o último que veio a se tornar principal fonte de inspiração para compor suas narrativas (MURPHY, WILLIAMS, 2007, p. 78-89). *Soleil Ô*, seu primeiro longa-metragem é um exemplo claro dessa influência.

Com um roteiro original, o filme em termos narrativos é uma mistura de autobiográfica do realizador e uma interpretação direta do pensamento revolucionário de Frantz Fanon, especialmente, a partir do seu livro *Peau noire, masques blanches* (1952)¹⁵. Logo, o funcionamento da alegoria no curso do filme é proveniente do diálogo entre a história (diegese) e esses elementos contextuais que, disfarçados em uma máscara ficcional, se tornam inteligíveis à medida em que são comparados com essas duas fontes de inspiração. Embora o desconhecimento dessas fontes não ofereça limitações à fruição da narrativa, incorporá-las à análise fílmica traz à tona o caráter discursivo da narrativa cinematográfica e como a alegoria contribui para esse processo. Tendo em vista que a argumentação fanoniana se desenvolve sob a perspectiva de um discurso pró-revolução dos países africanos que haviam sido colonizados, lançamos a hipótese de que o filme de Med Hondo se apresenta como uma narrativa que usa de construções alegóricas em favor desse discurso a que denominamos aqui de *retórica da revolução*.

¹³ A restauração faz parte do *African Film Heritage Project*, uma iniciativa criada pela *The Film Foundation's World Cinema Project* – organização criada e gerida pelo cineasta norte-americano Martin Scorsese – em parceria com a FEPACI, UNESCO e a *Cineteca di Bologna* com o objetivo de localizar, restaurar e disseminar 50 filmes africanos. Além do filme de Med Hondo, já foram restaurados outros cinco filmes de cineastas africanos: *Borom Sarret* e *La noire de...*, de Ousmane Sembene (Senegal); *Touki Bouki*, de Djibril Diop Mambéty (Senegal); *Muna Moto*, de Jean-Pierre Dikongue-Pipa (Camarões, 1975) e *La femme au couteau*, de Timité Bassori (Costa do Marfim, 1969). Fonte: <http://www.film-foundation.org/afhp-signing-ceremony>

¹⁴ Ação semelhante à da cineasta Sarah Maldoror que, em 1956, criou o grupo teatral *Les griots* (Os griots) com o qual experimentava a interpretação e adaptação de textos escritos por intelectuais africanos da negritude – a exemplo de Aimé Césaire – e veio a se tornar a primeira companhia teatral formada por atores africanos e caribenhos em Paris. Fonte: <https://www.dn.pt/cultura/morreu-sarah-maldoror-pioneira-do-cinema-africano-12064063.html>. Acesso em: 27 jun. 2020.

¹⁵ Publicado no Brasil como *Pele negra, máscaras brancas* (Edufba, 2008).

A respeito das referências alegóricas no filme¹⁶, quando questionado em entrevista a Jean Delmas (1970), Med Hondo confessa não esclarece, mas admite que o uso de construções alegóricas foi a forma que ele encontrou para expressar a opressão sofrida, tanto por negros, quanto por brancos, em circunstâncias sociais onde já não era possível assimilar todas as contradições e apenas a alegoria poderia traduzir a “visão de pesadelo” que permanece.

Produzido ao longo de quatro anos – escrito em 1965 e finalizado em 1969 – o filme foi feito em Paris e, apesar de não ter contado com nenhuma espécie de financiamento, conseguiu reunir um elenco de aproximadamente 60 pessoas, além de alguns nomes importantes no cenário cinematográfico, como o ator Bernard Fresson – que, na época, já havia participado do filme *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1953) –, o produtor de animação François Laguionie¹⁷ e o percussionista multi-instrumentista Jean-Pierre Drouet.

A narrativa do filme está pautada em um discurso de confronto ao racismo e neocolonialismo da sociedade francesa sob a perspectiva de um imigrante africano que decide morar em Paris. A crítica ao aspecto colonial pode ser deduzida desde o título do filme *Soleil Ô* que faz referência a uma canção de lamento entoada por africanos que eram levados como escravos para a região das Antilhas, na América Central. Embora de letra desconhecida, a música, de acordo com Ukadike (1994, p. 79), expressa a indignação dos escravos sobre o desligamento abrupto de sua terra natal.

O recurso alegórico no filme se manifesta de diferentes formas: na *mise en scène*, pela maneira como personagens, cenário, enquadramento estão articulados em cena¹⁸; uso criativo da banda sonora em relação às imagens, seja pelos comentários da narração em *voz over*, seja pela exploração de canções e ruídos que adicionam ou subvertem o sentido das imagens apresentadas e, por fim, pela montagem que imprime à temporalidade da narrativa fílmica uma estrutura fragmentada e descontínua.

Embora a narrativa tenha como encadeamento central a jornada de um imigrante africano que busca por uma oportunidade de trabalho como contador em Paris, o seu

¹⁶ Há quem afirme que Med Hondo teria dito que o filme é uma alegoria aos “dez anos de gaullismo (em referência ao regime de Charles de Gaulle na França), visto pelos olhos de um africano”, no entanto, não há uma fonte precisa que indique se, de fato, o cineasta teria feito essa afirmação. Entre os sites que fazem referência a essa frase: <http://www.maghrebdesfilms.fr/hondo-med.html>. Acesso em: 15 fev. de 2020.

¹⁷ Vencedor do prêmio *Palme d'Or* no *Festival de Cannes* pelo curta *La traversée de l'Atlantique à la rame* (1978).

¹⁸ Quanto à encenação, as composições apresentadas pelo filme, geralmente são atribuídas a uma possível influência da estética política explorada pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (UKADIKE, 1994; p. 103). Apesar da possibilidade de o cineasta ter tido contato com o estilo brechtiano através de sua experiência com o teatro, em nenhum momento ele assume de forma explícita essa inspiração, antes como parte de suas entrevistas prefere assumir como principal influência a estrutura narrativa empregada na tradição oral africana (THACKWAY, 2003, p. 19).

desenvolvimento no filme é cercado de interrupções, digressões, narrativas outras que, mesmo dispondo de autonomia em sua construção, quando relacionadas ao corpo da narrativa principal funcionam como comentários críticos, provocando a construção de novos significados e contribuindo para tornar ainda mais complexa a leitura das situações representadas.

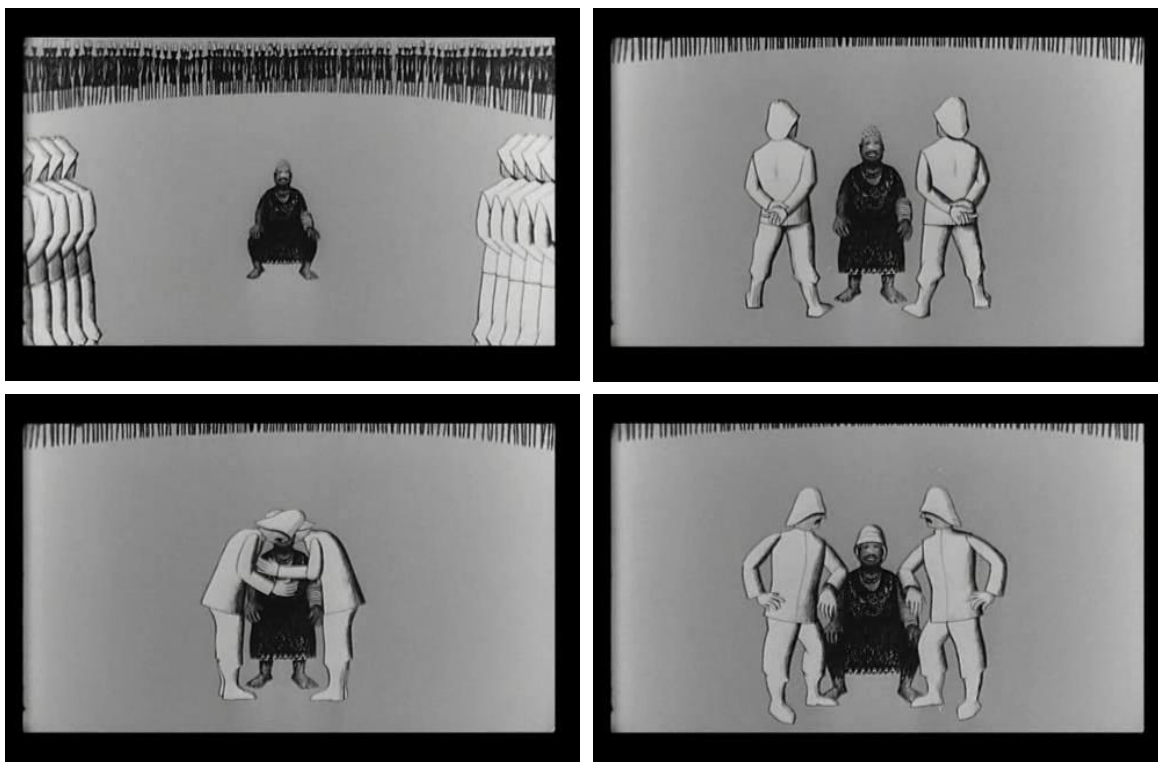
Em uma espécie de prólogo, as cenas iniciais do filme trazem à memória o paulatino processo de subordinação das culturas africanas ao domínio estrangeiro por meio de encenações que são referências diretas aos mecanismos ideológicos colocados em operação durante a colonização francesa – entre eles, a política assimilacionista – e a perpetuação de seus efeitos, mesmo após a independência política dos países africanos. Uma crítica que Med Hondo constrói, de um lado, inspirado em sua própria trajetória como imigrante africano na França, e de outro, alinhado às reflexões anti-colonialistas apresentadas por intelectuais africanos em diáspora, especialmente, Frantz Fanon. Isso porque, Fanon, além de apresentar um conjunto de reflexões em crítica ao colonialismo, racismo, relação opressor-oprimido nas sociedades europeias, está entre os pensadores que defende a *revolução* como um caminho necessário para o processo de descolonização, pois sob seu ponto de vista, só por meio da violência revolucionária seria possível superar ou reverter a experiência de violência, física e psicológica, vivida pelo colonizado.

Entre a memória do passado colonial e seus efeitos posteriores – agora disfarçados sob novas formas de exclusão e opressão colocadas em funcionamento pelo neocolonialismo e pelo racismo –, o filme também traz referências que remetem, tanto ao contexto político e cultural do período no qual foi realizado (final da década de 1960), quanto a contextos mais remotos, como o processo de colonização dos africanos pelos europeus e o impacto dessa colonização em momentos posteriores, a exemplo do despotismo incorporado pelas próprias lideranças africanas após a independência política de seus países.

Logo na sequência de abertura do filme, o recurso à animação convida o espectador a uma interpretação alegórica. Na ilustração, ao centro, está a figura de um homem sentado com as mãos sobre os joelhos e, progressivamente, ao som de um ruído metálico e repetitivo (como engrenagens de uma máquina), surge na parte superior do enquadramento um conjunto de finas silhuetas. Configuração que serve de cenário para a apresentação dos créditos do filme (Figura 21)¹⁹.

¹⁹ A figura apresenta uma sequência de frames extraídos do filme, cuja ordem inicia pelo quadro da esquerda e se encerra no último quadro da direita (de cima para baixo, da esquerda para a direita). Todas as sequências extraídas dos filmes serão apresentadas nessa mesma ordem.

Figura 21 – Animação remete ao processo de domínio colonial.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967)

Em seguida, duas figuras com vestes militares se aproximam e abraçam o homem ao centro, enquanto a *voz over* anuncia: “Somos nós os africanos que viemos de longe” e o som metálico da máquina é substituído por um batuque acelerado de tambores acompanhado de gargalhadas. Com isso, o que parecia ser um gesto afetuoso e amigável entre os bonecos da animação, com a intervenção sonora, indica ser uma estratégia de conquista e ameaça, demonstrada, em seguida, com a mudança do gesto: após o abraço, os militares apóiam os cotovelos sobre os ombros do homem centralizado ao ponto de ele perder sua autonomia e não conseguir mais permanecer de pé.

Pela narração, há uma referência direta não só ao tipo de população a que o desenho se refere (africanos), mas uma identificação do próprio narrador com ela (“somos nós”). Uma frase de descrição, mas também de afirmação identitária. Uma afirmação verbalizada, mas que não se consolida no plano da imagem, pois o desenho mostra que diante da chegada dos militares, o homem africano ao centro é forçado a se abaixar. Logo, como sintoma desse dissenso, entre discurso e imagem, a voz afirmativa cede ao riso. Um riso que, em aparente contradição com a relação de domínio que rege a cena, se revela como irônico e evidencia que para que a crítica contra o regime colonial se torne possível, é preciso fazer uma crítica às lideranças locais que,

apesar de se afirmarem como “africanas”, se deixaram dominar por lideranças estrangeiras. Por outro lado, o riso de denúncia da dominação logo evolui para um grito, indicando que a crítica é apenas um estágio que antecede a reação, em outros termos, a revolução – que no contexto do filme está alinhada ao pensamento de Frantz Fanon e é vista como necessária para a efetiva descolonização do continente africano.

Logo após a animação, o filme apresenta um plano conjunto em que um grupo de homens está posicionado de frente para a câmera. Com a expressão de seriedade e braços cruzados, eles parecem confrontar o espectador, enquanto a *voz over* anuncia:

Nós tivemos nossa própria civilização. Nós forjamos o ferro. Nós tivemos nossas danças e músicas populares. Éramos muito bons em esculturas de madeira e trabalhar o ferro, na fiação de algodão e lã, na tecelagem e cestaria. Nosso comércio não era apenas trocas. Fizemos moedas de ouro e prata. Tivemos cerâmica e talheres. Fizemos nossas próprias ferramentas e utensílios domésticos usando latão, bronze, marfim, quartzo e granito. Nós tivemos nossa própria literatura. Tivemos nossa terminologia legal, nossa Religião, nossa Ciência e nossos métodos de ensino [SOLEIL, 1967, 00:02:10 - 00:02:57].

Mais uma vez, a narração assume a primeira pessoa do plural (“nós”) situada no passado, para apresentar um discurso em defesa da existência de uma civilização africana. Uma defesa que, ao tempo em que usa como base argumentativa os mesmos parâmetros defendidos pelo discurso definidor de civilização – produção de bens materiais e simbólicos – questiona esses parâmetros com afirmações como: “Nosso comércio não era apenas trocas”. A texto narrado, em muitos aspectos, lembra o texto publicado por Aime Cesáire na introdução do livro *Esclavage et colonisation* de Victor Schoelcher²⁰, referência que é citada diretamente por Frantz Fanon, em seu livro.

Em contraposição a esse discurso próspero do passado, evocado pela narração, as imagens são adversas. Primeiro, pelo estado de paralisia dos homens diante da câmera e, posteriormente, pelo gesto de auto-negação que cada um deles vai encenar. Se antes a *voz over* afirmava sua imponência, agora, negam os homens em cena abrem a boca para negar seus nomes e as línguas nativas de que são falantes (“Perdoe-me, Pai, falei em Fulani...perdoe-me, Pai, falei em Bambara”)²¹, enquanto se dirigem a um padre, situado fora de campo e, por vezes,

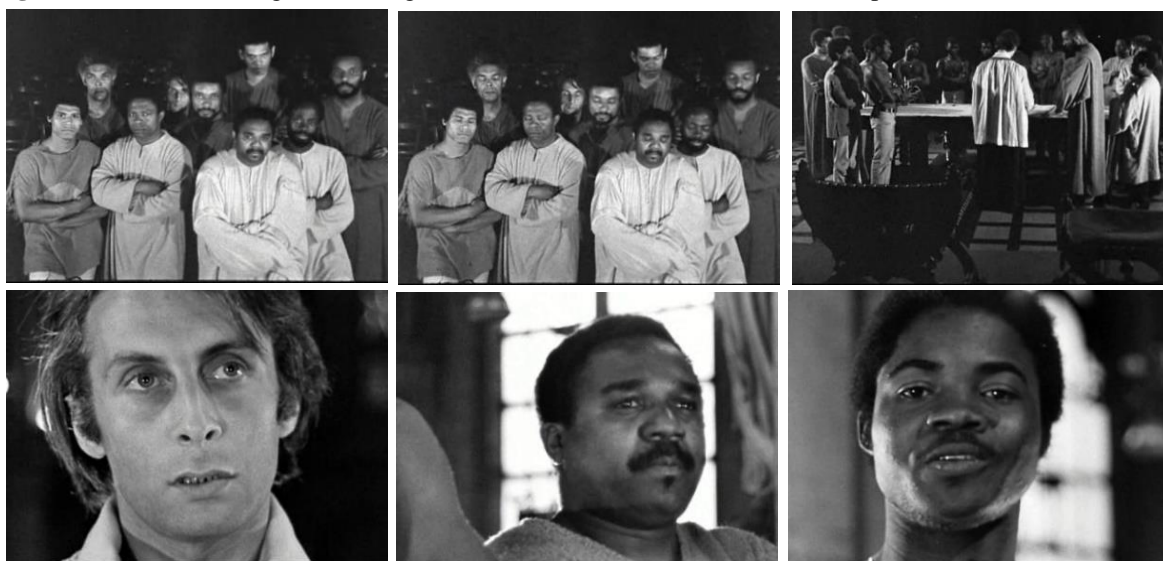
²⁰ O livro de Schoelcher foi inicialmente publicado em 1948, ano do centenário da abolição da escravatura e o trecho que mais se aproxima da narração apresentada no filme é: “Quem eram então esses homens que, através dos séculos, uma selvageria insuperável arrancava de seu país, de seus deuses, de suas famílias? [...] Eles sabiam construir casas, administrar impérios, organizar cidades, cultivar os campos, fundir os minerais, tecer o algodão, forjar o ferro [...] Sua religião era bela, feita de misteriosos contactos com o fundador da cidade. Seus costumes agradáveis, baseados na solidariedade, na benevolência, no respeito aos idosos” (CESAIRE apud FANON, 2008, p. 119).

²¹ São citadas dez línguas: Fulani, Bambara, Crioulo, Laris, Bamoun, Quicon, Suaíli, Lingala, Kisongi, Sumbe.

se dirigindo para a câmera (Figura 22), colocando quem assiste em uma posição semelhante à ocupada pela autoridade religiosa.

Após a recusa de sua língua nativa, segue-se um sermão religioso pronunciado pelo padre em que frases como “Satanás, deixe estas crianças, e deixe o espírito de Cristo entrar”, se revestem de uma nova conotação quando considerados os elementos da cena: quem diz (um homem branco europeu) e para quem diz (homens adultos, negros em sua maioria, considerados infantis por não serem de uma sociedade europeia, considerada padrão de civilidade). Como parte da mesma cerimônia religiosa, os homens também são batizados com novos nomes franceses (Jean, Martin...), mudança encenada com uma espécie de ritual em que a pronúncia do novo nome é precedida pelo ato de cuspir, em que cada indivíduo ao aceitar o novo nome de batismo parece renegar o próprio passado. Aqui se vê uma alusão à colonização cultural dos homens em que o padre representa a forma como o discurso religioso, ao negar as culturas africanas, serviu para legitimar e reforçar o processo de dominação colonial.

Figura 22 – Homens renegam suas línguas e assumem nomes franceses diante do padre.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967, Grey Films/Shango Films)

Agora devidamente batizados, os homens saem da igreja, caminhando em passo de marcha militar e empunhando cruzes às mãos. Contudo, não demoram muito em sua marcha e, ao longo do caminho, as passadas se tornam mais lentas e a cruz que carregam, individualmente, mais pesada, a ponto de os homens começarem a se arrastar e parar. É nesse mesmo instante que, ao som de uma contagem, ao modo militar, o grupo passa por uma transformação: as cruzes carregadas ao ombro se convertem em espadas e os dois homens situados à frente do grupo, adquirem vestes militares (Figura 23).

Figura 23 – Cruzes por um movimento de inversão se tornam em espadas.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

A cruz, por uma simples mudança de gesto, deixa de ser símbolo da religião cristã para se tornar um instrumento de conflito. Uma *inversão* operada por meio de um símbolo, mas que sintetiza o duplo efeito da colonização europeia no continente africano: a opressão dos “corpos”, no período colonial e a opressão das “mentes”, vigente mesmo após a independência política dos países africanos.

Essa complexidade dos efeitos da colonização, lembra as três hipóteses apresentadas pelo filósofo congolês Valentin Mudimbe (2013) acerca da “estrutura colonizadora” como sendo composta pelo “domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas e a integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental” (MUDIMBE, 2013, p. 16). Assim como a sequência da negação de línguas africanas, o filósofo complementa afirmando que assim como escolas, igrejas, imprensa e meios audiovisuais difundiram novas atitudes pautadas no projeto colonizador, “também fragmentou o esquema culturalmente unificado e religiosamente integrado de grande parte das tradições africanas” (MUDIMBE, 2013, p. 19).

Mesmo quando, ao som da marcha, os homens parecem caminhar para frente, confiantes, a espada que trazem às mãos, por natureza, tem a mesma origem da cruz que carregavam anteriormente e logo há de se revelar como uma arma de auto-destruição. Em outras palavras, o discurso de opressão que os europeus utilizaram sobre os africanos, foi internalizado de tal forma ao longo da história que, mesmo após as independências, se perpetua no discurso assumido pelas próprias lideranças africanas. O gesto muda o instrumento de opressão (da cruz à espada), mas não muda a sua matéria-prima: o legado deixado pelo regime colonial.

Tal inversão, operada por meio do gesto que transforma cruz em espada, fratura a pretensa “universalidade” do símbolo transformando-o em um fragmento que para ser decifrado demanda ser lido em confronto com outros elementos discursivos distribuídos ao longo da

narrativa fílmica. Por construções cênicas como essa é que, nos termos de Ukadike (1994, p. 83), o filme convida o espectador a desconstruir as normas teleológicas de representação e técnica narrativa e subverter o conceito de “realismo”, usando a imagem invertida para, através dela, revelar um instrumento de opressão supostamente escondido.

Voltando à narrativa, os homens seguem em marcha até um segundo local onde se encontra um homem branco vestido com uniforme militar. Os dois homens negros que lideram o grupo, também com vestes militares (“comandantes”), se dirigem ao homem branco e, após sua palavra de comando, dão ordem para que seus liderados (os outros homens do grupo) comecem a lutar entre si (Figura 24). Enquanto os homens lutam, ouve-se na trilha sonora a música *Kyrie Païen*, interpretada pelo grupo congolês *Les echos noirs*²², complementando o sentido da sequência ao trazer na sua letra a história de uma família que foi massacrada e cujos nomes são enumerados²³.

Figura 24 – Homens lutam entre si tendo por testemunha um militar e bonecos negros.



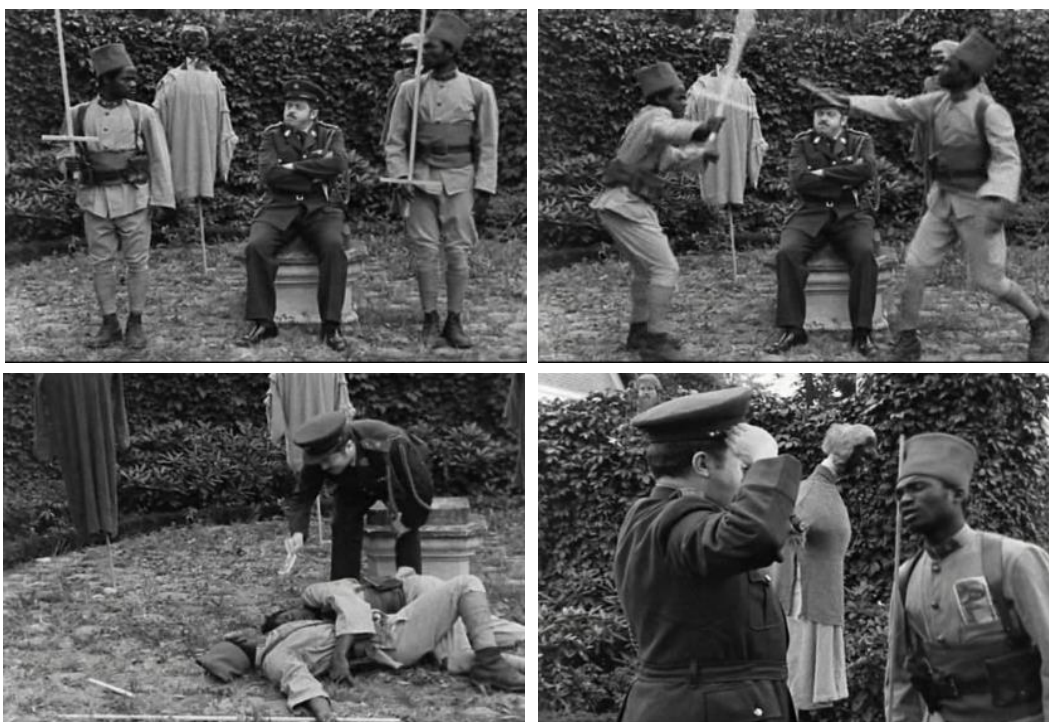
Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967)

²² Grupo formado em 1964 por quatro jovens expulsos de Kinshasa e três de Brazzaville – ambas, cidades da República Democrática do Congo – e que traz com parte de seu repertório canções tradicionais africanas. Além de contribuir com a parte musical do filme, através da música *Kyrie Païen*, os músicos também foram convidados a participar como atores, conforme se pode perceber a partir das imagens registradas em uma entrevista concedida pelo grupo e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HijY1LMWTzU>. Acesso em: 10 fevereiro de 2020.

²³ Embora no filme, não exista uma legenda para a letra da música, essa informação foi fornecida pelo próprio Med Hondo ao falar sobre a banda sonora do filme em entrevista concedida a Guy Hennebelle. Fonte: <https://www.sabzian.be/article/entretien-avec-med-hondo>

Enquanto os soldados se matam, o homem branco assiste a tudo de braços cruzados, tendo por suas testemunhas dois bonecos negros, um de cada lado. Eventualmente, os bonecos negros parecem se mexer diante da câmera (Figura 24), mas o seu movimento em nada interfere para apaziguar o conflito, insinuando assim, que as autoridades africanas, embora instituídas formalmente, continuam sem ter autonomia para tomar decisões diante da influência exercida por novos mecanismos de dominação. Após a luta entre os soldados, o oficial branco olha para os comandantes e, em seguida, são eles que lutam um contra o outro até o momento em que ambos caem desfalecidos ao chão. Então, o oficial se aproxima, tira uma cédula de dinheiro do próprio bolso e a aproxima no rosto de um dos comandantes. O “aroma” da cédula faz com que os comandantes “ressuscitem” e comecem a lutar novamente entre si. Por fim, o vencedor se apresenta ao oficial e, como recompensa, tem a cédula de dinheiro colocada em seu bolso. Uma recompensa que se converte em sua própria ruína pois, logo em seguida, ele começa a declinar e cair, momento que o oficial aproveita para tomar o dinheiro de volta (Figura 25).

Figura 25 – Militar branco observa soldados negros lutarem entre si.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Diante imagem de corpos estendidos ao chão, resultante do conflito entre os soldados e entre os comandantes, a *voz over* introduz o relato que vai operar a transição para a sequência seguinte:

Um dia, eu comecei a estudar a sua escrita, ler seus pensamentos, falar de Shakespeare e Molière, e daí adiante. Doce França estou branqueado por sua cultura, mas eu continuo a ser um negro, como no início. Trago saudações da África [SOLEIL, 1967, 00:13:37 - 00:14:06].

Agora a voz narrativa, antes no plural, assume o lugar de primeira pessoa, e as imagens mostram um homem de costas (Robert Liensol) a contemplar o sol de uma montanha. Em seguida, seu rosto aparece em primeiro plano sorridente. O sol referenciado na canção de lamento *Soleil Ô*, entoada pelos homens levados como escravos para as Antilhas, dá lugar ao sol encantador da “Doce França”. A expressão facial de encantamento do homem (Figura 26), associada ao discurso narrado, demonstram o fascínio da personagem pela cultura francesa. Um fascínio que, ao mesmo tempo, se revela alienante, na medida em que o discurso dá lugar a termos como “estou branqueado pela sua cultura, mas eu continuo a ser um negro”, em alusão à perda de identidade que esse fascínio pela cultura europeia pode promover. E é movido por esse encantamento que o homem caminha lentamente em direção ao sol, enquanto se ouve em plano de fundo uma melodia “sombria”, com acordes graves e dissonantes, à medida em que a silhueta da personagem desaparece no horizonte.

Figura 26 – Imigrante contempla o *soleil* com olhar fascinado.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967, Grey Films/Shango Films).

No plano seguinte, a personagem caminha com em uma estação de trem. Em suas mãos, apenas uma mala que, em plano detalhe, aparece estampada com a bandeira de cinco países africanos (Figura 27): Sudão e Gana, duas ex-colônias britânicas que se tornaram independentes respectivamente, em 1956 e 1957, e duas ex-colônias francesas, Guiné, independente em 1958, Camarões e Mauritânia, independentes em 1960. Países recém independentes – à época em que o filme foi feito – e que mesmo havendo sido colonizados por países europeus distintos, estavam ligados ideologicamente pelo *pan-africanismo*²⁴.

Apesar de trazer essa bagagem, é no solo francês que a personagem reconhece a sua “casa”: “Estou grato por caminhar sobre seu solo e descobrir a sua primeira cidade, que também é minha capital. Doce França, eu estou vindo a você. Estou voltando para casa”, diz a voz *over*. Uma possível referência à forma como o discurso assimilacionista francês foi difundido – um discurso segundo o qual a França era a pátria mãe dos países africanos e os seus pais eram os antigos gauleses²⁵ – e que, uma vez apropriado pelos habitantes das ex-colônias africanas, se converteu em objeto de desejo e motivação dos imigrantes africanos.

Figura 27 – Chegada do imigrante com sua bagagem “pan-africana”.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967, Grey Films/Shango Films).

A chegada do imigrante africano à “doce França” promove uma virada na narrativa fílmica em que a história se volta para o enredo principal – o contador que procura por oportunidade de trabalho – e a partir do qual se desdobram as mais diversas situações que mostram os vestígios deixados pelo colonialismo na sociedade francesa – o principal deles, o

²⁴ O pan-africanismo já foi comentado no Capítulo 1 e se reflete, inclusive, nas cores compartilhadas pelas bandeiras dos países: verde, vermelha e amarela. Aspecto que não é apresentado no filme por ser em preto e branco.

²⁵ De acordo com o arqueólogo Jean-Louis Brunaux, em matéria para o jornal francês *Le Point* (LEWINO, 2016), a reivindicação pela ancestralidade gaulesa surgiu no período da Renascença para afirmar a antiguidade da França em relação à Itália. Uma disputa entre países da Europa, mas que é transmitida como parte da identidade francesa e, por consequência, aos povos que foram colonizados. Em uma reflexão sobre essa paternidade “galeusa”, Frantz Fanon esclarece o seu funcionamento como parte do discurso colonial: “Nas Antilhas, o jovem negro que na escola não para de repetir ‘nossos pais, os gauleses’, identifica-se com o explorador, com o civilizador, com o branco que traz a verdade aos selvagens, uma verdade toda branca. Há identificação, isto é, o jovem negro adota subjetivamente uma atitude de branco” (FANON, 2008, p. 132).

racismo – e como eles afetam as a experiência da personagem protagonista.

Uma dessas situações ocorre enquanto ele lê anúncios de emprego no jornal, sentado no espaço externo de um restaurante, e uma menina branca se aproxima dele e pergunta: “Está com fome?”. Essa cena, faz uma alusão direta ao que Fanon denomina de “esquema histórico-racial” construído pelo outro (branco) em relação ao negro, por vezes, por meio de anedotas ou situações cotidianas: “Olhe o preto!... Mamãe, um preto!... Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, *monsieur*, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós...” (FANON, 2008, p. 106). Na cena, não há a presença de um outro adulto, mas a fala da criança manifesta as novas formas pelas quais o pensamento colonial se expressa.

Em outra circunstância a personagem entra em uma oficina procurando saber se a vaga de emprego anunciada fora preenchida. O mecânico, ao ver que se tratava de um homem negro, responde “não” (repetidas vezes) e voltando para o carro em conserto, passa a ignorar a conversa, sem nem ao menos se dar conta de que, ele mesmo, estava com o rosto “enegrecido” pela graxa da oficina. Um pequeno detalhe cênico que, retomando uma técnica por muitos anos usada pelo cinema em favor do branco²⁶, agora é usada de maneira para revelar a insensatez da discriminação racial (Figura 28).

Figura 28 – Imigrante lida com preconceito ao buscar emprego em oficina.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Diante dessa rejeição, a voz do narrador (funcionando como uma espécie de voz interior da personagem), ironicamente anuncia: “Eu sei que a discriminação não é comum aqui. Não

²⁶ Ao longo da história do cinema, atores brancos eram pintados para representar pessoas negras, técnica que ficou conhecida como *blackface* e que costumava estar associada a uma representação pejorativa do negro no cinema.

estou eu na “Terra dos Livres”? Estou tão em casa aqui como em qualquer lugar. Somos iguais, você e eu. Tivemos os mesmos ancestrais. Eram todos gauleses”. Uma reflexão que coloca em xeque os valores defendidos de liberdade, igualdade, fraternidade, bem como, o próprio discurso difundido pela política assimilacionista francesa em sua suposta defesa de ser uma comunidade compartilhada com outros povos.

Ainda no ambiente da oficina, um outro funcionário se aproxima e, em solidariedade ao pretendente da vaga, lhe sussurra: “Corra, corra camarada, o *bom mundo* está atrás de nós” (Figura 28). Ao sair, em direção à rua, mais uma vez o imigrante escuta de outra pessoa que passa correndo: “Corra, corra camarada, o *bom mundo* está atrás de você”, um apelo que é um convite à luta, mas que ao transitar de um “nós” para um “você”, mostra que a relação do imigrante africano com a classe trabalhadora francesa é cambiante e, em determinados momentos ele se verá inevitavelmente sozinho e em uma condição de exploração ainda maior que a do trabalhador francês.

Outra circunstância que revela a fragilidade do discurso supostamente integrador em torno da ideia de uma ancestralidade comum, é o momento em que o imigrante sai para pedir ajuda a um casal da vizinhança (Figura 29). Estáticos diante de uma televisão – cada com um com a sua própria televisão – o homem e a mulher parecem hipnotizados pelas imagens, ao ponto de esquecerem não só do visitante que lhes pede ajuda, mas também de si mesmos, pois no instante em que deixam de assistir à televisão só restam palavras sobre suas preferências individuais de consumo.

Figura 29 – Imigrante testemunha briga entre casal francês.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967, Grey Films/Shango Films)

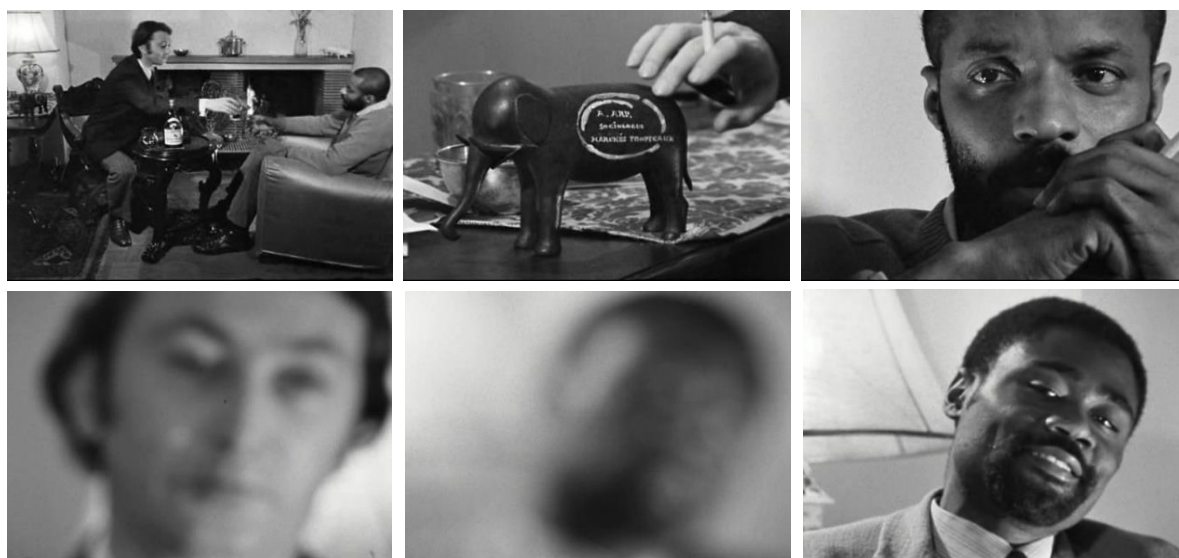
Para além dos argumentos frívolos, a discussão se torna ainda mais intensificada pelo movimento lateral frenético da câmera, que oscila de um rosto para o outro, e acaba terminando em gritos e uivos animais depondo contra a expectativa de civilidade criada em torno da sociedade europeia e do próprio status social daquelas pessoas. No plano seguinte, o silêncio do casal é retomado, deixando ecoar a voz de um padre que celebra uma missa através da televisão. Enquanto palavras religiosas de fraternidade seguem em *off*, aparece em *close*, o imigrante com o semblante surpreso e, ao mesmo tempo, abatido ao descobrir que não poderia encontrar ajuda naquele tipo de civilização.

Como parte da trajetória da personagem em busca de uma oportunidade de trabalho em solo francês e de encontros com outros franceses, um dos momentos mais importantes é o da entrevista. Em uma sequência que atravessa todo o filme, a conversa se dá entre o imigrante e um potencial empregador francês e, embora seja marcada pela cordialidade na linguagem e no tratamento de um para o outro, serve de gancho para a inserção de outras sequências (sub-entredos), *digressões*, que, ao encenar alegoricamente as experiências vivenciadas pelos imigrantes africanos na França, conferem um tom irônico à conversa. Apesar de as circunstâncias da conversa levarem a entender de que o francês é um empregador – pois cumprimenta o imigrante com a pergunta (Figura 30): “Foi o serviço de emprego que lhe mandou?” – a dinâmica do diálogo contraria as expectativas de uma entrevista convencional, pois é o imigrante, candidato à vaga, quem faz as perguntas, ou melhor, quem apresenta questionamentos sobre a forma como os empregadores lidam com os imigrantes africanos. Uma inversão que subverte as expectativas criadas em torno dessa relação de poder para, ao que tudo indica, melhor demonstrar o seu mecanismo de funcionamento.

Embora, aparentemente, marcada pela diplomacia e respeito mútuo, a entrevista se desenvolve de modo a levar o espectador a suspeitar de que há outros sentidos implicados nessa situação empregador-candidato. É assim, que enquanto o imigrante lança uma pergunta sobre a rentabilidade em se contratar o trabalho de um imigrante africano, a câmera mostra, em plano detalhe, as mãos do empregador manipulando uma escultura de elefante com a inscrição *Marchés Tropicaux* (mercados tropicais), em uma possível referência ao grande potencial econômico oferecido pelos países colonizados no passado e o interesse europeu em manter esse potencial econômico sob controle no presente. No momento seguinte, quando o empregador esclarece que a rentabilidade desse negócio advém da escolha preferencial por indivíduos que tenham “a capacidade de entender as coisas como nós”, a imagem do rosto de um homem negro por um efeito de *fade in*, substitui por alguns segundos o rosto do homem branco, em uma

espécie de visão do imigrante (Figura 30). Nessa breve aparição, o homem negro parece complementar as palavras do empregador francês, dizendo: “...dessa forma, em breve haverá milhões de negros brancos. Brancos e economicamente escravizados. Escravos, mas civilizados”. Uma interrupção que convida o espectador a ter uma nova compreensão do discurso do empregador na medida em que traz à tona a síntese daquela que seria a real intenção por trás de suas palavras: por um discurso de assimilação (“entender as coisas como nós”) e de aparente aceitação do imigrante como mão-de-obra, operar uma nova e sofisticada forma de escravização.

Figura 30 – Candidato entrevista seu potencial empregador.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

A inserção de uma “personagem-fantasma” é apenas uma entre outras formas de interrupção que ocorrem ao longo da entrevista. Sequências que, embora não tenham uma relação direta com a conversa, trazem personagens, sub-enredos, histórias paralelas que funcionam como *digressões* em relação à narrativa principal do filme e, particularmente, da entrevista.

O elemento de *digressão* na narrativa para além de ser um recurso estilístico casual, aparece como mais uma estratégia que demonstra a influência das narrativa oral na narrativa fílmica (UKADIKE, 1994, p. 103). O próprio cineasta teria dito em uma entrevista:

[...] quando as pessoas falam sobre uma coisa específica, elas podem fazer uma *digressão* e voltar para seu tópico inicial [...]. Nós não devemos contar uma história linear como acontece em Hollywood, mas nós devemos narrá-la como um africano e de um modo africano (PFAFF apud UKADIKE, 1994, p. 102, tradução e grifo)

nossos)²⁷.

O uso de “padrões episódicos não sequenciados”, a exemplo das sequências que interrompem a entrevista, funcionam no filme como um elemento de *digressão* na medida em que permitem uma reflexão interna acerca da própria narrativa em curso e fortalecendo, a cada retorno para o enredo principal, o argumento central do discurso que é apresentado através da narrativa.

A forma como a sequência da entrevista é construída também pode ser vista como uma paródia aos programas de televisão, no modelo de *talking shows*, sobretudo, pelo enquadramento utilizado para apresentar seus participantes, com *close-ups* e jogo de plano e contra-plano para simular o diálogo. Contudo os procedimentos são utilizados de forma exagerada subvertendo, por vezes, aquilo que seria de interesse da câmera, quando, durante a conversa, a objetiva desloca o foco que seria sobre o rosto dos interlocutores para enfatizar elementos do ambiente como a escultura de elefante, manuseada pelo empregador francês durante a conversa, ou ainda, um plano detalhe sobre o fogo queimando na lareira da sala. Os procedimentos utilizados na sequência também se aproximam de um “sistema estilístico do subconjunto de filme reportagem” (ODIN, 2012, p. 28), como imagens compostas por “panorâmicas hesitantes”, “golpes de *zoom*” e o direcionamento do olhar da personagem para o *cameraman* – mesmo na ocasião que o olhar da personagem está dirigido para um objeto “fora de campo” o ângulo frontal funciona como uma espécie de interpelação da personagem para a câmera e, conseqüentemente, por um efeito de “apagamento do dispositivo”, para o espectador.

Tendo em vista que essa sequência tem relevância para o desenvolvimento da narrativa do filme (de 00:27:20 a 00:58:29), apresentamos uma análise que, através da identificação dessas *digressões* (Figura 31), busca compreender como elas têm a capacidade de funcionar como *operadores enunciativos* e conferir um caráter alegórico à entrevista, em primeira instância, e também ao filme como um todo.

²⁷ Do original: [...] when people talk about a specific thing, they may digress and come back to their initial topic... We shall not to tell a linear story as it happens in Hollywood but we should narrate it as an African and the African way.

Figura 31 – Diagrama com sequência de digressões.



Conforme o diagrama (Figura 31), na primeira digressão (*Digressão 1*), o mesmo ator que fez o empregador, aparece agora vestido de jaleco branco em uma sala de aula, ensinando a um grupo de homens como pronunciar corretamente em francês o nome de ferramentas utilizadas no ambiente de trabalho. Do vocabulário, a ênfase em palavras que designam ferramentas (como vassouras e outros materiais), indicam o tipo de trabalho a que essas pessoas estão sendo encaminhadas. À frente da sala de aula, também está um homem negro que, apesar de estar vestido de paletó, está em um nível abaixo do tablado da sala (onde está o professor), e abre a boca apenas para repetir as palavras ditas pelo professor, agindo como uma espécie de intérprete para os alunos. À semelhança dos bonecos apresentados na sequência inicial, a sua posição de autoridade (vestido com paletó, à frente da sala) é apenas aparente, pois, a sua ação se restringe a imitar a entonação francesa que o professor dá às palavras. Essa encenação, ao tempo em que alude, mais uma vez, à subordinação dos representantes políticos africanos em relações aos antigos colonizadores, também pode ser lida como uma referência direta ao que Fanon apresenta como o processo de aproximação do homem negro ao “homem verdadeiro” e a eficácia do discurso neocolonial nesse sentido: “o negro antilhano²⁸ será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. [...] para além do antilhano, levaremos em consideração qualquer homem colonizado” (FANON, 2008, p. 34).

Com o término da digressão, o filme retorna para a sequência da entrevista, dessa vez o imigrante perguntando para o empregador se ele acha que os critérios de seleção informados anteriormente – “entender as coisas como nós” – devem ser estendidos para todos os africanos que vão à Europa. A resposta inicia com: “Na medida em que não queremos ver tais africanos... como potenciais indigentes...”, mas logo é interrompida por uma sequência em *travelling* com homens encostados, lado a lado, em um muro, encarando a câmera, enquanto uma voz *off*, em tom jornalístico, anuncia:

No n. 10 da Rua Roque de Fillol, um homem alugou um apartamento que estava em um estado muito ruim, mas que tinha sete quartos, uma cozinha e um banheiro. Ele decidiu instalar 51 leitos, que ele sublocou a trabalhadores africano. Logo, 80 pessoas estavam vivendo lá. Cada um pagava 23.000 francos antigos pela chave, além de um aluguel mensal de 3.500 francos. O inquilino, portanto, tinha um lucro de mais de 3 milhões de francos por ano. Quando o lugar se tornou inabitável, os trabalhadores foram levados para um abrigo do Distrito 20 até que algo veio à tona. [SOLEIL, 1967, 00:31:33 - 00:32:21].

²⁸ O autor se refere a “negro antilhano” por ser ele da Martinica, mas a discussão que propõe se estende ao “homem colonizado”.

Enquanto a resposta do empregador justifica a política seletiva e segregatória sobre a distribuição de oportunidades de trabalho como uma medida protetiva que visa evitar que imigrantes africanos se tornem indigentes, a sequência que interrompe a conversa (*Digressão 2*), através de uma matéria simulada, mostra que a razão para a indigência dos imigrantes é uma situação social ocasionada pelos próprios franceses quando estes oferecem condições de moradia precárias e superfaturadas configurando em uma nova forma de exploração. O fim do relato jornalístico deixa em aberto o desfecho da história dos trabalhadores levados ao abrigo do Distrito 20 (“algo veio à tona”), mas a insinua, ao mostrar em um rápido movimento descendente, um canivete sendo empunhado pela mão de um dos homens encostados no muro.

Após essa digressão, a narrativa retorna para a imagem do empregador que segue sua argumentação defendendo a ideia de que tal seleção deveria ser feita antes mesmo de o trabalhador sair da África. Segue-se então a *Digressão 3*, mostrando o imigrante com sua mala, entrando e saindo assustado de diferentes prédios. Não é dado o conhecimento ao espectador da situação que o leva a sair assustado, mas um dos *inserts* nesta sequência mostra na parede de um dos prédios, a inscrição em francês: *Halte au péril negro-árabe* (Detenha a ameaça negro-árabe) (Figura 32). Uma clara demonstração de rejeição (mesmo que velada) daquela sociedade em relação aos imigrantes africanos. E, mesmo quando essa mesma sociedade que o rejeita parece lhe dar voz – como ocorre no momento seguinte em que um entrevistador pergunta ao varredor de rua, “O que você está pensando?” – não parece haver uma efetividade política no gesto de concessão da fala, de modo que o varredor responde: “Os franceses não estão interessados em saber”. Ao fim da sequência, já cansado de bater em diversas portas, o imigrante é consolado por um varredor de rua (o mesmo que fora entrevistado). Não é possível ouvir a conversa entre eles, mas ao fim se percebe uma troca: o imigrante oferece sua mala, cujas bandeiras alegoricamente remetem à sua bagagem identitária, e o varredor a sua vassoura, seu meio de subsistência, uma oportunidade de trabalho para o imigrante que é, ao mesmo tempo, símbolo de subalternidade em uma sociedade segregadora.

Figura 32 – A rejeição velada aos imigrantes africanos.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Em retorno à entrevista, o imigrante insiste com o empregador: “E aqueles que já estão na Europa?”, se referindo aos imigrantes africanos. Nesse momento, a diplomacia na conversa se mantém, mas a composição da sequência simula um confronto entre as personagens. Em lugar dos planos médios, predominam o uso de *close-ups* fechados sobre os olhos das personagens, em um jogo de plano e contraplano, que sugere rivalidade entre elas (Figura 33).

Figura 33 – Jogo de plano e contraplano encena rivalidade entre as personagens.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Enquanto o empregador responde, o perfil de seu rosto é enquadrado de forma paralela à lareira da sala, em um plano que avança em *zoom in*, quase insinuando, imgeticamente, a queima do seu corpo (Figura 34). Por fim, enquanto a câmera reveza entre a expressão em *close* das duas personagens, o estalar das chamas na lareira se torna ainda mais audível. Intervenção sonora que confere ao olhar do imigrante, um ar de desconfiança e revolta e contribui para que a fala do empregador também seja ouvida com desconfiança quando diz:

[A Europa] é um continente em constante evolução para um tipo de Estado burguês, com a ajuda de alguns elementos ...da classe operária, em que as tarefas mais onerosas e banais, poderíamos dizer, estão sendo gradualmente abandonadas por cidadãos nativos. Elas têm de ser realizadas por outras pessoas. (SOLEIL, 1967, 00:36:40 - 00:37:09)

Figura 34 – Angulação sugere queima da personagem.

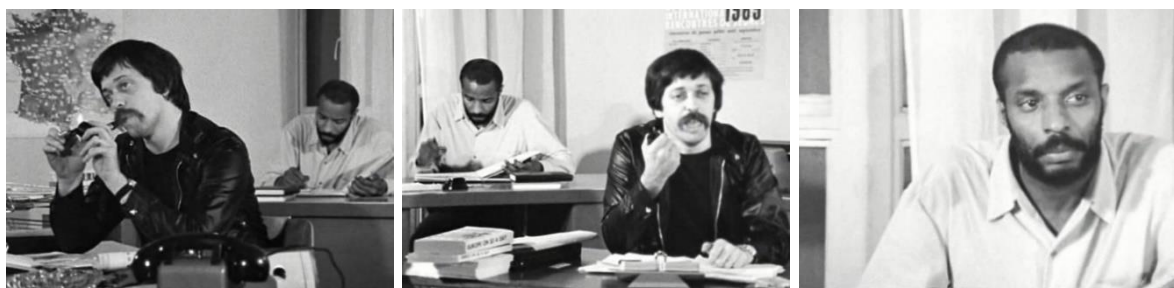


Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Ao encerrar essa fala, segue-se uma nova digressão (*Digressão 4*) que aponta para uma contradição interna. Mesmo quando essas “outras pessoas” assumem os trabalhos rejeitados

pelos franceses, elas ainda sofrem ao terem os seus direitos negligenciados por agremiações políticas. A sequência da próxima digressão, inicia com a entrada de um homem no *Bureau d'information pour la jeunesse* (Escritório de informação pela juventude), ao som de transmissões radiofônicas que relatam a insurgência de manifestações políticas nas ruas. O homem entra no escritório e, enquanto o homem conversa sobre questões de financiamento com um segundo homem – que parece ser o líder da representação sindical – é possível ver, em segundo plano, o personagem imigrante sentado em uma mesa (Figura 35). Embora ele não participe da conversa, a sua reação pode ser vista. Além da reação personagem, a sua posição no enquadramento muda de uma cena para outra (primeiro à direita do líder sindicalista e depois à esquerda) convocando o espectador a perceber a existência de um conflito de interesses entre os trabalhadores franceses e os imigrantes: se por um lado eles estão aptos a assumir determinadas funções de trabalho, quando se trata de repartir os benefícios da classe trabalhadora, eles não são considerados. Com isso, o filme tece uma crítica ao próprio discurso político – ora defendido pela esquerda – e a complexidade em lidar com os vestígios do colonialismo na contemporaneidade quando ele parece se infiltrar até em agrupamentos políticos cuja ideologia, em tese, não lhe seria favorável.

Figura 35 – Situação do imigrante em relação ao representante sindical.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Retorno à sequência da entrevista. O empregador lança mão de um novo argumento em que justifica os “procedimentos adotados” em relação aos imigrantes africanos afirmando que a migração de europeus é mais desejável por eles serem “naturalmente mais adaptáveis que os africanos” e, com isso, se evitaria “problemas humanos, sociais e políticos que certamente irão surgir com a massa migratória de trabalhadores africanos, os quais arriscam tornarem-se um subproletariado”. Em seguida, a narrativa segue com uma digressão (*Digressão 5*) que, em uma estética documental, apresenta a imagem de mulheres e homens africanos circulando pelas ruas de Paris, com a narração: “*Invasão Negra*. A expressão foi usada e deve ser refutada. É verdade

que ela, nesse momento, se relacionada com a aparente onda de estudantes e formandos de toda a África que vêm à França para estudar ou para aprender uma nova arte de viver”. A expressão *l'invasion noir* (invasão negra), já conhecida no contexto cultural francês sob outras circunstâncias²⁹, era uma referência pejorativa à chegada crescente de imigrantes africanos no país, processo iniciado após a Primeira Guerra Mundial, em função comissionamento de africanos para lutar em nome da França e que se intensificou nos anos posteriores (GILLET, 2010, p. 61 e 62).

Após a narração, a sequência continua com as imagens que misturam registros documentais e ficcionais de africanos em Paris, porém agora ao som da música *Apollo*, composta pelo músico camaronês Georges Anderson e que fala sobre diferentes faces das realizações humanas que, motivadas pela ideia de conquista e prosperidade, podem, contraditoriamente, esconder grandes insanidades, como indica o trecho:

Eles partiram sem passaporte, Apollo/ para o desconhecido, o infinito, Apollo/ eles não podiam resistir, Apollo/ dentro de nossas fronteiras limitadas, Apollo, deixando a Terra e sua miséria.

Mas as guerras continuam, Apollo/ na Terra entre as tribos, Apollo/ e a fome já tem um quinhão, Apollo/ em cidades muito longes e largas, Apollo/ nesta Terra e em sua miséria. [...] Nós somos todos loucos. (SOLEIL, 1967, 00:42:15 - 00:43:35)

Partindo dessa ideia de insanidade, essa sequência também mostra situações em que diferentes homens negros – uma extensão da figura do imigrante africano representado pelo protagonista – lidam com o dinheiro. Na primeira situação, um homem tenta a sorte em uma máquina de *pinball*, mas, ao final das jogadas, perde todo dinheiro que havia investido; em outra, um segundo homem paga uma grande soma de dinheiro para uma prostituta francesa e, por fim, a terceira situação apresenta a imagem de um homem que, após contar várias cédulas na mão, fala sorrindo diante da câmera que, apesar de seu país ser uma república recente (uma referência aos países africanos recém-independentes), possui várias embaixadas no mundo. Esta última situação acaba por ser uma provocação cujo sentido se completa na sequência seguinte quando jovens imigrantes (incluindo a personagem protagonista), reunidos em uma pequena sala, conversam sobre condições de sobrevivência e moradia em Paris. Nesse contexto, um deles afirma: “O embaixador não nos representa. Ele representa a França no Dakar”, uma crítica direta ao desvio de interesse dos representantes diplomáticos dos países africanos e que levanta um questionamento sobre o valor das conquistas alcançadas após a independência. O

²⁹ Em 1894, *L'invasion noire* dava título à obra épica escrita pelo capitão Danrit, inspirada nas campanhas militares da França no continente africano e, séculos depois, em 1925, a expressão reaparece no quadro feito por George Pavis (republicado na revista francesa *Fantasio*), em que aparecem uma mulher e um homem negro dançando em alusão à mania do *jazz* que se instalou na França entre-guerras (GILLET, 2010, p. 57-58).

retorno à *Digressão 5* é marcada pela retomada de imagens documentais com uma narração que reitera o sentido pejorativo atribuído à expressão “Invasão negra”:

“Invasão Negra”. A frase foi dita sem despeito, mas com uma pitada de mal-estar, talvez visava o “colorido novo” que passeava ao longo do Boul’Miche³⁰ ou se encontrava em torno do Boulevard St. Germain. Havia dezenas deles em 1946, várias centenas em 1948, mais de 15.000 em 1964 e 300.000 em 1967. Quantos são agora? Quantos haverá amanhã? Além de um certo nível, um fenômeno anteriormente inofensivo tornou-se mais significativa para alguns. Invasão Negra. Palavras carregadas com dinamite. [SOLEIL, 1967, 00:54:06 - 00:54:52]

Em seguida, são encenadas situações de “mal-estar” na relação dos franceses diante da “invasão negra”, como um francês que olha estupefato para uma multidão de imigrantes que passa por ele; duas proprietárias que falam sobre o perfil de seus atuais inquilinos, entre outras, como o relacionamento afetivo entre uma mulher branca e o imigrante. Essas situações, ao tempo em que parecem encenações apartadas da narrativa principal do filme – pois saem de uma abordagem mais centrada na situação do imigrante no mercado de trabalho – eles representam como, por meio de eventos corriqueiros do cotidiano é possível observar como vestígios do colonialismo afetam subjetividades e se manifestam por meio de relações interpessoais, podendo, inclusive surgirem disfarçadas em discursos de “aparente valorização” do homem negro africano. Situações várias que, em conjunto, parecem indicar o posicionamento crítico do cineasta não somente em relação ao discurso neocolonial, mas à sua contraparte: a “negritude”. Uma crítica que também advém da influência de Fanon na narrativa.

Fanon reconhece a importância e o valor da negritude para a autoafirmação negra, mas argumenta que ela falha ao oferecer uma representação essencializadora, criando uma identidade da cultura negra em oposição à “branquitude”. Desse modo, embora a negritude fosse uma reação ao racismo, ela não era capaz de alcançar a transcendência da construção colonial da branquitude (MAHLER, 2018, p. 55), por isso, sob sua perspectiva, a negritude é a transição, a antítese em uma progressão dialética cuja síntese é a “realização de uma sociedade humana sem raça” (FANON, 2008, p. 120)³¹. Por fim, ao explicar com suas próprias palavras, Fanon contribui para perceber que o par dicotômico (branquitude/negritude) estava pautado em um mesmo pressuposto: a crença do “ser negro” como algo ruim, por isso, a negritude não

³⁰ Abreviação referente ao Boulevard St. Michel, em Paris.

³¹ O trecho é uma citação direta que Fanon faz do texto *Orfeu negro* (1948), escrito por Jean-Paul Sartre e publicado como parte da obra *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, onde o filósofo esclarece melhor a “dialética” à qual a negritude está associada: “[...] a afirmação teórica e prática da supremacia branca é a tese; a posição de negritude como valor antitético é o momento da negatividade. Mas esse momento negativo não é suficiente em si mesmo e os negros que o empregam sabem disso; eles sabem que isso serve para preparar o caminho para a síntese ou a realização da sociedade humana sem raça. Assim, a Negritude é dedicada à sua própria destruição, é transição e não resultado, um meio e não o objetivo final” (SARTRE, 1948, p. XL apud FANON, 2008, p. 120).

parecia ser uma solução:

Eis na verdade o que se passa: como percebo que o preto é o símbolo do pecado, começo a odiá-lo. Porém constato que sou negro. Para escapar ao conflito, duas soluções. Ou peço aos outros que não prestem atenção à minha cor, ou, ao contrário, quero que eles a percebam. Tento, então, valorizar o que é ruim – visto que, irrefletidamente, admiti que o negro é a cor do mal. Para pôr um termo a esta situação neurótica [...], só tenho uma solução: passar por cima deste drama absurdo que os outros montaram ao redor de mim, afastar estes dois termos que são igualmente inaceitáveis e, através de uma particularidade humana, tender ao universal (FANON, 2008, p. 166)

Med Hondo, seguindo essa mesma argumentação, aproveita as encenações fílmicas para realizar os seus ataques à negritude que, segundo ele “se tornou uma espécie de cerâmica na qual colocamos uma moeda dizendo: olha como ela é linda, como é linda essa máscara negra! A negritude se tornou ‘artística’, ‘divina’³²” (HONDO, 1970). Esse mesmo discurso de valorização, contraditoriamente, por vezes, é o mesmo que serve para esconder gestos preconceituosos, como exemplificado em outro trecho de *Pele negra, máscaras brancas*:

Chegue mais, quero lhe apresentar a meu colega negro... Aimé Césaire, homem negro, professor da Universidade... Marian Anderson, a maior cantora negra... Dr. Cobb, o descobridor dos glóbulos brancos, é um negro... [...] Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal (FANON, 2008, p. 109).

É assim que, no contexto da narrativa, enquanto para o personagem imigrante o envolvimento com uma mulher branca era um relacionamento amoroso, promessa de um romance, para ela era realização de um fetiche baseada no imaginário, também racista, criado em torno da virilidade do “homem negro”. A reação da sociedade francesa diante do casal é pontuada pelo registro do olhar indiscreto dos transeuntes e enfatizado pela banda sonora que, ao substituir o som da diegese pelo grunhido de animais (galinhas, bois, etc.), questiona a pretensa civilidade de pessoas que agem com preconceito. De acordo com Fanon, para compreender a situação racial por um viés psicanalítico, ou seja, como algo sentido por consciências particulares, é preciso considerar os fenômenos sexuais e, particularmente, a forma como se representa a sexualidade do homem negro:

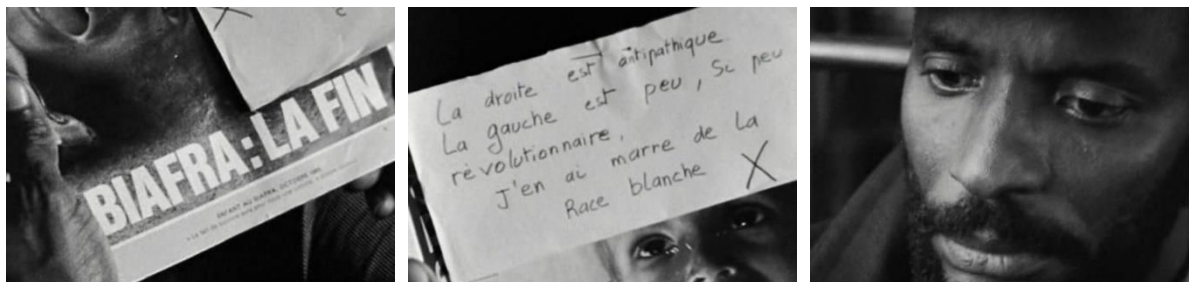
Para a maioria dos brancos, o negro representa o instituto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições. As brancas, por uma verdadeira indução, sempre percebem o preto na porta impalpável do reino dos sabás, das bacanais, das sensações sexuais alucinantes... Mostramos que a realidade desmente todas essas crenças (FANON, 2008, p. 152)

A forma que Hondo utiliza para desmentir essa concepção, é a reação decepcionada da

³² Do original: *Mais depuis, la négritude est devenue une sorte de poterie sue l'on met dans un coin en disant : regardez comme elle est belle, comme ce masque nègre est beau! La négritude est devenue 'artistique', 'divine'.*

mulher branca que, deitada em uma cama ao lado do personagem imigrante, um homem negro diz: “Ouvi dizer que os africanos na cama são... mas...”. Desolado pela decepção amorosa, em seguida o imigrante entra em um trem e é surpreendido ao encontrar uma revista com um bilhete fixado e uma mensagem que diz: “A direita é antipática. A esquerda dificilmente é revolucionária. Estou enjoado da raça branca” (Figura 36).

Figura 36 – Imigrante é admoestado por bilhete encontrado no vagão do trem.



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967).

Uma mensagem agressiva, mas que expõe as contradições políticas por trás dessas situações cotidianas. Junto ao bilhete, a imagem e o título da publicação *Biafra: la fin* (Biafra: o fim), remetem à revista *L'express* publicada em 07 de outubro de 1968³³ e cuja matéria de capa tratava sobre a guerra de Biafra³⁴. Um conflito que durou quase três anos (1966-1970), com a morte de milhares de africanos – muitos deles por falta de alimento – mas que revela uma grande contradição: seis anos após a Nigéria se tornar independente em relação à coroa britânica (1960), o país se via mergulhado em um novo conflito que, apesar de interno, era financiado por outro país europeu (França) e provocou a morte de vários nigerianos. Essa mesma tese de contradição é encenada no filme, logo em seguida, quando dois homens africanos discutem entre si na rua.

A princípio eles falam em um idioma não traduzido, mas é possível perceber quando um deles reivindica ser mais branco que o outro. Uma identificação com o branco que logo se revela uma ilusória, pois ao se esbarrar com um homem branco em uma escadaria, é ele quem leva a culpa por ser um homem negro.

³³ Conflito resultante de um golpe de estado em que o povo Igbo, habitante da região sudeste da Nigéria, se auto-proclamou independente contra o governo do país e em favor da criação de um estado secessionista (República de Biafra). Fonte: https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-express-du-7-octobre-1968-biafra-la-fin_2021441.html. Acesso em: 24 fev. de 2020.

³⁴ Cf. “Guerra de Biafra: o buraco negro da memória da Nigéria”, *Revista Istoé Dinheiro* [on line]. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/guerra-de-biafra-o-buraco-negro-da-memoria-da-nigeria/>. Acesso em: 24 fev. de 2020. Um dos poucos escritores nigerianos que trata sobre esse conflito é Diekoye Oyeyinka, no livro *La douleur du géant* (A dor do gigante, 2017).

Em um bar, o imigrante conversa com um homem branco (Bernard Fresson), em tom amistoso, demonstrando que nem todos os franceses tem a mesma forma de pensar e agir em relação aos africanos. Enquanto isso, um músico africano entra no bar e, depois de cantar uma música em língua africana, põe uma fita cassete para tocar o que ele diz ser uma “velha canção africana” com a seguinte letra:

Você viu os três selvagens, que apareceram em Paris?/ Eles eram negros como a fuligem/ Das cabeças ao fundo da barriga/ Eles procuram a sorte em todo o *Chat Noir*³⁵/ Sob a luz da lua, em *Montmartre* à noite³⁶. (SOLEIL, 1967, 01:13:17 - 01:13:50)

*Avez vous vu ces six sauvages*³⁷/ *Le Chat Noir* não é exatamente uma canção africana, mas sobre os africanos em Paris. Com uma letra preconceituosa, a canção popular ficou conhecida na voz da cantora francesa Marcelle Bordas, em um álbum gravado no ano de 1957³⁸ e dedicado a canções boêmias, *chansons à boire*. Em uma performance irônica da canção, no filme são os imigrantes africanos do bar que cantam e dançam, fazendo caretas para a câmera, e emitindo uivos e gritos em uma referência sarcástica à palavra “selvagens” contida na letra da música. Uma performance que, pela inversão de seus executores – os próprios “selvagens” que a cantam – permite ao espectador perceber o impacto do seu preconceito.

Após esse momento de descontração entre amigos, o imigrante retorna para casa e, ao tentar dormir, é atormentado por uma série de visões em uma das sequências mais alegóricas do filme. Primeiro, ele vê a si mesmo em uma sala de aula e, juntamente com ele, outros alunos se inclinam diante de bonecos brancos diante da fala sedutora do professor branco; em outra visão, uma ilustração animada mostra o mapa do continente africano e sua impotência em competir com a cultura ocidental e, por fim, o imigrante se vê no meio de uma cratera tentando desgrudar cédulas de dinheiro agarradas ao seu corpo, cena intercalada pela imagem de um francês que lhe oferece uma taça de champagne.

Em uma tentativa de fugir desses pensamentos perturbadores, o imigrante sai em direção a um espaço florestal e lá encontra o sindicalista com sua família a caminho de uma casa de campo. Uma forma que o cineasta encontrou para mostrar que a solidariedade da classe trabalhadora com os africanos não é suficiente para engendrar um processo revolucionário, pois mesmo quando se partilha de um mesmo ambiente (floresta), basta uma mesa repleta de comida

³⁵ Em tradução livre para o português “gato preto”, se refere ao nome de um celebrado cabaré parisiense situado na região de Montmartre e frequentado por artistas, poetas, músicos e escritores.

³⁶ Do original: *Avez-vous vu, ces trois sauvages qui débarquaient hier à Paris?/ Ils étaient noirs comme du cirage depuis la tête jusqu'au nombril/ Je cherche fortune, autour du Chat Noir/ et au clair de la lune à Montmartre le soir.*

³⁷ A versão cantada no filme se refere a *trois sauvages* (três selvagens).

³⁸ Álbum *Les refrains du Boul 'Mich' / Les chansons à boire*.

e a segurança de uma casa, para que ela não se importe com o desperdício ou com o desrespeito de se seus filhos em relação ao imigrante.

O protagonista em um ato de desespero, após testemunhar tantas situações contraditórias, segue sozinho pela floresta. O seu grito, ao contrário de todos os discursos apresentados ao longo da narrativa, não é inteligível, mas é o prenúncio, o sintoma de que algo mudou na sua forma de olhar para a “Doce França”. Seu percurso entre as árvores, agora é acompanhado pelo som pulsante de tambores acelerados e intercalado pelo plano de um arbusto em chamas onde também queimam cartazes com imagens de mártires da revolução anti-colonialista (Figura 37).

Figura 37 – Imagens de líderes marcam retorno às raízes revolucionárias



Fonte – Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, 1967, Grey Films/Shango Films).

Entre os mártires estão: Malcolm X, dos Estados Unidos, como um dos principais nomes na luta dos direitos civis dos afro-americanos; Patrice Lumumba, primeiro ministro da República Democrática do Congo que lutou contra a dominação belga no seu país (e que aparece em dois frames); Che Guevara, um dos líderes da revolução cubana; e Mehdi Ben Barka, político do Marrocos que foi secretário da Conferência Tricontinental que unia povos da África, Ásia e América Latina em torno da luta anti-colonial. Em uma montagem acelerada as imagens dos mártires em chamadas se misturam a fotografias de homens gritando ou de punho erguido, reforçando por meio de associações, o papel que essas figuras históricas exerceram no processo revolucionário, não apenas no continente africano, mas em outros lugares que sofreram com os efeitos do colonialismo. O movimento acelerado, também acompanhado pelo toque sincopado dos tambores, só diminui quando o protagonista pára de correr e se senta sobre as raízes de uma árvore, imagem que é uma alusão direta à afirmação fanoniana de que o caminho para a revolução está no retorno às próprias raízes culturais.

5.3 *ARISTOTLE'S PLOT* (1996) DE JEAN-PIERRE BEKOLO E A ALEGORIA COMO METACRÍTICA

Aristotle's Plot (1996) ou, em tradução livre para o português, “O enredo de Aristóteles” é um filme dirigido pelo cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo que, de forma bem humorada, mostra a disputa entre dois personagens, *Cineasta* e *Cinema*, em torno do controle da programação do *Cinema África*. Apenas por essa simples combinação de nomes atribuídos a elementos que compõem o filme, já é possível deduzir o caráter alegórico que atravessa a narrativa.

Segundo longa-metragem de Bekolo, o filme é uma produção que faz parte de um projeto financiado pela *British Film Institut – BFI*, intitulado *Century of Cinema* (Centenário do Cinema)³⁹. O projeto tinha o objetivo de contar a história de cem anos da criação do cinema

³⁹ O projeto resultou na realização de 16 episódios (filmes), produzidos entre os anos de 1995 e 1998: *Nihon eiga no hyaku nen* (Nagisa Ôshima, Japão, 1995), *Ourselves, alone?* (Donald Taylor Black, Irã, 1995), *A personal history of British Cinema* (Stephen Frears, Reino Unido, 1995), *Die Nacht der Regisseure* (Edgar Reitz, Alemanha, 1995), *Cinema de lágrimas* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1995), *A personal journey with Martin Scorsese through American Movies* (Martin Scorsese e Michael Henry Wilson, Estados Unidos, 1995), *100 lat w kinie* (Pawel Lozinski, Polônia, 1999), *Deux fois 50 ans de cinéma français* (Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, França, 1995), *Cinema of Unease: a personal journey by Sam Neill* (Sam Neill e Judy Rymer, Nova Zelândia, 1995), *Scandinavie* (Stig Björkman, Suécia, 1995), *Gilwe-eui younghwa* (Sun-Woo Jang, Coreia do Sul, 1995), *Russkaya ideya* (Sergey Selyanov, Rússia, 1996), *And the show goes on: Indian chapter* (Mrinal Sen, Índia, 1996), *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, Camarões, 1996), *40.000 years of dreaming* (George Miller, Austrália, 1999)

(1898-1998) a partir de uma série de documentários que, realizados por cineastas de diferentes lugares do mundo, apresentaria como essa história se desenvolveu em diferentes países. Na lista de convidados, nomes de figuras renomadas do cinema como Martin Scorsese e Jean-Luc Godard, mas também de cineastas em início de carreira como Jean-Pierre Bekolo, o único representante de um país do continente africano (Camarões). Não bastassem tais exceções, ele também foi um dos únicos realizadores a apresentar um ensaio ficcional como resultado, ao invés de um documentário. Em entrevistas⁴⁰ Bekolo esclarece que tal escolha teria se dado em virtude de, pelo menos, dois fatores: a preferência da BFI por determinados cineastas africanos (Ousmane Sembene e Souleymane Cissé) e a recusa, por parte desses cineastas, em fornecer seus filmes como material de arquivo para compor um documentário encomendado por uma instituição britânica.

Natural do Camarões, país da África Central, Bekolo estudou cinema em Paris (*Institut National Audiovisuel - INA*), sob a orientação do teórico e pesquisador Christian Metz e, ao retornar para sua terra natal, trabalhou para a rádio e televisão. Já na década de 1980 realizou alguns curtas (*Boyo*, 1988; *Un pauvre blanc*, 1989 e *Mohawk people*, 1990), mas só obteve destaque com o seu primeiro longa-metragem, *Quartier Mozart* (Bairro Mozart, 1992), lançado no *Festival de Locarno* (1992) e contemplado com o prêmio *Afrique en création* no Festival de Cannes (1992). Um filme que já chamava a atenção por misturar a “estética do vídeo com uma experimentação radical no nível da narrativa” (PATRICK; WILLIAMS, 2007, p. 188).

Com um estilo marcado por uma narrativa experimental que mistura traços de gêneros fílmicos com elementos da cultura popular de diferentes origens, a estética apresentada pelos filmes de Bekolo foi caracterizada como parte de uma “cultura juvenil da África urbana”, em ascensão na década de 1990 (THACKWAY, 2003, p. 12; PATRICK; WILLIAMS, 2007, p. 188). Além dessa tendência que se desenhava naquele período, do ponto de vista autoral, muitos críticos o identificam como herdeiro do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty (UKADIKE, 2002, p. 218; DE GROOF, 2012, p. 148), pois ambos começaram a carreira com vinte e poucos anos e, embora familiarizados com um cinema de realismo social, dominante nos cineastas africanos antecessores, preferiram explorar uma abordagem mais eclética (combinando força, fantasia, sensualidade) em que a forma precede o conteúdo.

Embora não goste de ser classificado como um “cineasta africano” (PATRICK; WILLIAMS, 2007, p. 189), Bekolo reconhece a importância e contribuição de outros cineastas

e *Naamsaang-neuiseung* (Stanley Kwan, Hong Kong, 1998). Fonte: https://www.imdb.com/title/tt10198576/episodes?ref_=tt_ov_epl. Acesso em: 25 fev. de 2020.

⁴⁰ Cf. ADESONKAN, 2008, p. 10; UKADIKE, 2002, p. 224.

do continente, a exemplo do pioneirismo de Ousmane Sembene. No entanto, defende a perspectiva de que o cinema deve ir além da abordagem “social-realista” com o fim de conscientizar as “massas” – como parecia ser a proposta de Sembene⁴¹ – mas deve buscar a construção de sua própria “gramática audiovisual”. Essa discussão foi, inclusive, ponto central do seu curta *La grammaire de grand-mère* (*Grandma’s grammar*, A gramática da avó, 1996) feito a partir de uma conversa com o cineasta e amigo pessoal Djibril Diop Mambéty. O título faz referência a um trocadilho entre palavras homófonas no francês (*grammaire* – gramática e *grand-mère* – avó) que Mambéty utiliza como forma de explicar sua visão sobre cinema e a necessidade em transgredir as regras criadas pela avó para encontrar uma nova “gramática”⁴²: “[...] a *grand-mère*, por si mesma, nos permite trair a *grammaire*. Isso quer dizer que o ABC que nós aprendemos na escola de cinema pode ser totalmente transformado” (LA GRAMMAIRE, 1996).

Por isso, em linhas gerais, pode-se dizer que *O enredo de Aristóteles* encontra sua estratégia de desconstrução ou reescrita narrativa através do que vamos denominar aqui de *retórica da metacrítica*, ou seja, o uso da alegoria como recurso retórico para, através do cinema, discutir o próprio cinema enquanto instituição, problematizar suas convenções e regras, porém tendo como ponto de vista as condições de produção e recepção no continente africano. O aspecto alegórico do filme já foi mencionado por outros pesquisadores. Para o pesquisador Matthias De Groof (2012), autor de uma tese sobre o cineasta, a produção “questiona a clássica estrutura do roteiro ocidental fazendo uma paródia da narrativa hegemônica em uma alegoria do cinema⁴³” (DE GROOF, 2012, p. 158, tradução nossa). Já para Alexie Tcheuyap (2011, p. 45), Bekolo usa a ficção para compor uma “reflexão alegórica única”, inspirada no capítulo perdido da obra canônica de Aristóteles – a comédia – para “reinsere os africanos naquilo que seria o seu próprio capítulo⁴⁴”. Quanto à alegoria, nossa análise busca avaliar como tais referências são apresentadas no interior da narrativa, por meio de *operadores narrativos* e *enunciativos*, e como elas contribuem para compreender a mediação operada pela alegoria em narrativas fílmicas.

⁴¹ Em entrevista a Ukadike (2002, p. 220), Bekolo comenta que apesar da relevância do trabalho de Ousmane Sembene, em termos de linguagem fílmica ele se baseia em fórmulas e códigos narrativos ocidentais.

⁴² Por ser a avó uma figura familiar no contexto de contação de histórias, Mambéty a utiliza metaforicamente como uma forma de apresentar sua visão sobre o Cinema, enquanto um dispositivo que, à semelhança da avó conta histórias. Um outro exemplo desse uso metafórico pode ser visto no seu documentário ensaístico *Parlons grand-mère* (Fala avó, Senegal, 1989), em que Mambéty usa imagens dos bastidores de filmagem do filme *Yaaba* (Avó, Idrissa Ouédraogo, Burkina Faso, 1989) como mote para sua reflexão sobre o cinema.

⁴³ Do original: *Aristotle’s Plot questions those classic Western scenario structures by using parody of hegemonic storytelling in an allegory of cinema.*

⁴⁴ Expressão que o autor utiliza em referência à reflexão apresentada por Lindiwe Dovey (2009, p. 211).

O filme conta a história de um cineasta africano que, ao retornar para sua terra natal, encontra o cinema da cidade (*Cinema África*) sob o domínio de um grupo de *gangsters* fanáticos, viciados em filmes de ação norte-americanos. Entretanto, essas são informações fornecidas ao longo do filme, pois na sequência de abertura – quando ainda não se conhece as personagens – o que se vê é um homem com uniforme policial caminhando, de um lado a outro, com dois homens algemados e em um lugar ermo, no meio da mata (Figura 38). É diante dessa cena, que em voz *over*, o narrador inicia uma segunda história:

Tudo começou em uma mata africana, quando eu estava com meu avô *mastigando ‘noz de cola’*⁴⁵. *Ouvi tambores me dizendo* que recebi uma ligação de Londres. A *British Film Institut* me convidou para fazer um filme em celebração aos 100 anos do cinema. 100 anos do cinema? *Meu avô queria saber* quem mais estava na lista: Martin Scorsese, Stephen Frears, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, George Miller. Hãn!⁴⁶ (ARISTOTLE’S, 1996, 00: 00: 49 – 00:01:20, grifos nossos).

Figura 38 – Cinema e Cineasta discutem sob a mediação do policial.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

A narração ao invés de trazer esclarecimentos sobre o que está em cena, acrescenta uma segunda história: a história de produção do filme contada em primeira pessoa, logo, em uma identificação direta com a figura do cineasta. Além disso, a utilização de referências como “mata africana” e “estava com meu avô mastigando *noz de cola*”, oferecem indícios sobre a identidade africana do cineasta e, ao mesmo tempo, evidenciam, de forma irônica, como esses elementos identitários podem configurar estereótipos como na frase “*ouvi tambores me dizendo*

⁴⁵ Em inglês ‘*kola nut*’, trata-se de uma fruta de cor avermelhada, com ação estimulante por conter cafeína, e considerada símbolo de hospitalidade e amizade, relação suposta entre o narrador e seu avô. Mais informações sobre a fruta em: <https://www.culturesofwestafrica.com/ode-kola-nut/>

⁴⁶ O texto da narração é um tópico à parte, pois, de acordo com Kenneth Harrow (2007), o texto da narração muda da versão em inglês para a versão em francês: “Na narração em inglês, Bekolo destaca a figura de seu avô africano, que está ou dando sua opinião sobre o status de cineastas como aspirantes a gângsteres que não têm determinação ou recontando a história envolvendo a dominação branca e exploração de negros africanos” (HARROW, 2007, p. 148, tradução nossa). Do original: *In the english voiceover Bekolo highlights the figure of his African grandfather, who is either giving his low opinion of the status of filmmakers as wannabe gangsters who lack moxie, or recounting the history involving the white's domination and exploitation of black Africans*. Uma vez que o próprio Bekolo não possui mais o roteiro que originou o filme – resposta que ele apresentou ao ser contactado por e-mail – a versão em português da narração utilizada em nossa tese é resultante do trabalho de tradução realizado em parceria com a pesquisadora Ana Camila Esteves para fins de exibição do filme no projeto *Cine África* (2019), e que se revelou, posteriormente, fundamental para compreender as referências alegóricas contidas na narrativa.

que recebi uma ligação de Londres”.

Muito do caráter ensaístico atribuído ao filme se deve à narração. A história construída pela diegese é continuamente ressignificada ao ser confrontada com as informações transmitidas pela voz narrativa. Por um processo de sobreposição de histórias, a narrativa expõe, de um lado, o conflito entre dois homens que querem controlar o cinema da cidade, de outro, as confissões e o depoimento de um cineasta africano que, após ser convidado pela BFI para fazer um filme em comemoração aos 100 anos do cinema, apresenta suas reflexões sobre o fazer cinematográfico a partir da leitura da *Poética*, de Aristóteles, e da conversa com seu avô, personagem evocado pela voz narrativa, mas que não compõe a diegese. Com isso, o filme segue com duas narrativas, em paralelo, mas cujo diálogo interno é fundamental para a interpretação dos elementos alegóricos inseridos na narrativa. Esse aspecto alegórico como parte do discurso crítico apresentado pelo filme também é constatado DeGroff (2012):

A alegoria cinematográfica em Aristotle's plot de Jean-Pierre Bekolo (1996) reflete sobre a condição de outsider do cineasta africano, o monopólio na distribuição de filmes estrangeiros na África e seu consumo, ou, em outras palavras, sobre a tensão entre o cineasta africano e as audiências africanas e a alienação do primeiro a partir do último⁴⁷ (DEGROFF, 2012, p. 157, tradução e grifo nossos)

Essa tensão entre o cineasta africano e as audiências africanas é o que serve de mote para o diálogo da sequência inicial. Logo após a narração que justifica a realização do filme, a narrativa se volta para as personagens, mudança marcada pela variação de um plano geral para um plano médio que agora mostra o policial (Ken Gampu) com os dois homens algemados, um de cada lado. Ao pedir que eles se identifiquem, um deles se apresenta como um cineasta (Albee Lesotho). Seu nome? *Cineasta*. O segundo homem (Seputla Sebogodi) atende pelo nome de *Cinema*, “porque já viu mais de dez mil filmes”, quase nenhum deles africanos, porque, segundo ele, são ruins. O curioso é que, apesar da sua rejeição aos filmes africanos, são os nomes de cineastas africanos que aparecem em seus documentos de identidade, quando abordado pelo policial: Djibril Diop Mambéty (Senegal), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Lionel Ngakane (África do Sul), Med Hondo (Mauritânia), Ousmane Sembene (Senegal), Haile Gerima (Etiópia), Kwah Ansah (Gana) e Souleymane Cissé (Mali) (Figura 39).

⁴⁷ Do original: *Jean-Pierre Bekolo's 1996 cinematic allegory in Aristotle's Plot reflects upon the outsider status of the African filmmaker, the distribution monopoly of foreign films in Africa and their consumption, or in other words, upon the tension between the African filmmaker and the African audiences and the alienation of the former from the latter.*

Figura 39 – As várias identidades de “Cinema”.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

Situados em lados opostos, a atribuição de nomes próprios, que são referências a “instituições”, faz com que o espectador entre em um regime alegórico com relação à narrativa, e passe a “ler” toda a performance e argumentação das personagens em função daquilo que os seus nomes representam: *Cinema*, como defensor do conjunto de filmes que compõe a maior parte da história do cinema (o cinema hollywoodiano) e a sua avaliação dos filmes na condição de espectador; e *Cineasta*, em defesa do cinema africano que, ele mesmo, integra e avalia na condição de realizador. Por esse simples jogo de palavras (*Cinema* e *Cineasta*), a narrativa coloca em pauta duas espécies de conflito: um conflito externo, entre os cineastas africanos e os parâmetros ditados pelo cinema hegemônico; e um conflito interno que se configura a partir das diferentes expectativas criadas em torno da produção cinematográfica africana – de um lado, cineastas africanos formados sob a influência estética de escolas estrangeiras de cinema e de outro, espectadores acostumados com os filmes que predominam nas salas comerciais de cinema.

É pelo recurso à narração que uma segunda narrativa é lançada pela *voz over*, construída como uma espécie de diário de filmagem ensaístico que, ocasionalmente interrompe a *diegetização* do filme, e faz com que as imagens apresentadas não sejam interpretadas apenas como “um mundo” a ser habitado por personagens, mas como um experimento por meio do qual o enunciador fictício busca pôr em prática, ou testar, a técnica de construção de enredo

inspirada na *Poética*, de Aristóteles, como o narrador afirma:

Eu comecei minha pesquisa pela raiz da narrativa europeia: a *Poética* de Aristóteles. Eu precisava de uma boa história. O cenário: África contemporânea. O protagonista: o cineasta que mais me inspirou: Essomba Tourneur, ET, como o chamamos. Quando E.T. se formou e voltou da França (ARISTOTLE'S, 1996, 00:06:22 - 00:06:57).

A *Poética* de Aristóteles se tornou tão largamente empregada como parâmetro de construção de uma “boa história” que Michael Tierno, ao iniciar seu manual *Aristotle's poetics for screenwriters* (2002), chega a afirmar que um analista de Hollywood vai avaliar um roteiro com base em itens⁴⁸ que nada mais são do que adaptações dos mesmos princípios utilizados por Aristóteles para fundamentar o seu estudo sobre estrutura da história dramática (TIERNO, 2002, p. xviii). Esses critérios também ficaram bem conhecidos através do “paradigma de três atos”, difundido pelo roteirista norte-americano Syd Field (2001), e segundo o qual o encadeamento das ações dramáticas que compõe um roteiro está dividido em três atos (apresentação, confrontação e resolução). Embora *Aristotle's plot* não siga à risca esse parâmetro, apresentá-lo ao espectador é uma forma de provocar uma leitura crítica sobre os próprios fundamentos da criação cinematográfica, contribuindo para compor a *metacrítica* proposta pela narrativa. Essa *metacrítica* também é resultante de uma inquietação particular de Bekolo quanto às convenções narrativas empregadas no cinema, como ele confessa em uma entrevista:

Eu comprava livros manuais sobre como escrever roteiros. No começo desses livros, o autor citava Aristóteles que dizia que uma boa história deveria inspirar compaixão e medo. Eu tive um problema com aquilo [...] eu sou do Camarões e acho que humor e sátira são elementos básicos da cultura. Como eu estava lendo a *Poética*, percebi que algo estava faltando – comédia⁴⁹. Esta é a razão porque eu me tornei paranoico, como o título *Aristotle's plot* parece indicar. Então o ‘enredo’ não é apenas o enredo na narrativa, mas também um sub-enredo (BEKOLO, 2002, p. 229, tradução nossa)⁵⁰.

Apesar de o narrador (enunciador fictício) citar as regras difundidas por Aristóteles para

⁴⁸ Os itens mencionados pelo autor são: *logline, brief, plot summary, comments, idea, story, character, dialog, production values* (TIERNO, 2012, p. xvii).

⁴⁹ O cineasta se refere à ausência de comédia como parte do cânone aristotélico. Em sua *Poética*, Aristóteles se refere à comédia de modo superficial por considerá-la “imitação de homens inferiores”, enquanto a epopeia e a tragédia seriam a imitação de homens superiores (ARISTÓTELES, 1449b, p. 245). Estudiosos acreditam que a Comédia tenha sido abordada pelo antigo filósofo no segundo livro ou segundo capítulo da *Poética*, mas como o registro se perdeu restam apenas hipóteses criadas a partir da leitura de outros escritos (DESTRÉE, 2010, p. 69). No filme, Bekolo aproveita a narração para apresentar esse questionamento: “Minha história agora estava no caminho certo. Mas como eu sigo Aristóteles à risca, me perguntava por que faltava o capítulo 2 da *Poética*” (ARISTOTLE'S, 1996, 00:26:59-00:27:09).

⁵⁰ Do original: *I bought “how-to” books on how to write screenplays. In the beginning of one of those books, the author quoted Aristotle as saying that a good story should inspire pity and fear. I had a problem with that. [...] I am from Cameroon, and I think humor and satire are basic elements of culture. As I was reading The Poetics, I realized that something was missing—comedy. That is why I became paranoid, as the title Aristotle's Plot seems to indicate. So, the “plot” is not just the plot in storytelling, but also the subplot.*

a construção de um “boa história”, a constante referência às perguntas e aos conselhos de seu avô, fragiliza a subserviência do narrador-cineasta ao canône aristotélico e indica que suas reflexões, enquanto cineasta, também são atravessadas por pensamentos vindos de uma figura ancestral, seu avô, que, mesmo de identidade desconhecida para o espectador – o narrador em nenhum momento se refere ao nome ou sobrenome – apresenta ensinamentos que, pautados em elementos das culturas africanas podem contribuir para oferecer novas perspectivas na forma de olhar e compreender o cinema. Além de servir de fonte de conhecimento, a referência ao avô na narração também funciona como uma espécie de “álibi” para o enunciador real apresentar seus questionamentos e críticas às regras e convenções que regem a produção cinematográfica, como “uma correção irônica de afirmações europeias sobre realidade e verdade” (HARROW, 2007, p. 152).

Por outro lado, o discurso relacionado às convenções é retomado pela referência direta aos ensinamentos contidos na *Poética* de Aristóteles. Ambas as referências – o avô e Aristóteles – embora fisicamente ausentes da diegese demarcam sua presença através do discurso atribuído a elas na narração. De acordo com Kenneth Harrow (2007, p. 154), essa estratégia quebra o fluxo da ação na narrativa e convoca o espectador a pensar além dos sujeitos mencionados (avô/Aristóteles), mas sim, nas relações implicadas e evocadas através dessas referências (Hollywood/ Cinemas Africanos; Paradigma Ocidental/ Paradigma Africano).

Após o prólogo, segue a apresentação do título e créditos do filme. No plano da imagem, a montagem reveza planos com recortes de cartazes de filme com detalhes para rostos e silhuetas, enquanto na banda sonora, a canção *A-B-C Cinema* discute, de forma irônica, a identificação dos africanos com referências culturais estrangeiras (norte-americanas): “Quem é ‘fuck’, cara? É sua prima? Sua irmã? Quem é ‘fuck’? Quem é ‘shit’? Você escreve sua vida como um ‘cineaste’ (cineasta em francês), quando você não passa de um ‘silly-ass’”. Na letra da música, palavrões recorrentes em filmes de ação norte-americanas (fuck, shit) são repetidos e ao mesmo tempo questionados quanto ao seu significado demonstrando que nem sempre a sua utilização é consciente. Já a expressão “silly-ass” (algo como “idiota” em inglês), por apresentar sonoridade semelhante à *cineaste* (cineasta em francês) é usado de forma pejorativa em referência ao personagem do cineasta. Isso porque, ele próprio, ao se apresentar para os cinéfilos, ao invés de usar a palavra *filmmaker* (termo esperado no contexto da língua falada no filme, o inglês), se apresenta como *cineaste*⁵¹, expressão que denota a influência da cultura

⁵¹ Na apresentação ao policial, ele usa a expressão *filmmaker*, mas ao se apresentar para a gang usa *cineaste*. Uma diferença perceptível apenas ouvindo aos diálogos, pois na legenda a tradução para as duas palavras será a mesma.

francesa na formação do cineasta.

Em uma breve descrição da história apresentada na diegese, *Cineasta* acaba de retornar da França e se orgulha da sua profissão, no entanto, o narrador o apresenta pelo nome de Essomba Tourner, também apelidado de E.T., indicando que o seu sentimento de “gênio iluminado” também o colocava em uma situação de deslocamento (E.T.) com a realidade local, principalmente quanto à programação de *package action movies* exibidos no *Cinema África*: “Ele achava que era um anjo, mas era mais como um espírito, um espírito africano. Só assim pra explicar o interesse que Deus teve nele”.

Durante sua saga, *Cineasta* – que funciona como o alter-ego do próprio Bekolo – busca expulsar o grupo de *gangsters*-cinéfilos aficionados por filmes de ação que se instalou no *Cinema África* sob a liderança de *Cinema*. Tão grande é a influência dos filmes sobre a identidade dos membros da *gang* que ao invés de nomes próprios, eles preferem adotar apelidos inspirados nesse universo, adotando nomes que são referências a atores de filmes americanos de ação lançados nas décadas de 1980 e 1990, como Van Damme, Schwarzenegger, Bruce Lee e também, de personagens que ganharam destaque nesse mesmo período como Cobra, referente ao filme *Cobra* (Stallone Cobra, George P. Cosmatos, EUA, 1986) protagonizado por Sylvester Stallone, e Nikita, do filme homônimo lançado em 1991, e que dá nome à única mulher da *gang* (Figura 40).

Figura 40 – Apresentação dos *tsofis* ou membros da gang de Cinema.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

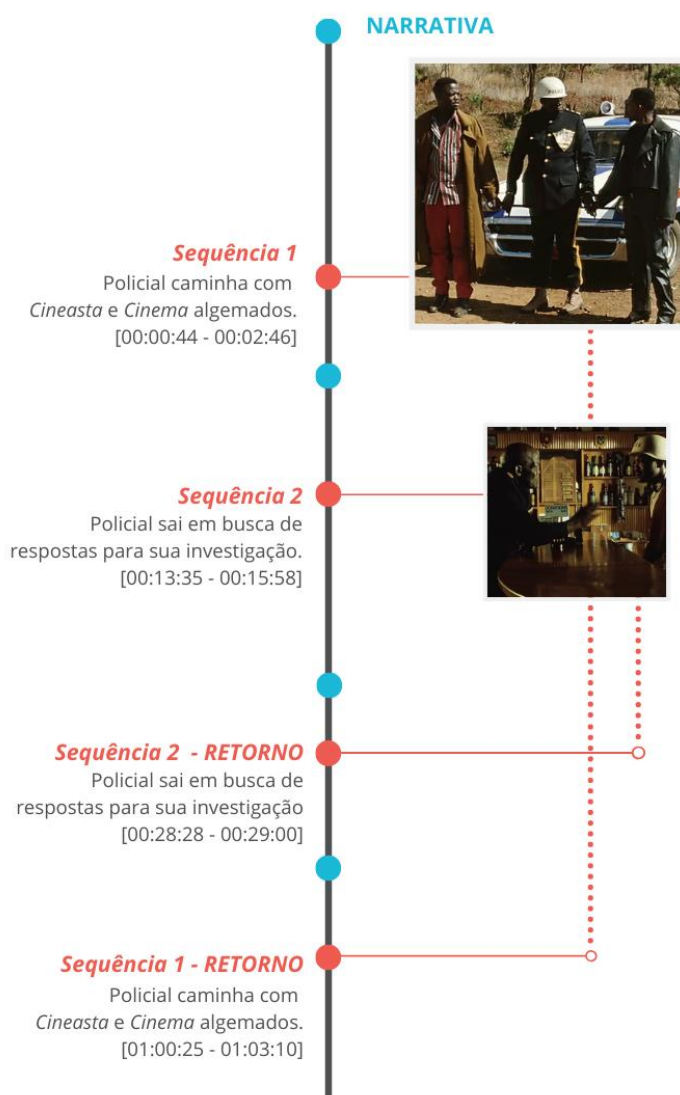
Depois da apresentação das personagens, conforme as regras da *Poética*, uma segunda história (ou subenredo) é inserida na narrativa. O policial é chamado pelo seu chefe para realizar uma investigação inusitada: saber como uma pessoa que morre em um filme e reaparece muito viva em outro filme. Assim como os nomes dos personagens (*Cinema* e *Cineasta*), o tipo de

investigação solicitada também foge do comum, pois sugere que o chefe da polícia não distingue ficção cinematográfica, da realidade. Após o comando recebido, o policial busca informações com um *barman* – interpretado pelo próprio Jean-Pierre Bekolo – que também é cineasta e trabalha no bar como forma de ganhar dinheiro, uma alusão irônica à dificuldade financeira de ser cineasta africano. Durante a conversa, a voz *over* retorna, usando o pretexto da investigação para apresentar uma crítica à falta de apoio local para o cinema: “Escolheram o policial mais ridículo para lidar com o caso de Essomba. Por que o governo nunca tentou ver os filmes dos nossos maiores diretores? Ao invés disso, decidiram acabar com eles, no melhor estilo Hollywood”. Por fim, a resposta que o barman oferece ao mistério é de que se trata de uma técnica cinematográfica.

Apesar da investigação policial introduzir uma nova história à narrativa, de acordo com Boukary Sawadogo (2019), tais histórias configuram sub-enredos (investigação policial, a disputa pela sala de cinema) que, embora distintos, estão conectados em torno de uma interrogação maior: o que o cinema representa no contexto das culturas africanas. Histórias que através da narrativa, ao invés de oferecer uma resposta definitiva sobre as complexidades desse contexto, (re)introduzem nas audiências africanas uma reflexão sobre o próprio meio cinematográfico, como a relação entre imaginação e realidade, realização e tecnologia, criação como repetição (*mimesis*). Por isso, nossa análise vai tratar da narrativa do filme, apresentando os *operadores narrativos* que desenvolvem os dois subenredos principais – o conflito Cinema x Cineasta e a investigação do policial – e como as *estratégias alegóricas* (operadores enunciativos) podem ser observadas, tanto pela construção diegética proposta por esses subenredos, quanto por meio da voz narrativa. Uma dessas estratégias é o que denominamos de *repetição*. Algo que advém da tradição oral e que pode ser empregado com o fim de aprofundar um sentido previamente construído.

Assim, conforme Diagrama a seguir (Figura 41), as duas sequências (Sequências 1 e 2) que iniciam os sub-enredos mencionados são retomadas ao longo da narrativa não com o objetivo de oferecer um desfecho ou resolução, mas para oferecer ao espectador uma nova percepção dos eventos encenados. Enquanto na primeira vez que se assiste à Sequência 1 não se sabe, exatamente, o motivo de os personagens estarem sendo interrogadas pelo policial, quando a mesma sequência é retomada (no final do filme), a interpretação sobre os diálogos se modifica uma vez que há um conhecimento acumulado pelo espectador.

Figura 41 – Diagrama com repetições em *Aristotle's plot*.



A natureza da crítica cultural operada pelo filme se alinha em muitos aspectos ao âmbito de discussões teóricas sobre o pós-colonial. Não exatamente pela remissão ao histórico de colonização – como visto em algumas das referências de *Soleil Ô* – mas dentro da perspectiva de pós-colonial apresentada por Stuart Hall (2003), enquanto conceito que além de auxiliar na descrição das mudanças que ocorrem nas relações globais e que marcam a transição da “era dos Impérios” para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização, em uma aplicação historicamente mais localizada, também “pode ser útil [...] na identificação do que são as novas relações e disposições de poder que emergem nessa nova conjuntura” (HALL, 2003, p. 107). Logo, partimos do pressuposto que tais estratégias narrativas (repetição, inversão, etc), quando colocadas em uma relação extradiegética, tornam possível compreender, através da encenação de histórias, como se configuram essas novas relações de poder.

Embora o movimento que se consagrou como Terceiro Cinema fosse baseado na busca de uma linguagem própria em um discurso de oposição ao cinema hollywoodiano, filmes como esse revelam que tal oposição já não pauta a produção fílmica como antes. Ao invés disso, a apropriação e mistura de gêneros (ação, *western*, comédia, *noir*) demonstra que a utilização dos recursos cinematográficos nos cinemas produzidos às margens dos polos de produção hegemônicos caminha cada vez mais em direção a um processo de “transculturação, tradução cultural destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/lá” (HALL, 2003, p. 109).

Nessa mesma linha de pensamento, Homi Bhabha (1998) afirma que os discursos pós-coloniais – contexto no qual o filme se insere – precisam ser vistos, ao mesmo tempo, como discursos transnacionais e tradutórios: transnacionais, pois partem de histórias específicas de deslocamento cultural (um cineasta africano que retorna do estrangeiro) e tradutórios, pois ao indicar significados específicos daquela cultura (a exemplo das referências a *noz de cola* e outros) nos torna mais conscientes da própria ideia de cultura e a forma segundo a qual as tradições são forjadas nesse contexto (BHABHA, 1998, p. 241). Tratando particularmente dos filmes africanos realizados após os anos 1980, Frank Ukadike (1994, p. 290), avalia esse processo de “transculturação” nos termos de uma espécie de uma “antropofagia cultural” em que “devorar o inimigo” ou, neste caso, se apropriar de convenções cinematográficas hegemônicas pode ser visto como um ato de suprema vingança no sentido de operar uma reversão, e com ela uma resignificação, dos mecanismos de opressão outrora utilizados pelo “colonizador”.

Falar do pós-colonial através do cinema implica, portanto, em falar das “formas e efeitos de uma consciência colonial”, mas sempre buscando a sua reinterpretação e reescrita, vendo a cultura como prática de enunciação (BHABHA, 1998) e, a partir dela, buscar uma nova “temporalidade discursiva” que permita a subversão dos “espaços ocidentais da linguagem”. Nesse sentido, o discurso cinematográfico pode ser visto como parte de um processo de reconstituição do “discurso da diferença”, ou seja, um cinema produzido às margens das convenções hegemônicas dos cinemas ocidentais e que oferecem a possibilidade de uma “revisão radical da temporalidade social” (BHABHA, 1998). Um possível exemplo de reinterpretação operado pelo filme ocorre quando o narrador, ao comparar os elementos da linguagem cinematográfica com procedimentos comuns aos rituais de iniciação africanos, sugere a ideia de que o cinema não é algo tão novo no contexto das culturas africanas quanto se poderia imaginar.

Além de explorar convenções de gênero, o narrador que acompanha todo o filme – o que confere à produção certo aspecto documental – ele mesmo, exemplifica como diferentes matrizes culturais podem ser articuladas nessa conjuntura pós-colonial. Isso ocorre especialmente quando o narrador, ao comentar o processo de construção da narrativa fílmica, confessa sua inspiração, tanto nas normas difundidas pela *Poética* de Aristóteles, quanto a influência dos conselhos do seu avô enquanto eles mascavam “noz de cola”. Entre a objetividade da norma e a subjetividade de uma relação parental, entre o cânone escrito e a oralidade, o fato de o narrador citar tais referências em um mesmo momento, sugere não só uma mistura entre elas, mas convida o espectador a questionar a universalidade de determinados paradigmas – *Poética* como referência secular para a construção de roteiros – e considerar uma relação dialógica entre diferentes fontes de conhecimento, em lugar de uma relação binária e hierárquica.

Apesar dessa abordagem contrapontual quanto às convenções, a voz narrativa também reconhece a existência dessas distinções hierárquicas por meio da exposição de outras contradições internas – além da disputa entre *Cinema* e *Cineasta*. Assim, enquanto o cinema da cidade estava ocupado pelos *gangsters*, que assistiam filmes de ação, E.T. percorre as ruas da cidade com um carrinho de supermercado contendo as latas de seus filmes. Durante sua caminhada, passa no meio de operários (vistos em segundo plano) e chega a ter o auxílio de um deles para soldar uma das latas para proteger o conteúdo dos seus filmes (Figura 42).

Figura 42 – A saga de “Cineasta”.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot*. (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

Se por um lado, *Cineasta* encontra apoio nos operários, logo depois, ao continuar sua caminhada, se depara com uma fileira de carros estacionados (também em segundo plano) de onde saem “aliciadores”, homens brancos, de meia idade, interessados em pegar as latas do seu carrinho. A abordagem é insistente e eles chegam ao ponto de disputarem entre si pra ver quem consegue pegar o carrinho com os filmes, mas ao fim, E.T. consegue se desvencilhar (Figura 42). Tal construção cênica, vista à luz do contexto de produção cinematográfica no continente

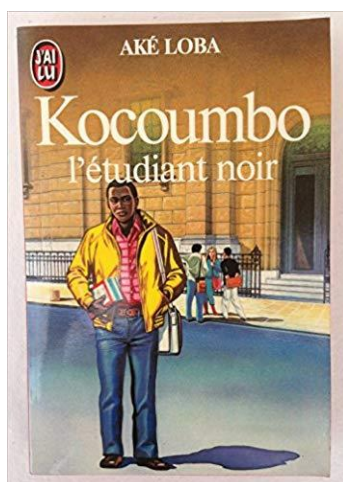
africano, é uma clara referência às condições precárias em que os cineastas africanos desenvolvem seus filmes, e a complexidade em lidar com o apelo e interesse de fundos estrangeiros, sobretudo, provenientes de países da Europa. Uma ação comum, mas que também pode redundar em uma ameaça à autonomia da indústria cinematográfica dos países africanos.

Diante disso, E.T. decide então buscar ajuda junto às instituições governamentais para pedir a expulsão da gang de *Cinema do Cinema África* e, assim, dar início a uma nova era na sala de cinema a partir da exibição de filmes “autenticamente” africanos. O primeiro local que ele se dirige é o Ministério da Cultura. Ao entrar na sala do Ministério, tudo que encontra é uma sala mobiliada habitada apenas por uma pessoa fantasiada de roupa “étnica” (com um chapéu de penas, em uma possível crítica ao tipo de cultura tradicional valorizada pelos órgãos governamentais) que se encontra isolada no fundo da sala. Enquanto E.T. aguarda por atendimento, os dias passam (passagem de tempo encenada pela mudança de roupa da personagem) e a figura étnica, outrora em pé, vai declinando até cair no chão. Diante da “visível” ineficiência do Ministério em preservar até os patrimônios que estão sob sua “proteção”, só resta para E.T. a alternativa de redigir e assinar, ele mesmo, um decreto que autorizasse a intervenção das forças policiais. Durante essa sequência, a voz *over* intervém reforçando o sentido conotativo sugerido pelas imagens:

ET voltou para o seu país, mas não o entendia mais. A regra mudou. As histórias substituíram a realidade. ET era uma força poderosa. Era a estrada iluminada que o seu país precisava. Ele dependia das contradições do sistema para alcançar seus objetivos. Seu povo se identificava mais com *Clint Eastwood* do que com *Kocoumbo* em conflito com os espíritos. “Mate Sankara”, ele disse, “e vinte Sankaras vão surgir”. Ele entendia os espíritos. Também entendia as contradições (ARISTOTLE’S, 1996, 00:19:13 - 00:20:02, grifo nosso).

O poder de influência que a cultura hegemônica exerce sobre as preferências de consumo dos africanos é aqui mencionado, pela identificação do povo “mais com as histórias de Clint Eastwood” – ator norte-americano famoso pela atuação em filmes de *western* – são mais valorizadas do que “Kocoumbo e seu conflito com os espíritos” – em alusão ao protagonista do livro *Kocoumbo: l’étudiant noir* (1960) escrito pelo autor marfinense Aké Loba sobre a experiência de um estudante africano em Paris (Figura 43).

Figura 43 – Capa do livro citado na narração de *Aristotle's plot*.



Fonte – Disponível em: <https://amzn.to/2KC3lXg>. Acesso em 24 dez. 2020.

Na narração também é possível perceber que o personagem E.T., serve de alusão a uma referência mais ampla e genérica da situação do cineasta africano e a forma como ele tenta lidar com as “contradições” do sistema, afinal, ele também “entendia os espíritos”, ou seja, das ideias colocadas em jogo nessas contradições. Ideias cuja permanência está além de instituições ou pessoas. A referência a “Mate Sankara e...vinte Sankaras vão surgir” é uma alusão a isso. Trecho de um famoso discurso⁵², proferido pelo próprio Thomas Sankara⁵³, a frase era uma forma de dizer que mesmo que revolucionários pudessem ser assassinados, como indivíduos, ninguém poderia matar as ideias defendidas por eles (KATONGOLE, 2011, p. 95). No contexto da narração, a frase é atribuída a E.T. como uma forma de dizer que, ainda que os cineastas africanos não contassem com o apoio local de instituições governamentais, suas ideias haveriam de resistir, porque “ideias não morrem”.

A solução formal ou expressiva dessas narrativas encontra sua maior estratégia na metáfora da linguagem, pois, de acordo com Bhabha (1998), o uso da metáfora, ao permitir a referência a momentos diferenciais, e até disjuntivos, da história e da cultura, com base em

⁵² Pronunciado em um encontro em memória aos 20 anos de assassinato de Ernesto Che Guevara na revolução cubana, a frase citada está inserida no seguinte contexto: “Juventude destemida, almejem sua dignidade; almejem coragem; almeje por ideias e pela vitalidade que ele simboliza na África...É verdade, você não pode matar ideias, ideias não morrem... Se você matar Sankara, amanhã haverá mais 20 Sankaras” (SANKARA, 1988, p. 243 apud KATONGOLE, 2011, p. 95, tradução nossa). (Do original: *Fearless youth, thirst for you dignity; thirst for courage; thirst ideas and the vitality that he symbolizes in Africa... It is true you cannot kill ideas; ideas do not die...If you kill Sankara, tomorrow there will be twenty more Sankaras*).

⁵³ Thomas Sankara (Burkina Faso) é considerado uma das grandes figuras políticas africanas do século XX, tal como, Patrice Lumumba (República Democrática do Congo) e Amílcar Cabral (Guiné-Bissau e Cabo Verde). Ocupou os cargos de capitão e o primeiro-ministro, quando seu país ainda se chamava “República do Alto Volta” e se tornou o primeiro presidente de Burkina Faso (cujo significado é “país do povo honesto”) em 1983 morrendo como vítima de um assassinato em 15 de outubro de 1987.

conceitos teóricos relacionados à arbitrariedade do signo, indeterminação da escrita e cisão do sujeito da enunciação, inserem uma temporalidade peculiar aos acontecimentos, e uma melhor caracterização do que o autor denomina de sujeitos culturais “pós-modernos” (BHABHA, 1998, p. 246). Quanto ao aspecto do pós-moderno no filme, Kenneth Harrow (2007) considera que a narrativa apresentada por Bekolo opera uma “reescrita do pós-modernismo”, pois parte de um ponto de vista africano assumidamente autoconsciente em que os “*tsotis*”⁵⁴ fornecem o veículo para o pós-modernismo [...], sujeitos descentrados de uma juventude africana marginalizada que não são obviamente nem “autênticos”, nem assimilados por nenhuma ordem simbólica”⁵⁵ (HARROW, 2007, p. 149, tradução nossa). São esses sujeitos pós-modernos que permitem ao filme, transcender a discussão do cinema africano baseada na “descolonização do olhar” e com isso, traz uma perspectiva mais contemporânea que, além de preocupações ideológicas com o conteúdo dos filmes incita a pensar em questões relacionadas aos gostos e preferências estéticas das audiências africanas.

Votando à narrativa, a segunda instituição a que E.T. recorre é a polícia. Ao chegar no posto policial, o cineasta apresenta o documento do Ministério da Cultura, redigido e assinado por ele mesmo, com uma ordem de expulsão de *Cinema* e sua gang do *Cinema África*. Ao tentar explicar para o agente policial o motivo da ordem, um novo jogo de linguagem se apresenta durante a conversa e com ele novas camadas de significação:

Cineasta: É um mandato. Este *Cinema África* está cheio de gangsters [*tsotsi*]. A única opção é a expulsão.

Policial: Eu preciso de detalhes. Quem é o chefe?

Cineasta: Cinema.

Policial: Cinema? Mas de que lugar?

Cineasta: O lugar é o *Cinema África*.

Policial: Esse é o nome do gangster [*tsotsi*]?

Cineasta: Este cinema se chama *Cinema África* e *Cinema* é o nome do cara.

Policial: Ah, espera aí! Você quer me dizer que o *Cinema* é homem, é lugar, é tudo? Você também é Cinema?

Cineasta: Eu sou cineasta, faço cinema. Mas esse cara se chama *Cinema*.

Policial: Então, se uma avenida se chama “Thomas Sankara”, você acha que Thomas Sankara chama a si mesmo de rua... ou a rua veio depois de Thomas Sankara?

Cineasta: Acho que Thomas Sankara veio primeiro.

Policial: Então, o que veio primeiro: cinema ou *Cinema*?

Cineasta: Cinema.

Policial: Eu vou dar um jeito nesse maldito Cinema!

(ARISTOTLE’S, 1996, 00:20:54 - 00:22:37)

⁵⁴ Gíria comumente usada em regiões situadas no sudeste do continente africano e empregada para se referir a pessoas de má índole, vândalos, desordeiros, gangsters. Essa mesma expressão dá título a um dos filmes dirigidos pelo cineasta sul-africano Gavin Hood, *Tsotsi* (Infância roubada, África do Sul, 2005).

⁵⁵ Do original: *The tsotsis provide the vehicles for the postmodern [...], decentered subjects of Africa’s marginalized youth, ones who are obviously neither “authentic” nor assimilated to any symbolic order.*

O fato de o líder da gang se chamar *Cinema*, confunde o policial pois, de modo geral, trata-se do mesmo signo linguístico usado em referência ao lugar onde se costuma exibir filmes ou a um campo específico das artes, mas não em referência a uma pessoa. Tentando se fazer entender, o policial usa como exemplo a citação de uma avenida cujo nome é “Thomas Sankara” e pergunta em seguida o que veio antes. Ao fazer tal pergunta, o que está em questão não é necessariamente a resposta correta, mas a alusão a um nome relevante no processo de descolonização do continente africano (Thomas Sankara) e, a despeito de sua institucionalização (virar nome de rua), precisa ter sua história conhecida e contextualizada em outras gerações a fim de não se tornar um nome vazio de significado. E é por isso que, ao fim, *Cineasta* responde: “Acho que Thomas Sankara veio primeiro”. Na conversa, a ambiguidade do jogo de palavras chega ao seu limite quando o policial, usando o mesmo modelo da pergunta anterior, pergunta para *Cineasta*: “O que veio primeiro: cinema ou *Cinema*?”. Ao responder “Cinema”, já não sabemos a que “cinema” ele se refere: pessoa, sala de cinema ou instituição? A pluralidade de sentidos segue em aberto, dando a liberdade ao espectador de alegoricamente, interpretar das três formas, sem comprometer o sentido da narrativa.

Com a expulsão dos *gangsters*, a sala muda o nome de *Cinema África* para *Heritage Cinema* (em uma tradução livre do francês “Cinema de Herança”) e, em lugar dos filmes de ação, passa a exibir filmes africanos. À semelhança das sessões anteriores, o espectador não vê aos filmes, mas apenas o reflexo da projeção no rosto das personagens espectadoras e o som emitido durante a exibição. Assim, em lugar do *jazz* que pontuava as cenas de ação e suspense dos filmes norte-americanos, agora ouve-se diálogos em línguas africanas e na janela do projetor é colocada uma grande máscara africana que passa a servir de “filtro” para a luz projetada pelos filmes.

Em retaliação à tomada do *Cinema África*, os *gangsters* invadem o *Heritage Cinema*, roubam as latas de filme, matam o projetorista e o único espectador que estava assistindo aos filmes, um homem negro, mas que ao ser identificado como estrangeiro, se defende falando: “Você acha que é mais Africano do que eu? Eu me visto com *kente* (tecido africano), estudei ‘*suaili*’ (língua da África Oriental)! [...] São nossas raízes, cara! Se você não sabe de onde você vem, como vai saber pra onde vai?”. Através dessa personagem, há uma espécie de crítica ao *afrocentrismo*, corrente filosófica dedicada ao estudo da história africana e que defende que os afro-americanos devem buscar suas raízes no antigo Egito⁵⁶. Os *gangster*’s capturam o

⁵⁶ Entre os pensadores mais importantes relacionados ao afrocentrismo está o filósofo senegalês Cheikh Anta Diop, cujas reflexões serviram de fundamento para o afrocentrismo e outros que desenvolveram diretamente como: Molefi Kete Asante, autor dos livros *Afrocentricity* (1980) e *The Afrocentric idea* (1987) e Martin Bernal, autor

afroamericano e a sua morte é encenada em uma espécie de “teatro de sombras” sob um lençol branco com dois membros da *gang* (um à direita e outro esquerda) com armas apontadas em direção à vítima que se encontra ajoelhada ao centro da tela. À medida que a sombra do seu corpo vai caindo ao chão, a luz branca projetada sobre o lençol adquire uma coloração vermelha, indicando a sua morte. Haveria o homem efetivamente morrido ou não passou tudo de uma encenação? Na sequência, o corpo da vítima aparece abandonado sobre os trilhos de uma linha férrea e é encontrado pelo policial. Não era mera encenação. No entanto, enquanto o policial relata para o seu chefe que havia encontrado uma vítima assassinada por uma “arma cultural”, eis que o “cadáver”, se levanta e sai cambaleando pelos trilhos. Com esse desfecho cômico – acompanhado com espanto pelo policial – a questão já não se trata de saber se a personagem está morta ou viva, mas fazer o espectador reconhecer de que a encenação é matéria-prima do cinema e de que não há regras e convenções pré-estabelecidas para se contar uma história, mesmo no cinema.

Figura 44 – A invasão do Cinema África e a “morte cultural”.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot*. (Jean-Pierre Bekolo, 1992, BFI).

Após a invasão do *Heritage Cinema* e o assassinato do seu único espectador, a gang de *Cinema* aproveita as latas de filme roubadas para montar sua própria sala de cinema. Enquanto no plano da imagem os membros da gang se movimentam para montar uma nova sala de projeção, na banda sonora o comentário do narrador retoma as referências à *Poética* de Aristóteles e os conselhos de seu avô, em uma complexa *digressão*:

Um enredo tem um início, um meio e um fim. Mas eu ainda não sabia bem em qual capítulo estava. Eu suspeitava que a decisão de me convidar para celebrar o centenário do cinema poderia ser só um subenredo que tinha 2.300 anos de idade: *o enredo de Aristóteles*. Eu já estava preso na narrativa que *meu avô me alertou* para evitar. Hoje em dia, Aristóteles produz gangsters, ilusionistas, governos corruptos e artistas iniciantes. Mas não é tão ruim assim. Depois do azedo da noz de cola vem o doce.

Eu tinha certeza que se nossas palavras inspiram compaixão e medo, não é por acaso. Como um alquimista, Aristóteles disse que misturar compaixão e medo produziria

da coletânea *Black Athena: the afroasiatic roots of classical civilization* publicado em três volumes, entre 1987 e 2006 (BUSSOTTI; NHAUELEQUE, 2018).

catarse. Isso nos salvaria a todos da violência. Procurei uma saída na Bíblia. Lá eu era condenado pelo pecado original. Não só isso, Deus amaldiçoou os homens negros. O engraçado é que o mesmo Deus que espalhou dor e sofrimento me ofereceu a salvação. Às vezes por último, em algum outro lugar, um final feliz. Às vezes penso bastante nisso, e passo a respeitar muito o cara que inventou o doce. (ARISTOTLE'S, 1996, 00:36:03 – 00:37:48, grifo nosso)

Ao fazer tal digressão, justamente no momento em que as personagens estão se deslocando para construir uma nova sala de cinema, de alguma forma, o narrador – que no caso assum o papel do próprio realizador – pretende discutir que nem toda mudança é resultante de um pensamento dicotômico, antes por uma complexa relação de apropriação e ressignificação. Ao admitir que não sabia mais em que parte do capítulo do enredo ele estava – se no início, meio ou fim – ele não só questiona a validade de tais parâmetros para se contar uma história, como, ironicamente, desconfia da originalidade de seu próprio enredo, já que seria apenas um “subenredo” diante da matriz aristotélica. Tal pensamento, o faz se lembrar do conselho dado pelo seu “avô” de que era pra evitar esse tipo de narrativa. Como já abordamos, anteriormente, a referência ao avô, no contexto da narrativa, está além do sujeito e aqui podemos considerar como uma referência aos antecessores, pioneiros das cinematografias africanas cujo discurso, alinhado ao discurso do Terceiro Cinema, defendia a produção de narrativas distintas do modelo clássico, inspirado em Aristóteles. No entanto, o narrador-cineasta confessa que, não só já estava “preso” a esse tipo de narrativa, como conseguia ver coisas boas nela, assim como a noz de cola poderia parecer amarga, quando mastigada no começo, vindo a se tornar doce logo depois.

Após essa comparação, a narração segue explicando que os parâmetros adotados por Aristóteles (compaixão e medo) têm um propósito na narrativa: produzir catarse. No entanto, o que poderia ser um discurso em defesa da *Poética*, logo se converte na estratégia ideal operar a crítica de um outro canône da cultura ocidental: a narrativa cristã. Uma narrativa que, a despeito de ser digundida por meio de relatos contraditórios – “Deus amaldiçoou os homens negros⁵⁷ [...]o mesmo Deus que espalhou dor e sofrimento me ofereceu a salvação” – demonstrou sua efetividade por, supostamente, seguir a fórmula aristotélica de oferecer compaixão e medo. Tendo em vista o efeito para além da narrativa que o relato de tais eventos implica, o narrador encerra elogiando quem inventou o doce, como um caminho mais curto do que o de Aristóteles

⁵⁷ Possivelmente o narrador está se referindo à história conhecida como a “maldição de Cam”. Segundo a narrativa, baseada no texto bíblico, Cam, filho de Noé teria visto a nudez de seu pai e divulgado aos seus irmãos. Em punição a esse ato considerado como desonra, Noé teria amaldiçoado o filho de Cam (Canaã) ele seria o “servo dos servos será de seus irmãos” (Gênesis 9:25). Embora no texto bíblico não exista uma referência a traços característicos de Cam e sua descendência (a exemplo da cor da pele), a cor da pele foi usada como sinal da maldição e narrativa como justificativa para a escravizar negros africanos. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cam>.

para se chegar à catarse. Essa crítica também acaba sendo uma provocação para que o espectador pense não apenas no conteúdo do filme, no enredo em si – a montagem de uma nova sala de cinema – mas os modos pelos quais o próprio filme permite pensar a maneira de se construir histórias no contexto das culturas africanas. Esse é o caminho para que os cineastas encontrem suas próprias narrativas (WILLIAMS, 2007, p. 194). Nem negação das convenções ocidentais, nem adesão plena, mas um caminho entre eles.

É justamente nesse contexto de mistura de referências que nasce o cinema *New Africa*. Em um lugar ermo da cidade, próximo da zona rural, as paredes da sala são feitas de restos de sucata, tecidos, pedaços de madeira e até fósseis de animais, a exemplo do crânio colocado como emblema junto ao nome sala⁵⁸. Após conclusão da montagem da sala, o olhar de *Cinema* para a fachada do *New Cinema* – simulado por um jogo de plano e contra-plano – é uma repetição clara à cena em que seu oponente, E.T. (*Cineasta*), contempla a inauguração do *Heritage Cinema* (Figura 45). Uma repetição que ao tempo que usa da homologia entre os gestos, para enfatizar uma divergência de ideais (as personagens olham para um fora de campo em direções opostas), porém em um mesmo patamar: a busca por um cinema africano.

Figura 45 – A simetria dos opostos entre Cineasta e Cinema.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot*. (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

⁵⁸ Uma possível homenagem a *Touki Bouki*, filme de *Djibril Diop Mambéty*, em que a personagem Mory aparece montado em uma motocicleta estilizada com um crânio de animal à frente.

O nome em inglês (*New Africa*) parecia sugerir a transição para um cinema renovado, inspirado em filmes de ação, logo a expectativa se desfaz quando os gangsters descobrem que as latas roubadas não continham filmes de ação norte-americano mas, sim, filmes africanos. Essa é a razão pela qual no ato do roubo, a voz narrativa prenuncia: “Eles pensavam que estavam voltando para Hollywood. Na verdade, estavam voltando para as suas raízes”.

Mesmo rejeitados pela *gang*, surpreendentemente, os filmes africanos chamam a atenção do público da zona rural e as sessões ficam lotadas. Enquanto isso, os *gangsters* aproveitam a exibição para fazer comentários críticos e, por vezes, sarcásticos, daquilo que assistem: “Eles projetam africanos aqui como alienígenas de outro planeta. Os extra-terrestres no mundo de hoje sem a tecnologia espacial do E.T.” ou ainda “Ação africana! A galinha perseguindo a cabra e a cabra perseguindo a galinha”. Comentários que tais filmes (africanos) não necessariamente corresponde à realidade ou expectativa de suas audiências locais – e sim, a uma perspectiva do cineasta acerca daquela realidade – assim como a sua autoria (africana) também não implica uma receptividade unânime entre os africanos. E o público real (fora do filme) que opinião, pode emitir sobre os filmes exibidos no *New Africa*? A questão é que assim como nas sessões do *Cinema África*, não é dado ao espectador extradiegético a possibilidade de saber o que aqueles espectadores (intradiegéticos) assistem, mas apenas observar a expressão de seus rostos precariamente iluminados pelo reflexo da luz de projeção. Quanto a representação contida nessa sequência, Harrow (2007) filosofa:

Eles assistem a tela, nós assistimos as luzes da exibição tremulando através de seus rostos. Isso não é Aristóteles, mas Platão – é a caverna de Platão, com a diferença de que quando eles saem da caverna eles levam seus apelidos com eles. Eles se tornaram sombras em um mundo sem formas ideais (HARROW, 2007, p. 145, tradução nossa)⁵⁹.

De volta para o *Cinema África/Heritage Cinema*, E.T. descobre que seus filmes foram roubados e o projetor assassinado. A máscara africana que filtrava a luz do projetor sangra e o *Cineasta* se transforma em um “exterminador”. Montado em uma motocicleta vermelha, sua roupa segue a uma caracterização muito semelhante ao protagonista do filme *The terminator* (O Exterminador do Futuro, James Cameron, 1984), interpretado por Arnold Schwarzenegger (Figura 46). Se de um lado, *Cineasta* se tornou um “vingador”, de outro, os *gangsters* exibiam filmes africanos no *New Africa*. Uma *inversão* que relativiza binarismos na

⁵⁹ Do original: *They watch the screen, we watch the lights of the show flickering across their faces. This isn't Aristotle, but Plato – it's Plato's cave, the difference being that when they leave the cave, they take their monikers with them. They have become the shadows in a world with no ideal forms.*

narrativa e funciona como *operador enunciativo* que convoca o espectador a estabelecer relações com referências extradiegéticas.

Figura 46 – A inversão de Cineasta ao assumir o papel *O Exterminador*.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, 1992, BFI) e ao centro frame do filme *The Terminator* (James Cameroon, Cinema '84/ Euro Film Funding/Hemdale e outro, 1984).

Apesar da apropriação de referências ao cinema hollywoodiano, o fato de Bekolo não se reconhecer por completo nesse modelo de narrativa – tendo em vista a insuficiência dessas convenções para lidar com questões específicas e próprias das culturas africanas – faz com que tais referências sirvam de suporte para realizar uma crítica através da ironia da narração e de paródias encenadas. Um exemplo de tais paródias podem ser vistas no momento em que Cinema dirige uma *van* e ao encontrar membros da gang diz a eles que vai mostrar o que é um verdadeiro filme de ação (Figura 47).

Figura 47 – Filme faz paródia dos filmes de ação hollywoodianos.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

Após o anúncio, ele acelera o carro e começa a correr com ele, em um mesmo e único espaço, no entanto, o movimento de câmera e a montagem com planos rápidos dá a impressão de que o carro fazia diferentes manobras, quando, na verdade, estava em um movimento circular, repetitivo e monótono. Outra paródia também ocorre na longa sequência em que os membros da gang de Cinema perseguem E.T., correndo e dando tiros sem um alvo definido, por vezes, chegando a atirarem em si mesmos, acidentalmente e se assustando com os disparos.

Assim, o cineasta se apropria desse espaço narrativo de gênero, sem “habitar” em nenhum deles, pois fazer isso seria se ajustar aos parâmetros que pretende criticar. No mesmo instante em que a encenação da morte das personagens – um atira no outro ao mesmo tempo – parece dar uma resolução final ao conflito e, por consequência, à narrativa, nos moldes “aristotélicos”, o narrador se lembra do que seu avô lhe disse: “Já dizia meu avô: a morte não mata ninguém. Foi aí que decidi abandonar os princípios de Aristóteles e ressuscitar os mortos. Tive que mudar as regras”. E ao fazer isso, subverte a própria lógica do que seria um desfecho final para a narrativa.

No plano seguinte, surge novamente *Cineasta* montado em sua moto vermelha para enfrentar *Cinema* e sua gangue. Dessa vez, nenhum dos dois morre e a briga termina com a chegada da polícia, trazendo a narrativa de volta para a sequência inicial quando o policial caminha de mãos dadas com dois homens que agora sabemos serem *Cineasta* e *Cinema*.

As palavras do meu avô começaram a preencher minha mente. O que é uma cerimônia de iniciação? Crise, confronto, clímax e resolução. Som, histórias, imagens, narração, ritmo. Tem alguma coisa aí, no cinema, que não seja africano? [...] Fantasia, mito, nós temos. *Walt Disney*, nós temos. *O Rei Leão*, nós temos. Sexo, ação, violência, nós temos. Massacres, nós temos. Comédia, música, nós temos. Paul Simon, nós temos. Aristóteles, catarse e noz de cola, nós temos. O que não temos? Por que não temos uma Hollywood africana? Provavelmente porque não queremos produzir nosso cinema fora da vida. Porque quando está fora da vida, está morto. Como um parto de risco. Quem você escolheria? A mãe ou o filho? A vida ou o cinema? Porque quando o cinema se torna a sua vida, você está morto. O cinema está morto. Estamos todos mortos [ARISTOTLE’S, 1996, 00:57:47 - 00:58:05/ 00:58:25 - 00:59:24]

Por fim, a discussão entre os dois rivais não chega a um consenso, assim como o relatório resultante da investigação aberta pelo policial sobre a morte no cinema⁶⁰ tem por título uma pergunta: *Dead or alive?* Na sequência final do filme o cineasta Essoumba Tourner (E.T.), após ouvir a notícia de que não se morria mais em Hollywood, se deita no asfalto para ser atropelado (Figura 48). *Cinema* que estava passeando de carro, a princípio não entende a decisão, mas logo concorda em passar por cima do corpo. O policial que testemunha a cena,

⁶⁰ No início da narrativa, o policial recebe a incumbência por parte de seu superior para investigar a razão pela qual uma pessoa morre em um filme e depois reaparece viva em outro.

convencido de que a notícia era verdade, dá vários tiros em *Cinema* e o carro para no mesmo instante, dando a entender de que de fato ele foi assassinado. Por fim, aparecem os três, caminhando juntos – à semelhança do início do filme – agora, ensanguentados e se apoiando mutuamente. *Tourner*, segura as vísceras com as próprias mãos e *Cinema* está com um corte profundo na cabeça. Terá sido mentira a notícia anunciada em Hollywood? Mas eles continuam caminhando e à medida que se aproximam da câmera, o plano aumenta o enquadramento e aparece uma câmera sob um tripé na frente deles. Diante dessa imagem, o narrador intervém e esclarece: “Para onde o *camera* vai? Talvez ele não tenha entendido que isso era cinema. Podemos culpá-lo por isso? Agora mortos vivem e morrem... Como podemos discernir o real do falso? Ficção da realidade?”. Mais do que respostas, perguntas que provocam uma reflexão que vai além dos cinemas africanos, mas questiona o próprio cinema hegemônico em seus modos e convenções. Seria de sua responsabilidade representar os acontecimentos ao ponto de substituir a realidade? E este talvez seja um dos maiores desafios para os cineastas africanos; a conquistar a liberdade de borrando as fronteiras entre a ficção e a realidade, contar suas próprias histórias.

Figura 48 – “Quando a ficção se torna realidade estamos mortos”.



Fonte – Frames do filme *Aristotle's plot* (Jean-Pierre Bekolo, BFI, 1996).

5.4 A *REPUBLICA DI MININUS* (2012) DE FLORA GOMES E A ALEGORIA COMO RETÓRICA DAS TRANSPOSIÇÕES

Flora Gomes é um cineasta natural de Cadique, em Guiné-Bissau, e com uma carreira de relativo reconhecimento internacional, uma vez que já exibiu filmes em festivais como *Veneza*⁶¹ e *Cannes*⁶². Em muitas de suas produções, é possível observar a presença de construções figuradas, muitas com referências diretas à costumes comuns à cultura bissau-guineense mas que, ao não encontrarem sentido correspondente aos códigos predominantes na cultura ocidental, acabam por se tornar alegorias.

Em seu filme mais recente, *A Republica di mininus* (A república das crianças, Guiné-Bissau, 2012), a narrativa encena um contexto de pós-conflito em uma cidade onde as pessoas adultas desaparecem, deixando apenas as crianças. Como forma de sobrevivência, essas crianças se reúnem e formam uma espécie de “república” em que o governo e outros serviços prestados à sociedade passam a ser assumidos e administrados por elas. Em um ambiente cercado de harmonia e respeito, onde as crianças brincam e passeiam livremente pelas ruas com seus carros de brinquedo, a história ganha um novo rumo com a chegada (e potencial ameaça) de cinco “crianças-soldados”.

O simples fato de a narrativa apresentar uma história em que crianças substituem os adultos nos papéis de liderança já é um elemento, cuja disparidade com o factual, provoca leituras alegóricas. No entanto, antes de partir para a análise do filme, vamos considerar, ainda que de forma breve, como as construções alegóricas estão inseridas na filmografia de Flora Gomes. Isso porque de todos os cineastas destacados como parte do *corpus* da tese – Med Hondo e Jean-Pierre Bekolo – ele foi o que mais explorou a alegoria como elemento de composição de suas narrativas.

Como fonte de conhecimento e aprendizado acerca da vida e obra de Flora Gomes, a mais ampla é a tese escrita pela pesquisadora brasileira Jusciele Oliveira, de título “*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*”: uma análise autoral nos cinemas africanos – O caso Flora Gomes (2018) que, partindo da filmografia do cineasta, defende o seu *status* enquanto autor e traz uma abordagem de sua produção contextualizada à história e cultura bissau-guineenses, oferecendo, assim, elementos que aqui nos parecem fundamentais como forma de compreender como essas alegorias são constituídas e inseridas na produção do cineasta.

⁶¹ *Nha Fala* como parte da seleção oficial de 2002.

⁶² *Udju azul di Yonta* (Os olhos azuis de Yonta, 1992), na sessão *Un certain regard* (1992) e *Po di sangui* (Árvore de sangue, 1996), na competição oficial de 1996. Fonte: <https://www.festival-cannes.com/en/artist/flora-gomes>.

À medida em que se conhece um pouco mais sobre a história e cultura de Guiné-Bissau, país natal de Flora Gomes, percebe-se que seus filmes, embora ficcionais, têm uma forte relação com acontecimentos que marcaram a História do país. Um exemplo disso, é a referência constante em suas narrativas à figura de Amílcar Cabral, líder do PAIGC e um dos nomes mais importantes no processo de independência e emancipação política do país. Além da relevância política, Cabral também tem papel relevante na trajetória do cineasta, pois será sob seu incentivo que Flora Gomes irá, juntamente com outros três jovens – Sana Na N’Hada, José Bolama Cubumba e Josefina Lopes Crato – estudar Cinema no *Instituto Cubano de Artes e Indústrias Cinematográficas - ICAIC*, em Cuba e, posteriormente, também no Senegal sob a orientação do cineasta Paulin Soumanou Vieyra. Como consequência dessa aproximação pessoal e ideológica com Amílcar Cabral é que uma das marcas dos filmes de Flora Gomes “são as diferentes formas como ele busca representar alegoricamente a imagem de Cabral” (OLIVEIRA, 2018, p. 167-168), seja ao dar nome a uma personagem (como no filme *Udju azul di Yonta*, 1992), através de um busto feito em sua homenagem e é carregado por durante todo o filme (*Nha Fala*, 1996), ou ainda, na semelhança dos óculos que são colocados no rosto de um ex-conselheiro de governo (*A República di Mininus*, 2012).

Apesar desse compromisso temático, as lições que podem ser extraídas de suas narrativas não se restringem às questões políticas de seu país, pois mesmo partindo de referenciais da cultura local, uma vez que as construções se abrem para a ambiguidade lacunar das alegorias, elas têm o potencial de operar um diálogo com outras realidades e histórias, sejam elas africanas ou não. Talvez uma das exceções, quanto a isso, esteja no seu primeiro longa-metragem *Mortu nega* (Morte negada ou Aqueles que a morte negou, 1987)⁶³ no qual o diretor segue uma representação mais realista dos fatos que sucederam nas lutas pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

O filme seguinte, *Udju azul di Yonta* (Os olhos azuis de Yonta, Guiné-Bissau, 1992), dá início ao ciclo de filmes realizados com o apoio de Portugal, juntamente com a França, e também dá início ao processo de alegorização das narrativas de Flora Gomes, incluindo a referência à Amílcar Cabral. A narrativa parte de um triângulo amoroso em que Yonta (Maysa Marta), é apaixonada por Vicente (Antonio Simão Mendes), um amigo de seus pais e antigo herói da independência, enquanto Zé (Pedro Dias), admirador secreto de Yonta, escreve cartas

⁶³ Em entrevista às pesquisadoras Juscielle Oliveira e Maíra Zenun (2016, p. 329), a tradução de “morte negada” está associada a uma história que se conta sobre a crianças que nascem de uma mãe cujos filios anteriores não nasceram. Logo a criança que nasceu foi “negada” pela morte, o mesmo que sucedeu com aqueles que sobreviveram à guerra contra as forças portuguesas.

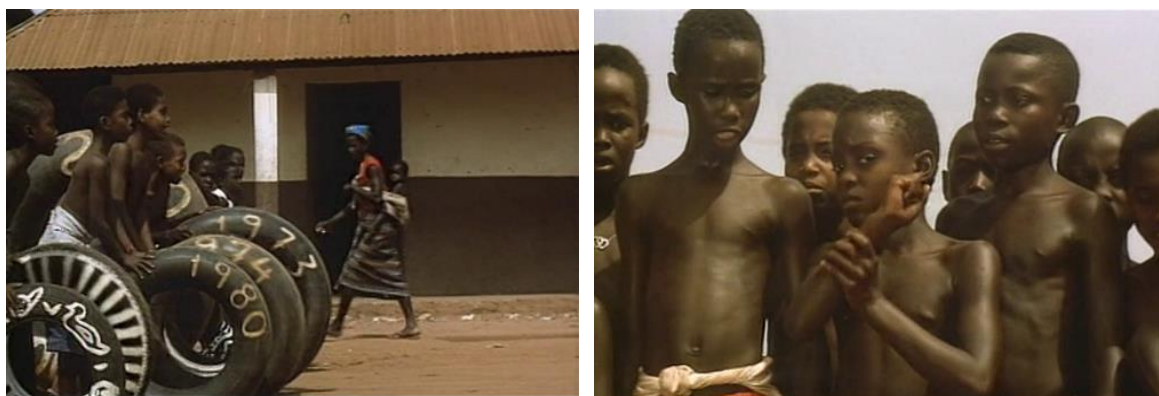
para a sua amada inspiradas em trechos de romances europeus com referências como o “clima de neve” e “os olhos azuis” de sua amada, sendo Yonta uma jovem negra de olhos pretos. Através dessa história, o cineasta sai de uma narrativa inspirada na representação do *front* de guerra, apresentada em seu longa-metragem de estreia, e se volta para o ambiente urbano da cidade de Bissau em um cenário de pós-independência, retratando um contexto onde as palavras resistência e revolução já não fazem parte do vocabulário cotidiano da nova geração burguesa e frequentadora de boates. Até mesmo aqueles que sobreviveram aos conflitos da guerra, como o ex-combatente Vicente, parece fascinado com as promessas de desenvolvimento que o comércio e o mundo capitalista parecem oferecer, sendo, ele mesmo, um empresário. Como diria Fernando Arenas (2011), em um comentário sobre o filme, Vicente se encontra dividido entre duas correntes histórico culturais: “Os ideais utópicos duma sociedade pós-colonial igualitária são substituídos por preocupações de caráter pessoal e individualista, tais como metas profissionais, consumo, aparência física, desejo e prazer” (ARENAS, 2011, p. 123 e 124, tradução nossa)⁶⁴.

Apesar disso, logo no início do filme, são as crianças, símbolo de uma nova geração, que brincando de pneu na rua, ensinam ao povo sobre as datas mais importantes da história de Guiné-Bissau. Depois de correrem com seus pneus, como em uma competição umas com as outras, as crianças tomam a frente do trânsito, interrompendo o tráfego de carros e parando um caminhão e um carro. Quando um dos motoristas desce para reclamar, uma das crianças diz: “É 1974. Ano da independência. Os outros são os anos pós-independência⁶⁵”. O nome do menino é Amílcar (também chamado de “Amílcarzinho”), e quando ele avista a chegada de Vicente anuncia: “Um grande combatente. Ele aterrorizava os portugueses”, enquanto em réplica o motorista do caminhão responde: “E agora? Ele come arroz e feijão, exatamente como nós”, um comentário que relativiza a importância dos “heróis” da independência, diante das novas demandas e da permanência de contradições no presente.

⁶⁴ Do original: *The utopian ideals of an egalitarian, postcolonial society are replaced by more personal individualistic concerns, such as professional goals, consumption, physical appearance, desire, and pleasure.*

⁶⁵ Em outro momento do filme, um professor em sala de aula ensina o significado de cada uma dessas datas para seus alunos e, por extensão, ao espectador, mostrando com isso a importância da educação no processo de conhecimento e conscientização da própria História. Na aula, as datas são apresentadas pelo professor como: 1973 - Ano da Independência. 1974 - Ano da Libertação Total, 1980 - Ano do Movimento Reajustador, 1991 - Ano da Abertura Política e 2000 - *Que futuro para a Guiné-Bissau?*. A sequência pode ser vista no Youtube (Link: <https://www.youtube.com/watch?v=g8fmnwOByrM>), especialmente, no trecho 10:45 a 11:08.

Figura 49 – Os pneus da história e Amílcarzinho entre outros meninos.



Fonte – Frames do filme *Udju azul di Yonta* (Flora Gomes, Arco Iris e outros, 1992).

Nessa breve passagem, Amílcar Cabral aparece sob a pele de um menino que corre pelas ruas da cidade, interrompendo o fluxo natural do trânsito, para trazer à memória do povo a sua própria História. A presença das crianças com pneus, mais do que uma representação figurada das datas históricas, também promove uma intervenção na diegese da narrativa que, a princípio, soa com certa estranheza, tanto por serem datas lembradas por crianças (referente a fatos históricos que elas não viveram diretamente), quanto por ser uma referência que surge em um momento lúdico da trama (brincadeira de pneu) e não em uma sala de aula, por exemplo. Essa intervenção na narrativa é, apenas a primeira de uma série de outras inversões cuja “estranheza” interrompe a “transparência” da diegese fílmica em prol da construção de um discurso crítico sobre o que a sociedade bissau-guineense – e eventualmente, outras sociedades africanas – havia se tornado após a independência e da necessidade em trazer à memória não só fatos, mas os valores que, outrora, impulsionaram o movimento em direção à independência do colonialismo. De volta para a narrativa, Amílcarzinho reforça essa necessidade, quando em conversa com Vicente, ex-combatente diz: “Você e meu pai não podem ter lutado por nada”, enquanto Vicente traduz em poucas palavras a nova mentalidade “materialista”: “Isso foi ontem. Hoje caminhão cheio de madeira não tem tempo a perder. Essa madeira significa dinheiro e dinheiro é a arma agora”. Resumindo que os valores de luta da independência foram substituídos pelo interesse ao dinheiro.

Outras “inversões” que surgem ao longo da narrativa estão relacionadas à Yonta, a protagonista da história. Como parte do triângulo amoroso, ela recebe cartas anônimas de Zé e também um presente inusitado de Vicente: um cinto-relógio. As cartas de Zé, um estivador que trabalhava no porto, são declarações amorosas dirigidas a Yonta, mas que “estranhamente”, trazem trechos como: “No frio dessas longas noites, em que a neve acaricia suavemente os

vidros da minha janela, a face linda da menina substituiu o meu sonho, e os seus encantadores olhos azuis...”. Mesmo sem saber a autoria da carta, Yonta fica intrigada com o elogio aos “seus” olhos azuis a ponto de se questionar (seria “o reflexo das luzes da boate?”), mas por fim, Zé declara o seu amor e admite que, apesar do sentimento verdadeiro, as palavras românticas de suas cartas não eram originais, mas cópias dos trechos de um livro. Com isso, a narrativa faz uma crítica de como o referencial europeu tem a capacidade de moldar mentes, e até sentimentos, segundo convenções ocidentais que, no contexto do filme, podem ser interpretadas como um dos motivos pelo qual os valores de luta e resistência, outrora parte do discurso pró-independência, tenham sido esquecidos (por aqueles que viveram) ou se tornado obsoletos (para aquela geração de jovens).

Uma demonstração do esquecimento, ou substituição, desses valores também é demonstrada quando Vicente recebe a visita de um amigo, ex-combatente como ele, e entra em “crise de identidade”, ao se dar de conta de que sua vida presente não correspondia aos ideais pelos quais lutara outrora. Em desespero, recorre ao símbolo de seus ancestrais (uma estátua africana) e começa a falar com ela em busca de respostas (Figura 50): “Nhapadidor, livra-me do peso do meu passado e me diga se o futuro com o qual eu sonho ainda é possível”. Contudo, assim como desde o começo do filme, a estátua não passa de um objeto decorativo da mobília da casa e, por mais que Vicente insista, perdeu a capacidade de fazer sentido e lhe oferecer conselhos. Por fim, Vicente, sem saber mais que rumo seguir, diz para Yonta que ela havia se tornado um “abutre” – ave que, no contexto dos contos tradicionais africanos simboliza morte, mas que também tem o potencial de alertar os seres humanos sobre morte ou perigo iminente⁶⁶.

Figura 50 – Vicente, em crise, busca resposta em uma escultura (“ancestral”) e Yonta exibe seu cinto-relógio.



Fonte – Frames do filme *Udju azul di Yonta* (Flora Gomes, Arco Iris e outros, 1992).

⁶⁶ De acordo com Ruth Babra Gora (2009, p. 59), abutres são pássaros que comem coisas mortas, por isso sua presença nos contos simboliza morte, no entanto, eles podem, paradoxalmente, representar espíritos guardiões que potencialmente protegem os seres humanos de monstros ou da ameaça de morte. Um exemplo fílmico sobre a presença do abutre como “espírito guardião” pode ser visto no filme *The burial of Kojo* (O enterro de Kojo, Blitz Bazawule, Gana, 2017) em que uma menina é perseguida em sonhos por uma ave semelhante a um abutre, sinalizando a morte iminente de seu pai.

Quanto ao “cinto-relógio” (Figura 50), Yonta o recebe como um presente de Vicente, e logo ele se torna seu acessório favorito. No entanto, não demora para que se torne um adereço incômodo, pois as pessoas da rua não cessam de lhe perguntar as horas, em tom de deboche. Em um primeiro momento, a forma como a personagem usa o acessório pode parecer uma escolha *démodé*, contudo, ao longo da narrativa, ele se revela como uma possível metáfora sobre o tempo. Yonta, com seu cinto-relógio esbanjava ter o controle do tempo, como se não houvesse a necessidade individual de se preocupar com outras questões a não ser de sua própria vida, no entanto, na sequência final, quando Zé revela a autoria e inspiração europeia de suas cartas, também é ele quem diz para Yonta, vestida com seu cinto, a última frase do filme: “Seu relógio parou, Yonta”.

Esta sequência final, tamanha a abundância de referências, é apontada como parte dos “finais metafóricos”, de Flora Gomes (OLIVEIRA, 2018, p. 179), em que sob o mote de uma festa de casamento são colocados vários elementos díspares em conjunto: uma mesa farta de comida, que gira sozinha, em torno da borda de uma piscina; crianças, sobre o pneu do ano 2000, boiam na piscina – fazendo eco à afirmação feita pelo professor sobre aquele período na História de Guiné-Bissau (“Que futuro para a Guiné-Bissau?”); homens pescam na piscina (fazendo eco ao conflito que Vicente tivera com os pescadores da região), entre outros⁶⁷ – compondo um quadro surrealista, mas que, ao mesmo tempo, aponta para o cenário de insanidade que pode se instalar em uma sociedade que não olha, nem reconhece, para o próprio passado.

Figura 51 – Final surrealista de *Udju azul di Yonta*.



Fonte – Frames de *Udju azul di Yonta* (Flora Gomes, Arco Iris e outros, 1992).

⁶⁷ Juscielle Oliveira (2018, p. 179) descreve a sequência com as seguintes palavras: “Na referida cena final, o livro boia na piscina. As crianças boiam na boia onde está escrito 2000. Algumas pessoas dormem nas cadeiras. Pescadores pescam na piscina. Vicente está sentado na borda da piscina e olha profundamente para a água. A mesa girante derruba comida dentro da piscina. As crianças saem debaixo da mesa e começam a dançar. Yonta também, já com o cinto-relógio nas mãos, dança”.

Após um longo intervalo sem fazer filmes, Flora Gomes produz *Nha Fala* (Minha Fala, 2002)⁶⁸, um de seus filmes mais conhecidos e que teve ser filmado na cidade de Mindelo, situada na Ilha de São Vicente, em Cabo Verde por conta do conturbado período de transição política em Guiné-Bissau⁶⁹. A narrativa apresenta a história de Vita (Fatou N'Diaye), uma jovem da Guiné que ganha bolsa para estudar na França, mas que tem em sua família uma tradição segundo a qual as mulheres eram proibidas de cantar e caso o fizessem morreriam. Contada em forma de musical – o que poderia ser um paradoxo diante da proibição da personagem – a história se desenvolve com a viagem de Vita a Paris, onde se apaixona por Pierre (Jean-Christophe Dollé), um músico jovem e talentoso. Tal envolvimento faz com que Vita não só quebre a tradição da família, ao se tornar cantora, como a faz retornar para o seu lugar de origem para encenar a sua própria morte e ressurreição.

O formato do caixão e a encenação de seu próprio funeral, induzem o espectador – principalmente de culturas ocidentais – a acionar chaves alegóricas de leitura sobre essa sequência do filme. Considerando que os elementos da cultura bissau-guineense não são amplamente conhecidos, não somos capazes de discernir, de imediato, se no filme o caixão em forma de borboleta, utilizado no “funeral” da protagonista, é algo específico da diegese – já que na narrativa do filme o seu funeral é uma mera encenação da sua morte e outras personagens que carregam caixões decorados pela cidade, mesmo não estando “mortas” (Figura 52) – ou se é a referência a um elemento icônico às tradições fúnebres com correspondência real na cultura de Guiné-Bissau – à semelhança do funeral do Sr. Sonho, personagem que morreu de fato e cujo caixão se apresenta em formato de peixe, em uma possível alusão ao ofício de pescador, desempenhado por ele em vida.

Figura 52 – Vita no caixão de borboleta e outras personagens com caixões decorados em *Nha Fala*.



Fonte – Frames do filme *Nha Fala* (Flora Gomes, Fado Filmes/Les Films de Mai/Samsa Film, 2002).

⁶⁸ O filme é tema de dissertação desenvolvida por Jusciele Oliveira com o título *Tempos de paz e de guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala, de Flora Gomes* (2013).

⁶⁹ De acordo com Jusciele Oliveira: “Depois de 11 meses de conflito (na Guiné-Bissau, entre 1998 e 1999), que promoveu a destruição física do Palácio Presidencial, da embaixada do Senegal e do Centro Cultural Francês, com resultados de cerca de 350 mil deslocados e mais de 2 mil mortos, em 8 de maio de 1999, Nino Vieira declara a sua rendição” (OLIVEIRA, 2018, p. 116).

Seja uma representação verossímil ou meramente ficcional, a questão é que pela chave da alegoria, os dois modos de leitura se tornam possíveis e cumprem o objetivo no interior da narrativa: demonstrar que a personagem, tal como a borboleta, passou por um processo de transformação. A narrativa do filme está cercada de elementos que podem ser interpretados por essa mesma chave, a exemplo do nome do CD que é lançado por Vita, *La peur* (*O medo*, em francês), título que nos lembra da tradição que a personagem está a romper e os desafios que precisam ser enfrentados para construir a própria história, e um busto de Amílcar Cabral que é carregado por dois personagens (*Mito, o Louco* e *Caminho*), durante todo o filme, e aumenta de tamanho depois de passar pelas mão do povo.

Em sua estrutura, a narrativa do filme está dividida em sete números musicais cuja letra, ao tempo em que faz referência à situação encenada na diegese, também convida o espectador a refletir sobre questões políticas, articulando de forma bem-humorada e irônica, o local em relação às transformações globais. As músicas que compõem os números e que servem para inserir “tópicos” de discussão são: 1) *Vote em mim*, na votação pelo líder do coral da na igreja e que também é uma referência às disputas políticas; 2) *Os bons conselhos*, que acontece na carpintaria em que os trabalhadores oferecem conselhos a Vita de como se “comportar” na Europa; 3) *Da bai* (do crioulo, “Vou-me embora”), quando Vita dispensa seu namorado Yano que, como bom capitalista, só sabe lhe oferecer bens materiais; 4) *Je n’aime pas les noirs* (do francês “Não gosto de negros”), música que resume a trajetória de Vita em Paris e é cantada por seus vizinhos franceses; 5) *Les portugais sont balayeurs* (do francês “Os portugueses são varredores”), cantado por funcionários imigrantes que trabalham no restaurante da família de Pierre, namorado de Vita; 6) *La peur* (do francês, “O medo”), música de lançamento do CD de Vita e que resume o sentimento de medo que permeia do caminho de conquistas e 7) *Atreve-te*, música que marca o retorno de Vita para sua cidade e que incentiva todos a “ousarem”, irem além das fronteiras das tradições.

Tais números musicais ao mesmo tempo que fazem alusão a personagens inseridos na narrativa, também funcionam como alegorias, pois seu conteúdo escapa desse contexto ficcional, sobretudo, pelo fato de conter referências genéricas (o líder do coral, os vizinhos, a varredora do restaurante, etc.). Como diria a pesquisadora Denise Costa (2012) em sua análise sobre os filmes do cineasta: “Flora Gomes parece enviar recados que pareceriam direcionados aos guineenses, mas que tem toda possibilidade de alcançarem pessoas de outros lugares do mundo” (COSTA, 2012, p. 229).

Sob outro aspecto, o próprio nome das personagens é um convite para buscar novas leituras acerca da narrativa fílmica apresentada: *Vita* (Vida), *Sr. Sonho* (um senhor que morre aos 80 anos, algo incomum), *Mito*, também chamado de Louco, que anda pela cidade capegando de uma perna e carregando um saco de areia com uma pá que utiliza para derramar areia sobre a própria cabeça, em uma possível referência aos ex-combatentes, e *Caminho*, homem com roupas que lembram um operário. Justamente *Mito* e *Caminho* que carregam a estátua de Amílcar Cabral durante toda a narrativa, até o momento em que, ao final do filme, ela mesma por conta própria, sai flutuando das mãos dessas personagens e se fixa sobre um pilar. Lugar de reconhecimento que busca durante todo a narrativa, mas que se encontra ao final.

Por fim, entre os filmes mais recentes de Flora Gomes está *A República di mininus* (2012), filmado na cidade de Maputo, Moçambique, e que traz como parte do elenco o ator Danny Glover que, a despeito de ser norte-americano (e não africano), já participou de outros filmes dirigidos por cineastas africanos, a exemplo de *Bamako* (Mauritânia, 2006) dirigido por Abderrahmane Sissako. Como o título do filme antecipa, a história vai tratar sobre uma cidade governada por crianças, no entanto, para além da história, vamos tentar observar que estratégias empregadas ao longo da narrativa cooperam para o que denominamos de *leitura alegorizante*.

Logo no início do filme, antes da aparição de qualquer imagem, uma voz *over*: “Acontece hoje. Não é em África, mas em todo mundo. É o fim do mundo, que exige que um mundo melhor seja construído”. Na primeira parte da narração, ao invés de uma referência espacial, o espectador é introduzido à experiência fílmica a partir de uma demarcação temporal (“acontece hoje”). Uma frase que, ao situar o espectador em um eixo da temporalidade do presente permite o elo entre quem produz a narrativa e quem assiste, para além das diferentes configurações espaço-temporais em que cada um se encontra no momento da experiência fílmica. Se a disparidade de espaços entre aquele que enuncia e aquele que assiste poderia se tornar uma barreira cultural para a partilha de ideias, a ênfase no tempo presente (“hoje”) e em um espaço sem fronteiras (“em todo mundo”), surge aqui como possibilidade de executar uma *transposição* ou releitura dos elementos que são utilizados para compor a diegese do filme. Embora o elenco, em sua maior parte, seja constituído por pessoas negras, em nenhum momento ao longo da narrativa há uma indexação da história como “africana”, embora, por razões que já indicamos em outros filmes do cineasta, as referências ao contexto africano componham uma das camadas de leitura (não a única) da narrativa do filme.

Assim, independentemente do nível de informação que o espectador ou espectadora tenha acerca da cultura e história de países africanos, o fato da história se passar “hoje” convoca

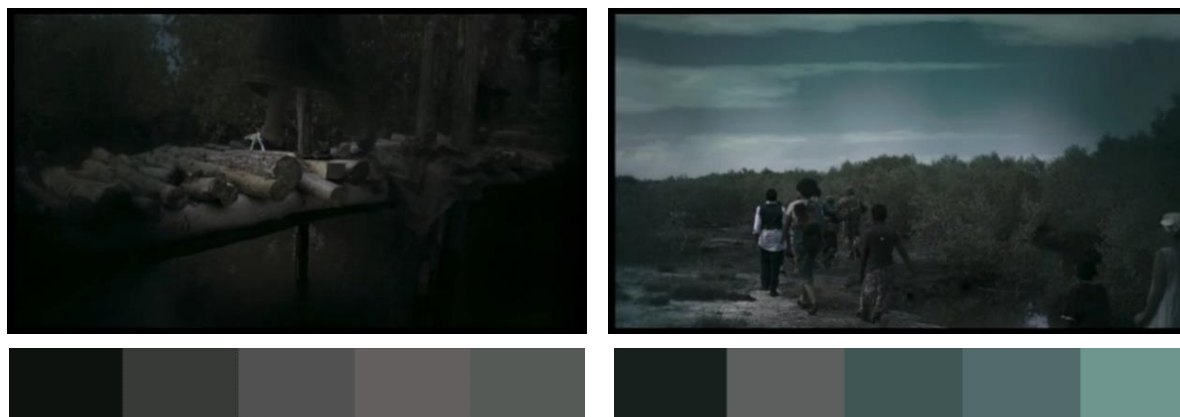
a uma associação dos acontecimentos que serão mostrados com um tempo contemporâneo a quem assiste, independente de quando ele o faça. Esse elo temporal, criado entre quem narra e entre quem assiste, ainda que não permita sublimar o espaço representado em cena, ao menos, provoca sua releitura ou a sua compreensão sob novas chaves interpretativas. Em ratificação a esse convite de releitura, a mesma narração nega as possibilidades de ancoragens no espaço: “Não é em África, mas em todo mundo”. Essa negação também não é aleatória.

Logo nos primeiros segundos do filme, a música que acompanha os créditos iniciais é cantada em *wolof* (uma língua africana), pelo cantor e compositor senegalês Youssou N’Dour, cuja voz grave contribui para imersão do espectador na dramaticidade da narrativa (OLIVEIRA, 2018, p. 166). Com o fim da música, a sequência inicia com a imagem de uma casa de onde se ouve vozes de crianças, até o momento em que o barulho do som de tiros, faz com crianças saiam para fora da casa. Nos planos seguintes, jovens vestidos com roupas de exército agem com violência, dando vários tiros sobre um casal que está ajoelhado e fazendo de refém outras pessoas – em sua maioria crianças – a caminharem pelo meio da mata.

Mesmo que ao princípio a composição das imagens, associada à música reproduzida conduza a uma interpretação pautada em referências acerca do contexto social e político dos territórios e países africanos – sobretudo se o espectador tem a ciência de se tratar de um cineasta de origem africana –, durante toda a narrativa, especialmente na sequência inicial, o desafio que se impõe é compreender a diegese, ou seja, o que está em cena, para além de suas referências contextuais, mas em conformidade com o convite feito pela voz *over*, lembrar que: “Acontece *hoje*. Não é em África, mas em todo mundo...” (grifo nosso). É deste modo, pela demarcação temporal da narrativa no presente e pela negação de certas ancoragens no espaço que o filme conduz o espectador a um constante processo de releitura dos elementos imagéticos e sonoros apresentados em seguida. Elementos que, por sua vez, são constantemente colocados em contraponto a essa informação inicial justamente porque, em sua forma, parece indicar o passado, a África, outro lugar do mundo onde acontece conflitos daquela natureza.

Esta sequência inicial do filme também é marcada por um tratamento de cores frias sobre as imagens que mostram as crianças feitas reféns pelas crianças-soldados caminhando pelo meio do matagal, conferindo à sequência um aspecto sombrio e induzindo o espectador a uma espécie de leitura em *flashback* ou retorno a um passado remoto (Figura 53), mesmo que desconhecido em seu repertório acerca da História de Guiné-Bissau.

Figura 53 – Filme explora paleta de cores em favor da alegoria.



Fonte – Frames do filme *Republica di mininus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012) e paleta de cores por *Colormind* (<http://colormind.io/>).

Assim, mesmo que as imagens no interior da narrativa façam alusão a um drama vivenciado pelas crianças feitas reféns que migram compulsoriamente sob o comando de outras, a utilização da paleta de cores frias nessa cena, abre novas possibilidades de interpretação, dentre elas, a referência ao passado mórbido e, relativamente obscuro, dos conflitos internos que marcaram a História de alguns países africanos – inclusive de Guiné-Bissau – no período posterior ao processo de emancipação política. Apesar da possibilidade de tais imagens produzirem uma significação restrita e geopoliticamente situada, lembrar da frase dita pelo narrador no princípio da narrativa (“não é na África”), propõe uma leitura ao reverso das imagens, ampliando seus significados para outros sentidos, talvez, menos territorializados e estereotipados. Afinal, segundo o narrador o que está em questão “é o fim da história da humanidade que exige de nós a construção de um mundo melhor”.

O filme em sua integralidade pode ser compreendido a partir de três blocos narrativos. No primeiro bloco é apresentada a condição das crianças em um cenário de guerra, tanto no campo (com as crianças que são feitas reféns por crianças-soldados), quanto na cidade (em que após uma série de explosões próximas à sede do governo, as pessoas saem desesperadas em fuga deixando tudo para trás, inclusive crianças). No segundo bloco, a narrativa se concentra na zona urbana da república inaugurada pelas crianças e pela existência de um único adulto, Dubem (interpretado pelo ator Danny Glover⁷⁰), outrora vinculado às autoridades do governo, mas que agora, sob o novo regime, exerce o papel de conselheiro.

⁷⁰ Apesar de ser norte-americano, o ator tem feito várias contribuições em cinemas africanos, havendo especialmente atuado em *Bamako* (2006), filme dirigido por Abderrahmane Sissako. Situação semelhante a da

Em meio ao cenário de paz e harmonia da cidade, chega um grupo de cinco crianças e adolescentes que, depois de feitas reféns no campo por um outro grupo de crianças-soldados, chegam à República, trazendo seus traumas e necessidades, impondo uma nova dinâmica à rotina e regras da cidade. Como parte do terceiro bloco, a narrativa se desenvolve com base em um processo de “cura” e transformação no comportamento das crianças – tanto das crianças da República, quanto das crianças-soldados recém-chegadas – conferindo, enfim, uma mensagem de esperança à narrativa. Partindo da hipótese de que essa história pode ser interpretada sob a chave da alegoria, serão analisados os principais eventos que marcam cada bloco com o fim de observar (*mise en scène*, narração, montagem, etc.), em que medida os recursos utilizados para a construção da narrativa se alinham com as estratégias retóricas, indicadas ao longo da tese (*presentificação*, *digressão*, *inversão* e *repetição*), acionando uma *leitura alegorizante* a partir dos eventos encenados na diegese.

A primeira sequência do filme é marcada pela invasão de uma sala. Sem uma alteração aparente no plano da imagem – plano fixo em uma casa situada no campo – o impacto do acontecimento é marcado pela transição sonora em que, a voz das crianças é interrompida por uma sequência de tiros. Após a fuga das crianças em massa, o filme segue com imagens do fuzilamento de uma família e um grupo de crianças, feitas reféns, seguem em fila indiana sob o comando de soldados. Em um espaço cercado de vegetação, a caminhada das crianças é registrada sob diferentes ângulos e enquadramento, ora mais abertos (plano geral) mostrando a quantidade de crianças, ora mais fechados, capturando os pés em plano detalhe e elas, eventualmente param quando passam por regiões com solo minado.

Tal sequência, em alguns aspectos acaba se assemelhando às imagens apresentadas em outro filme dirigido por Flora Gomes (*Mortu nega*), em que um grupo de pessoas também caminha em meio à vegetação, em uma angulação de câmera muito similar (Figura 54). Nessas imagens a referência é clara: as pessoas caminham como parte das ações de resistência, em um contexto de conflito contra as forças militares portuguesas que ainda permaneciam em Guiné-Bissau. A questão, porém, é que, mesmo que o espectador não tenha posse desse repertório, criado pelo próprio cineasta através das imagens, ele tem a possibilidade de ter acesso a um sentido comum: o sofrimento e a opressão que contornam essa caminhada, com a diferença de que em *Mortu nega*, a caminhada no campo é parte de um movimento coeso de resistência contra as forças militares portuguesas, já na versão encenada pelas crianças, eles caminham

atriz norte-americana Whoopi Goldberg que foi protagonista no filme *Sarafina!* (*Sarafina! O Som da Liberdade*, 1992), dirigido pelo cineasta sul-africano Darrell Roodt.

“ideologicamente” divididos, o que também pode ser lido como uma possível referência à condição ainda imatura nas democracias africanas constituído à base de um processo de opressão dos africanos pelos próprios africanos que se tornaram líderes políticos após a independência.

Figura 54 – Semelhança entre imagens, mas com abordagem distintas.



Fonte: Frames dos filmes *A República di mininus* (Flora Gomes, 2012, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros) e *Mortu nega* (Flora Gomes, 1988, Instituto Nacional do Cinema da Guiné Bissau/Cooperativa Arco Irís).

Ao comparar o tipo de construção imagética usada nesses dois filmes, arriscamos afirmar que tal estratégia pode ser considerada uma estratégia de *repetição* que constitui uma alegoria com base em um gesto de autorreferencialidade que o cineasta faz sobre sua própria filmografia. Por outro lado, essa mesma referência em *República*, se levado em consideração um contexto extradieético, também pode ser lida como a *presentificação* de um evento passado na narrativa. De um modo ou de outro, nas duas estratégias, a mensagem política de tais encenações só é acessada quando mediada alegoricamente.

Entre as personagens apresentadas nessa caminhada, uma das crianças-soldado ganha particular destaque: Mão-de-ferro (Hedvigés Mamudo), adolescente cujo apelido é uma alusão direta ao seu principal acessório, uma arma. Além de fazer as outras crianças como reféns, ele atira, freneticamente, com sua arma em punho, fazendo explodir as minas que se encontravam escondidas na vegetação, até o momento em que se assusta com a imagem de um simples cachorro que está parado em frente a ele. Intrigado com o animal que o observa, ele dispara diversos tiros e nenhum deles parece atingir o animal que continua ileso o observando. Enquanto isso, é a imagem de Mão-de-ferro que aparece distorcida em contraplano (Figura 55). Composições como essa, podem ser um indício do que Jusiele Oliveira apontou como uma possível “chave” alegórica para interpretação do filme:

No filme de 2012, a morte é uma alegoria, talvez um enigma, que só os espectadores mais atentos percebem. Nessa narrativa, as personagens podem se encontrar mortas, demonstrando que no plano do transcendental, do sonho e da utopia, possibilitados

pela ficção, as crianças podem viver o presente e ser quem quiserem ser [...] (OLIVEIRA, 2018, p. 158)

Figura 55 – Mão-de-ferro e a visão perturbadora do cachorro.



Fonte – Frames do filme *A República di mininus* (Flora Gomes, 2012, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros).

De acordo com essa hipótese, o fato de as balas da arma de Mão-de-ferro não atingirem o cachorro pode ser um indício de que elas não têm eficácia de matar, pelo menos, no plano da realidade em que o cachorro se encontra. Contudo, quando o cachorro aparece em outro momento da narrativa – depois que Mão-de-ferro termina uma partida de jogo de futebol com outras crianças – e a sua presença mais se parece com uma visão atormentadora do seu passado de criança-soldado. Com a chegada das crianças na República, a situação aparece de outro modo. Uma das moradoras da cidade, quando avista a chegada do grupo, pergunta: “Se eles não são adultos, porque não conseguem nos ver?”. Um comentário que nos leva a pensar que o sofrimento da guerra vivenciado por essas crianças, não só as havia tornado precocemente adultas, como as impedia de ver outras crianças. Assim, só o retorno aos valores da “infância” roubada poderia abrir os seus olhos para a “República”, ainda que esta seja construída em uma dimensão morbidamente utópica (OLIVEIRA, 2018, p. 118), em que as crianças só passam a ser valorizadas e reconhecidas, porque já não estão mais vivas.

No segundo bloco narrativo do filme, a história sai do campo e vai para a cidade. Passagem espacial facilitada pela intervenção da voz do narrador que anuncia: “enquanto isso na cidade”. Uma garota, chamada Nuta (Melanie de Vales Rafael), sai de casa para providenciar um remédio para a mãe que está doente. No caminho encontra um amigo que vende frutas em frente à sede do governo com quem inicia uma conversa até que ambos são surpreendidos com o som de tiros e explosões na rua. Nuta busca refúgio na sede do governo. Enquanto isso, em uma das salas do interior do prédio um homem (Danny Glover) está com os olhos fechados diante de uma janela e em *off*, uma voz simulando seu pensamento anuncia: “Aquilo que paira sobre nossas cabeças vai destruir a todos nós e nos fará cair tais como frutas podres a menos

que um sonho conhecido por todos venha se tornar realidade”. Tal pensamento se apresenta como o prenúncio das cenas subsequentes. Não demora muito, para que os governantes se dêem conta de que a cidade está sendo atacada e se põem em rota de fuga, ficando apenas o homem que anteriormente estava distraído na janela. Ele perdera seus óculos em meio à confusão e sem enxergar direito não consegue encontrar a saída.

Em um plano frontal do palácio, aparecem as autoridades saindo em fuga do palácio para se abrigar em um carro e enquanto isso, as pessoas nas ruas correm desnorteadas em busca de abrigo, deixando tudo para trás, inclusive, algumas crianças. Em um plano isolado, a bandeira, símbolo da nação cai do alto prédio, em um efeito das explosões (intradiegese), mas em alusão à impossibilidade de sustentar ou desenvolver um projeto de nação em um cenário de conflito (extradiegese). Parte da sequência de fuga é registrada em *contra-plongée*, aos pés da escadaria que está em frente ao palácio e por onde aparecem pessoas descendo as escadas sob diferentes ângulos.

Tal movimento de descida nas escadas, em meio aos sons de explosão, além de servir para intensificar o teor do conflito e o clima de caos que, aos poucos, se instalava na cidade, também parece uma construção imagética muito similar à apresentada em um clássico do cinema soviético: o filme *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Filme que também marcou a história do cinema mundial, por explorar de forma inovadora os recursos da montagem, tem como uma das sequências de destaque a descida frenética de pessoas na escadaria de Odessa, local em que os populares são massacrados pelo exército czarista que invadia a cidade (Figura 56).

Ao comparar a sequência dos dois filmes é possível observar diferenças quanto à quantidade de pessoas, o tamanho da escadaria, mas também é possível fazer algumas associações. Nas duas sequências, as pessoas fogem porque a cidade está sendo invadida e há planos específicos para mostrar a situação de abandono das crianças em meio ao cenário de conflito. Ainda que tenham peculiaridades históricas bem distintas, os elementos comuns que são reservados servem para potencializar ainda mais o teor dramático da narrativa.

Figura 56 – Sequência do filme de Flora Gomes (esquerda) lembra sequência que marcou filme soviético (direita).



Fonte – Frames do filme *Republica di mininus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012).

Na cena seguinte à fuga das pessoas sobre a escadaria, o sentido anunciado alegoricamente pela associação com a escadaria de Odessa é reforçado pela imagem de uma menina com um cesto de laranjas sobre a cabeça. Em um movimento descendente, de cima para baixo, o plano revela aos poucos o conjunto da imagem começando pelo topo (cesto de frutas) até revelar a expressão do rosto da menina cujo olhar permanece fixo no horizonte enquanto lentamente as frutas, uma a uma, começam a cair atravessando a imagem do seu rosto (Figura 57). O silêncio da cena só é interrompido com o impacto das frutas no chão, inicialmente um por um até chegarem ao ponto de se multiplicarem em outras frutas ocupando diferentes porções da escada, aos montes.

Figura 57 – Sequência reforça a referência e opera digressão na narrativa.



Fonte – Frames do filme *Republica di minus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012).

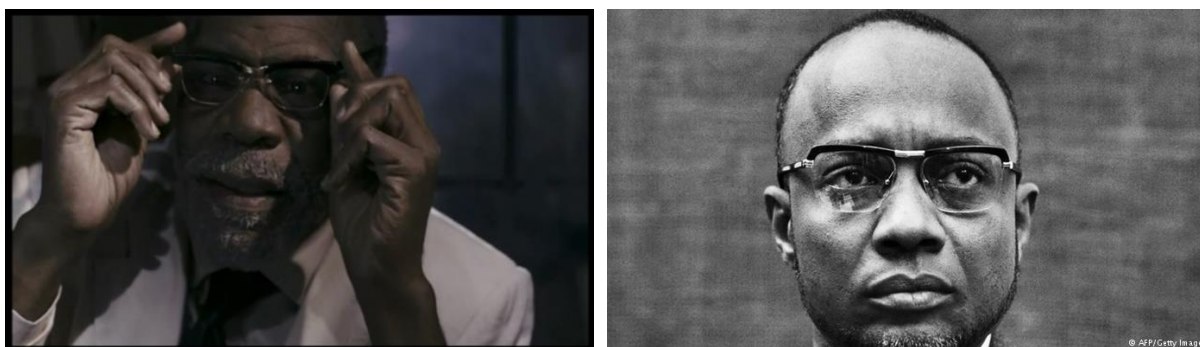
A trajetória das frutas em queda livre nos degraus, lembra o movimento de descida das pessoas sobre a escadaria vista há pouco. Na cena também há frutos que caem e deixam de descer porque se espatifaram na queda, uma interrupção que de algum modo lembra as pessoas cujas trajetórias foram interrompidas pelo esmagamento na escadaria de Odessa. Pessoas como se fossem frutas, vidas comparadas a um objeto precível e de baixo valor, associações que podem ser extraídas quando a sequência é lida em termos comparativos com a sequência da obra de Eisenstein.

Essa cena, inserida na narrativa em uma suspensão em meio às cenas de conflito, funciona como uma espécie de *digressão*, ou seja, estratégia que interrompe o fluxo da narrativa com o fim de levar o espectador a refletir sobre o conjunto de acontecimentos. também encontra fontes de sentido na própria diegese quando comparada com o pensamento que o conselheiro do presidente tivera, minutos antes, enquanto observada os acontecimentos da cidade pela janela: “Aquilo que paira sobre nossas cabeças vai destruir-nos e fazer-nos cair como fruta podre de uma árvore a menos que um sonho de salvação se torne realidade”, uma reflexão que acaba sendo um prenúncio da imagem. Outra possibilidade de interpretação pode ser construída a partir da semelhança de cor entre as frutas do cesto com a cor do vestido de Nuta – a menina que entra no palácio da sede do governo para se abrigar – ambos são amarelos. Enquanto no início da cena a menina sobe as escadas buscando refúgio nas autoridades, ao final da sequência

são as frutas amareladas que caem do cesto carregado por outra criança, realizando um movimento descendente contrário ao de Nuta.

Quanto ao homem que perdera seus óculos no meio do tumulto e que, por essa razão, ficara impossibilitado de encontrar a saída da sede do governo, ele é encontrado por Nuta. É ela quem o ajuda a voltar a enxergar. Para tanto, na escuridão de um dos cômodos do prédio, ela encontra um par de óculos e dá para o homem que após coloca-los sobre o rosto afirma: “Estes óculos eram de um homem muito inteligente. Um dia caíram nas mãos de alguém de que não queria ver com eles. Estiveram perdidos durante muito tempo, mas agora encontraste-os” (Figura 58). O homem a que o personagem se refere poderia ser qualquer sábio que, mesmo sendo desconhecido pelo espectador até aquele momento da história, não prejudicaria o sentido da narrativa. No entanto, a imagem em primeiro plano sobre o rosto do homem, que agora ajusta os novos óculos, permite perceber que se trata do mesmo modelo de óculos utilizado por Amílcar Cabral, que além de ser uma figura importante no processo de emancipação política e no movimento pró-independência de Guiné-Bissau foi grande incentivador de investimentos na cultura e na educação.

Figura 58 – A referência a Amílcar Cabral nos óculos do conselheiro.



Fonte – Frame do filme *Republica di mininus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012) e foto de Amílcar Cabral (AFP/GettyImages).

Ao acionar essa referência, Flora Gomes mantém o seu costume em lembrar do líder da independência através da diegese do filme e, ao mesmo tempo, faz com que o simples gesto da personagem seja acrescido de um sentido mais político no qual o retorno da “visão física” pode ser associado à necessidade de retorno a uma visão revolucionária para, assim, enxergar o futuro. Uma prova disso é que logo após colocar os óculos, ele fala para Nuta que ela será a médica que ela sempre quis ser. Logo depois, ele e Nuta, saem de mãos dadas do palácio sede do governo e se deparam com a visão caótica de uma cidade destruída pela guerra. Dois personagens, duas gerações representadas, que seguem de mãos dadas, olhando para fora do

edifício institucional, anunciando simbolicamente um novo cenário político em que as gerações mais novas encontram sabedoria nos mais velhos e estes, com uma visão amparada na memória de luta do passado, enxergam um futuro possível para o país, através das gerações vindouras.

Figura 59 – Dubem e Nuta de mãos dadas diante como um futuro possível.

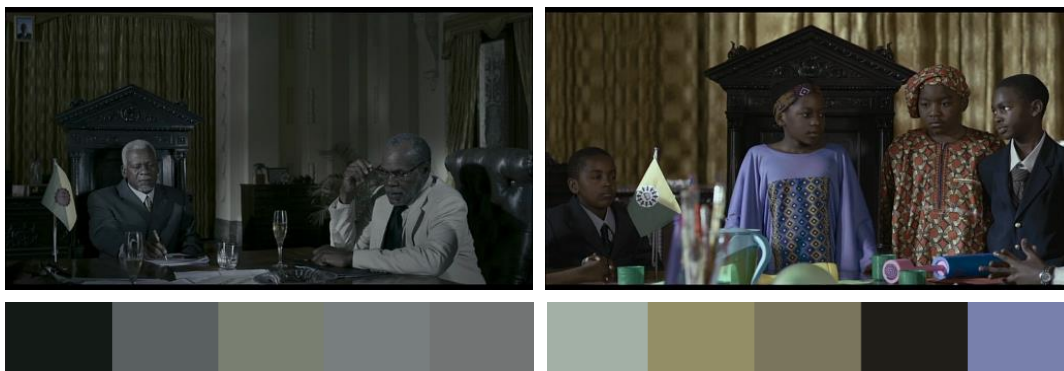


Fonte – Frame do filme *Republica di minus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012).

Enquanto isso, as crianças feitas reféns continuam sua jornada mata, agora, reduzidos a grupo de cinco sobreviventes. Não demora muito para que uma das jovens do grupo, Fátima (Joyce Simbine Saiete), consiga tomar o rifle de Mão-de-ferro e passa a liderar o grupo na caminhada. Uma *inversão* de papéis que ocorre na diegese, mas que também aponta para a relevância da participação feminina no processo de transformação da sociedade. De forma semelhante o plano que apresenta a liderança da República das crianças, apresenta uma inversão das lideranças: na mesa antes ocupadas apenas por adultos, agora é ocupada por crianças, em que a cadeira principal da mesa é ocupada por uma menina (Figura 60). Na configuração do plano da cena, além do grupo de crianças parecer mais coeso, há uma diversidade maior de cores, comparada à composição anterior. Embora nosso objetivo não seja fazer uma avaliação detalhada acerca do uso simbólico das cores utilizadas na cinematografia ao longo do filme, percebemos que a variação da paleta de cores contribui para que tal *repetição* (semelhança na angulação utilizada nos dois planos que remete à posição de liderança ocupada pelas personagens), também seja vista como um processo de *inversão*, em que além das cadeiras serem ocupadas por crianças, também há uma diferença entre os regimes de liderança. Uma

percepção que a variação na paleta de cores contribui para acentuar, não apenas nesta cena, mas em diversas sequências que constituem o terceiro bloco da narrativa do filme.

Figura 60 – A mudança nas cores reflete a mudança no regime.



Fonte – Frames do filme *Republica di mininus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012) e paleta de cores por *Colormind* (<http://colormind.io/>).

Como parte dessa lógica de inversão, o fato de a *República* ser regida por crianças, em todos os segmentos, já é uma grande *inversão* – comparada a uma referência extradiegética. O único adulto da cidade é o antigo conselheiro do presidente, Dubem, que conseguiu sair do cenário de destruição do palácio por ter sua visão melhorada com os óculos oferecidos por Nuta. Outra *inversão* apresentada durante narrativa, ocorre em uma das celebrações da República, chamada a “Festa dos Peritos” em que a cidade recebe especialistas, enviados de organizações internacionais, para discursarem à população.

A festa em sua aparência mais se assemelha a festa de carnaval, com crianças desfilando em carros e montagens alegóricas como tanques de guerra coloridos e rifles de madeira. Ícones que remetem a um cenário de conflito, mas que, uma vez inseridos no universo lúdico da *República das crianças* se convertem em meros brinquedos (Figura 61).

Figura 61 – Quando instrumentos de guerra viram meras alegorias carnavalescas.



Fonte – Frames do filme *Republica di mininus* (Flora Gomes, 2012, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros)

Na ocasião do discurso, os “peritos” aparecem posicionados de frente para a população sobre um palanque vestidos com máscaras ao rosto – uma forma de aludir a suas diferentes nacionalidades. No fundo do palco está erguida uma bandeira nas cores verde, amarela e branca, símbolo da *República das crianças*, cujo grafismo traz ao centro um círculo formado por crianças de mãos dadas em torno de um livro aberto (Figura 62). Aos pés do palco, bustos com rostos de homens, posicionados, lado a lado, fazem uma possível referência a adultos que merecem ser “lembrados”, os antigos revolucionários e heróis da independência.

Figura 62 – A festa dos peritos ou especialistas.



Fonte – Frames do filme *Republica di mininus* (Flora Gomes, Les Films de l'Après-Midi/ Filmes do Tejo II e outros, 2012).

Entre os peritos convidados para discursar estão: Peritos Europeus para Economia Conjunta, o Perito para o Fundo Planetário, o Perito para o Desenvolvimento Conjunto, uma representante do Banco Mundial Ultra e o Perito para as Nações Africanas em Guerra. Durante seus discursos, frequentemente, eles utilizam frases com a palavra “tam-tam” como a se referir a algo muito importante, como um deles declara ao se dirigir à população: “Fico feliz com sua recepção amigável. Fico realmente muito *tam-tam*. Os vossos recursos de *tam-tam* estão em risco de se tornarem *tam-tam* excessivos”. Apesar da expressão *tam-tam* ser o nome de um instrumento percussivo⁷¹, no contexto da frase dos *experts* traz a conotação de que, trata-se de

⁷¹ Instrumento percussivo feito de uma estrutura oca de madeira, também chamado de Ngoma e comum em regiões do Congo. Fonte: http://batmitzvahentertainment.com/promo/biography.asp?a_no=6117. Acesso: 03 mar. 2020.

uma palavra (som), porém, sem sentido, vazio de valor semântico. Som que é percebido no discurso, mas como um eco emitido pelo instrumento, aponta para a falta de consistência e relevância das “propostas” apresentadas pelos peritos. Como um show de humor, as crianças riem de tudo e uma delas chega a ironizar o que ouve: “Podíamos construir uma fábrica que transformasse discursos em galinhas”. De forma lúdica, a discussão entre os peritos chega ao fim, quando pelo sopro coletivo das crianças os papéis com discursos escapam das mãos dos peritos e passam a fazer parte do confete que decora a festa. Os peritos tiram as máscaras, todos dançam, e tudo parecia não passar de uma grande brincadeira de criança.

À medida que o tempo passa ao longo da narrativa, as cinco crianças que chegaram da guerra passam por uma mudança física (vestem roupas novas e mais coloridas) e também por uma mudança de comportamento. Apesar das transformações, Mão-de-ferro continua tendo “visões” que o assustam. Ao saber do problema, Dubem entende como um sinal de que ele ainda poderia ser transformado e, para isso, sugere que Mão-de-Ferro, juntamente com as outras crianças recolham pedras, em um gesto simbólico que ele narra com as seguintes palavras:

Pensem em todas as vezes que magoaram alguém e em que alguém vos magoou. Por cada uma dessas vezes, peguem numa outra e juntem-nas às outras. Façam o que fizerem, levem o tempo que for preciso, tentem não esquecer de ninguém. Vocês vão conseguir finalmente crescer em paz e controlar o vosso destino (A REPÚBLICA, 2012, 01:06:53 – 01:07:50).

Na leitura da personagem, a forma de as crianças construírem um presente diferente seria se livrar das lembranças ruins do passado, tanto a partir do sofrimento que elas provocaram, quanto do sofrimento do qual foram vítimas. Uma demonstração física da presença dessas lembranças, é a cicatriz na testa de Mão-de-Ferro, mostrada em *flashback*, como uma marca adquirida em consequência da guerra e da morte de toda a sua família. Desde então, o menino desde os oito anos se tornou, ele mesmo, uma criança-soldado repetindo o gesto do qual foi vítima. Reunidas com suas pedras, as crianças se dirigem à praia e cada uma vai lançando suas pedras ao mar. “Liberta-me deste peso. [...] Retire essa mancha e que a luz negra ilumine o meu rosto”, diz Mão-de-Ferro, enquanto Dubem diz que “a história da República das crianças está gravada nas profundezas” como a confirmar que o princípio de toda mudança política começa com a mudança da forma como se olha para o passado a partir do presente. Depois de lançar todas as suas pedras na água, Mão-de-ferro tira as botas e roupa de soldado que vestia e sai correndo em direção ao mar. Durante a corrida, esboça um sorriso em um prenúncio da sua “libertação”. Enquanto isso, as outras quatro crianças aproveitam para enterrar as marcas do seu passado na areia da praia. Por fim, enquanto as demais crianças da República brincam na praia, Dubem conversa com Nuta passando para ela o seu legado maior, o óculos de Amílcar

Cabral, e assegurando simbolicamente, que essa memória de revolução não será esquecida nas gerações futuras.

A alegoria no filme *Republica di mininus* se apresentou por meio da apresentação de variados elementos de composição da narrativa, sobretudo através da *mise en scène* em que pequenos detalhes e elementos da diegese contribuem para dar vida à “República das crianças” e, ao mesmo tempo, pontuando as diferenças entre ela e o regime anterior. Uma mudança que pode ser percebida tanto pelas personagens, predominância de um elenco infantil, mas também nas paletas de cores que no começo do filme são escuras, remetendo a um cenário sombrio e de insegurança, em contraste com a diversidade de cores que ocupa a segunda parte do filme.

Seja através de referências a fatos e personagens relativos à própria história de Guiné-Bissau, seja através alusão a outros filmes, o uso de construções alegóricas por meio dessas estratégias, ao promover a incompletude semântica em diversos momentos da narrativa, permite ao filme reportar acontecimentos históricos pela via da *transposição*, ou seja, quando o sentido de um signo em presença se relaciona com o sentido de um signo em ausência. Embora essa seja uma característica relacionada à própria definição de alegoria, enquanto tropo de linguagem, acreditamos que talvez esse seja o termo mais apropriado para indicar o tipo de retórica que se desenvolve, tanto no filme *Republica di mininus*, quanto em diferentes momentos da filmografia de Flora Gomes. Assim, para além das estratégias mencionadas na análise desse filme, um dos recursos narrativos que torna essa transposição semântica mais proeminente na filmografia do cineasta é a da *presentificação*, ou seja, o gesto de trazer elementos passados da História política de Guiné-Bissau como se ainda fossem presentes – incluindo as recorrentes referências à figura de Amílcar Cabral – incentivando uma compreensão da História do país, não como a mera sucessão de fatos, mas a partir dos valores coletivos que impulsionaram os agentes envolvidos em tais acontecimentos. Acontecimentos, fadados ao esquecimento, mas cuja memória sobrevive em ruínas narrativas para o conhecimento das novas gerações.

6 ALEGORIAS NARRATIVAS: DIMENSÕES HISTÓRICAS EM PERSPECTIVA NO CINEMA

Mabo, sabes por que, nos contos, o leão sempre é vencido pelo caçador? Porque o caçador é quem conta a história. Se a história fosse contada pelo leão poderia, às vezes, ser diferente. Isto ocorre aqui também. Pense nisso e tenha confiança no futuro. Lembre-se sempre que esse mundo é muito velho e que o futuro vem do passado¹.

“O passado continua a ser um solo fértil para os cineastas africanos [...]. Nós não podemos voltar fisicamente para o passado. Mas nós temos que olhar para o passado para descobrir porque nós viemos parar onde estamos agora²”, já diria o cineasta etíope Haile Gerima em uma entrevista concedida ao pesquisador Kwame Karikari (UKADIKE, 1994, p. 288 e 289, tradução nossa). Após a análise, pudemos perceber como as alegorias, enquanto estratégia narrativa proveniente das narrativas de tradição oral, são atualizadas por meio de filmes produzidos por cineastas africanos em diferentes períodos. No entanto, para além do processo de significação resultante de cada análise específica, seguem em aberto questões de ordem mais ampla, entre elas, a relação das *histórias* – apresentadas pela diegese das narrativas fílmicas – com o curso da *História*, enquanto ente usado como referência para as discussões apresentadas ou pressupostas na narrativa dos filmes.

Partindo da hipótese de que o recurso à alegoria seja uma característica predominante nos filmes que constituem o *corpus* deste trabalho, esse capítulo pretende explicitar como as alegorias proporcionam a construção de uma narrativa que atende a uma dupla reivindicação dos realizadores africanos: a de representar diferentes aspectos da História dos povos africanos pelo viés de uma *memória popular* e também associada a uma *memória pessoal* dos acontecimentos, esta construída a partir de uma experiência dos próprios cineastas, enquanto sujeitos implicados no processo histórico, e que apresentam *histórias* (os eventos da diegese) como suporte para a construção de novas versões da *História* da qual são testemunhas. Portanto, essa articulação entre memórias (popular e pessoal), ao tempo em que envolve acontecimentos factuais e imaginados em uma mesma narrativa (a cinematográfica), também é resultante de dois posicionamentos diferentes, porém contíguos, que o cineasta assume em relação à *História*:

¹ Trecho do diálogo entre o *griot* Djéliba e o menino Mabo no filme *Keita! L’heritage du griot* (1995, 01:31:24 a 01:31:52).

² Do original: *the past continue to be such fertile soil for African filmmakers [...]. We cannot physically go back to the past. But we have to look into the past to find out we have why we have come to where we are now.*

a de narrador e a de testemunha.

Uma possível explicação sobre esse duplo posicionamento pode ser encontrada em um depoimento apresentado pelo cineasta Cheick Oumar Sissoko (UKADIKE, 2002, p. 181-199). O cineasta, quando questionado sobre qual seria o seu diferencial ao fazer uso das tradições orais como fonte de inspiração para seus filmes, acaba dando uma explicação de como a narrativa fílmica tem o potencial de articular diferentes dimensões da História, conforme argumentamos anteriormente:

Quando alguém vê os meus filmes distingue entre *duas histórias* que não estão separadas uma da outra. Tradicionalistas tem dois papéis – eles são, simultaneamente, *autores e narradores*. Como narradores, os tradicionalistas começam com a primeira história que eles narram para as suas audiências. E quando os tradicionalistas são autores, colocam a si mesmos na história mesmo que a história se passe ao longo de vários séculos. Eles reivindicam ter testemunhado pessoalmente as ações da história. E então, para reforçar a primeira história, eles introduzem uma história paralela que é relevante para a primeira (UKADIKE, 2002, p. 186, tradução e grifo nosso)³.

As duas histórias, a que o cineasta se refere, poderiam ser aqui denominadas de enredos contidos no filme. Em discussões anteriores já vimos que a sobreposição de enredos é uma prática comum em narrativas fílmicas que fazem uso das técnicas da tradição oral, mas o que chama particularmente a atenção nesse depoimento de Sissoko é a forma como ele situa o cineasta nesse processo. À semelhança do tradicionalista (*griot*), que ora é autor (testemunha) e ora é narrador (observador) em relação à história contada, assim também pode ser vista a relação do cineasta com as narrativas que constrói. Da mesma forma em que os filmes africanos são marcados por uma “estética nômade” (GABRIEL, 1989), não preocupados em se ajustarem a uma indexação como filmes de ficção ou de documentário, também há uma relação ambígua do cineasta com a narrativa, pois assim como em alguns momentos ele pode dispor das características de um narrador onisciente, que permanece em oculto nos moldes da transparência de uma narrativa clássica, em outros momentos ele pode querer “colocar a si mesmo na história”, assumindo um posicionamento autobiográfico como meio de legitimar sua condição de sujeito inserido no fluxo da História, testemunha dos acontecimentos narrados e, ao mesmo tempo, operando constantes deslocamentos a respeito da própria natureza da sua narrativa enquanto História ou memória.

O desafio ao trazer tal discussão para a análise ou interpretação de narrativas está em lidar

³ Do original: *When one sees my films, one distinguishes between the two stories which are not far separated from each other. Traditionalists have two roles – they are, simultaneously, authors and storytellers. As storytellers, the traditionalists start with the first story, which they narrate to their audiences. And when the traditionalists are authors, they place themselves in the story itself even if the story took place over a time span of several centuries. They claim to have personally witnessed the actions in the story. And then to reinforce the first story, they introduce a parallel story which is relevant to the first story.*

com os conceitos de *História* e *memória*. Diferente da seção anterior em que articulamos a noção de *história* com a narrativa, aqui a proposta é lançar o olhar para uma outra perspectiva de *História*. Não mais aquela que constitui diretamente a diegese da narrativa fílmica e é composta pelo conjunto de acontecimentos fornecidos por quem narra, mas aquela que, embora situada em segundo plano (narrativa extradiegética) é, eventualmente, retomada não como fonte de inspiração, mas como uma narrativa a ser reinterpretada ou, até mesmo, reescrita através do cinema. Por outro lado, essa *História* também se constitui através da *memória*, sobretudo, no contexto de países que passaram por regimes de opressão e dominação, como ocorreu em boa parte do continente africano, e cuja *História* oficial é resultante de uma experiência do Outro que o dominou, a versão do “caçador”, como diria o *griot* Djéliba ao menino Mabo.

Por isso, nessa seção propomos um breve retrospecto dos conceitos apresentados sobre esses termos com o fim de compreender como eles são acionados pelas narrativas fílmicas aqui analisadas e, assim, observar a alegoria não somente como um *agente modulador* dos recursos expressivos, mas como um *agente mediador* da narrativa fílmica com outras narrativas pressupostas – *História* e *memória* – promovendo a reabilitação da historicidade e da temporalidade através da história narrada pelo filme.

Essa dupla reabilitação, fruto da ressignificação que Walter Benjamin propõe ao conceito de alegoria, se estabelece em uma franca oposição ao ideal de eternidade encarnado pelo símbolo (GAGNEBIN, 1999, p. 31). Por isso, por mais semelhante que seja a ideia geral sobre alegoria e símbolo – como se costuma deduzir pela menção indiferenciada aos termos, quando utilizados para qualificar textos de natureza figurada – na perspectiva benjaminiana, eles operam segundo lógicas distintas no que diz respeito às noções de temporalidade e historicidade. Noções que, por sua vez, têm uma estreita relação com a natureza narrativa.

Uma das historicidades que a alegoria reabilita é a historicidade da experiência (XAVIER, 2012, p. 351). Em termos narrativos, ela se revela pela sobreposição de “histórias” – a *história* narrada no âmbito da ficção e a *História*, extraída da experiência social e que serve de referente – ainda que fragmentado, sob a forma de ruínas – para a composição do enredo do filme, a primeira história mencionada por Sissoko. A discussão que segue, portanto, sai um pouco da reflexão sobre alegorias enquanto composições narrativas, para pensá-las na condição de agentes nesse processo de articulação entre historicidades e temporalidades.

É, portanto, a partir dessas articulações teóricas que pensamos o conceito de *alegorias narrativas* como essa mediação complexa operada por meio de narrativas, fílmicas ou não, e que emergem das relações entre *história* e as narrativas que lhe organizam, *História* e as

memórias que lhe são atribuídas. Por essa configuração, o conceito *alegorias narrativas* não necessariamente se restringe a realizadores de países africanos, nem a propósitos específicos (*alegorias nacionais, alegorias históricas, alegorias do subdesenvolvimento*⁴), daí a nossa proposta em apresentar o conceito de alegoria em articulação com o termo “narrativas”, pela sua capacidade em abarcar, conceitualmente, dois aspectos: um relacionado à produção dessa forma discursiva e outra referente às narrativas implicadas no seu processo de significação.

Deste modo, a expressão *alegorias narrativas* se relaciona à produção quando se refere ao objeto sobre o qual a alegoria opera (a narrativa e, neste caso, a narrativa cinematográfica) e, ao mesmo tempo, alude à pluralidade semântica das narrativas mobilizadas e articuladas no seu processo de análise: a saber *história(s)* – história como diegese e História como referente da experiência social – e *memória(s)* – memória popular e memória pessoal. Uma operação que busca definir, em termos narrativos, o movimento entre autor e narrador, testemunha e observador, em que as narrativas se cruzam e reforçam mutuamente, como sinalizado no depoimento de Sissoko ao se referir à influência das tradições orais em suas narrativas (UKADIKE, 2002, p. 186).

Em um primeiro momento, esses conceitos serão pensados dentro do contexto de filmes africanos, com o fim de mostrar que construções alegóricas, para além de configurarem uma estratégia narrativa proveniente da tradição oral (devido à partilha de determinadas estratégias, como já apresentado), também surgem como um desdobramento da forma como os cineastas africanos se relacionam com diferentes dimensões da História. Essa perspectiva nos leva a pensar não como a História foi *representada* no filme, mas sim, como ela foi e vem sendo *figurada*. Isso porque, enquanto na ideia de representação há uma promessa velada de apresentar o acontecimento tal como foi, o processo de *figuração* da História oferece à narrativa caminhos para ambiguidades, contradições, conflitos, incertezas. Um modo de compreender essa diferença é recorrer à forma como o tema da escravidão foi abordado nos cinemas africanos.

Enquanto boa parte das narrativas cinematográficas sobre o tema “congelam a escravidão no passado” (CHAM, 2004, p. 61), como um acontecimento já superado, em filmes realizados por cineastas africanos, as narrativas não são apenas meios de rerepresentar um passado remoto, mas uma forma de se reconectar com o passado, para, sobretudo indicar que, infelizmente e em muitos aspectos, os vestígios danosos desse passado ainda não foram totalmente superados.

⁴ Aqui nos referimos ao conceito de *alegorias nacionais*, de Fredric Jameson (1986; 2009), e *alegorias históricas* e *alegorias do subdesenvolvimento*, conforme utilizadas por Ismail Xavier (2005; 2012).

Logo, trata-se de um retorno ao passado, para falar da sua sobrevivência no presente.

De posse desse repertório, em um segundo momento voltamos a olhar para as *alegorias narrativas*, porém situando sua abordagem conceitual como um indicativo da necessidade em se explorar novas perspectivas analíticas, entre elas, a *análise retórica* (SOULEZ, 2011). Mesmo não sendo aplicada à presente tese, a análise retórica é desenvolvida a partir de desdobramentos da abordagem *semiopragmática* e surge como possível alternativa metodológica para lidar com narrativas audiovisuais em que o contexto histórico é um fator preponderante para compreender a sua composição. Um contexto que, a despeito da sua relevância, também demanda cuidados metodológicos ao ser incorporado e articulado ao processo de análise fílmica a fim de não resultar em interpretações que fazem do contexto seu elemento principal, em detrimento das especificidades da produção audiovisual, ou ainda, que pensam o discurso do filme como algo encerrado em si mesmo e cuja construção se justifica apenas como uma forma de manipular o espectador.

6.1 FIGURAÇÕES DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA EM FILMES AFRICANOS

Entre a possibilidade de contar novas versões da história, seja através da experiência vinculada à terra natal, seja a partir de uma experiência diaspórica, a aplicação da alegoria à narrativa cinematográfica se configura como um recurso retórico que atende a uma dupla reivindicação dos realizadores africanos: a reivindicação por representar uma memória coletiva, (uma História que inclusive é desconhecida por muitos ou ainda é vista segundo estereótipos ocidentais) e, ao mesmo tempo, a reivindicação pela materialidade de uma memória pessoal, fruto da própria experiência do realizador, sujeito que constrói sua trajetória, mas que não deixa de ser uma testemunha dos conflitos e contradições relacionadas aos acontecimentos históricos do seu país de origem.

Como atesta Diawara (2010), os cineastas africanos não usam o cinema apenas como ferramenta para expressão de uma ideologia, mas como forma de contar histórias africanas, em todas as suas complexidades e riquezas temáticas, e um meio de auto-descoberta, invenção artística e performance (DIAWARA, 2010, p. 99). Segundo o autor, as perguntas mudaram: não se trata mais de perguntar o que é África no cinema ou qual a mensagem do filme, mas o que é o cinema e qual a relação particular do diretor com a linguagem fílmica. É como parte dessa reflexão que Diawara define os cineastas africanos como “peritos da memória”, expressão utilizada pelo filósofo congolês Valentin Mudimbe (1988) em referência àqueles que “criam,

inventam e transformam; além de obedecerem fielmente à sua vocação e responsabilidade de transmitir uma herança, registrar suas obsessões e apresentar seu passado” (MUDIMBE, 1988, p. 157).

A princípio pode parecer que Histórias e memórias são preocupações passadas ou referentes às gerações pioneiras de cineastas africanos, no entanto, de acordo com Melissa Thackway (2003) tais questões são compartilhadas, tanto por filmes que aderiram a discursos liberacionistas nas primeiras décadas de produção, quanto por filmes contemporâneos que recorrem a essas duas instâncias para retrabalhar o imaginário reaccessando o passado como forma de recriar e redefinir o presente e o futuro (THACKWAY, 2003, p. 94). Na perspectiva da autora, os cineastas africanos ao criarem suas histórias, recontam a História a partir do seu próprio ponto de vista, enquanto uma maneira de se reapropriar da memória coletiva, desafiando os apagamentos de leituras eurocêntricas da História e, ao mesmo tempo, buscando uma auto-definição pós-colonial. Por essa razão, como parte de sua análise, Thackway classifica os filmes que retrabalham a História e a memória de um “ponto de vista africano”⁵ em duas categorias: filmes de *confrontação colonial* e filmes de *memória-história*. A primeira categoria, é uma retomada de uma proposta apresentada anteriormente por Diawara (1992) em referência aos filmes que buscam uma releitura de eventos relacionados à História colonial a exemplo de *Emitai* (1971) e *Camp de Thiaroye* (1988), de Ousmane Sembene, e *Sarraouina*, de Med Hondo (1986). Já a segunda categoria (*memória-história*) se refere às produções fílmicas que têm a tendência de trazer uma abordagem da História em uma perspectiva mais pessoal, por vezes, autobiográfica. Filmes em que eventuais questionamentos acerca do passado partem da situação presente com construções narrativas que borram as fronteiras de gênero (ficção e documentário).

De acordo com o Teshome Gabriel (1993), diferente da memória, a chamada *História oficial* tem a tendência de ser centralizadora e querer controlar o futuro através das informações do passado. Já a *memória popular* considera o passado como um assunto político que ao invés de servir para controlar o futuro é uma referência para uma luta que ainda perdura. A relação com acontecimentos passados a partir do filtro da memória faz com que muitos filmes sejam interpretados apenas pelo viés político, quando na verdade o que se apresenta é uma mudança

⁵ Usamos a expressão entre aspas, pois a autora não expressa exatamente quais seriam os parâmetros de definição desse ponto de vista a ponto de ele ser considerado africano. Isso porque o fato de um filme ser realizado por um(a) cineasta oriundo de um país africano não faz do seu ponto de vista uma construção alinhada com a suposta identidade que o termo “africano” parece indicar. Além disso, considerar o termo que se reporta a um continente com qualificar é algo bem complexo, conforme discussões anteriores a respeito da denominação “cinema(s) africano(s)”.

na maneira de se olhar para o passado como se fosse presente. Uma relação dada pela memória coletiva e que entra em sintonia com a técnica de *presentificação* empregada como estratégia narrativa das tradições orais.

Ainda no que diz respeito ao conceito de memória, para Pierre Nora (1993) embora a memória conceitualmente esteja em oposição à História, é possível estabelecer uma relação simbiótica entre eles, partindo do princípio de que “tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. A necessidade de memória é uma necessidade de história” (NORA, 1993, p. 14). É por esse viés que em seu artigo *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), o autor apresenta o conceito de “lugares de memória” como resultante de um novo regime de memória, instaurado na modernidade e ocasionado por uma aceleração da história. Um regime em que tais “lugares” – sejam eles materiais, simbólicos ou funcionais (NORA, 1993, p. 12) – surgem do sentimento de que não existe uma memória espontânea, logo, é preciso materializá-la, criar mecanismos para a sua perpetuação. Além disso, uma vez criados, esses “lugares” dependem de um “investimento da imaginação (aura simbólica)” para que sejam mantidos. Assim, enquanto a História é vista como uma reconstrução sempre problemática e incompleta, a memória se apresenta como uma instância carregada por grupos vivos e, por isso, sempre exposta à constante dialética entre lembrança e esquecimento. Embora a concepção de História apresentada por Nora se adapte ao contexto dos filmes realizados por cineastas africanos, a sua ideia de memória a partir de “lugares” (físicos ou não) se confunde com uma visão conservadora e patrimonialista da memória em que a consagração de “lugares” seria supostamente a solução diante da iminente ameaça de sua perda.

Na leitura de Paul Ricoeur (2007, p. 413) essa argumentação de Nora em torno de História e Memória também pode ser resumida em três temas ou pressupostos: 1) a ruptura entre memória e história; 2) a perda da história-memória e 3) memória apreendida pela história. É da ruptura entre memória e história (1) e da perda da história-memória (2) que, na perspectiva de Ricoeur, emerge a memória apreendida pela história (3), de onde vem o “reinado do arquivo” e a memória arquivística. Tais tentativas de materialização da memória, de certo modo, estão ligadas a uma espécie de “elogio do patrimônio” com efeitos adversos sobre os *lugares de memória* (memória apreendida pela história) na proporção em que o “investimento imaginativo” que motivou a sua criação, pode ser facilmente diluído ou esquecido por meio de mecanismos institucionais.

Entre as produções audiovisuais que podem servir para problematizar essa concepção de “lugares de memórias”, a partir do contexto histórico dos países africanos, podemos fazer

menção a alguns trabalhos desenvolvidos pela artista portuguesa Filipa César que, usando de arquivos (impressos, audiovisuais, sonoros, têxteis⁶, etc.), provenientes de Guiné Bissau, propõe diferentes releituras da História do país africano pela observação e crítica dos seus “lugares de memória”. Uma releitura que se dirige tanto aos “lugares de memória” produzidos no contexto colonial – como pode ser visto no seu curta-metragem *Cacheu* (2012), quando a antiga estátua de um militar português, ao parecer semi-destruída em Guiné-Bissau, serve de mote para questionar a sobrevivência da memória de soberania pretendida pelo monumento – e que também se dirige aos lugares de memória produzidos no processo de emancipação política do país – a partir da projeção de imagens de arquivo, como aparece no curta *Conacry* (2013) e no documentário do *Speel Reel* (2018). A partir dessa arqueologia arquivística, de algum modo, Filipa César propõe a discussão sobre fragilidade material e simbólica desses “lugares de memória” e, ao mesmo tempo, a sua sobrevivência a despeito da carência ou ausência de um “investimento imaginativo” sobre eles ou sua valorização sob o *status* de memória.

Essa valorização ou reconhecimento de algo como memória, no curso da História, de acordo com Jacques Le Goff (1990) não é espontâneo, mas fruto de escolhas, de maneira que aquilo que sobrevive do passado só consegue chegar até nós pela influência de “[...] forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, e por aqueles que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa [...]” (LE GOFF, 1990, p. 535), ou seja, os historiadores. Esse reconhecimento da memória, para além de escolhas institucionais, também passa por processos de interação social, como aponta Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva* (1950).

Conhecido por inaugurar o estudo sobre memória no campo das ciências sociais, Halbwachs parte do conceito de “memória coletiva” como uma forma de “despersonalizar” a memória, até então, vista como a capacidade exclusivamente individual de se lembrar do passado. Ao incorporar o fator social, o autor mostrou que o processo de construção da memória demandava uma análise da relação desse indivíduo com o coletivo. Já para Paul Ricoeur (2007), a distinção entre memória individual e memória coletiva é dada em conformidade com os diferentes universos discursivos dos quais tais memórias fazem parte. De um lado, a memória individual está ligada a uma tradição mais antiga de reflexividade e de outro, a memória coletiva é proveniente de uma tradição de objetividade. Um dilema que, no âmbito da filosofia da

⁶ Em 2019, a artista lançou o vídeo experimental *Crioulo Quântico* que aproxima, discursivamente, os “códigos” inscritos nos panos de pente (tecidos) com os códigos binários computacionais propondo uma espécie de “reversão” de paradigmas ao mostrar que a mais refinada concepção de tecnologia e conhecimento a respeito de quântica já estavam, de algum modo, preconcebida nas artes manuais das culturas africanas.

história se resolve por meio da discussão das “relações externas entre memória e história e as relações internas entre memória individual e memória coletiva” (RICOEUR, 2007, p. 106).

Entretanto, posteriormente à proposta de Halbwachs, Michael Pollak (1989) vai questionar a validade dessa ideia ao enfatizar que existem critérios pelos quais alguns fatos se tornam memoráveis, e outros não. Além disso, ao avaliar a memória, seja ela individual ou coletiva, percebe-se nela uma tentativa de “definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades” (POLLAK, 1989, p. 3-15), logo um elemento de identidade. Esse elemento de identidade também surge como parte do conceito de História, na medida em que a sua construção, enquanto narrativa, foi (e ainda é), pautada por valores de Estado, conforme atesta Ricoeur (2007, p. 404):

[...] a história é aprendida pela memorização de datas, de fatos, de nomenclaturas, de acontecimentos marcantes, de personagens importantes, de festas a celebrar. É essencialmente uma narrativa ensinada cujo quadro de referência é a nação. Nesse estágio de descoberta, ela própria lembrada ulteriormente, a história é percebida [...] como ‘exterior’ e morta.

Diante dessa relação problemática da memória com a História, apontada tanto por Pierre Nora (1993), quanto por Paul Ricoeur (2007), Teshome Gabriel (1989) utiliza o termo *História oficial* e o define a partir das diferenças que ele possui em relação à *memória popular*. Ao fazer isso, ele põe em operação o que Ricoeur diz a respeito dos diferentes “universos discursivos” que estão em disputa por trás dessas narrativas. Para Gabriel (1989), a *História oficial* é o discurso que tem a tendência em fazer interpretações do futuro a partir de conjecturas do passado, privilegiando a expressão em forma escrita e se posicionando como uma espécie de centro que marginaliza outras versões da História. Características que configuram uma ideologia pela qual se inibe pessoas de construir sua própria História. Já a *memória popular*, por outro lado, tem uma outra relação com o passado. Ao invés de ser vista apenas como um parâmetro ou ponto de referência para uma previsão futura, o passado na *memória popular* é visto como uma questão política, um tema de luta, pois ao pressupor a existência de vários centros e margens no curso da História, conclui que algo, convenientemente, foi deixado de fora, logo, é preciso reivindicar o seu retorno. Por essa razão, a ideia de *memória popular* não se refere a uma tradição, como algo apartado de uma experiência social compartilhada, mas se refere a uma dinâmica, cuja lógica de tornar a memória dos acontecimentos disponível, passa por alguma forma de “mitificação” (GABRIEL, 1989).

Um conceito que pode servir de ponte para compreender a relação entre *História* e *memória* nas narrativas dos cinemas africanos que usam da alegoria é, portanto, a ideia de História não como uma narrativa centralizadora que marginaliza outras, mas como um “não-

lugar” de memória, aquilo que escapa das narrativas oficiais, uma “ruína”, conforme termo apresentado por Walter Benjamin. Assim como a alegoria é definida pela sua incompletude, manifesta por meio da linguagem, para Benjamin “a ruína carrega uma força histórica de conhecimento, ao acolher origens não premeditadas na marcha temporal, ao apontar para aquilo que não foi, mas poderia ter sido” (OLIVEIRA, 2012, p. 28). A ruína aqui também é empregada de forma metafórica, pois a sua existência é, simultaneamente, indício de destruição e resistência, ausência (do que era), presença (pelo que ficou), uma espécie de “*presentificação* do vivo no morto” (OLIVEIRA, 2012, p. 29).

O conceito de História apresentado por Walter Benjamin – sob a forma de 18 teses –, de acordo com Michael Löwy (2005), constitui uma espécie de manifesto filosófico, em forma de alegorias e imagens dialéticas, que promove o que autor denomina de uma “abertura da História”⁷, ou seja, uma concepção do processo histórico que dá acesso a um vertiginoso campo dos possíveis (LÖWY, 2005, p. 147). Embora não exista um consenso quanto à interpretação destas teses⁸, elas têm por fundamento um sentimento de nostalgia em relação ao passado como método revolucionário de crítica do presente (LÖWY, 2005, p. 15) e a utilização de experiências históricas concretas como método de exposição conceitual. Suas alegorias não são metafísicas, mas compostas de “fragmentos de história” para apresentar o seu próprio olhar, mais amplo e filosófico, sobre o curso da História. Entre as suas teses do conceito de História mais conhecidas, e que se aplicam à discussão dos cinemas africanos que propomos aqui, estão as Teses VII e IX.

Na tese VII, Benjamin confronta a atividade do historiador: “com quem, afinal, propriamente, o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta é: inegavelmente com o vencedor” (LÖWY, 2005, p. 70). Assim, Benjamin propõe como método materialista histórico “escovar a história a contrapelo”, expressão que na interpretação de Löwy (2005, p. 74) é um convite para o historiador ir contra a versão oficial da História, opondo a ela a tradição dos oprimidos e compreendendo que a redenção, a revolução, não virá como um curso natural das coisas, mas é necessário lutar contra a corrente (contrapelo) para que ela aconteça. Em outras palavras: considerar a História do ponto de vista dos vencidos ou daqueles que foram prejudicados por ela.

⁷ Conceito discutido com mais profundidade no livro *Walter Benjamin ou a história aberta* (1985), de Jeanne-Marie Gagnebin.

⁸ Há várias escolas de interpretação das teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin – materialista, teológica, de contradição, etc. Michael Löwy (2005, p. 36) propõe em sua interpretação uma escola alternativa (sic) que, diferente das demais, concilia duas vertentes consideradas antagônicas como peças chave para a leitura das teses: a influência teológica e a marxista.

Já em sua tese IX, o filósofo usa a figura de um anjo pintada em um quadro para lançar o seu olhar nostálgico e, ao mesmo tempo, trágico sobre a História: “O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos, aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe” (LÖWY, 2005, p. 87). Por esses escritos, a memória é incorporada à História, não sustentada pela concepção de patrimônio, mas revestida por uma nostalgia que também é parte de seu necessário processo de revisão. E nas produções audiovisuais como esse processo revisionista da História é discutido?

Saindo de um espectro mais amplo, situado no âmbito de crítica da cultura, e partindo do universo de produções audiovisuais, Robert Rosenstone, em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história* (2010), argumenta que, assim como a História impressa, a História representada nos filmes se refere a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado, compartilhando do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por “conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos” (ROSENSTONE, 2010, p. 14). Como exemplo disso, basta lembrar das narrativas fílmicas de “fundação” que – como foi discutido em seção anterior – fazem uso de construções alegóricas, porém lançando um olhar “nacionalista” (por isso consideradas como alegorias nacionais) inserido em um processo de retomada da História através de uma construção discursiva que almeja reforçar o sentimento de pertença a uma “comunidade imaginada”, conforme expressão utilizada por Benedict Anderson (2008).

Em outros livros sobre a relação entre filme e História⁹, Rosenstone parte da premissa de que meios audiovisuais são modos legítimos de fazer História e trazer sentido a traços do passado. Quanto ao filme designado como *filme histórico*, sua construção narrativa não deve ser vista em comparação com a História escrita, mas como uma forma de recontar o passado a partir de regras próprias. Essa tendência de comparar o filme histórico com seu referente, refutada pelo pesquisador, aponta para a dificuldade em julgar uma obra histórica sem buscar o literal no seu modo de apresentação e, por consequência, recusar a sua contraparte: a memória na narrativa como um possível registro histórico. Em um trecho extraído do livro *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history* (1995), Rosenstone trata sobre essa dificuldade em considerar a memória como um registro histórico ao comentar o documentário *Sans Soleil* (1983, França), de Chris Marker:

O fato de *Sans Soleil* estar possuído e impregnado de memória, qualquer um que o vê concorda. Mas é uma obra de História? Isso é mais difícil de aceitar. Certamente não a História como a conhecemos em forma escrita – nem mesmo a História como

⁹ Livros de Robert Rosenstone: *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history* (1995) e *Revisioning history: films and the construction of a new past* (1995)

costuma aparecer na tela. Mas eu vejo como uma possível forma de História, que é densamente visual e verbal, que não privilegia nem a palavra nem a imagem mas de alguma forma coloca uma contra a outra como forma de alcançar novos tipos de entendimento (ROSENSTONE 1995, p. 165 apud WESTEWELL, 1997, p. 102, tradução nossa)¹⁰.

Por isso, o autor defende que as memórias abordadas no filme constituem uma *visão* da História (ROSENSTONE, 1990, p. 836). Visão de uma cultura, uma época, uma civilização, etc. Uma visão que os filmes oferecem a respeito da História e, mesmo que parciais, pode coletivamente apontar para lacunas sobre a compreensão do passado. Possivelmente foi a partir dessas “lacunas” do passado, percebidas em narrativas fílmicas eurocêntricas, que os primeiros cineastas africanos foram motivados a produzir suas próprias narrativas buscando uma releitura e, por vezes, uma reescrita da própria História.

A noção de reescrita da História através do cinema foi inicialmente apresentada por Marc Ferro (1995). É partindo dessa noção que Mahomed Bamba (2008b), ao lançar um olhar sobre os filmes africanos, defende que o desejo de reescrever a História entre os cineastas africanos não se justifica apenas em termos ideológicos e políticos, mas se apresenta como um *dever de memória*. Um dever de memória que não se refere propriamente ao passado remoto da escravidão, mas a acontecimentos recentes relacionados à “história pós-colonial” funcionando mais como um “exercício terapêutico do que uma revanche sobre a história” (BAMBA, 2008, p. 113). Entre os fatores que justificam esse dever de memória, está a necessidade de reconstrução da História a partir de um “ponto de vista africano”¹¹, sobretudo, diante do fato de a História africana ter sido muitas vezes “confiscada” pelas cinematografias hegemônicas – no passado e também agora – e também como uma forma de mostrar que os povos submetidos à colonização têm um passado anterior. Para Bamba, “esse passado mirabolante e glorioso narrado pelos *griots* funciona como uma estratégia de superação do colonialismo” e permite “corrigir os mitos criados pelas imagens ocidentais sobre a África” (2008, p. 140 e 143).

O passado africano, retratado através de narrativas cinematográficas foi, na maioria das vezes, apresentado dentro de uma perspectiva europeia, enfatizando mais a história dos europeus na África (CHAM, 2004, p. 50) e fazendo das histórias das ex-colônias um conjunto de “ficções arbitrárias, tais como o destino manifesto, o fardo do homem branco ou a visão de

¹⁰ Do original: *That Sans Soleil is obsessed and suffused with memory, anyone who sees it has to agree. But is it work of history? That may be harder to accept. Certainly not history as we know it in written forms – not even history as it usually appears on the screen. But I see it as a possible form of history, one that is densely visual and verbal, that privileges neither the word nor the image but somehow sets them against each other to achieve new sorts of understanding.*

¹¹ Além de Mahomed Bamba, outros autores como Melissa Thackway (2003, cf. p. 4) e Mbye Cham (2004, p. 49) também usam a expressão “ponto de vista africano”, mas nenhum deles indica com precisão quais parâmetros consideram para definir esse ponto de vista.

Hegel que classificou a África como um continente sem história” (CHAM, 2012, p. 296). Afinal, como diria Fanon em *Os condenados da terra* (1963, p. 170), a colonização não foi marcada apenas por um processo de “esvaziamento” das mentes nativas, mas também pela distorção do seu passado a partir da oferta de outras narrativas.

Se valendo dessa mesma “arbitrariedade” da narrativa ficcional, para apresentar diferentes versões da História, os cineastas africanos passaram adotar estratégias para a composição de suas narrativas, que resumimos em duas: 1) conferir novos significados a imagens já conhecidas (*inversão*); 2) revisitar a África trazendo referências de períodos anteriores à chegada dos europeus (CHAM, 2012, p. 296) – a exemplo de filmes inspirados em contos épicos como *Sarraouina* (Med Hondo, Mauritània, 1986) – em uma perspectiva que subverte os relatos oficiais e populares da Europa e que, inspirados na tradição oral e na memória, apresentam de forma mais complexa histórias da escravidão, do imperialismo, do colonialismo e pós-colonialismo.

Nesse sentido, os primeiros filmes de Ousmane Sembene ilustram bem esta inclinação de revisitar o passado como forma de operar uma reescrita e uma reinterpretação de acontecimentos relacionados à História do continente africano, como, por exemplo: *Ceddo* (1977) em que a reconstituição histórica é apresentada enquanto estratégia para criticar, tanto a influência islâmica, quanto a imposição colonial no continente africano; *Camp de Thiaroye* (Acampamento de Thiaroye, 1988) para tratar sobre a ingratidão da França em relação aos ex-combatentes senegaleses e africanos que lutaram na II Guerra e *Moolaadé* (2000) para tratar sobre a circuncisão feminina (BAMBA, 2008; CHAM, 2012).

Para além do legado revisionista deixado por Sembene, Mbye Cham (2012) também cita outros filmes produzidos por cineastas africanos que incentivam essa revisão histórica, não apenas de países da África Subsaariana, mas também de territórios situados do norte do continente, entre eles: *Al-Tariq* (Mohamed Slim Riad, Argélia, 1968), *Chronique des années de braise* (Crônica dos anos de fogo, Mohammed Lakhdar-Hamina, Argélia, 1975), e *Youcef ou la légende du septième dormant* (Youcef ou a lenda do sétimo adormecido, Mohamed Chouikh, Argélia, 1993) que discutem os acontecimentos relacionados à guerra de independência na Argélia em paralelo com um conto bem conhecido; *Sous le pied des femmes* (Rachida Krim, Argélia/ França, 1997), sobre a participação das mulheres na guerra e *Le silence du palais* (O silêncio do palácio, Moufida Tlatli, Tunísia, 1994) que, baseado na memória, revisa um certo momento da história da Tunísia (CHAM, 2004, p. 50).

Em termos temáticos, as lutas armadas e a resistências dos africanos contra os poderes coloniais da Europa também constituem um rico material narrativo. Um exemplo, já citado em outro momento da tese, é o filme *Mortu Nega* (1989), dirigido por Flora Gomes e que reconstitui filmicamente as lutas pela independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde, porém recuperando elementos da memória popular como forma de recompor o passado. Curiosamente há poucos filmes realizados por cineastas africanos que tratem sobre a escravidão de um ponto de vista histórico¹².

Os cineastas engajados em tais projetos revisionistas se inserem em uma “tradição de contrahistoriografia radical” (CHAM, 2012), baseando suas versões de histórias não em uma simples arqueologia do passado, mas em uma reescrita – ou recontação para fugir da vigência da linguagem escrita como parte do registro histórico – ancorada na fusão de uma memória individual com uma memória coletiva compartilhada.

Esse repertório conceitual sobre memória e História e sua articulação através do cinema, especialmente nos filmes africanos, serve para indicar que a composição de *alegorias narrativas* é apenas uma das formas pelas quais os filmes africanos exercem essa recuperação do passado no presente dando continuidade ao processo de reinterpretação da História. Enquanto nas obras de Sembene¹³ fica evidente a busca de uma reinterpretação a partir de uma reconstituição amparada na “literalidade” – comumente associada a filmes históricos – em outros cineastas a ausência ou falta dessas marcas literais não implica em uma descontinuidade desse processo de reinterpretação, mas em seu desenvolvimento a partir de novos arranjos narrativos inspirados em estratégias empregadas nas tradições orais, a exemplo das alegorias narrativas.

Esse processo de pensar o passado no presente, também deve ser visto à luz do período em que o filme foi feito (ROSENSTONE, 1995). Nesse sentido, partimos da hipótese de que a instauração da alegoria por meio da narrativa dos filmes realizados por cineastas africanos, além de apresentar relações com a cultura das tradições orais, no que se refere às estratégias utilizadas para a sua construção, também é resultante de um processo de crise. Crise, em termos de perspectiva acerca da História e, conseqüentemente, uma crise em relação à linguagem, ao reconhecer a sua incapacidade em abarcar contradições, conflitos, incompletudes e

¹² Algumas exceções apontadas são: *Addangaman* (Roger Gnoam Mbala, Costa do Marfim, 1999), *Slavery of love* (John Badenhorst, África do Sul, 1999), *Sankofa* (Haile Gerima), *Asientos* (François Woukoache, 1995, Camarões), *West Indies* (Med Hondo), *Black Goddess* (A deusa negra, Ola Balogun, Nigéria/ Brasil, 1978) e *Reou Takh* (Mahama Johson-Traoré, Senegal, 1972) (CHAM, 2004, p. 58).

¹³ Há outros cineastas africanos além de Sembene que fazem essa “reconstituição histórica” através do cinema, no entanto, citamos apenas ele tendo a vista a referência anterior aos seus filmes e por ter sido um dos pioneiros nessa abordagem.

ambiguidades deixadas no curso da História. Assim, embora os filmes analisados no *corpus* da tese, se aproximem dos filmes seminais de Ousmane Sembene – por esse processo de reapropriação da história e também pelo seu aspecto didático – a sua estratégia de reescrita é outra, provocando a reflexão do espectador não por meio da reprodução literal dos acontecimentos, mas por meio de figurações, explorar as lacunas existentes nas narrativas oficiais sugerindo uma reescrita a contrapelo da História. Esse processo de reescrita e reinterpretação da História, no entanto, são construídos de forma diferente, variando conforme o período em que cada filme foi realizado, de modo que a presença do recurso alegórico expressando diferentes “retóricas” conforme a relação que estabelece com “eixos” de *historicidade* e a *temporalidade* (Figura 63).

Figura 63 – Eixos de temporalidade de historicidade

Filmes	SOLEIL Ô (1967)	ARISTOTLE'S PLOT (1996)	REPÚBLICA DE MININUS (2012)
HISTORICIDADE	Identidade	Arte (cinema)	Política (Independência)
TEMPORALIDADE	Presente – Passado	Presente – Presente	Presente – Futuro

Ao apresentar tais aspectos, pensamos que os filmes propõem, através de suas narrativas, a discussão de questões centrais (identidade, arte e política), a partir do eixo da *historicidade*, ou seja, usando da alegoria como forma de inserir memórias (registradas na História oficial ou não, individuais ou partilhadas coletivamente) enquanto chave para a compreensão da narrativa fílmica. Um outro eixo importante no processo de análise é a forma como cada filme articula a narrativa dentro de uma *temporalidade*. Mesmo que nenhuma das histórias apresentadas nos filmes faça referência a um tempo cronológico específico, elas mobilizam o espectador a fazer aproximações do presente com temporalidades específicas (passado, presente e futuro) a fim de compreender o sentido da narrativa. Destacamos as indicadas no quadro por acreditar que sejam elas as mais relevantes para a compreensão das *alegorias narrativas* construídas a partir dos filmes.

Assim é que *Soleil Ô* encena, de diferentes maneiras, a forte relação de dependência do sujeito imigrante africano com relação à Europa (pela assimilação e repetição de suas convenções, paradigmas, costumes), mesmo em um contexto pós-independência. Desse conflito de *identidade* que se desenvolve ao longo da história – da colonização do continente africano e sua atualização por meio de gestos neocoloniais sobre o imigrante africano na Europa

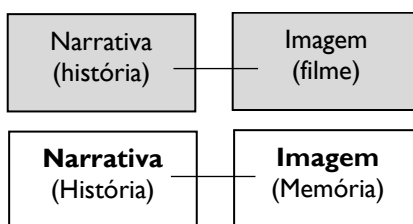
– a narrativa sugere um retorno ao *passado* a partir do presente como forma de encontrar suas “raízes” e alternativas para resistir e reagir à opressão por meio de ações revolucionárias.

Já no filme *Aristotle’s plot*, a narrativa tem como ponto de partida discussões relacionadas ao próprio campo artístico do cinema no contexto africano, desde as influências que compõem a sua produção – a formação europeia de boa parte dos seus cineastas, a dificuldade em obter apoio financeiro para produzir, a relação problemática com o financiamento estrangeiro – até os dilemas com a recepção dos filmes diante de um público que, na maioria das vezes, tem preferência por filmes produzidos na indústria de Hollywood. Quanto à *temporalidade*, o filme não apresenta conjeturas sobre o passado cinematográfico e nem suscita projeções acerca do futuro, mas traz reflexões que amparadas no presente histórico do qual o filme foi feito (década de 1990) retorna para esse mesmo presente com questionamentos que favorecem a sua releitura. Questionamentos que, mesmo passados mais de trinta anos, ainda ecoam nos dias de hoje.

Por fim, *A república de mininus*, tem como questão central de sua *historicidade* a abordagem de assuntos políticos, sobretudo, o cenário que se desenha nos países africanos após as independências. Em lugar da opressão colonial, o filme trata a opressão que advém dos próprios africanos (as crianças-soldado, os líderes alheios à destruição da cidade) e, com ele, o declínio das promessas de se construir uma nação. Mesmo partindo de uma questão do passado, em termos de *temporalidade*, o filme se desenvolve a partir de uma narrativa que se propõe como presente (“Acontece hoje”), mas apontando para um futuro (“É o fim do mundo, que exige que um mundo melhor seja construído”).

É preciso ressaltar que nenhum desses três filmes se apresentam, explicitamente, como uma abordagem histórica ou como filmes históricos. A relação com a História que eles trazem emerge como desdobramento do processo interpretativo das alegorias narrativas que o constituem. Um processo que tem como parte do seu funcionamento, a articulação no nível da “narrativa”, relação entre história e História, e no nível da “imagem” (composto pela relação entre imagem, materializada pela diegese do filme, e imagem da memória (Figura 64).

Figura 64 – Entre imagens e histórias



A relação entre “narrativas”, seria a relação da história apresentada por meio da diegese fílmica com a História, enquanto referencial de acontecimentos provenientes da experiência social e reconhecidos cientificamente, mas que ao se relacionar com a história pode vir a ser confirmado ou confrontado nos seus fundamentos de veracidade ou credibilidade. Já a relação entre imagens tende a ser mais complexa, pois ambas (a imagem representada e a imagem proveniente da memória) podem ser vistas sob a perspectiva de narrativa, no entanto, o que indicamos ao usar a palavra imagem é a “opacidade” no modo de apresentação dessas narrativas. Diferente das duas narrativas primeiras (história e História), elas não se apresentam explicitamente como tais, e sua existência depende daquilo que Pierre Nora chama de “investimento da imaginação” (NORA, 1993, p. 12), seja no processo de interpretação do filme – cujas imagens tangíveis demandam uma relação com imagens não-tangíveis (imaginário) – seja para reconhecer em um conjunto de acontecimentos da História o seu *status* de memória (pessoal ou coletiva).

Por conta dessa difícil articulação, não raramente, filmes realizados por cineastas africanos são categorizados como filmes ou dramas históricos, etnoficções, docuficções, pois é por meio dessas denominações (convenções) que geralmente as narrativas fílmicas tendem a articular as história(s). No entanto, esses parâmetros demonstram sua insuficiência quando considerados diante da forma como a História foi (e é) reapropriada e reescrita por narrativas fílmicas oriundas de cineastas de África e suas diásporas, bem como, de produções provenientes de países cuja História oficial negligenciou contribuições da memória popular.

A articulação promovida pelos filmes entre acontecimentos reais e imaginados nos fazem refletir sobre as diferentes acepções do conceito de história (enquanto invenção, narrativa) e como a mediação promovida pelas *alegorias narrativas* dos filmes promove um novo *regime de historicidade* – no sentido atribuído por Hartog (2017) – e com ele uma nova possibilidade de interpretar as narrativas de África (*história* e *História*). Uma rearticulação histórica importante no contexto dos cinemas africanos não apenas como um “dever de memória”, mas como caminho possível para a desarticulação dos mitos que ainda são perpetuados sobre o continente africano.

François Hartog, em seu livro *Regimes de historicidade: presentismos e experiências do tempo* (2017) argumenta o regime de historicidade se caracteriza como uma espécie de distanciamento que é criado para melhor observar o que está próximo. Isso ocorre porque, segundo ele, a emergência de crises – cenário em que surgem as alegorias enquanto forma de expressão – dificulta a possibilidade de se enxergar além dela, por isso que a retomada de eventos da História,

na medida em que proporciona um “desprendimento do presente”, tem um valor “tranquilizador”. Nesse contexto, a palavra regime é usada como metáfora de algo que é organizado conforme determinados parâmetros, mas cujo equilíbrio é sempre provisório e instável, de modo que: “um regime de historicidade é apenas uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias” (HARTOG, 2017, p. 11).

O termo “historicidade” não é novo e é proveniente da tradução da expressão em alemão *Geschichtlichkeit*, utilizada de forma filosófica por pensadores de Hegel a Ricoeur e, recentemente, em outros campos de estudo, a exemplo dos estudos culturais em articulação com a produção teórica de Raymond Williams¹⁴. Ricoeur argumenta que um termo concorrente à historicidade é a referência à *factualidade* de um acontecimento narrado, discussão que surge no contexto de defender o caráter não legendário (não mitológico) de determinadas narrativas (RICOEUR, 2007, p. 381). Na concepção de Hartog a historicidade se define como aquilo que “expressa a forma da condição histórica, a forma como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo” (HARTOG, 2017, p. 12), logo, não trata de uma realidade dada previamente, nem a períodos específicos ou uma civilização específica, mas uma construção tornada inteligível a partir de diversas *experiências do tempo*. Não a experiência do tempo em sua totalidade, mas sobretudo a experiência de seus “momentos de crise” quando se parece perder a evidência das articulações entre passado, presente e futuro” (HARTOG, 2017, p. 37).

Nessa perspectiva é que o *regime de historicidade*, proposto por François Hartog, ao dar atenção a esses momentos de crise no tempo e às suas respectivas expressões, vai tratar não sobre a História em si, mas sobre as suas condições de produção, pois “de acordo com as relações respectivas do presente, do passado e do futuro, determinados tipos de história são possíveis e outras não” (HARTOG, 2017, p. 39). Por isso que, na leitura de Le Goff (1990, p. 18), o conceito de historicidade (história na temporalidade) vai se desligar das suas origens “históricas”, ligadas ao historicismo do século XIX, para desempenhar um papel de primeiro plano na renovação epistemológica, pois insere a própria História em uma perspectiva histórica e permite refutar no plano teórico a noção de “sociedade sem história”.

Pensar nas condições de produções da História é um pressuposto fundamental para pensar nas narrativas fílmicas produzidas por cineastas africanos, pois muito do conteúdo de sua História foi negligenciado, primeiro porque as narrativas primeiramente reconhecidas como

¹⁴ Para compreender a noção de historicidade sob o viés dos estudos de Raymond Williams, ver artigo *Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas* (GOMES & ANTUNES, 2019).

legítimas eram de natureza eurocêntrica e produzidas a partir de uma relação de alteridade e também porque suas fontes históricas, a exemplo das histórias de tradição oral, por não seguirem aos parâmetros de escrita da História, durante muito tempo foram desconsideradas como registros legítimos. É dentro desse cenário que emergem as *alegorias narrativas*. Não pela busca deliberada pela representação da História no cinema, mas pela subordinação da História, já existente e difundida, a novos parâmetros narrativos que permitam a sua reescrita e a sua reinterpretação.

Por isso, que Jeanne-Marie Gagnebin (1999), ao falar que o conceito de alegoria em Walter Benjamin promove uma reabilitação da “historicidade” e da “temporalidade”, sugere que a alegoria – a partir dos “rastros” da História, daquilo que não foi considerado como tal, das ruínas, das memórias, individuais e coletivas – gera, como resultante de seu processo de interpretação, uma nova perspectiva sobre a forma como nos relacionamos com as experiências do tempo (passado, presente e futuro), não avaliando-as sob o crivo de uma sucessão linear (segundo um percurso teleológico), mas como experiências que estão se relacionando a todo instante entre si, oferecendo, enfim, novas historicidades ou novas perspectivas sobre os acontecimentos que constituem o tecido da História.

6.2 ALEGORIAS NARRATIVAS: POR UMA ANÁLISE RETÓRICA DO CINEMA

Pensar em *alegorias narrativas* como um possível modo narrativo presente em determinadas obras fílmicas (e quem sabe outras narrativas não-fílmicas) exige de nós pensar primeiro sob qual perspectiva essa narrativa cinematográfica está sendo considerada, tanto do ponto de vista da sua composição (*poética da oralidade*), quanto do ponto de vista da sua interação com o espectador (*leitura alegorizante*). Isso porque, como já foi discutido anteriormente, a alegoria, enquanto tropo linguístico, traz como um dos pressupostos de seu funcionamento a concepção de um duplo modo de produção de sentido, e por essa razão, consideramos a *semiopragmática* um modelo apropriado de análise.

No entanto, após a análise dos filmes e a articulação que o processo interpretativo das alegorias proporciona em torno da temporalidade e historicidade das narrativas, bem como, entre as diferentes histórias e imagens, retornamos para uma abordagem mais teórica, procurando situar o *status* das *alegorias narrativas* em um espectro mais amplo de discussões relacionadas a metodologias de análise fílmica e, especialmente, no que se refere à compreensão da natureza discursiva das narrativas fílmicas.

Levantamos essa questão metodológica, pois embora tenhamos aplicado o modelo semiopragmático ao processo de leitura dos filmes do *corpus*, percebemos que a análise do filme como um discurso ainda demanda a formulação de procedimentos específicos, principalmente pelo fato de que: considerar a narrativa como discurso, implica em interpretar a dimensão “interna” do texto fílmico como produção derivada de um sujeito, responsável pela instância narrativa, que se dirige a um outro sujeito, situado na recepção, o espectador. Embora essa relação comunicativa esteja pressuposta em toda produção narrativa, quando se trata de especificar quais são os elementos que compõem essa dinâmica na análise de narrativas fílmicas, os procedimentos não estão dados claramente.

Assim, para além dessa relação entre sujeitos, ao considerar a narrativa fílmica como discurso, a interpretação da *história* (diegese) se desenvolve em uma constante articulação com o contexto de produção da narrativa, a *História*, enquanto referente do seu processo de significação. Propomos assim, pensar a análise fílmica tendo como ponto de partida o pressuposto de que as narrativas apresentadas – em nosso caso por meio de estratégias alegóricas – constituem discursos¹⁵. Um dos autores que apresenta uma proposta de análise fílmica partindo da perspectiva de que filmes não são apenas histórias, mas discursos sobre o mundo, é Guillaume Soulez¹⁶, autor do livro *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision* (2011).

Soulez, como parte de sua argumentação, discute a ideia de que não é apenas a exposição da história que incita debates sobre um filme, mas os dispositivos formais que ele utiliza para contá-la, a mistura de referências estéticas e questões contemporâneas. Isso faz com que surja a necessidade em dar um sentido social e político às “formas” escolhidas pelo realizador.

O cinema tem uma eficácia própria como meio sonoro e visual porque nos falta uma perspectiva clara sobre a ligação entre formas audiovisuais e discurso, entre espectador e discurso do filme, nós temos a tendência de superestimar o seu poder em

¹⁵ Embora a concepção de narrativa cinematográfica como discurso não seja uma novidade, a apresentação de métodos e procedimentos que possibilitem a análise fílmica sob essa perspectiva ainda é limitada. No Brasil, um dos esforços teóricos nesse sentido é o livro de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: entre a opacidade de transparência* (2005) que procura construir a crítica de um corpus seletivo de filmes articulando o discurso apresentado por cada um deles com as tendências ou vanguardas que se conformavam a partir dos diferentes usos do dispositivo cinematográfico. Apesar disso, o autor não oferece um método que contribua para a análise de filmes que estejam situados fora das vertentes mencionadas, a exemplo dos cinemas africanos.

¹⁶ Professor e atual diretor do *Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV*, da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (França). Fonte: <http://www.univ-paris3.fr/m-soulez-guillaume-29899.kjsp?RH=1179925961149>

contradição com nossa prática comum de discussão com os filmes e documentos audiovisuais¹⁷ (SOULEZ, 2011, p. 12, tradução nossa)¹⁸.

A questão, portanto, é interrogar a “organização formal do discurso do filme”, porque é a forma (*mise en scène*, montagem, etc.) que – implícita ou explicitamente – está em jogo nos debates ou comentários que são feitos sobre o filme. Diante dessa demanda, o autor apresenta uma perspectiva analítica cuja ênfase recai na especificidade da história das imagens¹⁹ e em avaliar como o discurso do filme permite investigar a relação da narrativa com o espectador.

Ao trazer a relação com o espectador, como uma variável importante no processo de interpretação do filme, Soulez se filia ao modelo *semiopragmático* e insere o contexto, o espaço de comunicação, no seu processo de análise. Na sua concepção, forma e contexto, levam a uma “releitura da tradição retórica e argumentativa”, que já considera esses dois aspectos de forma conjunta, e propõe uma espécie de retórica aplicada. Ao propor, portanto, essa *análise retórica do filme*²⁰, o autor parte da ideia de que, mesmo quando um discurso não tenha o caráter de propaganda ou manipulação, ele dispõe de lógicas de persuasão e interpretação que são “graduais, múltiplas e persuasivas e geralmente mais abertas do que pensamos”. Ao contrário da ideia de manipulação, a abordagem da *análise retórica* permite restituir, não somente a capacidade mimética das imagens e sons, mas, sobretudo a sua capacidade deliberativa resultante da relação do filme (enquanto discurso) com o espectador.

Como base de seu funcionamento, a *análise retórica* considera essa relação do filme com seu espectador a partir três aspectos: o *ethos* (referente ao sujeito responsável pelo discurso), o *logos* (referente às formas argumentativas utilizadas) e o *pathos* (a recepção pela audiência). O *ethos* é a representação, de natureza moral, que a audiência faz em relação ao “orador” ou pessoa encarregada pela produção do discurso. Assim se o orador se contradiz ou hesita parecerá pouco confiável, por outro lado, se ele se antecipa às objeções e as leva a sério,

¹⁷ Do original: *Le cinéma a une efficace propre en tant que médium sonore et visuel mais, parce que nous manquons d'une perspective claire sur le lien entre formes audiovisuelles et discours, entre spectateur et discours du film, nous avons tendance à surestimer sa puissance, en contradiction avec notre pratique ordinaire d'une discussion avec les films et documents audiovisuels.*

¹⁸ Por diversas vezes, o autor dá preferência ao termo “documentos audiovisuais” como forma de ampliar a aplicabilidade da sua teoria tanto para o cinema (ficção ou documentário), quanto para a televisão.

¹⁹ Quanto a isso, basta lembrar de David Bordwell e sua abordagem no livro *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema* (2008) em que o autor, ancorado na noção de estilo cinematográfico, enfatiza na história das formas fílmicas a partir da trajetória de diferentes cineastas, no entanto, não considera a narrativa como um discurso – discorda das teorias de enunciação da narrativa – e tampouco a relação do filme com o espectador como uma variável que interfira na produção de sentido.

²⁰ Jacques Aumont e Michel Marie em seu dicionário, já haviam mencionado a “retórica do cinema” como uma hipótese de linha de investigação: “Não existe uma retórica do cinema propriamente dita, mas o cinema é um dos lugares onde se exerce o retórico, concebido como formatação ativa e surgimento de significação” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 257).

parecerá mais credível. O que está em jogo é qual “atitude moral” diferentes audiências e espectadores constroem a partir do discurso fílmico. No contexto dos cinemas africanos, essa avaliação do público é altamente variável, mas sem dúvida sofre a influência das instituições – ou *espaços de comunicação*, conforme discutimos no início dessa tese –, sobretudo a opinião proveniente de mostras/festivais e da academia. Assim, se um cineasta traz como parte de sua trajetória a circulação de seus filmes em festivais internacionais consagrados, isso pode influenciar no seu *ethos* e, conseqüentemente, na forma como um determinado nicho de audiência vai reagir a seus filmes.

O *logos* é o conjunto de proposições colocadas em favor de uma posição no contexto de uma discussão pública²¹. No contexto cinematográfico, essas proposições compõem tanto o discurso fílmico, quanto outros tipos de discurso trazidos a público, a exemplo do discurso da crítica cinematográfica. Por fim, o *pathos* se refere à influência do “olhar público” sobre o discurso fílmico, para tanto é preciso ter conhecimento do contexto de recepção para operar uma análise circunstancial das reações efetivas do público.

Outro aspecto importante que é retomado da *Retórica* de Aristóteles é partir do pressuposto de que, sendo o discurso uma construção “pública”, ele não está, necessariamente, amparado em fatos estabelecidos, concretos, mas sim sobre o *eikos*²², ou sobre aquilo que parece verossímil ou factual. Nesse contexto, tal discurso público não tem uma relação com o “real”, mas com aquilo que a opinião da maioria das pessoas “assumem ser o real”. Por exemplo, em um espaço jurídico, uma série de elementos acumulados “parecem” designar uma pessoa como responsável por um crime, logo, a culpabilidade desse suspeito (diante de tais elementos) tem um nível maior do que a de outros indivíduos e o que há de conduzir o veredicto é o *eikos* (verossimilhança) resultante das provas e não, necessariamente, a “verdade”. Por isso, como parte da estruturação de seu *logos*, o discurso fílmico se baseia sobre o verossímil compartilhado pelo público, seja com o fim de ratificá-lo ou contradizê-lo.

Tendo em vista a nossa trajetória de discussão sobre os cinemas africanos até aqui, pode-se afirmar que os primeiros filmes realizados por cineastas africanos tinham o desafio inicial de construir um discurso fílmico que, amparado no “verossímil”, outrora disseminado pelas narrativas eurocêntricas hegemônicas, fosse capaz de contradizê-lo e preparar o caminho para

²¹ O autor menciona que autores como Chaïm Perelman já desenvolveram trabalhos nesse sentido através da sua *nouvelle rhétorique* (nova retórica) termo que ganhou visibilidade através da obra *La nouvelle rhétorique* (Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, 1969), e que veio se configurar como um campo interdisciplinar de estudos que propõe uma releitura crítica da retórica aristotélica.

²² *Eikos* também é definido pelo autor como “aquele que se assemelha”, “se parece”. Os sujeitos e causas que são objetos da retórica se revelam a partir do *eikos* e não de outro regime de verdade (científico; poético-mimético).

novos discursos sobre a África e os africanos. Esse *eikos* sobre o qual as narrativas fílmicas africanas se baseiam se encontra justamente nas narrativas fílmicas que lhe antecederam ao longo da história do cinema. Narrativas que, embora ficcionais, pareceram mais convincentes porque cercadas por uma série de elementos institucionais (espaços de comunicação) que lhes deu legitimidade e credibilidade perante o público. A questão que emerge diante disso é: como reverter esse *eikos* por uma imagem em favor das pluralidades que concernem o continente africano? Por isso, que a discussão poética das narrativas de filmes realizados por cineastas africanos, em determinados momentos, demanda ser atravessada por uma discussão retórica, ou seja, de como essas narrativas usam de histórias para configurar discursos em um espaço público mais amplo.

Segundo o autor, a abordagem poética do filme permanece muito absorvida em uma “poética semiológica aplicada ao audiovisual” (SOULEZ, 2011, p. 64), numa análise plástica de imagens e diálogos, necessitando ser complementada por uma outra perspectiva, a exemplo da *leitura retórica*. Nessa relação entre *Poética* e *Retórica* – ambas provenientes de Aristóteles – e a aplicação de seus fundamentos como suporte de análise para a narrativa fílmica, o que está em jogo também são dois regimes de crença distintos: um é o regime da *credulidade* (poética) e outro é o regime da *credibilidade* (retórica). Enquanto o sujeito enunciador no contexto de uma leitura poética é “protegido” por um pacto firmado com o espectador, o sujeito enunciador no contexto de uma leitura retórica está inserido em um espaço de discussão em que o público será o seu juiz. Por isso, mais do que analisar os filmes a partir da relação que eles estabelecem com o contexto é preciso considerar que ele foi feito “para” um contexto.

Segundo Soulez, a dificuldade em aderir a um filme não vem da oposição entre documentário e ficção, nem, para ser mais preciso, entre *leitura documentarizante* e *leitura ficcionalizante* – conforme os modos de produção de sentido apresentados por Roger Odin no *modelo semioprágmatico* –, mas sim de *leitura poética* e *leitura retórica*, modos de leitura cuja distinção se baseia em diferentes regimes de crença. Com essa afirmação, o autor parece sugerir dar um passo adiante em relação à semioprágmatica apresentada por Roger Odin, lançando uma ênfase sobre a retórica enquanto aspecto pragmático do discurso:

A retórica é plenamente pragmática na medida em que articula um contexto, um ato e uma performance (no senso performativo de Austin): a eficácia do discurso

(performance) depende de base cultural (contexto) e amparado por um discurso *hic et nunc* – aqui e agora – (ato)²³. (SOULEZ, 2011, p. 73, tradução nossa)²⁴.

Assim, embora a retórica aristotélica já tenha sido aplicada ao estudo da imagem através de outros autores²⁵, Soulez propõe aprofundar um quadro teórico e metodológico de análise fundamentado naquilo que seria um “reexame pragmático” da retórica, considerando a produção de sentido do filme como determinado pelo contexto de leitura e situando a recepção em um determinado espaço cultural e político. Por isso, que a questão do público (pressuposto no discurso), mesmo não sendo a questão central da análise, é um horizonte a ser considerado em toda e qualquer *leitura retórica*:

Analisar um filme do ponto de vista retórico – a partir de um questionamento sobre sua “atualidade”, sobre sua “eficácia” ou sua recepção contrastada ou polêmica, por exemplo – é acima de tudo identificar questões sociopolíticas explícitas ou implícitas na obra, confrontá-los com seu tratamento formal graças à tripla perspectiva do *logos*, *ethos* e do *pathos*. A análise de uma sequência pode fazer emergir uma questão sociopolítica [...] assim como a reflexão de uma questão sociopolítica pode trazer ao interesse o detalhe formal de uma sequência, em particular a montagem (SOULEZ, 2011, p. 61, tradução nossa)²⁶.

De acordo com a pesquisadora Barbara Laborde (2012), em uma leitura crítica do livro de Soulez, essa retórica aplicada ao cinema equivale a propor uma teoria pragmática – isto é, uma teoria relacionada ao público – que consistiria, não apenas, em situar o filme (ou qualquer produção audiovisual) em um dado espaço político, histórico e cultural, mas em questionar a ideia segundo a qual o espectador é sempre considerado como objeto de manipulação e mistificação pelas imagens. Ideias que, segundo ela, estão implícitas nas teorias geralmente usadas para produzir significado em uma análise fílmica ou audiovisual. A variedade de exemplos utilizados pelo autor no livro também permitem acreditar em um postulado que, provavelmente, é uma de suas contribuições à teoria da análise cinematográfica: a separação genérica entre documentário e ficção como um “modo de representação apoiado pela própria leitura retórica” que vai questionar a “fronteira entre filme e profilmagem” (LABORDE, 2012,

²³ Do original: *La rhétorique est ainsi pleinement pragmatique dans la mesure où elle articule un contexte, à un acte et à une performance (au sens du performatif d’Austin): l’efficacité du discours (performance) dépend d’un soubassement culturel (contexte) qui est pris en charge par un discours hic et nunc (acte).*

²⁴ O autor sinaliza que *ato*, *performance* e *contexto* são os três pilares da pragmática de Frances Jacques e que são citados por F. Armengaud em seu livro *La pragmatique* (1985).

²⁵ Entre eles, Roland Barthes com o texto *Rhétorique de l’image* (1964) e a coletânea *Poétique du récit* (1966).

²⁶ Do original: *Analyser un film d’un point de vue rhétorique – à partir d’un questionnement sur son “actualité”, sur son “efficacité” ou sa réception contrastée ou polémique, par exemple -, c’est donc tout d’abord identifier les enjeux sociopolitiques explicites ou implicites à l’oeuvre pour les confronter à leur traitement formel grâce à la triple perspective du logos, de l’ethos et du pathos. L’analyse d’une séquence peut faire émerger une question sociopolitique [...], tout comme la réflexion sur un enjeu sociopolitique peut amener à s’intéresser au détail formel d’une séquence, en particulier le montage.*

p. 213). Não são mais os “processos fílmicos” que envolveriam o significado, mas a maneira pela qual o espectador escolhe “ler” em função dos elementos oferecidos pela narrativa fílmica.

Considerando, pois, a liberdade que o espectador tem de interpretar, inclusive, com base em seu próprio repertório, a presença de alegorias nas narrativas de filmes realizados por cineastas africanos, acaba fazendo parte de um circuito de reversão do *eikos*, usando de referência sobre a África, de algum modo, familiares às culturas ocidentais para, através deles, contar novas histórias sobre as culturas africanas. Com isso, voltamos a afirmar que alegoria narrativa em filmes africanos para além de configurar um recurso retórico que mimetiza o gesto narrativo do *griot*, ao utilizar algumas estratégias como *presentificação*, *inversão*, *digressão* e *repetição*, também pode ser vista como *mitificação por meio da narrativa*. Visto que a alegoria é proveniente da distância histórica que separa os leitores do texto literal (GAGNEBIN, 1999, p. 31-2), os realizadores africanos se valem desse alheamento do público estrangeiro em relação às culturas africanas para apresentar novas narrativas que, incorporando elementos de contos e histórias populares, operam uma releitura da própria *História* na contemporaneidade.

Essa releitura da História, no âmbito das narrativas cinematográficas inspiradas, direta ou indiretamente em contos da tradição oral, é uma operação retórica, pois partindo da interação entre *ethos*, *logos* e *pathos*, revertem o *eikos* – aquilo que parece ser africano ou é apresentado como tal – em favor de novos modos de narrar as culturas africanas no cinema. À medida em que os mitos africanos, provenientes e disseminados através das tradições orais, são, em sua maior parte, desconhecidos pelas culturas ocidentais – fruto do distanciamento histórico – o seu aspecto alegórico nem sempre é reconhecido e o seu conteúdo acaba sendo interpretado como verídico (representação literal das culturas africanas) engendrando um processo de “mitificação” através da narrativa fílmica.

Enquanto as imagens eurocêntricas, criadas em torno do continente africano, criaram mitos errôneos, as narrativas fílmicas ao se inspirarem nas tradições orais têm o potencial de usar a alegoria como um recurso retórico no cinema e, por uma mitificação de suas narrativas, engendrar um processo de resistência e eventual “correção” dos mitos criados pelas imagens ocidentais sobre a África (BAMBA, 2008).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas.

Edward Said (2011, p. 34)

Figura 65 – Este filme é uma história e não sobre História.



Fonte – Frame do primeiro plano do filme *Le sixième doigt* (O sexto dedo, Henri Duparc, Costa do Marfim, 1990).

O recurso às alegorias, no contexto de narrativas de filmes realizados por cineastas africanos, ao contrário do que se poderia imaginar, não se justifica, exatamente, pela necessidade de encontrar um disfarce para construir discursos críticos em regimes de regime de recessão política. Essa costuma ser a compreensão mais imediata quando o espectador se depara com representações figuradas no cinema. No entanto, ao imergir no cenário de discussões sobre os cinemas africanos e a forma como os seus realizadores lidam com questões narrativas, aprendemos que as alegorias, mais do que um adorno poético, atualizam o legado das tradições orais no cinema e mobilizam audiências africanas e não-africanas a articular diferentes dimensões da História. Uma articulação que se dá à medida em que nos relacionamos com tais narrativas e, na tentativa de compreendê-las, entramos no curso de um processo interpretativo marcado pela reabilitação de temporalidades (experiências com o tempo) e a configuração de novas historicidades (experiências com os acontecimentos da História). Narrativas em que o passado é presente (*Soleil Ô*), mas também pode ser o caminho para o futuro (*A Republica di mininus*), em um futuro cujo prenúncio que já está no presente (*Aristotle's plot*).

Por outro lado, o recurso à alegoria nas narrativas cinematográficas oferece uma nova experiência quanto à própria percepção de narrativa em que a transmissão ou representação de

acontecimentos já não seguem de forma estrita critérios de separação cronológica do *tempo* (em passado, presente e futuro) ou uma visão teleológica da História. Como se pôde observar, nenhum dos três filmes do *corpus* da análise faz se preocupa em contextualizar em que período se passa a história representada na diegese, colocando em xeque esses critérios e também desafiando o espectador a buscar informações. Talvez seja por conta dessa dinâmica com o *tempo* da narrativa que tais filmes encontrem no *espaço*, através da pluralidade semântica das imagens, a possibilidade de conjugar os verbos (ações), operando uma espécie de “temporalidade-síntese” na qual passado e presente, presente e futuro (seja ele utópico ou distópico), ao invés de serem vistos como pares dicotômicos, estão imbricados e conjugados no fluxo da narrativa. Talvez uma das motivações para essa conjunção de temporalidades nas narrativas seja, justamente, a questão apontada por Edward Said na citação (2011, p. 34): “a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas”. E se esse passado persiste sob outras formas, não há como falar de presente sem passar por ele.

Se fosse possível resumir uma das principais articulações da alegoria no interior da narrativa fílmica, talvez a frase utilizada por Henri Duparc, no primeiro plano de seu filme *Le sixième doigt* (O sexto dedo, 1990) também seja um bom ponto de partida: “Esse filme é uma história e não sobre a História”. Ao tempo em que a frase lembra a metáfora foucaultiana acerca de representação¹, ao longo do filme tal frase inicial se revela uma grande ironia, pois o cineasta usa a história de uma criança, que nasce em uma vila africana com seis dedos em cada mão, como uma forma de construir a sua crítica à era colonial. Por isso, se conclui que apesar da produção transmitir uma “história”, também é um filme sobre a “História”, uma aproximação que vai além da homofonia das palavras, mas que demonstra a necessidade em interpretar a narrativa fílmica também como uma narrativa ou reescrita de eventos que marcaram coletivamente a memória de países africanos, incluindo a Costa do Marfim, terra natal do cineasta.

Por isso, em nosso percurso analítico, o que parecia um fenômeno pontual (a presença de alegorias em filmes realizados por cineastas africanos), se tornou uma investigação muito mais ampla, em que antes de tratar sobre a influência de alegoria nas narrativas cinematográficas, foi preciso considerar, primeiramente, sob quais parâmetros tais filmes eram e são analisados nos estudos de cinema e, por consequência, suas narrativas. Apesar desse

¹ Nos referimos à expressão *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo) que dá título a um artigo de Michel Foucault em alusão à pintura, de mesmo nome, realizada por René Magritte. Fonte: http://www.gerts.org.br/2013/05/isto-nao-e-um-cachimbo_29.html. Acesso em: 12 mar. 2020.

movimento ter postergado a análise dos filmes selecionados para o corpus, permitiu observar lacunas e a sobrevivência de vestígios coloniais no interior do próprio campo acadêmico, a exemplo da utilização de expressões que classificam tais cinematografias segundo critérios que reforçam a sua condição de marginalidade perante outras cinematografias no cenário mundial. Diante disso, não se poderia, simplesmente, seguir com as análises, era preciso fazer um breve levantamento do arcabouço teórico acionado na sua apreciação, de modo a indicar que, muitas vezes, o que se anuncia como ausência (de qualidade estética) no objeto fílmico ainda é reflexo das limitações de operadores analíticos predominantes na academia enquanto espaço de comunicação.

À semelhança do que teria dito Edward Said acerca do Oriente, a África não configura um “fato inerte da natureza”, tampouco os filmes chamados de africanos. Mais do que um fato, África é antes uma “ideia que tem uma história e uma tradição do pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 17). Mais do que uma instituição organizada para lidar com o Oriente, o chamado *Orientalismo* é um discurso por meio do qual a cultura europeia ganhou força e identidade ao se comparar com o Oriente. E aqui está o perigo, pois quando os cinemas africanos são avaliados segundo convenções e padrões ocidentais, podem servir de pretexto para fortalecer esses mesmos parâmetros.

Ao observar as narrativas de filmes realizados por cineastas africanos como parte de uma dinâmica com diferentes espaços de comunicação, foi possível compreender que uma das chaves para a compreensão da presença de alegorias estava com os próprios cineastas, ao afirmarem a influência das tradições orais como fonte de inspiração de suas narrativas. Assim o recurso às alegorias, antes de ser relacionado a projetos fundacionais (alegorias nacionais e alegorias históricas), refletia a perpetuação de um legado cultural através de produções audiovisuais. Um legado que se manifesta não somente pela adaptação de contos ou ainda pela referência aos seus principais difusores, os griots, mas sobretudo por uma mimetização do gesto narrativo dos antigos contadores de história. Gesto que nasce de narrativas ajustadas à uma performance oral, mas que também faz da narrativa um discurso em que a história encenada na diegese demanda ser vista como parte integrante de uma relação comunicativa (semiótica) entre sujeitos inseridos no curso da História (pragmática).

Por isso, o desafio desse trabalho foi o de, por trás das afirmações negativas sobre as narrativas produzidas por cineastas de África e suas diásporas, buscar a *diferença*, o que singulariza seus filmes em um contexto de produção teórica sobre cinema, explorando

referenciais outros que permitissem olhar sobre suas narrativas para além dos parâmetros estéticos empregados na avaliação de produções hegemônicas no circuito de exibição. Diga-se de passagem, essa busca por outros referenciais não implica a exclusão ou desconsideração dos já existentes, antes configura um apelo à necessidade de extensão e revisão desses parâmetros com base nas novas cinematografias que emergem ao redor do mundo. Como diria Manthia Diawara (1996), para se analisar os cinemas africanos é preciso deixar de vê-los como um apêndice imperfeito do cinema europeu e, ao invés disso, os próprios realizadores devem questionar a si mesmos e às suas tradições como forma de descobrir a originalidade de seus filmes (DIAWARA, 1996, p. 209-210).

Partindo da compreensão de que a narrativa se tornou um campo em disputa, a presença de alegoria nos cinemas africanos, para além de atualizar o legado da tradição oral dos *griots*, configura uma estratégia de resistência, quando confrontada com as antigas narrativas cinematográficas e institucionais feitas sobre os cinemas africanos, mas acima de tudo, uma estratégia de existência que busca dar corpo a novas formas de representar identidades e formas de ser no mundo através do cinema.

Enquanto no âmbito da realização, os cineastas africanos tem autonomia para fazer suas próprias escolhas estilísticas e construir novos olhares sobre as culturas africanas, o campo de produção teórica sobre os cinemas africanos precisa ser visto à luz de narrativas de origem de diversa, nem sempre familiarizadas com os contextos de produção dos filmes e construídas nas mais diversas instituições, especialmente, no âmbito acadêmico. Por isso, a discussão inicial sobre “as narrativas das narrativas”, apesar de deslocada do foco principal (a análise dos filmes), inseriu como parte de seu repertório não somente as narrativas institucionais de diferentes espaços de comunicação, mas a forma como os próprios cineastas compreendem as narrativas. E não por acaso, assim como o depoimento de Ousmane Sembene – de comparação do cineasta africano com o *griot* – serviu de inspiração para que a pesquisadora Françoise Pfaff compreendesse a influência das narrativas da tradição oral no cinema, também é por meio do depoimento de outros cineastas africanos que percebemos a influência das tradições orais para a narrativa fílmica, não apenas em termos temáticos – como inspiração para o enredo encenado – mas também quanto à sua estrutura, construindo a história por meio de novas configurações de tempo, espaço e ponto de vista, aspectos relacionados à organização da narrativa.

Por essa razão, a escolha dos filmes não segue necessariamente uma ordem cronológica, nem geopolítica, mas intelectual, pensando o que torna a *alegoria narrativa* um fenômeno possível de emergir através de uma relação do filme com o espectador e como seu

funcionamento coopera para pensar teoricamente o conceito e funcionamento do discurso cinematográfico. Embora a ênfase do *corpus* tenha recaído em filmes feitos por cineastas da África Subsaariana Ocidental (Mauritânia, Camarões e Guiné-Bissau), região em que há uma predominância da tradição *griot*, isso não implica afirmar que a existência de alegorias narrativas esteja restrita a essa região. Os contos de tradição oral estão muito além dos *griots* e podem ser encontrados em diferentes partes do continente africano, adquirindo formas peculiares de expressão e performance, incluindo os países de língua árabe, a exemplo da vasta filmografia de Nacer Khémir, cineasta e poeta tunisiano que encontra nos contos orais a sua maior fonte de inspiração.

Aliás, a oralidade e o cinema são duas dimensões que merecem ser exploradas nos estudos cinematográficos de modo geral. Uma vez que boa parte da tradição teórica sobre o estudo de narrativas cinematográficas está ancorada em referenciais provenientes do estudo de narrativas literárias (e não narrativas orais), os seus parâmetros de análise tendem a se basear em aspectos textuais da narrativa, não explorando pontos comuns entre as duas formas de narrar (oral e cinematográfica), a exemplo do aspecto multimidiático que permeia o ato de contar, envolvendo performance, gestualidade, música e a mobilização de diferentes recursos cênicos com o objetivo de provocar um engajamento e interação (direta ou indireta) com a audiência.

Mesmo o cinema sendo uma expressão artística mediada – em que não há uma co-presença entre narrador e ouvinte – outro aspecto comum entre as narrativas é a utilização de recursos técnicos e estilísticos em favor da construção de “imagens”. Por isso, a *poética da oralidade* que discutimos, brevemente, sob a inspiração das reflexões apresentadas pelo cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty, pode ser profícua para a o desenvolvimento de novas abordagens teóricas nos estudos de narrativa cinematográfica, sejam elas africanas ou não. Até porque a narrativa oral, encontra expressões em diferentes partes do mundo e está diretamente enraizada a manifestações populares.

A referência à oralidade como um pilar importante para a compreensão das narrativas de filmes realizados por cineastas africanos também faz parte da conclusão do livro publicado pelo pesquisador nigeriano Frank Ukadike (1994, p. 311). Considerando o ano em que seu livro foi escrito, muitos outros filmes de cineastas africanos surgiram e com eles novas narrativas e propostas estéticas. Portanto, ao trazer um repertório de filmes com personagens *griots* ou inspirados na tradição oral, mediante a utilização de estratégias também presentes na estrutura narrativa de contos orais, não buscamos dar continuidade à tese defendida por Ukadike, mas sim, extrair do próprio contexto das culturas africanas parâmetros estéticos que contribuam para

compreensão das narrativas fílmicas. Embora para efeitos da nossa tese, tenhamos considerado os parâmetros com base nas estratégias narrativas empregadas na tradição oral, existe uma diversidade imensa de expressões artísticas que foram incorporadas pelos cinemas africanos e que merecem ser investigadas a fundo como o teatro *koteba* e *iorubá*, dança, artes plásticas, a musicalidade, incluindo as influências disseminadas pela tradição *griot* com suas performances orais polifônicas, bem como, a sua atualização contemporânea através da produção literária dos *praise poems*².

Alegorias narrativas se refere tanto a outros modos de “narrar os cinemas africanos” – a partir da compreensão da alegoria como recurso retórico, proveniente das tradições orais atualizado pelas narrativas fílmicas – quanto a um modo de “narrar suas narrativas fílmicas”, atentando não somente para a descrição dos temas abordados pelo enredo, mas sobretudo, para os arranjos formais que contornam a apresentação desses temas no fluxo da narrativa. Nesse sentido, pensamos que as construções alegóricas pela sua natureza lacunar, incompleta, fragmentada e em suas múltiplas formas de materialização no filme – seja pela montagem, *mise en scène*, trilha sonora, etc. – funciona como um agente de opacidade sobre o discurso cinematográfico, reafirmando a linguagem do cinema como instância mediadora e fragilizando sua potencial transparência (enquanto meio de representação que mimetiza o real).

É por meio dessas lacunas que as *alegorias narrativas* incitam o espectador a operar um modo de leitura próprio (alegorizante) que, por fim, o mobilizam a realizar uma articulação entre *histórias* (história e História) e *memórias* (memória pessoal do cineasta e memória compartilhada dos acontecimentos encenados). Articulação suscetível a múltiplas interpretações, mas que surge enquanto possibilidade de engendrar, enfim, um contradiscurso às narrativas hegemônicas sobre o continente africano no cenário audiovisual.

Tais conjecturas sobre a relação das narrativas fílmicas com outras narrativas (histórias e memórias), também nos levou a pensar sobre a necessidade em refletir, teoricamente, em modelos de análise fílmica que para além de buscar sentido pela apreciação dos recursos técnico-estilísticos (poética), considere a narrativa sob a perspectiva de discurso cinematográfico, ou seja, uma produção inserida em um contexto de enunciação e utiliza do cinema como um meio para interpelar o espectador enquanto sujeito. Tal discussão de algum

² *Praise poem* ou *poema de louvor* é uma forma literária existente em muitas partes diferentes da África. Em Yorùbá, eles são chamados *Oriki*, em Zulu, *Libibongo*, em Tswana, *Maboko*. Seu objetivo mais comum é louvar o caráter e as realizações de chefes e reis, mas também pode se estender para elogiar pessoas comuns por suas habilidades e pela sua personalidade. Apesar de ser baseada em elogios, eles nem sempre são diretos e podem servir como meio de lembrar as responsabilidades de quem está sendo elogiado(a). No contexto de alguns filmes dirigidos por cineastas africanos é comum perceber os *griots* e *griottes* entoando esse tipo de poema. Fonte: <https://africanpoems.net/praise/introduction-to-praise-poetry/>.

modo já foi considerada em livros como *O discurso cinematográfico* (XAVIER, 2005), a partir de análises fílmicas pontuais, passando por filmes de Sergei Eisenstein, Jean-Luc Godard e Glauber Rocha, mas que ainda demanda ser pensada em termos de método. Foi nessa perspectiva que, no capítulo final tratamos de forma breve algumas contribuições provenientes da “análise retórica”, proposta por Guillaume Soulez (2011), e como essa abordagem pode vir a ser um possível recurso metodológico para análise do aspecto discursivo de produções audiovisuais. Uma perspectiva que, partindo da ideia de que o filme não é apenas uma história, mas um discurso sobre o mundo e demanda a devida leitura do seu “sentido social e político”.

Embora a análise retórica não tenha sido uma escolha deliberada como método de leitura dos filmes, ela tem como ponto de partida pressupostos advindos do modelo *semioprágmató* (pela forma como considera a relação com espectador no processo de análise) e muitos dos resultados apresentados em nossas análises acabam se aproximando daquilo que seria o “sentido social e político” dos filmes. Por isso, pensamos que a análise retórica pode vir a configurar uma alternativa metodológica não somente para os filmes realizados por cineastas africanos, mas para toda e qualquer produção fílmica em que o “contexto” seja peça fundamental para compreender o sentido do “texto”, ou seja, das narrativas fílmicas.

Por essas e outras relações possíveis que *alegoria* promove com o contexto, é que ela se configura como um *modo discursivo* que expressa a historicidade da experiência e dos valores humanos e, ao mesmo tempo, as contradições que atravessam essa experiência da História, uma vez que ela é vivida “pelos vencedores na forma de progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma de desastre, descontinuidade” (XAVIER, 2012, p. 15). As crises instauradas pela alegoria – tanto em termos formais, apresentando a crise da linguagem ao evidenciar a mediação na narrativa, quanto em termos de mudança da perspectiva acerca da História, de uma história teleológica para uma história anti-teleológica – permite que a análise dos filmes africanos selecionados para o *corpus* da pesquisa suscite reflexões mais amplas em termos de *historicidade e temporalidade*, através da narrativa, bem como, acerca das relações possíveis entre *imagens* e *histórias*, na dupla perspectiva que cada um desses termos oferecem separadamente.

Das ruínas da História às ruínas da linguagem, narrativas são mediações que a despeito de sua natureza lacunar, vaga e ambígua constroem pontes, convidam para uma travessia que, mesmo sem um destino preciso, fluem em contraposição à inércia hegemônica das meganarrativas, que ainda se impõem, às histórias e memórias relacionadas de contextos culturais africanos.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. The African writer and the English language. In. WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (orgs.). *Colonial discourse and postcolonial theory: a reader*. Londres/ Nova York: Routledge, 1993.

ADESOKAN, Akin. *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*. Bloomington, Indianapólis: Indiana University Press, 2011.

AHMAD, A. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. Traduzido por João Moura Júnior, *Novos Estudos*, Edição 22, v. 3, out. 1988 (p. 157-181). Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-22/>. Acesso em: 18 nov. 2017.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, Dudley. A mobilidade enraizada: contradições do cinema africano. Traduzido por Moema Franca, *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine*, v. 5, n. 2 (Jul./Dez. 2016). ISSN: 2316-9230.

APPIAH, Anthony. O pós-colonial e o pós-moderno. In. *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. OUP USA, 1993 (p. 137-157).

ARAÚJO, Joel Zito. O que é o cinema africano? In. FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo*. 1 ed., jun. de 2015. Rio de Janeiro: LAF Filmes/ CAIXA Cultural, 2015. (p. 45-48)

ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011. (p. 122-124)

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. (p. 45-46)

ARMES, Roy. *Third World Film Making and the West*. London: University of California Press, 1987.

ARMES, Roy. *Les cinémas du Maghreb: Images postcoloniales*. Paris: L'Harmattan, 2006.

ARMES, Roy. O cinema africano: uma tentativa de definição. In. FERREIRA, Carolin Overhoff. *África: um continente no cinema*. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2014 (p. 19-35)

ARMES, Roy. *New voices in Arab Cinema*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2015.

ATTALLAH, Paul. Qu'est-ce que la théorie ? (Première partie : Paradigme, école, théorie) In. *Théories de la communication: sens, sujets, savoirs*. Saint-Foy (Québec)/ Canadá: Télé Université, 1994, (p. 7-22).

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Narrativa. In. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papyrus Ed., 2003. (p. 208 a 210)

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3 ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2014.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (coord.) *Metodologia e Pré-História da África, História Geral da África*. Brasília: Unesco, 2010. v.1. (p. 167-211)

BACHY, Victor. Panoramique sur les cinémas sud-sahariens. In. BINET, Jacques, BOUGHEDIR, Ferid; BACHY, Victor (orgs.). *CinémAction – Cinemas noirs d' Afrique*, n. 26, 1983. Paris: L'Harmattan, 1982. (p. 23-43)

BAMBA, Mahomed. Papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In. MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007 (Coleção Cinema no mundo, v. 1). (p. 77-106).

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. São Paulo: Papyrus, 2008a (p. 215-234).

BAMBA, Mahomed. O dever de memória nas literaturas e nos cinemas da África e da diáspora. In. OLIVEIRA, Humberto de Luiz Lima de; SEIDEL, R. H. (orgs.). *Pós-colonialismo e globalização: culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, Núcleo de Estudos Canadenses, 2008b (p. 133-147).

BAMBA, Mahomed. Jean Rouch: um africanista? *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 92-107, jan/jun 2009. Disponível em: <http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2017/12/009.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

BAMBA, Mahomed. O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas. In. FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010 (p. 267-280)

BAMBA, Mahomed. Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* [Online], 30 jan. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/62679>. Acesso em: 02 abr. 2019.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da Diáspora: objeto de discursos*. Salvador: Edufba, 2012.

BAMBA, Mahomed. Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática, *Revista Crítica Cultural*, v. 8, n. 2, p. 219-237, 2013. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/2232/1606. Acesso em: 08 mar. 2020.

BAMBA, Mahomed. Reflexión sobre la dimensión espectral de las películas africanas: o cómo los cines africanos piensan de otra manera en sus públicos, *Secuencias: Revista de historia del cine*, Pantallas contemporáneas de África y su diáspora. Vol. 41, 2015, p.19-40. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.001>. Acesso em: 19 fev. 2019. Traduzido por Ana Camila Esteves (no prelo).

BAMBA, Mahomed. *Semana da África na UFRGS – Imaginações africanas: literatura, música e cinema*, 2016 (p. 72-81). Disponível em: <http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2017/12/P%C3%A1ginas-de-Revista-Semana-da-%C3%81frica-na-UFRGS-%E2%80%93-2016.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2020.

BARBER, Karin. Text and performance in Africa, *Oral Tradition*, 20/2 (2005), p. 264-277. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.564.3974&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 07 mar. 2020.

BARBOSA, Muryatan. Unidade para além do território: pesquisador analisa desafios do pan-africanismo [Entrevista concedida] a Rute Pina, *Brasil de Fato*, São Paulo (SP), 21 de Setembro de 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/09/21/unidade-para-alem-do-territorio-pesquisador-analisa-os-desafios-do-pan-africanismo/>. Acesso em: 07 mar. 2020.

BARCELOS, Danilo. A tragédia grega em origem do drama trágico alemão, de Walter Benjamin. *Revista Ribanceira*, n. 11, p. 184-193, 2017. Disponível em: <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/ribanceira/article/view/1266>. Acesso em: 07 mar. 2020.

BARLET, Olivier. *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. Paris: L'Harmattan, 1996.

BARLET, Olivier. The five decades of african cinemas, *Africultures*, artigo n. 7954, 15 julho 2008. Disponível em: <http://africultures.com/the-five-decades-of-african-cinemas-7954/>. Acesso em: 07 abr. 2020.

BARLET, Olivier. Africultures dossier, *Black Camera*, v. 1, n. 2, p. 63-102, 2010. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/380670#sub04>. Acesso em: 07 mar. 2020

BARLET, Olivier. *Contemporary African Cinema*. Trad. Melissa Thackway. East Lansing: Michigan State University Press, 2016.

B'BERI, Boulou Ebanda de. *Le verbe au cinéma: essai sur l'épistémologie de l'oralité dans les cinémas d'Afrique noire francophone (1950-2000)*. Ottawa, Canadá: Africavenir/ Exchange & Dialogue, 2013.

BEKOLO, Jean-Pierre. The challenges of aesthetic populism: an Interview with Jean-Pierre Bekolo. [Entrevista cedida a] Akin Adesokan, *Postcolonial Text*, v. 4, n.1 (2008). Disponível em: <http://hdl.handle.net/2022/9554>. Acesso em: 08 mar. 2020.

BARROT, Pierre. *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigeria*. Paris: L'Harmattan, 2005.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image, *Communications*, 4, 1964. Recherches sémiologiques. p. 40-51; doi : 10.3406/comm.1964.1027; http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027, em 1964,

BASQUES, Messias. Claude Lévi-Strauss e o mito da mitologia. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 209-212, junho 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092012000200015>. Acesso em: 21 fev. 2020.

BATALHA, Maria Cristina. O que é uma literatura menor?, *Cerrado - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, v. 22, n. 35, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14137>. Acesso em: 08 mar. 2020.

BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi K. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. *In. O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. (p. 239-273)

BHABHA, Homi K. The right to narrate. *Harvard Design Magazine*, Do you read me?, n. 38, Cambridge, Summer, 2014. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/38/the-right-to-narrate>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. EUA: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. Encenação e estilo. *In. Figuras traçadas na luz*. Papirus: Campinas, 2008 (p. 21-72).

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In. RAMOS, Fernão (org.) Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, p. 277-301, 2005.

BOUGHEDIR, Férid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. *In. MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007 (Coleção Cinema no mundo, v. 1). (p. 35-58)

BOUILLAGUET, Émilie. Roger Odin, Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique, *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [online], n. 1, 01 septembre 2012. Disponível em: <http://rfsic.revues.org/199>. Acesso em: 11 jan. 2018.

BUSSOTTI, Luca; NHAUELEQUE, Laura António. A invenção de uma tradição: as fontes históricas no debate entre afrocentristas e seus críticos. *História* [online], v. 37, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018005>. Acesso em: 29 set. 2020.

CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy (orgs.). Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial e depois? *In. Para além do pós (-) colonial*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018. Disponível em:

https://joellepalmieri.files.wordpress.com/2018/03/paraalemosdoposcolonial_divulgac3a7c3a3o.pdf. Acesso em: 16 set. 2019

CAMARA, Seydou. The epic of Sundjata: structure, preservation and transmission. In. AUSTIN, Ralph (org.). *In search of Sundjata: the mande oral epic as history, literature and history*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1999 (p. 59-68).

CANCEL, Robert. *Allegorical speculation in an oral society: the Tabwa narrative tradition*. Berkeley, Los Angeles/ California: University of California Press, 1989.

CARNEIRO, Vanessa Soeiro. *A afirmação da angolanidade em Ondjaki: uma análise do universo da alegoria em Os transparentes*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Maranhão, 2018. 129 p.

CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris (orgs.). *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King*. Trad. Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Lyon: Presses universitaires, 1990 (p. 15-37).

CAYGILL, Howard. Walter Benjamin's concept of allegory. In. COPELAND, Rita; STRUCK, Peter (orgs.). *The Cambridge Companion to Allegory*. Nova York: Cambridge University Press, 2010. (p. 241 - 253)

CHAM, Mbye B. Structural and thematic parallels in oral narrative and film: Mandabi and two African oral narratives. In. OKPEWHO, Isidore (org.). *The oral performance in Africa*. Ibadan: Spectrum Books, 1990. (p. 251-270)

CHAM, Mbye B. Film and history in Africa: A critical survey of current trends and tendencies. In. PFAFF, François. *Focus on African films*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2004. (p. 48-68)

CHAM, Mbye B. Le cinéma africain: continuité et rupture [1998]. In. *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005. (p. 179-184)

CHAM, Mbye B. História oficial, memória popular: reconfiguração do passado africano nos filmes de Ousmane Sembene [1993]. Trad. Victor Martins de Souza, *Projeto História*, São Paulo, n. 44, p. 295-303, jun. 2012 (p. 295-304). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6439>. Acesso em: 11 mar. 2020.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film* (1978). USA: Cornell University Press, 1978.

COELHO, Sandra Straccialano. Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem da narrativa no cinema documentário, *DOC-Online - Revista Digital do Cinema Documentário*, n. 11 (12/2011). Disponível em: http://doc.ubi.pt/11/dossier_sandra_coelho.pdf. Acesso em: 16 de nov. de 2018.

COELHO, Sandra Straccialano. *Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de*

Jean Rouch. 2013. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

COOK, Paul. A importância de um “s”: o Leeds Center for World Cinemas, transnacionalismo e o desafio de Hollywood. In. DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2013 (p. 13-34), (Série de estudos Socine).

COSTA, Denise. Utopia, distopia e realismo no cinema de Flora Gomes. In. BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da Diáspora: objeto de discursos*. Salvador: Edufba, 2012. (p. 223-234).

COUTO, Hildo Honório do. As narrativas orais crioulo-guineenses, PAPIA 19, p. 51-68, 2009. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7295/1/ARTIGO_NarrativasOraisCriouloGuineenses.pdf. Acesso em: 09 mar. 2020.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

DE ALMEIDA, Angélica Ferrarez. Griôs do Senegal: memória, linguagem e poder no ofício dos mestres da palavra (1960-1980), *Revista TransVersos*, v. 6, n. 6, p. 185-195, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/22067>. Acesso em: 11 mar. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. A literatura menor. In. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1975. (p. 25-42)

DE LORIMIER, Julie. *Ruptures et disjonctions dans le cinéma de Djibril Diop Mambéty: le film-griot ou l'invention d'une oralité moderne*. Tese (Doutorado). Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des Arts et sciences, Canadá, 2016.

DELMAS, Jean. Soleil Ô – Entretien avec Med Hondo et Robert Liensol (1970). *Sabzian*. Publicado em 21 nov. 2018. Disponível em: <https://sabzian.be/article/soleil-%C3%B4>. Acesso em: 27 jun. 2020.

DE GROOF, Matthias. *Deep Focus: Jean-Pierre Bekolo's films in the context of African cinema* [Tese]. Department of Communication Studies, Universiteit Antwerpen, Bélgica, 2012.

DE GROOF, Matthias. Ethnographic Film's Relation to African Cinema: Safi Faye and Jean Rouch, *Visual Anthropology*, 31:4-5, p. 426-444, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10067/1554830151162165141>

DEMBROW, Michael. African filmmaker as griot? In. WYLIE, Hal; LINDFORS, Bernth. *Multiculturalism and hybridity in African Literatures*, n. 7. Trenton, NJ: Africa World Press, 2000 (p. 427-438).

DESTREE, Pierre. A comédia na poética de Aristóteles, *Organon*, v. 24, n. 49, 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/download/28993/17731>. Acesso em: 01 mai. 2020.

DIAWARA, Manthia. Oral literature and african film: narratology in “Wend Kuuni”, *Présence Africaine*, n. 142 (2nd trimestre 1987), p. 36-49. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24351466>. Acesso em: 19 fev. 2019.

DIAWARA, Manthia. Popular culture and oral traditions in african film, *Film Quarterly*, v. 41, n. 3 (Spring, 1988), pp. 6-14. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1212516>. Acesso em: 19 fev. 2019.

DIAWARA, Manthia. The artist as the leader of the revolution: the history of the Fédération Panafricaniste des Cinéastes. In. MARTIN, Michael (org.). *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionally*. Detroit, Michigan/EUA: Wayne State University Press, 1995.

DIAWARA, Manthia. Africa’s art of resistance. In. *In search of Africa*. Cambridge, Massachusetts/EUA: Harvard University Press, 1998. (p. 175-212)

DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África Ocidental. In. MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007 (Coleção Cinema no mundo, v. 1). (p. 64 e 73)

DIAWARA, Manthia. Entrevista com Manthia Diawara. In. FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo (Catálogo)*. 1 ed., jun. de 2015. Rio de Janeiro: LAF Filmes/ CAIXA Cultural, 2015. (p. 40-43)

DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

DIMA, Vlad. *Sonic Space in Djibril Diop Mambety's Films*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017.

DOVEY, Lindiwe. *African Film and Literature: adapting violence to the screen*. Nova York: Columbia University Press, 2009.

DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco une affaire d’État(s): 1969-2009*. Paris: L’Harmattan, 2012.

DURÃO, Gustavo de Andrade. Frantz Fanon: da retórica da revolução à teoria da violência. In. NASCIMENTO, Washington Santos (et al). *Áfricas: política, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Edições Áfricas, 2016. (p. 146-171)

EISNER, Will. *Sundiata, o leão do Mali: uma lenda africana*. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELLERSON, Beti. Africa through a Woman’s Eyes: Safi Faye’s Cinema. In. PFAFF, Françoise. *Focus on African Films*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. (p. 185–202).

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 (p. 7-76).

ESTEVEES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos – questões de visibilidade. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). *Anais [...]*. Joinville – SC, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2049-1.pdf>. Acesso em: 16 set. 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FENDLER, Ute. Remédiations, oralités et format numérique: l'exemple du Burkina Faso, *Intermédialités*, v. 4, 2009. Disponível em: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/redire/pdfs/e4_fendler_e4.pdf. Acesso em: 09 mar. 2020.

FENDLER, Ute. Cinéma et oralité en Afrique de l'Ouest La médiation orale: traduire, raconter, jouer le film. In: LACASSE, Germain; BOUCHARD, Vincent; SCHEPPLER, Gwenn. *Pratiques orales du cinéma* (Textes choisis). Paris: Editions l'Harmattan, 2011 (p. 159-171).

FEPACI. Federation Panafricaine des Cineastes (FEPACI). Texto constitutivo da FEPACI (estatutos). Adotado no 9º Congresso de Johannesburgo/ África do Sul, 5 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.fepacisecretariat.org/about-us/>. Acesso em: 05 jan. 2019.

FERREIRA, Cristina dos Santos. *A bricolagem e a magia das imagens em movimento: o transnacional no cinema de Moustapha Alassane*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Brasil, 2014.

FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo* (Catálogo). 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Laffilmes Cinematográfica, 2015.

FERREIRA, Luciana Fagundes Braga. *A narrativa cinematográfica alegórica/ simbólica no cinema de animação*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *Histórias: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 (p. 199-2015)

FESPACO – Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (festival), 23ª ed. *Panafricanisme: adaptation de récits/histoires d'Afrique de l'écrit à l'écran*. Oficina Internacional realizada em 25 e 26 de fevereiro de 2013, Burkina Faso. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/da-fala/panafricanisme-adaptation-de-recitshistoires-d-afrique-de-l-ecrit-a-l-ecran-23e-fespaco-ouag>. Acesso em: 08 jan. 2018.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FISHER, Alexander. Modes of griot inscription in African cinema, *Journal of African Media Studies*, v. 8, n. 1, p. 5–16, 2016. Disponível em:

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jams/2016/00000008/00000001/art00002>. Acesso em: 09 mar. 2020.

FISHER, Alexander. Voice-over, narrative agency, and oral culture: Ousmane Sembene's Borom Sarret', *Cinephile*, v. 8, n. 1, p. 33-8, 2012.

FLETCHER, Angus Stewart. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca, NY, Cornell, 1964.

FLETCHER, Angus Stewart. Fable, parable, and allegory [atualizada em 02 de jan. 2019]. In: *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/fable-parable-and-allegory>. Acesso em: 25 dez. 2020.

FOFANA, Amadou T. Oral tradition and Sembene Cinema. In: LACASSE, Germain; BOUCHARD, Vincent; SCHEPPLER, Gwenn. *Pratiques orales du cinéma* (Textes choisis). Paris: Editions l'Harmattan, 2011a (p. 237-250).

FOFANA, Amadou T. Sembene's 'Borom sarret': a griot's narrative. *Literature/Film Quarterly*, v. 39, n. 4, 2011b, pp. 255–265. Disponível em: www.jstor.org/stable/43798800. Acesso em: 09 set. 2019

FRANÇA, Alex Santana. Reflexões críticas sobre a teoria pós-colonial. In: II Congreso de Estudios Poscoloniales. Mesa temática: Epistemologías coloniales/des/poscoloniales. *Anais* [...]. Universidade Nacional de San Martín, 2014. Disponível em: http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/2-11-Franca.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. *Logos: Comunicação e Universidade*, v. 4, n. 2, p. 16-19, 1997. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14591>. Acesso em: 10 mar. 2020.

FREITAS, J. Anotações sobre a teoria da alegoria barroca de Walter Benjamin. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 230-240 [ISSN 1982-0739], 2014. Acesso em: 24 out. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.20.2.230-240>.

GABRIEL, Teshome. Third Cinema as guardian of popular memory: towards a third aesthetics. In: PINES, Jim; WILLEMEN (orgs.). *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1989. 53-64

GABRIEL, Teshome. Foreword: A Cinema in Transition, a Cinema of Change. In: UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. (p. ix-xii).

GABRIEL, Teshome. Towards a critical theory of Third World Films. *Critical interventions*, v. 5, n. 1, p. 187-203, jan. 2011. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19301944.2011.10781409>. Acesso em: 18 mar. 2019

GADJIGO, Samba. *Ousmane Sembene – une conscience africaine*. Paris: Presence Africaine, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva Ed., 1999. (p. 31-54)

GARDIES, André. *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace-miroir*. Paris: L'Harmattan, 1989.

GARDIES, André (org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENOVA, James. *Cinema and development in West Africa*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GILLET, Rachel Anne. *Crossing the pond: jazz, race, and gender in interwar Paris*. Tese [Doutorado]. Graduate School of Arts and Sciences of Northeastern University (Boston, Massachusetts/ Estados Unidos), 2010. (p. 57-62)

GOMES, Flora. Entretien d'Olivier Barlet avec Flora Gomes (Guiné-Bissau), Paris 1997. [Entrevista cedida a] Olivier Barlet, *Africultures*, 29 out. 2002. Disponível em: <<http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-flora-gomes-guinee-bissau-2482/>>. Acesso em: 12 de mar. 2017.

GOMES, Tiago de Castro Machado. *Ousmane Sembene e o(s) cinema(s) da África*. Niterói: UFF, 2014. (Monografia), 89 p.

GOMES, Flora. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. [Entrevista cedida a] Jusciele Oliveira e Maíra Zenun, *Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 41, 2016 (p. 320-329).

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico, *Significação*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584>. Acesso em: 11 mar. 2020.

GONZAGA, Marina Ferreira. *Nollywood: o cinema nigeriano como instrumento de construção de identidade* [Monografia]. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

GORA, Ruth Babra. The role of bird characters in African story and myth. *Alternation*, 16, 2 (2009), ISSN 1023-1757, p. 53-63, 2009. Disponível em: <http://alternation.ukzn.ac.za/Files/docs/16.2/06%20Gora%20F.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2020

GUGLER, Joseph. *African Film: re-imagining a continent*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HALE, Thomas A. From the griot of roots to the roots of griot: a new look at the origins of a controversial african term for bard, *Oral tradition*, 12/2 (1997): 249-278. Disponível em: https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/12ii/2_Hale.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

HALE, Thomas A. *Griots and griottes: masters of words and music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998.

HALL, Stuart. The whites of their eyes: racist ideologies and the media. In: *Gender race and class*. Londres: Sage Publications, 1995, (p. 18-22).

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (p. 101-128)

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora Paulo: Brasiliense, 1984.

HARROW, Kenneth W.; GARRITANO, Carmela. Introduction: Critical approaches to african's cinema, from the age of liberation and struggle to the global, popular and curatorial. African filmmaking and criticism. In: *A companion to African Cinema*. EUA: Wiley Blackwell, 2019.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismos e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014 (p. 133-157).

HAYNES, Jonathan (org.). *Nigerian video films*. Anthens, Ohio, EUA: Ohio University Press, 2000.

HAYWARD, Susan. *Cinema studies: the key concepts*. Londres: Routledge, 2000.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HONDO, Med. What is cinema for us? Trad. Greg Kahn. *Jump Cut*, n. 31, March 1986, pp. 47-48. (Reimpressão editada de entrevista concedida para a revista *Framework* n. 11, Outono, 1979). Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC31folder/WhatIsCinemaForus.html>. Acesso em: 10 mar. 2020.

JAMESON, Fredric. Third World Literature in the era of multinational capitalism, *Social Text*, n. 15 (Autumn, 1986), p. 65-88. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/newlits/jameson3rdworldlit.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

JAMESON, Fredric. *Allegory and ideology*. Londres/ Nova York: Verso, 2019.

JULLIER, Laurent, MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

JØRHOLT, Eva. Africa's Modern Cinematic Griots Oral Tradition and West African Cinema. In: BAAZ, Maria Eriksson; PALMBERG, Mai (orgs.). *Same and other: negotiating African identity in cultural production*, p. 95-117, 2001.

KABORE, Gaston J. Vers une véritable cinématographie africaine, *Ciné-Bulles*, Vol. 4, n. 6, abr-mai 1985, p. 23-24. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/35121ac>. Acesso em: 07 nov. 2019.

KATONGOLE, Emmanuel. *The sacrifice of Africa: a political theology for Africa*. EUA: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2011.

KEEGAN, Nathan. Call-and-Response: an ancient linguistic device surfaces in Usher's "Love in This Club". *Elements*, 5(2), 2009, Disponível em: <https://ejournals.bc.edu/index.php/elements/article/view/8895>

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

LABORDE, Barbara. Guillaume SOULEZ, Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision, *Questions de communication*, n. 20, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2187>. Acesso em: 30 abr. de 2019.

LACASSE, Germain; BOUCHARD, Vincent; SCHEPPLER, Gwenn (orgs.). *Pratiques orales du cinéma* (Textes Choisis). Paris: Editions L'harmantant, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão (et al). 3 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LELIÈVRE, Samuel. Histoire, mémoire et légitimation politique dans les cinémas africains, *Revue de l'Université Moncton*, v. 40, n. 1, p. 5-31, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LEWINO, Frédéric. "Nos ancêtres les Gaulois", une invention de la Renaissance!, *Le Point* (Politique), 21/09/2016. Disponível em: https://www.lepoint.fr/politique/nos-ancetres-les-gaulois-une-invention-de-la-renaissance-20-09-2016-2069904_20.php. Acesso em: 28 jun. 2020.

LIMA, Mestre Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischette. Dos griots aos griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil, *Diversitas*, ano 2, n. 3, set/ 2014-mar/2015, p. 217-245. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/node/3661>

LIMA, Morgana Gama de. Que cinema africano?: uma reflexão conceitual, *Revista Perspectiva Histórica*, n. 13 (jan-jun., 2019). ISSN Revista Eletrônica: 2446-9459. Disponível em: <http://www.perspectivahistorica.com.br/revistas/1563934234.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2020.

LIMA, Morgana Gama de. O segredo da hiena. In: ESTEVES, Ana Camila; RIESCO, Beatriz Leal (orgs.). *Mostra de Cinemas Africanos* (Catálogo de mostra realizada de 10 a 17 de junho de 2019). São Paulo: Sesc, 2019.

LIMA, Morgana Gama de. Entre narrativas: cinemas africanos e cultura oral. *In: GOMES, Tiago de Castro Machado (org.). Clássicos Africanos: A primeira geração de cineastas da África do Oeste* (Catálogo de mostra realizada de 19 de novembro a 01 de dezembro de 2019). Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2019. (p. 49-64).

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MACKENZIE, Scott. *Film manifestos and global cultures: a critical anthology*. Berkeley e Los Angeles, California/EUA: University California Press, 2014.

MACRAE, Suzanne H. “Yeelen”: A Political Fable of the “Komo” Blacksmith/Sorcerers, *Research in African Literatures*, vol. 26, n. 3, African Cinema (Autumn, 1995), pp. 57-66. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3820136>. Acesso em: 19 ago. 2020.

MAMBÉTY, Djibril Diop. The Hyena’s Last Laugh. [Entrevista concedida a] Nwachukwu Frank Ukadike, *Transition* 78 (vol.8, n. 2 1998), pp. 136-153. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2903181>. Acesso em: 20 out. de 2019.

MANCELOS, João de. *Introdução à Narrativa Cinematográfica*. Lisboa: Colibri, 2017. 94 pp

MARGUTTI, Vivian. B. Narrativas alegóricas: do Barroco à contemporaneidade, *Em tese*, [S.l.], v. 18, n. 1, 2012, p. 71-85, abr. [ISSN 1982-0739]. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3795>. Acesso em: 22 out. 2018

MBEMBE, Achille. Provisional notes on the Postcolony, *Africa: Journal of the International African Institute*, v. 62, n. 1, (1992), pp. 3-37. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1160062>. Acesso em: 30 out. 2018.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição, *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 172-209.

MBEMBE, Achille. Achille Mbembe pour l’abolition des frontières héritées de la colonisation. [Entrevista cedida a] Norbert N. Ouendji. *Africultures*, 05 de outubro de 2010. Disponível em: http://africultures.com/achille-mbembe-pour-labolition-des-frontieres-heritees-de-la-colonisation-9751/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=445. Acesso em: 06 mar. 2020.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo, *Áskesis*, v. 4, n. 2, julho/dezembro – 2015, 68 – 71.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África* (Vol. 1). São Paulo: Escrituras, 2007 (Coleção Cinema no mundo, v. 1). (p. 77-106).

MELEIRO, Alessandra; RAMOS, Lúcia Monteiro. Apresentação do Dossiê, *Revista África(s)*, do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da África, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas, ISSN 2446-

7375 online, v. 4, n. 7, jan./jun. 2017 (p. 07-13). Disponível em: www.revistas.uneb.br/index.php/africanas. Acesso em: 10 set. 2019.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (orgs.). *Griots: culturas africanas: linguagem, memória*. 1.ed. Natal: Lucgraf, 2009. (p. 148-156)

MEYER, Gérard. *Contes du pays manding Guinée-Mali-Sénégal-Gambie*. Paris: CILF & EDICEF, 1988.

MHANDO, Martin. Approaches to African Cinema Study, *Senses of cinema*. n. 8, 2000. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2000/film-criticism/african/>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Introdução - A gnose e o imaginário do sistema mundial/colonial moderno. In: *Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MINISTERE de la culture, du tourisme et de la communication – Secrétariat général, Burkina Faso. Regard rétrospectif sur le Fespaco de 1969 à nos jours, abril de 2012. Disponível em: <<https://www.burkinafaso-cotedazur.org/documents/documents/cinema/fespaco-retrospectif.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2018.

MUDIMBE, Valentim Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Portugal: Edições Pedagogo, 2013.

MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. *Postcolonial African cinema: ten directors*. EUA: Manchester University Press, 2007.

NAGIB, Lúcia. Oralidade e cinema na África: Yaaba, um caso exemplar, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 46, p. 113-120, 1996. Disponível em: <http://novosestudios.com.br/produto/edicao-46/>. Acesso em: 26 nov. 2019.

NAGIB, Lúcia. Ouédraogo and the aesthetics of silence. In. KASCHULA, Russell H. (org.). *African Oral Literature: functions in contemporary contexts*. Cape Town: NAE, 2001, p. 100-110.

NAGIB, Lúcia. Yaaba, cinefilia e realismo sem fronteiras, *Revista África(s)*, v. 04, n. 7, p. 59-68, jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/article/view/4181>. Acesso em: 26 nov. 2019.

NIAMEY Manifesto of African Filmmakers: First International Conference on Cinema Production in Africa, Niamey, Niger, March 1–4, 1982, *Black Camera*, Vol. 1, No. 2 (Summer 2010), p. 111-116. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/BLC.2010.1.2.111>. Acesso em: 20 jun. 2014.

NIANE, Djibril Tamsir. *Sundjata ou a Epopéia Mandinga*. São Paulo: Ática, 1982.

NIANE, Djibril Tamsir. O Mali e a segunda expansão manden. In: NIANE, Djibril Tamsir (coord.). *África do século XII ao XVI, História Geral da África*. Brasília: Unesco, 2010. v.4, p. 149.

NIANG, Sada. The FEPACI and its artistic legacies. In: *Nationalist african cinema: legacy and transformations*. United Kingdom: Lexington Books, 2014 (p. 1-26).

NOGUEIRA, Luís. Histórias e Temas – Narrativa. In: *Manuais de Cinema V - Histórias do Cinema*. Covilhã, UBI: Labcom Books (p. 179-182).

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 9 mar. 2020.

ODIN, Roger. Semio-pragmática e história: sobre o interesse do diálogo. Trad. Magnólia Costa, *Estudos de Cinema*, ano 1, n. 1, 1998, (p. 131-145). Disponível em: <http://ken.pucsp.br/EC/article/view/41235>. Acesso em: 08 fev. 2020.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

ODIN, Roger. La question du public. Approche sémio-pragmatique, *Réseaux*, volume 18, n°99, 2000. Cinéma et réception. pp. 49-72; doi: 10.3406/reso.2000.2195. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. v. 2, (p. 27-45).

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante, *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238>. Acesso em: 08 mar. 2020.

ODIN, Roger. De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication. [Entrevista cedida a] Juliet Pequignot, *Communiquer – Revue de Communication Sociale et Publique* (on line), n. 20, 23 dezembro 2017 (p. 120-140). Disponível em: <http://journals.openedition.org/communiquer/2296>. Acesso em: 10 jan. de 2018.

OKPEWHO, Isidore. *African Oral Literature: background, character, and continuity*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

OLIVEIRA, Elane A. O. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin, *Cadernos Walter Benjamin*, n. 9, Julho a Dezembro de 2012 [ISSN 2175-1293]. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/cadernos_vol09.htm. Acesso em: 04 fev. 2020.

OLIVEIRA, Janaína. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano, *Odeere: Revista do Programa de Pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*, Ano 1, número 1, v. 1, Janeiro – Junho de 2016, p.56.

- OLIVEIRA, Jusciele. C. A. “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes, *Rebeca - Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine*, v. 5, n. 2 (Jul. /Dez. 2016). (p. 152-180)
- OLIVEIRA, Jusciele. C. A. “*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*”: uma análise autoral nos cinemas africanos – o caso Flora Gomes. Tese [Doutorado], Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Faro/ Portugal), 2018.
- OLIVEIRA, Jusciele. C. A. *Tempos de paz e de guerra: dilemas da contemporaneidade no filme Nha Fala, de Flora Gomes*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, Bahia, 2012.
- OLIVEIRA, Loraine. A interpretação alegórica de mitos: das origens a Platão. *Mirabilia*, v. 24, p. 0001-22, 2017. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/181615>. Acesso em: 21 fev. 2020.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: 1998.
- OUÉDRAOGO, Idrissa. “Entrevista com Idrissa Ouédraogo” [Entrevista cedida a] Lúcia Nagib, *Imagens*, Campinas, n. 8, Maio-Agosto 1998 (p. 114-121).
- OUÉDRAOGO, Michel. The way to help us is to give us our funding on time! [Entrevista cedida a] Olivier Barlet e Melissa Thackway, *Black Camera*, v. 3, n. 1, p. 141-145, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/blackcamera.3.1.141>. Acesso em: 29 dez. de 2019.
- PARÉ, Joseph. Keïta! L’héritage du griot: l’esthétique de la parole au service de l’image, *Cinémas*, 11(1), 45–59, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/024833ar>. Acesso em: 28 out. 2019.
- PAULME, Denise. *La mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*. Paris: Gallimard, 1976.
- PÉPIN, Jean. *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Aubier: Editions Montaigne, 1958.
- PETTY, Sheila. Memory as Engagement: the importance of personal histories in Sub-Saharan African Cinema. In: MANO, Winston; KNORPP, Bárbara; AGINA, Añulika. *African Film Cultures: contexts of creation and circulation*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2017. (p. 14-30)
- PFAFF, Françoise. *The Cinema of Ousmane Sembene, a pioneer of African film*. Praeger Pub Text, 1984.
- PFAFF, Françoise. The films of Med Hondo: an African filmmaker in Paris, *Jump Cut*, n. 31, Março 1986, p. 44-46. Disponível em:

<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC31folder/HondoFilms.html>. Acesso em: 10 mar. 2020

PFAFF, Françoise. *Twenty-five black African filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press, 1988.

PFAFF, Françoise. The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema, *Contributions in Black Studies*, v. 11 (Ousmane Sembene: Dialogues with Critics & Writers), artigo 3, 1993 (p. 13-19). Disponível em: <https://scholarworks.umass.edu/cibs/vol11/iss1/3>

PFAFF, Françoise. Sembene, a griot of modern times. In: MARTIN, Michael T. *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionally*. Detroit, Michigan/EUA: Wayne State University Press, 1995 (p. 118-128).

PINACOTECA – São Paulo. *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. 2 ed. São Paulo: Secretaria da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio, *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 11 mar. 2020.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. 2ª ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

REBOUL, Olivier. Figuras. In: *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (p. 130-132)

Resolutions of the Third World Filmmakers Meeting, Algiers, December 5–14, 1973, *Black Camera*, v. 2, n. 1 (Winter 2010), p. 155-165. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/BLC.2010.2.1.155>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002 (Coleção Enfoques).

REYNOLDS, Glen. *Colonial Cinema in Africa: origins, images, audiences*. EUA: McFarland & Company, 2015.

RIBARD, Franck. Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane: reflexões entre história e cinema africano. In: RIBARD, Franck (org.). *Palavras e imagens de um encontro em torno do cinema Africano* [livro eletrônico X Mostra Internacional de Cinema Africano] Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura/Pós-graduação em História - UFC, 2018. 140 p. (p. 31-44)

RIBEIRO, Marcelo. O cinema político africano e o direito de narrar. In: FERREIRA, Leonardo Luiz. *África, cinema: um olhar contemporâneo*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2015 (p. 28-35).

RICOEUR, Paul. História e tempo. In: *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Unicamp, 2007. (p. 357-422)

ROSENSTONE, Robert. Review: Revisioning History: Contemporary Filmmakers and the Construction of the past, *Comparative Studies in Society and History*, v. 32, n. 4 (Oct., 1990), pp. 822-837.

ROSENSTONE, Robert. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Boston: Harvard University Press, 1995.

ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes. In: *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcelo Linno. São Paulo: Paz & Terra, 2010 (p. 13-25)

ROUCH, Jean. The Situation and tendencies of the Cinema in Africa, *Studies in Visual Communication*, v. 2, Issue 1, 1975, p. 51-58. Disponível em: <http://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5>

RUELLE, Catherine. En guise de préambule: le plus jeune cinéma du monde. In: RUELLE, Catherine; TAPSOBA, Clément; SPECIALE, Alessandra. *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris, França: L'Harmattan (Collection Images Plurielles: Scènes et écrans), 2005. (p. 17-19)

SACRAMENTO, Evelyn. *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento*. Mestrado (Dissertação). PósAfro, Centro de Estudos Afro-orientais – CEAO, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias* (v. 2). Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: 2011 (p. 34-116).

SALE, Maggie. Call and response as critical method: african-american oral traditions and beloved, *African American Review*, v. 26, n. 1, 1992, p. 41-50. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3042075>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SAGRADA, Bíblia. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2 ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988, 1993. 1282 p.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. David Bordwell: sobre a narrativa cinematográfica. INTERCOM - X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste – SIPEC. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Eumara Maciel dos. *A tessitura da palavra: um estudo sobre a oralidade africana na obra literária de Amadou Hampâté Bâ*. 254f. il. 2019. Tese [Doutorado] – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SANTOS JUNIOR, Francisco Alves dos. *Tudo sobre meu pai: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas*. 154 páginas, ilustrada. 2017.

Tese [Doutorado] – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SANTOS, Wiliam Pianco dos. *A alegoria histórica nos filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Tese [Doutorado] – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Universidade do Algarve, 2017. 211 p.

SCHEUB, Harold. *The African storyteller: stories from African Oral Traditions*. Dubuque, Iowa/ EUA: Kendall Hunt, 1999.

SCOTT, A. O. “Portraying Africa by Its own rules”. *The New York Times*, section 2, p. 35, 21 mai. 2000. <https://www.nytimes.com/2000/05/21/movies/film-portraying-africa-by-its-own-rules.html>. Acesso em 07 nov. 2019.

SEMBENE, Ousmane. Sembene Ousmane, le griot du cinéma africain, *Le Courrier de l’Unesco*, 1990 (p. 4-7). Acesso em: 16 nov. 2018. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000851/085187so.pdf#85172>.

SENGHOR, Blaise. Pour un authentique cinéma africain, *Présence Africaine*, n. 49, p. 104-110, 1964. Disponível: <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1964-1-page-104.htm>

SERAFIM, José Francisco. Lendo um filme documentário: Toda a Memória do Mundo. *PontodeAcesso*, v. 4, n. 1, p. 19-29, 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3984/2949>. Acesso em: 24 mar. 2020.

SERAFIM, José Francisco; ESTEVES, Ana Camila; DE LIMA, Morgana Gama. Cinemas africanos e os meandros da visibilidade, *Revista FAMECOS*, v. 26, n. 2, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2019.2.31675>. Acesso em: 09 mar. 2020.

SHILLINGTON, Kevin. *Encyclopedia of African Cinema*. Vol. 1-3. New York: Francis & Taylor Group, 2016 (p. 368-369).

SOULEZ, Guillaume. *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision*. Paris: PUF, 2011.

SOUSA, Fabio A. M. de. *Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura de abismo*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013. 113 p.

SOUZA, Scheilla Franca. *As ficções de nós na filmes de plástico: reflexividade, intimidade e partilha no cinema brasileiro contemporâneo*. 298 páginas, ilustrada. 2017. Tese [Doutorado] – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SPECIALE, Alessandra. Breve historia del cine en el África negra. Cuando el cine era “africano”, pero sólo de nombre, *Nosferatu. Revista de cine*. (30):4-19. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10251/41132>. Acesso em: 26 jun. 2020.

TCHEUYAP, Alexie. *De l’écrit à l’écran: les réécritures filmiques du roman africain Francophone*. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2005.

TCHEUYAP, Alexie. African Cinema(s): Definitions, Identity and Theoretical Considerations, *Critical Interventions – Journal of African Art History and Visual Culture*, 5:1, p. 10-26, 2011a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2011.10781397>. Acesso em: 28 jun. 2016.

TCHEUYAP, Alexie. *Postnationalist African Cinemas*. Nova York/ EUA: Palgrave Mcmillan, 2011b.

TIERNO, Michael. *Aristotle's poetics for screenwriters: storytelling secrets from the greatest mind in Western civilization*. New York: Hyperion, 2012.

THACKWAY, Melissa. *Africa shoots back*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003.

The Algiers Charter on African Cinema, 1975, *Black Camera*, v. 2, n. 1 (Winter 2010), p. 165-167. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/BLC.2010.2.1.165>. Acesso em: 21 jun. 2014

THIERS-THIAM, Valérie. *A chacun son griot: le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris: L'Hamarttan, 2004.

THIONG'O, Ngũgĩ. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África* (vol. 1). São Paulo: Escrituras, 2007. (p. 25-34)

TOMASELLI, Keyan; EKE, Maureen. Perspectives on orality in African Cinema, *Oral Tradition*, 10/1, p.111-128, 1995a. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/28d1/80bd3c329e0fd99ffaa171f17c8afa2043da.pdf>. Acesso em: 20 out. 2019.

TOMASELLI, Keyan; SHEPPERSON, Arnold; EKE, Maureen. Towards a Theory of Orality in African Cinema, *Research in African Literatures*, v. 26, n. 3, African Cinema (Autumn, 1995), p. 18-35, 1995b. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3820133>. Acesso em: 10 mar. 2020.

TURNER, Diana D.; KAMDIBE, Muata. Haile Gerima: In Search of an African Cinema, *Journal of Black Studies*, v. 38, n. 6 (Jul., 2008), pp. 968-991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40035034>. Acesso em: 10 mar. 2020.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. Anglophone African media, *Jump Cut*, n. 36, maio de 1991, p. 74-80. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/AngloPhAfrica.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley e Los Angeles/ Califórnia/ EUA: University of California Press, 1994.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Questioning African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

VANSINA, Jan. *Oral tradition as story*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

VÉRON, Eliseo. *La sémiotique sociale: fragments d'une théorie de la discursivité*. Paris: PUV, 1987.

VIEIRA, Itala Maduel. A memória em Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollak. In: XI Encontro Regional Sudeste de História Oral. *Anais [...]*, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: https://www.sudeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1429129701_ARQUIVO_Memoria_Itala_Maduell.pdf. Acesso em: 08 mar. 2020.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Sembene Ousmane, cinéaste: première période, 1962-1971*. Paris: Présence Africaine, 1972.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Présence Africain, 1975.

VIEYRA, Paulin Soumanou. La tradition orale et la création cinématographique. In: *Réflexions d'un cinéaste africain*. Bruxelles: Éditions OCIC 1990 (Séries Cinémédia).

WALDMAN, Maurício. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial, *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, São Paulo, número especial 2012, p. 223-236. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/102638>. Acesso em: 06 out. 2020.

WESTEWEEL, Guy. Robert A. Rosenstone, Visions of the Past: the challenge of film to our idea of history; Robert A. Rosenstone ed., *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past* (Review), *Screen*, Volume 38, Issue 1, Spring 1997, p. 99-105, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/38.1.99>. Acesso em: 11 mar. 2020.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, v. 1, 2005a. (pp. 339-379)

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed., 2005b.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

FILMOGRAFIA

Filmes do corpus

ARISTOTLE'S Plot. (Le complot d'Aristote/ O enredo de Aristóteles). Direção e roteiro: Jean-Pierre Bekolo. Direção de Fotografia: Régis Blondeau; Som: Maguette Salla; Música: Jean-Claude Petit; Edição: Aurélie Ricard; Cenário: Carine Tredgold. Camarões, Zimbábue, Grã-

Bretanha, França. Produção: JBA Production (França); Co-produção: BFI –British Film Institut (Grã-Bretanha) e Framework International (Zimbábue). Participação: Fonds Sud Cinéma – Ministério de Relações Estrangeiras e Centro Nacional da Cinematografia (França), Unesco, Fundação Rockefeller, Hubert Bals Fund, União Europeia e Kola Case. Idioma: Inglês. Ficção, 1996, 68 min, 35 mm, Color. 1 DVD

REPUBLICA di mininus (A república das crianças). Direção: Flora Gomes; Roteiro: Flora Gomes e Franck Moissard. Música: Youssou N'Dour; Fotografia: João Ribeiro; Edição: Dominique Pâris; Produção: François Artemare e Maria João Mayer. Guiné-Bissau, Moçambique, França e Portugal: Les films de l'Après-Midi; Filmes do Tejo; Herodíade; Neue Mediapolis Filmproduktion; Saga Film; Telecine Bissau Produções. Participação: Radiotelevisão Portuguesa (RTP). Apoio: Eurimages. Idioma: Inglês. Ficção, 2012, 72 min, Color, 1 DVD.

SOLEIL ô (Ó Sol). Direção: Med Hondo. Música: Georges Anderson; Fotografia: François Catonné e Jean-Claude Rahaga; Edição: Michèle Masnier e Clément Menuet. Animação: Jean-François Laguione. Mauritania. Produção: Grey Films, Shango Films. Idioma: Francês e Árabe. Distribuição: New Yorker Films. Ficção, 1967, 98 min, P&B, 1 DVD.

Filmes citados

25. Direção e roteiro: Celso Luccas e José Celso Martinez Correia. Moçambique, 1977. Documentário, 120 min, 16 mm, P/B & Color.

AFRIQUE 50 (África 50) Direção: René Vautier. França, 1950. Documentário, 17 min. P/B.

AFRIQUE sur Seine (África sobre o Sena). Direção: Groupe Africain du Cinéma. França/Senegal, 1955. Documentário, 21 min, P/B.

AU PAYS des Dogon (Na terra dos Dogon). Direção: Marcel Griaule. França/Mali, 1932. Documentário, 10 min. P/B.

BOROM Sarret (O carroceiro). Direção: Ousmane Sembene. Senegal, 1963. Ficção, 20 min. P/B.

CAMP de Thiaroye (O acampamento em Thiaroye). Direção: Ousmane Sembene. Senegal, 1988. Ficção, 150 min. Color.

COME Back, Africa (Volte, África). Direção: Lionel Rogosin. EUA, 1959. Documentário, 90 min. P/B.

CACHEU. Direção: Felipa César. Portugal, 2012. Experimental, 10 min. Color.

CONACRY. Direção: Felipa César. Portugal, 2013. Experimental, 10 min. Color.

DJELI, Contes d'aujourd'hui (Djeli, contos de hoje). Direção: Fadika Kramo Lanciné. Costa do Marfim, 1981, 90 min., Color.

ESTAS são as armas. Direção: Murilo Salles. Moçambique, 1978. Documentário, 50 min., P/B.

FAD'JAL. Direção: Safi Faye. Senegal, 1979. Documentário, 108 min., Color.

FINYÉ (O vento). Direção: Souleymane Cissé. Mali, 1982. Ficção, 100 min. Color.

GREAT great great grandparent's music. Direção: Taali Lafi Rosselini. Burkina Faso, 1997. Documentário, 104 min. Color.

GUIMBA, un tyran, une époque (Guimba, um tirano, uma época). Direção: Cheick Oumar Sissoko. Mali, 1995. Ficção, 95 min., color.

HYÈNES (Hienas). Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal, 1992. Ficção, 110 min., Color.

INITIATION À la danse de possédés (Iniciação à dança dos possuídos). Direção: Jean Rouch. França/ Níger, 1949. Documentário, 36 min. Color.

JOM ou l'Histoire d'un peuple (Jom ou a história de um povo). Direção: Ababacar Makharam. Senegal/ Alemanha, 1981. Ficção, 76 min., Color.

KEITA! L'héritage du griot (Keita! A herança do griot). Direção: Dani Kouyaté. Burkina Faso, 1995. Ficção, 94 min., Color.

KING Solomon's mines (As minas do rei Salomão). Direção: Compton Bennett e Andrew Marton. EUA, 1950. Ficção, 103 min. Color.

KUXA Kanema (Kuxa Kanema – O nascimento do cinema). Direção: Margarida Cardoso. Portugal/ Moçambique, 2003. Documentário, 52 min. P/B.

LA CIRCONCISION (Circuncisão). Direção: Jean Rouch. França/ Níger, 1949. Documentário, 22 min. P/B.

L'EXILÉ (O exilado). Direção: Oumarou Ganda. Níger, 1980. 78 min., Color.

AÏN El Ghezal (La fille de Carthage, A moça do Cartago). Direção: Albert Samama Chickly. Tunísia, 1924. 17 min. P/B.

LA GRAMMAIRE de Grand-mère. Direção: Jean-Pierre Bekolo. França, 1996. Documentário, 8 min. Color.

LA NOIRE de.... Direção: Ousmane Sembene. Senegal, 1966. Ficção, 65 min. P/B.

LA VIE est belle (A vida é bela). Direção: Benoît Lamy e Ngangura Mweze. Bélgica/Zaire, 1987. Ficção, 87 min. Color.

LAÏLA (Layla). Direção: Stephan Rosti. Egito, 1927.

LES MAGICIENS de Wanzerbé (Os mágicos de Wanzerbé). Direção: Jean Rouch. França/ Níger, 1948. Documentário, 38 min. P/B.

LES MÂITRES fous (Os mestres loucos). Direção: Jean Rouch. França/ Níger, 1955. Documentário, 36 min. P/B.

LES NÔMADES du soleil (Os nômades do sol). Direção: Henri Brandt. Suíça, 1954. Documentário, 44 min. P/B.

LES STATUES meurent aussi (As estátuas também morrem). Direção: Alain Resnais e Chris Marker. França, 1953. Documentário, 30 min. P/B.

KADDU Beykat (Lettre Paysanne/Carta Camponesa). Direção: Safi Faye. Senegal, 1975. Documentário, 90 min. P/B.

MANDABI (The money order, Ordem de pagamento). Direção: Ousmane Sembene. Senegal, 1968. Ficção, 105 min. Color.

MORTU Nega (E a morte o negou). Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau, 1988. Ficção, 85 min. Color.

MOSSANE. Direção: Safi Faye. Senegal, 1996. Ficção, 105 min. Color.

MOURAMANI. Direção: Mamadou ou Mamadi Touré. França/Guiné, 1953.

MUEDA: memória e massacre. Direção: Ruy Guerra. Moçambique, 1979. Ficção, 80 min. P/B.

MUNA Moto, l'enfant de l'autre (Muna moto, a criança de outro). Direção: Jean-Pierre Dikongué-Pipa. Camarões, 1975, 89 min., P/B.

NAGANA. Direção: Hervé Bromberger. França, 1955.

NELISITA: narrativas nyaneka. Direção: Ruy Duarte de Carvalho. Angola, 1982. Ficção, 90 min., P/B.

NO TEARS for Ananse (Sem lágrimas por Ananse). Direção: Sam Aryeetey. Gana, 1968. Ficção, 70 min.

PO DI sangui (Árvore de sangue). Direção: Flora Gomes. Guiné-Bissau, 1996. Ficção, 90 min, Color.

POUSSE-POUSSE (Trycicle man). Direção: Daniel Kamwa. Camarões, 1976. Ficção, 100 min. Color.

SAMBIZANGA. Direção: Sarah Maldoror. Angola, 1972. Ficção, 102 min.

SANDERS of the river (Bozambo). Direção: Zoltán Korda. Reino Unido, 1935. Ficção, 98 min.

SARRAOUINA. Direção: Med Hondo. Mauritânia, 1986. Ficção, 86 min. Color.

SIA, LE RÊVE du Pynthon (Sia, o sonho de Python). Direção: Dani Kouyaté. Burkina Faso, 2001. Ficção, 96 min. Color.

SPEEL REEL. Direção: Filipa César. Portugal/ Guiné-Bissau, 2017. Documentário, 96 min. Color e P/B.

SOUS LES MASQUES noirs (Sob máscaras negras). Direção: Marcel Griaule. França, 1939. Documentário, 8 min. P/B.

TA DONA (Fire!, Fogo). Direção: Adama Drabo. Mali, 1991. Ficção, 100 min. Color.

TAAFE Fanga (Skirt Power/ O poder da saia). Direção: Adama Drabo. Mali, 1997. Ficção, 102 min., Color.

TOUKI Bouki (A jornada da hiena). Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal, 1973. Ficção: 85 min., Color.

TRADER Horn (Mercador das selvas). Direção: W. S. Van Dyke. EUA, 1931. Ficção, 122 min. P/B.

VOYAGE AU Congo (Viagem ao Congo). Direção: Marc Allégret. França/ República Democrática do Congo, 1928. Documentário, 100 min.

WÊND Kûuni (The god's gift/ O dom de Deus). Direção: Gaston Kaboré. Burkina Faso, 1984. Ficção, 75 min. Color.

XALA (The curse/ A maldição). Direção: Ousmane Sembene. Senegal, 1975. Ficção, 123 min. Color.

ZOHRA. Direção: Albert Samama. Tunísia, 1922. Ficção, 35 min. P/B.

NEGRITUDE: a dialogue between Wole Soyinka and Léopold Senghor. Direção: Manthia Diawara. EUA/França/Alemanha/Portugal, 2015. Documentário, 59 min. Color.

APÊNDICE A – FILMES AFRICANOS INSPIRADOS NA TRADIÇÃO ORAL

Essa parte da tese apresenta um breve levantamento de filmes realizados por cineastas africanos cujos roteiros são livremente inspirados e/ou adaptados de contos disseminados pela tradição oral. Mesmo para o caso de filmes que não são diretamente inspirados no repertório de lendas e contos provenientes do continente africano, consideramos como critério de seleção dos filmes aqui listados, a presença de elementos visuais e sonoros cuja estética remete ao universo das tradições orais, tais como, filmes que apresentam a participação de *griots* na diegese (seja como personagens, narradores, cantores¹), ou ainda, filmes em que a configuração de uma paisagem rural serve como estratégia para uma suspensão da temporalidade da narrativa em uma tentativa de representar um tempo remoto, como o contexto da África pré-colonial.

É muito comum que as narrativas desses filmes sejam classificadas como dramas históricos, etnoficções, surrealistas ou épicos pelo fato de apresentarem representações “extemporâneas” (ou situadas em uma temporalidade histórica não-contemporânea), no entanto, esta é apenas uma, entre outras características, que aproxima esses filmes das narrativas de tradição oral.

A lista está organizada em ordem cronológica com a apresentação do título de cada filme traduzido para o português, seguido da indicação do país de origem do(a) cineasta. Após uma breve descrição da sinopse, apresentamos uma ficha técnica com o título original e outras informações de produção.

Longe de esgotar a diversidade de filmes relacionados à tradição oral no continente, esta é apenas uma tentativa de demonstrar a abrangência e versatilidade da influência de narrativas orais por toda a África e o seu potencial enquanto fenômeno a ser explorado, tanto pelas aproximações temáticas (através da referência direta a contos, personagens, símbolos), mas também por questões de estilo na medida em que a sua influência interfere na forma de organizar a narrativa cinematográfica, como pudemos ver, ao longo da tese, através das construções alegóricas.

A diversidade de países, demonstrada pela origem dos cineastas destacada ao lado de cada título, também é prova de que o legado das tradições orais vai além da África Ocidental Subsaariana – onde a tradição oral costuma ser mais mencionada por conta da atuação dos *griots* – mas também se faz presente em localidades de norte a sul do continente, a exemplo de filmes da Tunísia (norte) e filmes da costa oriental, como Madagascar, ainda pouco investigados no Brasil.

Com esse levantamento temos, portanto, o objetivo de incentivar a produção de mais pesquisas sobre os cinemas realizados por cineastas africanos(as) que tenham como ponto de partida o vasto repertório proveniente da literatura oral e cujas riquezas ainda são pouco conhecidas nos estudos de cinema do contexto ocidental, marcadamente pautado segundo parâmetros teóricos da literatura escrita.

¹ Muitos filmes inspirados na tradição oral, apresentam cenas musicadas em que a canção é entoada por um *griot* ou *griotte*, anunciando poeticamente ou de forma figurada algum aspecto relacionado à narrativa principal do filme.

1953 – MOURAMANI (Guiné)

Realizado na França, por conta da vigência do Decreto Laval, o curta-metragem é dirigido pelo cineasta Mamadi Touré, natural da Guiné, e é considerado, por alguns pesquisadores (IMBERT, 2007, p. 78)², o primeiro filme da história do cinema da África Subsaariana. De acordo com o portal *Africultures*³, o curta apresenta a história do patriarca Abdouramane Kaba, também chamado Mouramani, que vindo de Diafanou (região perto de Nioro, Mali), por volta de 1690, se instala, juntamente com seus mercadores e soldados *sarakholés* ou *markas*, na região de Diankana (Guiné) para criar o reino mulçumano de Baté. O curta também é caracterizado como a “adaptação de um conto da África Ocidental que alegoricamente critica a dominância masculina”, pois a narrativa “centraliza na relação entre um homem e seu cachorro, mas a implicação é que o papel subordinado do cachorro espelha o das mulheres” (DOVEY, 2009, p. 6).

Ficha Técnica⁴:

Titulo original: Mouramani | Direção: Mamadi Toré ou Mamadou Touré | Produção: Mamadi Touré | Elenco: Mamadi Touré, Fatou Martin, José Vanouka e Léo N'Dyane | País: Guiné | Língua: Francês | Duração: 23 min.

1962 – O ANEL DO REI KODA (Níger)

Inspirado em uma fábula do povo Zarma (também chamado de Djerma e predominante em regiões do continente africano, incluindo o Níger), o filme traz a história do rei Koda, um tirano cruel, que confia a guarda de um de seus anéis para o corajoso pescador chamado “Dedo de Deus”. Como forma de testar a lealdade de seu súdito, o anel deveria ser devolvido sob a pena de decapitação de seu guardador.



Ficha Técnica⁵:

Titulo original: La bague du roi Koda | Direção e roteiro: Moustapha Alassane | Produção: Myriam Smadja | País: Níger | Língua: Francês e Hausa | Duração: 24 min.

1965 – SEM LÁGRIMAS PARA ANANSE (Gana)

Considerado o primeiro filme dirigido por um cineasta do Gana, a narrativa é inspirada nas histórias de Ananse (nome utilizado para denominar homem-aranha ou aranha-homem na mitologia Akan), também conhecida como “Anansesem”. Na história, Kweku Ananse é o irmão mais novo de Nyankopon, o grande deus do céu e é detentor de uma ganância insaciável, personificando a própria astúcia. No contexto do filme, Ananse é um homem que ao perceber que sua família se tornou excessivamente preguiçosa, procura dar-lhes uma lição fingindo estar morto. Com isso, a família o leva para uma pequena cabana de madeira, na selva, e ele aproveita para, durante a noite, roubar sua própria fazenda. Por fim, um de seus filhos constrói uma estátua de madeira e a cobre com alcatrão como forma de capturar a furtiva Ananse.

Ficha Técnica⁶:

Titulo original: No tears for Ananse | Direção: Sam Aryeetey | Roteiro: Ato Kwamina Yanney | Produção: State Film Industry Corporation | Elenco: Kofi Middleton Mends, David London e Lily Nketia. Distribuição: Film One Ltd. | País: Gana | Língua: Inglês | Duração: 70 min.

² Citado no livro *Samba Félix Ndiaye, cinéaste documentariste africain*, (Henri-François Imbert, 2007, p.78).

³ Fonte: <http://africultures.com/films/?no=3481>

⁴ Cf. *African Film and Literature: adapting violence to the screen* (Lindiwe Dovey, 2009, p. 6).

⁵ Fontes: Cinemateca Capitólio (<http://www.capitolio.org.br/eventos/3091/filmes-de-moustapha-alassane/>) e MoMa (<https://www.moma.org/calendar/events/2990>).

⁶ Fonte: <https://www.allmovie.com/movie/no-tears-for-ananse-v159514>.

1975 – TOULA OU O ESPÍRITO DAS ÁGUAS (Níger)

Filme adaptado do romance escrito pelo nigeriano Boubou Hama, a história é inspirada no conto em que um adivinho, diante de uma seca devastadora, propõe o sacrifício de Toula, uma jovem princesa, com o fim de apaziguar a ira dos deuses. Um rapaz, apaixonado pela jovem, decide então procurar água para salvar a garota de um fim trágico, no entanto, quando ele volta com boas notícias é tarde demais: o “espírito das águas” teve a sua satisfação e Toula já desapareceu no pântano sagrado.



Ficha Técnica⁷:

Título original: Toula ou Le génie des eaux | Direção: Moustapha Alassane e Anna Soehring | Roteiro: Moustapha Alassane e Boubou Hama | País: Níger | Língua: Francês | Duração: 76 min. | Produção: RTF Banca del Niger | Fotografia: Moustapha Alassane e Bernd Rùhe | Montagem: Danièle Tessier | Comentário: Oumar Cissé | Música e canto: Sotigui Kouyaté e o griot Tinguizi | Elenco: Damouré Zika, Solange Delanne, Sotigui Kouyaté e outros.

1977 – SAMBA, O GRANDE (Níger)

As aventuras de um herói lendário, Sambagana, que, deslumbrado com a beleza da princesa Analia Toubani, pede sua mão em casamento. Isso impõe vários testes a ele, dos quais ele sempre sai vitorioso, mas ainda assim é constantemente desafiado a provar seu valor. Composto por bonecos fotografados, o curta é a primeira animação africana em cores.



Ficha Técnica:

Título original: Samba, le grand | Direção: Moustapha Alassane | Roteiro: Moustapha Alassane | Produção: University of Niamey | Animação: M.A. Rabiou, M. Tchicco, M. Hachimi | Música: S. Dambele | Comentário: Jean Rouch | Montagem: Danielle Tessier | País: Níger | Duração: 14 min.

1977 – FAD’JAL (Senegal)

Documentário realizado pela cineasta senegalesa Safi Faye e que constitui uma espécie de crônica de um povoado *sérère*, residente da região do cultivo do amendoim no Senegal. Os aldeões (entre eles, Ibou Ndong e sua família) testemunham, através da fala dos anciãos, a história do povoado, transmitida pela tradição oral, e sobre as dificuldades que eles têm de explorar a terra e se alimentar da própria produção. O filme é formado pela mistura entre imagens etnográficas, observação íntima da vida cotidiana da vila e cenas históricas ficcionalizadas. Uma forma de incentivar os espectadores a refletir sobre a história e a narrativa africanas, bem como, a interseção entre ficção e documentário.



A importância das tradições orais para a composição e compreensão do filme é anunciada desde o subtítulo, em francês, atribuído ao filme (*grand-père, raconte nous... - algo como: avô, nos conte...*); quanto pela exposição da história mitológica de nascimento da aldeia, contada a partir dos mais velhos, em um evidente contraste “com a história aprendida através dos moldes coloniais, numa sequência emblemática em que crianças aldeãs numa sala de aula recitam frases do livro de história que diz: ‘Luiz XIV foi o maior rei da França. Ele é chamado Rei Sol’ (SACRAMENTO, 2019, p. 106).

⁷ Fontes: Trigon Film (<https://www.trigon-film.org/en/movies/Toula>) e Festival de Cine Africano (FCAT/ Espanha): <https://www.fcat.es/peliculas/toula-ou-le-genie-des-eaux/>

Ficha Técnica:

Título original: Fad'jal: grand-père, raconte nous...; Come and work | Direção e roteiro: Safi Faye | Produção: Ministério de Relações Exteriores (França), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Safi Films (Senegal). | Imagem: Patrick Fabry, Jean Monod e Papa Moctar Ndoye | Som: Magib Fofana | Montagem: Andrée Davanture, Marie-Christine Rougerie, Dominique Smadja e Babacar Diagne | País: França, Senegal | Língua: Serer | Duração: 112 min., 16mm/35mm, colorido.

1982 – WEND KÛUNI – O DOM DE DEUS (Burkina Faso)

Nos tempos pré-coloniais, um vendedor ambulante que atravessa a savana descobre um menino inconsciente no mato. Quando o menino recupera a consciência, fica mudo e não consegue explicar a ninguém quem ele é e de onde veio. O vendedor o deixa com uma família, na vila mais próxima, e eles, após o adotarem, lhe dão o nome de *Wend Kuuni* (dom ou presente de Deus). A convivência em comunidade e a amizade com sua irmã adotiva (Pughneere), fazem *Wend Kuuni* recuperar a fala e, enfim, testemunhar o evento trágico que o levou a ficar perdido na mata: o desaparecimento de seu pai e o suicídio de sua mãe. De acordo com Manthia Diawara no artigo *Oral literature and african film: narratology in “Wend Kuuni”* (1987), embora o filme seja adaptado de contos da tradição oral por meio de três histórias arquetípicas (o marido ausente, o filho procurado e a filha emancipada), o diretor encerra a narrativa com uma ordem ideológica que subverte sua mensagem didática primeira (a do conto), colocando através do filme as condições de resistência à ordem tradicional pela criação de uma nova ordem.



Título original: *Wend Kuuni, le don de Dieu; Wend Kuuni, God's gift* | Direção e roteiro: Gaston Kaboré | Produção: Direction de la Cinématographie Nationale (Ouagadougou) com apoio da ACCT (atual OIF, Paris) | Elenco: Rosine Yaméogo, Serge Yanogo, Joseph Nikiema, Collette Kaboré, Simone Tapsoba | Imagem: Issaka Thiombiano | Montagem: Andrée Davanture | Som: Boubakar Koné | Música: René B. Guirma | Distribuição: Kino Video | País: Burkina Faso | Língua: Moré | Duração: 75 min., 35mm, colorido.

1983 – NELISITA, NARRATIVAS DE NYANEKA (Angola)

Partindo de duas peças da literatura oral das populações *Nyaneka* do sudoeste de Angola, registradas no livro *Cinquenta contos bantu do sudoeste de Angola* (1971), o cineasta português, naturalizado angolano, Ruy Duarte de Carvalho, cria uma ficção onde os sujeitos da comunidade atuam encenando as próprias lendas, compondo duas camadas da história: a de Nelisita e a dos que vão ao “armazém dos espíritos”. Na história, a fome domina o mundo e apenas restam vivos dois homens com as suas respectivas famílias. Um deles parte em busca de mantimento e encontra um armazém onde certos “espíritos” guardam enormes quantidade de comida e roupa. Mesmo conseguindo transportar uma porção de mantimento, os espíritos acabam aprisionando as pessoas do povoado, com exceção de uma mulher grávida. E é nesse contexto de fome e opressão que nasce Nelisita, “aquele que se gerou a si mesmo”, e que vai em busca do resgate de sua mãe que fora levada pelos espíritos. Após ser submetido a várias provas, o herói se alia aos animais de criação para vencer e pôr os espíritos em fuga⁸ e, por fim, consegue reconduzir seu povo para casa, montado no “carro dos espíritos” e transportando tudo o que se encontrava no armazém.



⁸ Fonte: www.redeangola.info/especiais/nelisita-e-o-cinema-etnografico. Mais informações sobre o filme podem ser encontradas no artigo *Nambalisita: representações do herói mítico angolano na etnografia, na literatura e no cinema* (Revista Mulemba, 2017), de autoria do pesquisador Christian Rodrigues Fischgold.

Ficha Técnica:

Título original: Nelisita, narrativas de Nyaneka | Direção e roteiro: Ruy Duarte de Carvalho | Produção: Laboratório Nacional de Cinema. Distribuição: Edecine (União Europeia) | País: Angola | Língua: Nyaneka | Duração: 90 min.

1984 – ANDARILHOS DO DESERTO (Tunísia)

Em seu primeiro filme, o ilustrador e poeta tunisiano Nacér Khemir, se inspira em uma lenda da tradição oral⁹ para trazer a história de um jovem professor que é enviado para uma vila isolada no deserto da Tunísia, mas que, ao invés de se dedicar a ensinar, acaba desaparecendo em busca de enigmas e se perdendo no espaço e no tempo das fábulas da cultura árabe antiga. Esse homem acaba se apaixonando pela filha do xeique local e deixa-se levar por esse mundo de areia e pelas canções andaluzes dos *baliseurs* (andarilhos do deserto). Um filme em que magia e realidade se misturam, celebrando a beleza do deserto.

**Ficha Técnica:**

Título original: El-haimoune; Les baliseurs du désert | Direção: Nacer Khemir | Roteiro: Nacer Khemir | Produção: Latif Productions-Satpec, Tunis; France Média s.a., Paris | Montagem: Moufida Tlatli | Música: Fethi Zgonda | Fotografia: Georges Barsky | Elenco: Nacer Khemir, Hédi Daoud, Sonia Ichti e outros | País: Tunísia | Língua: Árabe | Duração: 95 min. Restaurado pela Cinémathèque Royale de Belgique.

1986 – SARRAOUINA (Mauritânia)

Filme baseado nos relatos históricos do romance *Sarraounia, o drama da rainha mágica* (L'Harmattan, 1980), escrito pelo nigeriano Abdoulaye Mamani, o filme traz a história de um ancião que mora em uma vila africana e pede ao amigo que cuide de sua filha. O pai adotivo ensina a menina (Sarraouina, que significa rainha na língua haussa) como usar uma arma, a lidar com as duras realidades da vida e como se comunicar com os espíritos. Ao se tornar mulher, Sarraouina se torna rainha das Aznas, e lidera o seu povo na batalha contra os colonialistas franceses, na virada do século, se tornando, então, símbolo de resistência dos povos do Níger contra a invasão colonial e muçulmana.

**Ficha Técnica:**

Título original: Sarraouina, An African Queen | Direção: Med Hondo | Roteiro: Med Hondo e Ali Abdoul War | Engenheiros de som: Vartan Karakeusian e Antoine Bonfanti | Fotografia: Guy Famechon | Música: Pierre Akendengue, Abdoulaye Cissé e Issouf Compaoré | Montagem: Marie-Thérèse Boiché | Designer de produção: Jacques d'Ovidio | Gerente de produção: Michel Moitessier. Elenco: Aï Keïta, Jean-Roger Milo, Feodor Atkine, Didier Sauvegrain, Tidjani Ouédraogo, Abdoulaye Cissé e outros. Produção: Direção de Cinema Nacional do Burkina Faso (Ouagadougou) e Les Films Soleil ô (Paris). Distribuidora: Les Films de la Rochelle (no seu lançamento) e Ciné Archives (atualmente, desde 2015) | País: Burkina Faso, Mauritânia, França | Língua: Dioula; Peul e Francês | Duração: 120 min., 35 mm.

⁹ A inspiração oral na obra fílmica de Nacer Khemir é assunto do artigo *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, escrito por Josef Gugler (2011, p. 280) e por Donald Haase em *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales: G-P* (2008, p. 533). Já a influência da tradição oral na criação do cinema árabe, de modo geral é assunto da tese *La tradition orale, source d'inspiration à la création cinématographique arabe* escrita por Hedia Bourehla (Université Paris I) e disponível em: <http://www.theses.fr/1997PA010604>. Acesso em: 20 abr. 2020.

1987 – A LUZ (Burkina Faso)

Adaptado de uma antiga lenda oral do Mali, a narrativa se passa no século 13 e mostra a história de um jovem (Niankoro) que tem a missão de escapar da maldição que lhe foi lançada por seu próprio pai, o venenoso Soma. Pai contra filho, magia branca contra feitiçaria, egoísmo contra altruísmo a narrativa também se baseia na metafísica da cosmogonia bambara. Durante suas viagens, Niankoro salva uma vila, ganha uma esposa, mas não escapa do confronto final com seu pai, encontro que resulta em um final dramático e um novo começo.



Ficha Técnica:

Titulo original: Yeelen; La lumière; Brightness | Direção e roteiro: Souleymane Cissé | Produção: Les Films Cissé em associação com Atriascop e Midas. Apoio: Governo do Mali, Ministério da Informação e Cultura de Burkina Faso, Ministério da Cultura da França, CNC, UTA, WDR Television | Fotografia: Jean Noël Ferragut | Editores: Dounamba Conulibaly, Andree Davanture, Marie-Catherine Miqueau, Jenny Frenck, Seipati N'Xumalo | Som: Daniel Olivier, Michel Mellier | Direção de arte: Kossa Mody Keita | Música: Michel Portal, Salif Keita. Elenco: Issiaka Kane, Aoua Sangaré, Niamanto Sanogo, Balla Moussa Keita Rouma Boll, Soumba Traoré e outros | País: Mali, Burkina Faso, França, Alemanha Ocidental | Língua: Bambara | Duração: 104 min. 35mm, colorido.

1989 – ANGANO...ANGANO... LENDAS DE MADAGASCAR (Madagascar)

Uma viagem entre a realidade e o imaginário em Madagascar. Uma visão subjetiva e impressionista, tingida de humor e ternura. O personagem central do filme é a própria tradição oral que transmite a sabedoria dos ancestrais, a “herança da orelha”, através de lendas e contos populares. Escolhido como um dos melhores filmes de 20 anos do festival *Pompidou Centre Cinéma du Réel* (Paris).



Ficha Técnica:

Titulo original: Angano... Angano... nouvelles de Madagascar/ Angano...Angano... Tales from Madagascar | Direção e Roteiro: Marie-Clémence Paes e César Paes | Produção: Marie-Clémence Paes | Música original: Carson Rock Rangers | Fotografia: César Paes | Edição: Cesar Paes | Som: Raoul Fruhauf | País: França, Madagascar | Língua: Malgaxe | Duração: 63 min. colorido

1989 – FARY, A JUMENTA (Senegal)

Baseado em um conto do Senegal, o curta-metragem apresenta a história de Serigne Ibra que, ao decidir se casar, procura como futura esposa uma mulher de beleza perfeita e que não possua nenhuma cicatriz. Mas as mulheres locais não parecem corresponder a esses critérios. Um dia, uma jovem mulher, muito bonita e com um passado misterioso, se apresenta.



Ficha Técnica:

Titulo original: Fary l'ânesse; Fary, the Donkey | Direção: Mansour Sora Wade | Imagem: Pierre-Olivier Larrieu | Som: Ndiouga Moctar Bâ | Edição: Christian Billette | Música: Abdoul Aziz Dieng, Cheikh Tidiane Tall | Produção: Les Films du Baobab, MPA | Elenco: Daouda Lam, Seynabou Niang, Dienaba Diallo, Amy Fall, Ndoumbe Diop e Yankhoba Diop. País: Senegal | Língua: Francês | Duração: 21 min. Colorido.

1991 – O COLAR PERDIDO DA POMBA (Tunísia)

Inspirado no conto “o colar perdido da pomba”, de Nacér Khemir, o filme apresenta a história de Hassan, um jovem que ensina caligrafia. Um dia, ele se depara com uma parte de um texto antigo que o convence de que ele guarda os segredos do amor. Com a ajuda de um garoto insolente e do macaco do garoto (que ele acha que é um príncipe encantado), Hassan parte para encontrar o restante do manuscrito. O que ele encontra é a bela Aziz. Apesar de separados pela guerra, eles logo se reencontram. Este filme nos leva no meio de um tempo em que *djinn*s e visões ainda eram reais e por meio do qual descobrimos a coexistência pacífica de diferentes culturas, religiões e formas de vida.



Ficha Técnica:

Titulo original: Tawk al hamama al mafkoud; Collier perdu de la colombe; The Lost Necklace of the Dove | Direção e roteiro: Nacer Khemir | Edição: Denise de Casabianca, Kahena Allia | Trilha: Jean-Claude Petit | Som: Jean-Claude Petit | Michel Chouquet, Mokhtar Labidi | Fotografia: Georges Barsky | Produção: Carthago Films, Tarak Ben Ammar | Elenco: Navin Chowdhry, Walid Arakji, Ninar Esber, Noureddin Kasbaoui e outros. Distribuição: Trigo-film | País: Tunísia | Língua: Árabe | Duração: 88 min. Colorido.

1992 – PASSARINHO (Senegal)

Em uma vila senegalesa, um grupo de crianças carentes vagueia em busca de ajuda, ora ouvindo os conselhos de um padre, ora pedindo dinheiro a outras pessoas na rua. Entre eles, estão Madou e Ablaye. Ao longo da narrativa, a figura do pássaro enjaulado na vitrine de uma loja surge analogia à busca de liberdade do menino Madou e também das outras crianças que, como ele, não tem a presença da mãe e devem seguir seu caminho em um mundo cheio de “crocodilos” predadores, os adultos. Em reforço a essa analogia, a narração de Madou é acompanhada por um coro de crianças que cantam uma música cuja letra conta a história de um pássaro que foi abandonado pela mãe no ninho, enquanto um crocodilo o aguardava. Ao incorporar esse enredo secundário, inspirado em uma fábula de animais, o curta-metragem retoma a antiga tradição narrativa africana produzindo uma narrativa híbrida, na qual as histórias secundárias e primárias conversam entre si e se complementam.



Ficha Técnica:

Titulo original: Picc Mi; Little Bird | Direção: Mansour Sora Wade | País: Senegal | Língua: Francês | Duração: 16 min. | Produção: Three Tales From Senegal.

1993 – A CRIANÇA TERRÍVEL (Mali)

Este curta é uma animação feita por Kadiatou Konatéque, realizadora do Mali (Bamako) que trabalhou como assistente de Souleymane Cissé no filme *Yeelen*, e é inspirada em contos míticos do país. Através de marionetes, a narrativa conta a história de uma criança que fala, come e anda desde o dia do seu nascimento. Depois de alguns dias, ele sai em busca de seu irmão e, ao encontrá-lo, se segue a aventura de um menino ingrato que arrasta seu irmão através de suas loucuras e travessuras.



Ficha Técnica:

Título original: L'Enfant terrible; The terrible child | Direção: Kadiatou Konaté | País: Mali; Bélgica | Língua: Francês | Duração: 12 min. | Produção: L'atelier Graphoui.

1995 – KEÏTA, O LEGADO DO GRIOT (Burkina Faso)

Dirigido por Dani Kouyaté, o filme conta a história de Djeliba Kouyaté (o ator e *griot* Sotigui Kouayté, pai do cineasta), um velho *griot* se vê investido na missão de contar ao jovem Mabo Keita a origem de seu nome, um nome que carrega consigo uma saga épica do fundador do Império Mandinga. Ele, então, parte para a cidade e se estabelece no jardim de uma moderna família burguesa, a família de Mabo. A narrativa une os dias atuais com o século 13 contando a história do menino Mabo e seu ancestral, Sundjata, pois ambos buscam o verdadeiro significado de seus nomes.



Ficha Técnica:

Título original: Keïta, l'heritage du griot | Direção e roteiro: Dani Kouyaté | Produção: Afix Productions, Les Productions da Lanterne, Sahelis | Elenco: Hamed Dicko, Sotigui Kouyate, Seydou Rouamba, Seydou Boro, Abdoulaye Komboudri, Mamadou Sarr e outros. | Fotografia: Robert Millie | Edição: Zoë Dourouchoux | Música: Sotigui Kouyaté | Língua: Francês | País: Bukina Faso | Duração: 94 min., 35 mm.

1995 – GUIMBA, O TIRANO, UMA ÉPOCA (Burkina Faso)

Sitakili, uma cidade no deserto do Saara, vive sob a ditadura de um homem, Guimba Dunbaya e seu filho anão, Janguiné. Kani Coulibaly, uma jovem formosa, está noiva de Janguiné desde o seu nascimento, no entanto, ao fazer uma visita de cortesia, Janguiné acaba se apaixonando por Meya, a mãe da noiva. Para satisfazer seu filho, Guimba expulsa o marido legítimo de Meya da cidade (Mambi), no entanto, ele recusa se divorciar da esposa e se refugia em uma vila de caçadores, local que será o ponto de partida para a organização de uma revolta contra o regime do tirano.



Ficha Técnica:

Título original: Guimba, le tyran, une époque | Direção e roteiro: Cheick Oumar Sissoko | Produção: Centro Nacional de Produção Cinematográfica (CNPC), Direção da Cinematografia Nacional (DCN), Burkina Faso, (Les) Kora Films, WDR (Westdeutschen Rundfunks) | Imagem: Lionel Cousin | Som: Martin Boisseau, Joël Rangon | Edição: Kahena Attia e Joëlle Dufour | Música Original: Pierre Sauvageot e Michel Risse | Elenco: Fatoumata Coulibaly, Habib Dembele, Lamine Diallo, Maïmouna Hélène e outros | Apoio: Fundo Francófono de Produção Audiovisual do Sul | Distribuição: Cinémathèque Afrique (Instituto Francês), Kora Films | País: Alemanha, Burkina Faso, França, Mali. Duração: 94 min., 16 mm.

1996 – PO DI SANGUI | *Árvore de sangue* (Guiné-Bissau)

Na vila de *Amanha Lundju* (Amanhã distante), a cada nascimento, uma árvore é plantada. Essas árvores crescem com as crianças, as ultrapassam e, sobrevivendo a elas, tornam-se a alma dos aldeões. Mas nesta vila, dia após dia, as árvores estão sendo cortadas para fins comerciais e, com a chegada dos tempos de seca, a morte na vila parece inevitável. Nesse contexto, o nômade Dou (Ramiro Naka) volta da savana e encontra Hami (seu irmão gêmeo) morto. Agora, cabe a ele a responsabilidade, tanto de assegurar a descendência da família junto a Saly, a viúva de seu irmão, quanto em conduzir a comunidade a uma alternativa diante da ameaça iminente da seca. No entanto, Saly enlouqueceu e está apaixonada pelo “sol” e a chegada de silvicultores cobiçando as árvores da floresta, muda a rotina da vila. Calacalado, um velho ancião, ordena que o povoado da vila saia em êxodo pelo deserto sob a condução de Dou e pede a Saly que guie a vila com o sol. Além do aspecto de fábula da narrativa, o filme traz referências a animais, como aranha e tartaruga, atestando a sua filiação com as tradições orais e agregando sentido à história narrada. De acordo com o diretor Flora Gomes, o filme é “uma parábola sobre o futuro de uma sociedade do terceiro mundo e uma reflexão sobre o papel dos africanos no mundo”¹⁰.



Ficha Técnica:

Titulo original: Po di sangui; Tree of blood | Direção: Flora Gomes | Roteiro: Flora Gomes, Anita Fernandez | Produção: Les Matins Films (Jean-Pierre Gallépe) | Co-produção: Arco-Iris (Guiné-Bissau); MK2 Productions (França); Cinetelefilms (Tunísia); SP Filmes (Portugal); Lucie Filmes | Elenco: Ramiro Naka, Bia Gomes, Edna Évora, Adama Kouyaté e outros | Imagem: Vincenzo Marano | Som: Pierre Donnadieu | Música: Pablo Cueco | Edição: Christine Lack | Cenário: Joseph Kpobly, Etienne Mery | Distribuição: Filmes sem fronteiras (Galeshka Moravioff) | Apoio: Fonds Sud Cinema (Ministério das Relações Exteriores e Centro Nacional de Cinematografia-França), Auxílio direto do Ministério da Cooperação (França) | País: Guiné-Bissau; França; Portugal; Tunísia | Língua: Francês e Crioulo | Duração: 90 min. 35 mm. Colorido.

1996 – QUANDO AS ESTRELAS ENCONTRAM O MAR (Madagascar)

Um bebê, supostamente amaldiçoado, é salvo de um infanticídio ritual por uma mulher, sem filhos que tece mortalhas nas quais os malgaxes enterram, exumam e depois enterram seus ancestrais. Ao crescer, o bebê se torna o jovem Kapila, que mesmo havendo ficado aleijado, também usa uma das mortalhas feitas por sua mãe até sua libertação definitiva. Uma espécie de “herói aleijado”, com ressonância em outros mitos africanos (a exemplo de Sundjata), na narrativa Kapila deixa sua mãe e voa nas asas de um falcão sobre um vasto terreno baldio até sua aldeia natal onde confronta seu pai: um poeta louco que acredita poder fugir da crueldade humana e de sua própria culpa. Nesse processo Kapila descobre sua própria identidade ao rejeitar as conexões com o passado – sua mãe adotiva, seu pai e até sua terra natal ancestral – e se une à sua mulher, Fara, por amor e não por costume. União que dará luz a um novo mundo governado, não pela magia e pelo destino, mas pelo amor e pela imaginação¹¹. O filme gira em torno de três símbolos visuais (céu, mar e terra) em que todos as personagens principais sonham em escapar de um interior ressecado para voltar à “mãe oceânica” (Rano Masina) ou “água sagrada” segundo a tradição malgaxe.



¹⁰ Fonte: *Africultures/ Po di sangui*

¹¹ Fonte: <http://www.users.interport.net/n/e/newsreel/films/quandles.htm>

Ficha Técnica:

Título original: Quand les étoiles rencontrent la mer | Direção: Raymond Rajaonarivelo | Produção: Jacques Le Glou Audiovisuel; La Sept Cinéma; Canal+ Horizons | Elenco: Jean Rabenjamina, Rondro Rasoanaivo, Joseph Ranizafilahy e outros | Distribuição: Cinémathèque Afrique (Cultures France) | País: Madagascar | Língua: Malgaxe | Duração: 77 min., 35 mm, Betacam SP, Umatic, VHS.

1996 – MOSSANE (Senegal)

Primeiro longa-metragem ficcional de Safi Faye, o filme traz a história de Mossane (Magou Seck), uma garota da vila rural Serer, detentora de uma beleza extraordinária e que é amada por muitos, incluindo seu próprio irmão Ngor (Alpha Diouf) e seu vizinho, o jovem Sitor (Saliou Diouf). No entanto, Mossane é apaixonada por Fara (Alioune Konaré), um pobre estudante universitário, e é impedida de viver publicamente esse romance, pois fora prometida a Diogoye, um ex-morador da vila que emigrou para a França. É nesse contexto que Mossane desafia os desejos dos seus pais e no dia do seu casamento, se recusa a casar com Diogoye e foge de casa instaurando a tragédia em sua família. A narrativa é inspirada em na história mitológica de uma menina de 14 anos que, a cada duzentos anos, é “devolvida” aos ancestrais espirituais (chamados de *Pangool*)¹² pelas águas de um rio (o rio Mamangueth). conto segundo o qual todo ano uma jovem moça era deveria ser sacrificada no rio. Na narrativa do filme, essa história é lembrada logo na sequência inicial através de um cântico entoado, em voz *off*, pela *griotte* Yandé Codou Sène¹³, enquanto Mossane se banha no rio e três homens realizam um ritual sentados à margem.

**Ficha Técnica:**

Título original: Mossane | Direção e roteiro: Safi Faye | Fotografia: Jürgen Jürges | Som: Anna Perini | Montagem: Andrée Davanture | Música: Yandé Codou Scène | Intérpretes: Magou Seck, Isseu Niang, Moustapha Yade, Abou Camara, Alioune Konaré, Alpha Diouf e outros | Produção: Les Ateliers de l'Arche, Muss Productions (co-produção), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (co-produção), La Sept-Arte (co-produção) | País: Senegal | Língua: Wolof | Duração: 105 min.

1997 – TAAFE FANGA – O poder da saia (Burkina Faso)

Aproveitando a descoberta de uma máscara mística, que dá poder, as moradoras de uma vila Dogon reverterem a ordem das coisas e tomam o lugar geralmente reservado aos homens. Elas não são mais forçadas a trabalhar: sem cozinhar, sem coleta de madeira, sem roupa. Elas usam calças e fumam rapidamente. Em troca, seus maridos se vêem em seu papel, vestidos de tanga e, acima de tudo, obrigados a garantir tudo, desde o cuidado das crianças até a cozinha. Apenas o pequeno Koumi fica em seu lugar e garante o diálogo entre os dois clãs. A narrativa do filme é construída sob a forma de comédia, mas é inspirado em uma história tradicional



¹² Para uma análise mais detalhada sobre o filme, recomendamos a leitura da dissertação defendida por Evelyn Sacramento, intitulada *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento* (2019), no qual a autora pontua que os *Pangools* na narrativa fílmica de Mossane podem ser compreendidos como uma metáfora de conexão com o passado e com a mitologia (SACRAMENTO, 2019, p. 106).

¹³ A *griotte* Yandé, assim como Safi Faye é do grupo étnico Serer e além de emprestar sua voz – sempre acompanhada por um coro polifônico - para canções do filme, ela também contribuiu para a composição da trilha sonora de outros filmes africanos como *Karmen Géi* (Carmen negra, Joseph Gai Ramaka, Senegal, 2001) e *Faat Kiné* (Ousmane Sembene, 2001). Como parte de sua trajetória, Yandé também é conhecida por ter sido a *griotte* oficial do ex-presidente senegalês Léopold Sédar Senghor, antecipando e anunciando a sua chegada em celebrações ou visitas oficiais. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Yand%C3%A9_Codou_S%C3%A8ne

vinculando passado e futuro, como simbolizado na cena de abertura pela chegada de um *griot* que entra na sala onde as pessoas assistiam a filme hollywoodiano na televisão para contar uma história de Dogon sobre a “batalha entre os sexos”, quando uma mulher orgulhosa afasta um jovem arrogante para se sentar na “seção masculina” do pátio. Originalmente escrito para o teatro, trata-se de um roteiro sobre política sexual, mas que ao ser inspirado, parcialmente, na mitologia Dogon acaba por envolver a interpenetração entre cosmogenia, história e o presente ainda em desenvolvimento. Os Dogon acreditam que toda a diferença no universo começou com a divisão da semente primal (fonio) em uma espiral sempre em expansão do espaço-tempo que só pode ser mantida unida por um cuidadoso equilíbrio ou “geminção” de energias opostas¹⁴. É assim que as personagens femininas, com a reversão de papéis, não visam apenas evidenciar os estereótipos e injustiças de gênero, mas indicar que ambos os sexos serão necessários para um projeto de “irrigação que pode novamente tornar a terra fértil”.

Ficha Técnica:

Titulo original: Taafé fanga/The skirt power | Direção: Adama Drabo | Roteiro: Adama Drabo, Marion Keller e Léopold Togo | Produção: Adama Drabo | Música: Badema e Harouna Parry | Fotografia: Lionel Cousin | Montagem: Rose Evans | Intérpretes: Fanta Béréte, Ramata Drabo, Ibrahim S. Koïta, Maïmouna Hélène Diarra, Ténéman Sanogo, Michel Sangaré | Produção: Centro Nacional de Produção Cinematográfica do Mali (CNPC), Projeto Eine Welt, Taare Films, ZDF (Alemanha) | Distribuição: Cinémathèque Afrique (Cultures France), Atria, Atriascop | País: Mali | Língua: Kaado, Bambara e Francês | Duração: 95 min., 35 mm.

1997 – BUUD YAM (Burkina Faso)

O filme retoma a história apresentada no primeiro filme ficcional de Gaston Kaboré (*Wend Kúuni*, 1982) em que, após a passagem de tempo, o menino se tornou um jovem e embarca em uma jornada imprevisível, no entrono do Níger, procurando um curandeiro para tratar sua irmã adotiva, Pughneere, que fora atingida por um mal desconhecido. À maneira de um conto tradicional, este filme fala acima de tudo sobre infância, juventude e uma certa busca de identidade; além disso, aborda as grandes questões da vida, aquelas que constroem e destroem o mundo e a humanidade.



Ficha Técnica:

Titulo original: Buud Yam | Direção e roteiro: Gaston Kaboré | Música: Michel Portal | Fotografia: Jean-Noël Ferragut | Montagem: Marie-Jeanne Kanyala | Intérpretes: Colette Kaboré, Joséphine Kaboré, Mariama Ly, Amssatou Maïga e outros | Produção: Caro-Line Production, Cinecom Production | Distribuição: Ciné Classic (França) | País: Burkina Faso | Língua: More e Tamashek | Duração: 99 min.

1999 – GÊNESIS (Mali)

Inspirado no livro sagrado de *Gênesis*¹⁵, o filme traz um período que se passa trezentos anos após o dilúvio, três clãs se separam: o clã do criador Jacó (Sotigui Kouayté) e seus filhos; os caçadores nômades liderados por Esaú (Salif Keita) e o terceiro clã é composto por cultivadores sedentários cuja cabeça é Hamor. Esaú, o caçador, tem um ódio mortal por Jacó, seu irmão mais velho, desde que ele tirou o direito de primogenitura por isso ele se aproxima do clã de Jacó, preparando sua vingança. Por sua vez, os cultivadores do vale, liderados por Hamor, desprezam os criadores nômades, até o dia em



¹⁴ Fonte: <http://newsreel.org/video/TAAFE-FANGA>

¹⁵ Embora inspirado em um livro (e não em um conto da tradição oral), as apropriações que a narrativa realiza a partir da história bíblica se assemelham às apresentadas em filmes inspirados em tradições orais. Vale lembrar que *Gênesis*, assim como outros livros bíblicos são provenientes de uma tradição oral específica e por fazer parte do Pentauteuco (os cinco primeiros livros do Antigo Testamento) compõe a literatura tanto do cristianismo, quanto do islamismo.

que Siquém, filho de Hamor, sequestra Dina, filha de Jacó e a estupra. Apaixonado por ela e desejando-a por uma mulher, Siquém concorda em aderir ao pacto entre Jacó e seu Deus: todos os homens do clã deveriam ser circuncidados. O casamento é uma ocasião de reconciliação entre pastores e camponeses, mas o sacrifício da virilidade se transforma em massacre quando os irmãos de Dina decidem vingar a humilhação de sua irmã. De acordo com o portal *Africultures*¹⁶, através desse filme o diretor procura alertar o Ocidente sobre os dramas de um continente, propondo um apelo universal.

Ficha Técnica:

Titulo original: La Gèneses/ Genesis | Direção: Cheick Oumar Sissoko | Roteiro: Jean-Louis Sagot-Duvauroux | Música: Michel Risse, Pierre Sauvageot e Décor Sonore | Fotografia: Lionel Cousin | Montagem: Aïlo Auguste-Judith | Elenco: Salif Keïta, Sotigui Kouyaté, Fatoumata Coulibaly, Fatoumata Diawara, Balla Moussa Keïta, Maïmouna Hélène Diarra e outros | Produção: Kora Films; Centro Nacional de Produção Cinematográfica (CNPC) | Apoio: Fonds Francophone (OIF / CIRTEF) | Distribuição: Cinémathèque Afrique (Cultures France) | País: Mali | Língua: Bambara | Duração: 102 min. | Formato: 35 mm; Bétacam SP; Umatic; VHS. 1998.

2000 – ADANGGAMAN (Nigéria)

Este é o conto dos líderes africanos (e seus guerreiros e subordinados) que são cúmplices na organização do tráfico de escravos. Transmitido através do poder mágico da narrativa oral e com a ajuda da fotografia de Roger Gnoan M'Bala, da Costa do Marfim, o filme fala de uma vila destruída por um rei ganancioso por poder e riqueza, de esplêndidos guerreiros, de gloriosos e movimentos fúteis de resistência e de como o destino finalmente consegue arrastar tanto os vitoriosos quanto os derrotados para o pó. A história se passa no século XVII e, por algum milagre, uma vila africana parece ter escapado das invasões de escravos do poderoso rei Adanggaman, um tirano e um escravo com sede de ouro, poder, rum e bugigangas. O velho N'go, que dirige sua casa com autoridade e de acordo com a tradição das castas, tenta fazer seu filho Ossei se casar com uma jovem de uma família rica. Ossei se recusa a obedecer ao pai e escolhe Mawa para ser sua esposa. Uma noite, no auge do conflito familiar, Ossei deixa a vila. Este é o momento em que as Amazonas do tirano Adanggaman decidem realizar um ataque traiçoeiro, colocando fogo e espada na vila e capturando homens, mulheres e crianças.



Ficha Técnica:

Titulo original: Adanggaman/ Adanggaman, Roi Nègre | Direção: Roger Gnoan M'Bala | Roteiro : Jean-Marie Adiaffi, Roger Gnoan M'Bala e Bertin Akaffou | Fotografia: Mohammed Soudani | Som: Jean-Pierre Féné | Música: Lokua Kanza | Montagem: Monika Goux | Intérpretes: Rasmané Ouédraogo, Albertine N'Guessan, Ziablé Honoré Goore Bi, Bintou Bakayoko e Nicole Suzis Menyeng | Produção: Amka Films Productions SA (Suíça) | País: Costa do Marfim | Língua: Francês e Bambara. 90 min.

2001 – SIA, O SONHO DE PYTHON (Burkina Faso)

Dani Kouyaté pega uma lenda tradicional da África Ocidental - adaptada da peça *The legend of Wagadu seen by Sia Yatabéré* (A lenda de Wagadu vista por Sai Yatabére) de Moussa Diagana - na qual uma bela jovem virgem deve ser sacrificada para apaziguar a raiva de um poderoso deus "cobra", trazer chuva ao país e lhe dá uma nova vida. Na superfície, é uma história muito simples, mas, após um exame mais detalhado, revela-se uma análise penetrante da inter-relação entre privilégios masculinos, estabelecimento religioso que serve a si próprio, uso indevido da tradição, ganância política e corrupção. A narrativa do filme começa no reino mítico de



¹⁶ Fonte: <http://africultures.com/films/?no=134>

Wagadu com sete sacerdotes realizando um ritual, escondidos em suas capas. Eles vêm ao imperador, Kaya Maghan Cissé, e lhe dizem que é chegada a hora do sacrifício periódico da virgem., pedido que imperador entende como um teste de poder e busca cumprir. Como virgem a ser sacrificada, os sacerdotes escolhem Sia (Fatoumata Diawara), a garota mais bonita da cidade de Koumbi e que estava noiva de Mamadi, um jovem soldado que está fora, lutando na frente. O tio e guardião de Mamadi é o general Wakhané (Sotigui Kouayté), inicialmente, resiste ao pedido do Imperador, mas depois aceita, para o bem do país e para sua própria sobrevivência política. Apesar disso, Sia escapa e permanece escondida por grande parte do filme com o apoio de Kerfa (Hamadoun Kossoqué), o louco da cidade que se opõe à decisão do imperador. O contraparte moral de Kerfa é o *griot* real, Balla (Habib Dembelé) que encarna a corrupção moral do seu superior e usa a tradição para manter e promover um status quo corrupto. Ao final do filme, a verdade sobre o deus Python se revela e com ela a derrocada do reinado de Kaya Maghan, pondo fim a história mítica e iniciando um novo ciclo em que, apesar das mudanças de tecnologia, os avisos de Kerfa, o louco, continuam sendo desafios atraentes para os dias de hoje¹⁷.

Ficha Técnica:

Título original: Sia, le rêve du Python | Direção: Dani Kouayté | Roteiro: Dani Kouayté e Moussa Diagana | Fotografia: Robert Millié | Som: Pierre Lorrain | Montagem: Zoë Durouchoux | Música: Daniel Rousseau e Fantani Toure | Elenco: Sotigui Kouayté, Habib Dembelé, Hamadoun Kossoqué, Fatoumata Diawara, Ibrahim Baba Cissé, Kardiqué Lolco Traoré, Fily Traoré, Mariétou Kouayté | Produção : Les Productions de la Lanterne, Sahélis Productions | Distribuidores: Pierre Grise Distribution | País: Burkina Faso | Língua: Bambara. 96 min.

2001 – NDEYSAAN – O preço do perdão (Senegal)

Filme baseado no romance homônimo do escritor senegalês Mbissane Ngom que, assim como o diretor do filme, faz parte do grupo étnico Lébou, composta em boa parte por pescadores que moram na costa sul do Senegal. Depois dos curtas *Fary, l'anesse* (Fary, a jumenta, 1989) *Picc Mi* (Passarinho, 1992) inspirados em contos populares desse grupo étnico, agora, o diretor explora uma narrativa que traz as tradições desse povoado através de suas memórias guardadas e perpetuadas pela tradição oral.



Na narrativa uma névoa espessa vem caindo há vários dias sobre uma pequena vila na costa sul do Senegal, impedindo as canoas de irem para o mar. O velho Marabu está morrendo e não pode officiar, mas seu filho de 20 anos (Mbanik) assume a responsabilidade dos espíritos por ele. Quando o nevoeiro desaparece, Mbanik ganha o reconhecimento dos aldeões e conquista um pouco mais o coração de Maxoye, uma jovem da vila. Mas esses sucessos despertam o ciúme de Yatma, seu amigo de infância.

Uma noite, enlouquecido de ciúmes, ele mata seu amigo e rival e faz seu corpo desaparecer no mar. Perer, pai de Yatma, o “Leão” da vila, impõe à população o silêncio sobre o crime de seu filho e propõe que Maxoye se case com Yatma. A princípio, ela aproveita a união para se vingar da morte de Mbanik, mas ao fim acaba se rendendo ao amor de Yatma, porém, ela não esperava que outra vingança mais insidiosa viria do mar.

O filme de Sora Wade, apesar de apresentar elementos míticos, “vai além do folclórico, desenvolvendo um estilo épico que se assemelha às técnicas de contar histórias utilizadas por um *griot* tradicional”¹⁸ em

¹⁷ Texto baseado no texto *Sia: the myth of the Python* escrito por Michael Dembrow em 19 de fevereiro de 2014 para o *Cascade Festival of African Film* (tradução nossa). Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140219000509/http://spot.pcc.edu/~mdembrow/sia.htm>. Acesso em: 11 abr. 2020.

¹⁸ Fonte: <http://www.newsreel.org/nav/title.asp?tc=CN0152>

que a experimentação de fantoches e efeitos visuais cooperam para contar os eventos míticos juntamente com trilha sonora composta pelos músicos senegaleses Youssou N'Dour e Wasis Diop (irmão do cineasta Djibril Diop Mambéty).

Ficha Técnica:

Titulo original: Ndeyaan /Le prix du pardon/ The price of forgiveness | Direção: Mansour Sora Wade | Roteiro: Mansour Sora Wade, Nar Sène | Fotografia: Pierre-Olivier Larrieu | Som: Pierre Catois | Montagem: Christian Billette | Música: Wasis Diop, Loy Ehrlich | Elenco: Hubert Koundé, Rokhaya Niang, Gora Seck, Alioune Ndiaye, Nar Sene, Thierno Ndiaye Doss, James Campbell, Diénaba Niang | Produção: Les Films du Safran, Kaany Productions, com o apoio do Ministério das Relações Exteriores (ADC-Sud), do CNC e da Agence Intergouvernementale de la Francophonie | Distribuição: Les Films du Safran | País: Senegal | Língua: Wolof | Duração: 95 min.

2002 – KABALA (Mali)

Longa-metragem de estreia de Assane Kouyaté, o filme trata sobre o relacionamento problemático de um jovem com sua aldeia natal no Mali. Após ter sido banido por causa de preconceitos antigos, Hamalla (Modibo Dily Traoré) retorna para vila, quatro anos depois, versado em tecnologia moderna, numa época em que o futuro da região é precário, porque o poço sagrado dos ancestrais, símbolo da espiritualidade de toda a comunidade, está contaminado. Diante da epidemia, os moradores resistem a todas as tentativas de Hamalla de convencê-los da necessidade de purificar a água. A visão poética do cineasta preenche os temas do filme sobre a necessidade de aceitar a tecnologia e, ao mesmo tempo, não deixa dúvidas sobre o poder das formas tradicionais¹⁹.



Ficha Técnica:

Titulo original: Kabala | Direção: Assane Kouyaté | Roteiro: Abdoul Karim Dembélé e Assane Kouyaté | Fotografia: Jean-Michel Humeau | Edição: Andrée Davanture | Música: Cheikh Tidiane Seck | Produção: Youssouf Coulibaly, Francine Jean-Baptiste, Assane Kouyaté | País: Mali | Língua: Francês | Duração: 107 min.

2004 – KOUNANDI (Burkina Faso)

Uma mulher estranha chega em uma vila mítica e morre no parto. Ela deixa uma bebê e uma estranha fôrma de bolo. Incapaz de ter filhos, Miriam (Olga Toe) e Moussa (Adama Kone) adotam a recém-nascida que cresce e se torna a anã chamada *Kounandi* (Coty Deborah). Insatisfeita com seu casamento sem amor, Miriam começa o romance com outro homem, porém quando seu marido descobre, resolve matá-la e abandonar Kounandi nas ruas. Um jovem homem, Karim (Noufou Ouédradogo) se compadece de Kounandi e constrói uma pequena cabana para ela morar atrás da dele. Ela lhe retribui cozinhando deliciosos bolos na fôrma de sua mãe e acaba se apaixonando por Karim, mas ele é casado com Awa (Aminata Dao) que retorna para a vila após uma longa doença. Enquanto Awa fica mais doente, Kounandi observa Karim ficar mais triste e por fim o confronto entre as mulheres rivais acontece em um encontro mágico, ao pé de um baobá, onde aprendemos que, estranhamente, Awa pode cozinhar os bolos deliciosos de Kounandi com perfeição²⁰.



Ficha Técnica:

¹⁹ Fonte: <https://www.fandor.com/films/kabala>

²⁰ Fonte: STEFANSON, Blandine; PETTY, Sheila. *Directory of World Cinema: Africa*. Chicago/EUA: Illect Bristol, 2014. (p. 344 e 345).

Titulo original: Kounandi | Direção: Apolline Traoré. | Produção: Nicolas Cand | Produção executiva: Idrissa Ouédraogo | Música: Manu Dibango | Edição: Daniel Bateau | Direção de arte: Nicolas Barachin | Departamento de Som: Emmanuel Sanou | Som: Issa Traoré | Elenco: Deborah Coty, Aminata Dao, Adama Koné, Noufou Ouédraogo e outros. | Língua: Jula (Diola) | País: Burkina Faso | Duração: 49 min.

2005 – BAB’AZIZ, O PRÍNCIPE QUE CONTEMPLAVA A SUA ALMA (Tunísia)

Um dervixe cego chamado Bab’Aziz e sua neta espirituosa, Ishtar vagam pelo deserto em busca de uma grande reunião de *dervixes*²¹ que ocorre apenas uma vez a cada trinta anos. Com a fé como único guia, os dois viajam por dias pela paisagem extensa e árida. Para manter Ishtar entretida, Bab’Aziz conta a antiga história de um príncipe que abandonou seu reino, a fim de permanecer próximo a uma pequena piscina no deserto, encarando suas profundezas, enquanto contemplava sua alma. À medida que a história do príncipe se desenrola, os dois encontram outros viajantes com histórias próprias, incluindo Osman, que anseia pela bela mulher que conheceu no fundo de um poço, e Zaid, que procura a jovem arrebatadora que fugiu dele depois de ser seduzido por suas músicas. Uma história de desejo e pertencimento, filmada nas paisagens encantadoras, e em constante mudança, da Tunísia e do Irã.



Ficha Técnica:

Titulo original: Bab’Aziz – Le Prince qui contemplait son âme | Direção: Nacer Khemir | Roteiro: Nacer Khemir e Tonino Guerra | Música: Armand Amar | Imagem: Mahmoud Kalari | Assistente de direção: Benjamin Blanc | Engenheiros de som: Stuart Wilson, Steve Higgs, Bahman Bani Ardalan | Montagem: Isabelle Rathery | Figurino: Maud Perl | Montagem do som: Franck Desmoulins, Amir Hossein Ghaseni | Mixagem: Robert Juhasz | Elenco: Parviz Shahinkhou, Maryam Hamid, Nessim Kahloul, Muhammad Grayaa e outros. Produtores: Cyriac Auriol, Ali-Reza Shojanoori | Co-produção: Les Films du Requin (França), Behnegar Film (Irã), Pegasos Film (Alemanha), Hannibal Films (Tunísia), Inforg Studio (Hungria), Zephyr Films (Reino Unido). Apoio: Investitions Bank Hessen (IBH) (Alemanha), Agence Nationale de Production Audiovisuelle (Tunísia), Ministère de la Culture Tunisien, Ministère de la Culture et de la Communication (CNC), Ministère des Affaires Etrangères Fonds Sud Cinéma & ADC-Sud (França), Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud (Agence intergouvernementale de la Francophonie et CIRTEF), Fondation MonteCinemaVerità (Suíça), Farabi Cinema Fondation Cultural Heritage Organization (Irã), Développé avec le soutien de Hubert Bals Fund (Rotterdam IFF) (Holanda) et Programa MEDEA (Europa) | País: Tunísia | Língua: Árabe | Duração: 95 min. Colorido.

2007 – FARO, A RAINHA DAS ÁGUAS (Mali)

Zanga é afastado de sua vila, no rio Níger, quando menino, porque nasceu fora do casamento. Depois de morar na cidade por um longo tempo e estudar lá, ele volta para sua vila, agora como adulto. Seu retorno desencadeia uma série de conflitos. O protagonista de Salif Traoré, personificação do mundo moderno, encontra uma comunidade malinesa fechada no rio Níger, profundamente mergulhada nas tradições africanas, na superstição e na crença no poder espiritual do rio. *La reine des eaux*, o espírito do rio, supostamente se volta contra o intruso que voltou. É revelado o mecanismo hierárquico de uma sociedade dominada por homens, misógina e que odeia crianças, contra a qual as mulheres da comunidade acabam se rebelando. A proximidade da comunidade da vila e o papel que cada membro desempenha nela são



²¹ De acordo com Giselle Camargo (1997, p. 7), dervixe é uma palavra de origem persa que significa literalmente “alguém que espera na porta”, mas costuma ser associada à pobreza e simplicidade dos adeptos do sufismo (uma vertente do Islamismo). Fonte: *Entre o camelo e o leão: a dialética do giro dervixe - uma etnografia do Sama - a dança girante dos dervixes da Ordem Sufi Mevlevi*, de Giselle Camargo (1997).

maravilhosamente apresentados aqui de maneira quase teatral. O filme de Traoré é uma fábula atemporal que questiona as atuais relações de poder e apresenta a necessidade de respeito mútuo.

Ficha Técnica:

Titulo original: Faro, la reine des eaux | Direção: Salif Traoré | Roteiro: Salif Traoré, Olivier Lorelle | Fotografia: Jean-Pierre Gauthier | Edição: Laure Budin | Produção: PAV Communication, Paris; Boreal Films, Montréal; Sarama Films, Bamako; D.C.N., Ouagadougou; Bärbel Mauch Films, Berlin; Canal Plus Horizon, Paris | | Elenco: Sotigui Kouyaté, Fili Traoré, Michel Mpambara, Hélène M. Diarra, Djénéba Koné e outros. País: Mali | Língua: Bambara | Duração: 96 min. 2007. Colorido.

2011 – SHÉHÉRAZADE (Tunísia)

Inspirado nos contos árabes das “Mil e uma noites”, o cineasta Nacer Khemir se senta na cadeira no meio de um palco pouco iluminado e emprega a magia das palavras para conduzir os espectadores/ouvintes a uma jornada da imaginação. Essa configuração simples pode não parecer muito, mas oferece ao ouvinte uma experiência extraordinariamente colorida e enfatiza brilhantemente a natureza oral do trabalho. Embora Khemir ilustre algumas das histórias com sequências lindamente filmadas, a capacidade do público de ouvir é fundamental aqui. Assim como a princesa Shéhérazade usou palavras para evitar a morte iminente, Khemir usa a arte de contar histórias para dar uma nova vida a esta antiga obra-prima.



Ficha Técnica:

Titulo original: Shéhérazade | Direção, roteiro, edição e produção: Nacer Khémir | Língua: Französisch e Árabe. País: Tunísia | Duração: 81 min. 2011. Colorido.

2013 - KWAKU ANANSE (Gana)

O curta-metragem, realizado pela cineasta Akosua Adoma Owusu, se baseia em uma antiga fábula popular do Gana para trazer uma história que se passa na diáspora africana em uma combinação de elementos semi-autobiográficos com o conto de *Kwaku Ananse*, uma trapaceira no contexto de histórias da África Ocidental que aparece tanto como aranha, quanto homem. No filme, a fábula se mistura com a história de Nyan Koronhwea, jovem que mora nos Estados Unidos e retorna ao Gana a fim de acompanhar o funeral de seu pai, com quem havia perdido contato há muito tempo. Durante o funeral, ela se retira para a floresta em uma busca espiritual pelo seu pai.



Ficha Técnica:

Titulo original: Kwaku Ananse | Roteiro, Direção e Produção: Akosua Adoma Owusu | País: Gana/ México/ EUA | Língua: Twi/Inglês | Duração: 26 min. | Produção: Obibini Pictures LLC em associação com Focus Features Africa First | Fotografia: Pedro Gonzalez-Rubio | Música: Koo Nimo, Ebo Taylor | Fotografia: Georges Barsky | Elenco: Jojo Abot, Koo Nimo e Grace Omaboe.

2013 – KADJIKE (Guiné-Bissau)

Como no paraíso original, os habitantes do arquipélago de Bijagós, na costa oeste da África, vivem de acordo com tradições antigas e em absoluto respeito pela natureza, até uma gangue de traficantes ocupam suas ilhas sagradas. Quando o feiticeiro da aldeia morre, tudo parece estar perdido, mas o seu jovem aprendiz aceita ser o sucessor e decide lutar contra os invasores para salvar toda a aldeia.

Ficha Técnica:

Titulo original: Kadjike | Direção: Sana Na N’Hada | País: Guiné-Bissau; Portugal | Língua: Crioulo | Duração: 115 min. | Produção e distribuição: Lx Filmes (Portugal).



2017 – MILHO DA MORTE (Níger)

Nesta vila na África Ocidental, a fome atinge os habitantes. As colheitas têm sido ruins; somente a morte possui milho em abundância. Ninguém ousa enfrentá-la, nem mesmo os guerreiros. A astúcia e a coragem de uma mulher solteira salvarão a vila?

Ficha Técnica:

Titulo original: Le mil de la Mort | Direção: Jaloud Zainou Tangui | País: Níger | Língua: Francês | Duração: 35 min. | Elenco: Raïcha Ataka (la Mort), Hajara Usman (Inawanto), Ali Garba (Ganda), Alichina Allakaye (l'annonceur)



2018 – O ENTERRO DE KOJO (Gana)

Filme de estreia do compositor e músico Samuel “Blitz” Bazawule, o filme é um épico de realismo mágico poético contado da perspectiva de uma pequena garota (Esi). A história gira em torno da história de dois irmãos, Kojo e Kwabena. Kojo desaparece em uma expedição de mineração e sua filha (Esi) embarca em uma jornada mágica, entre a vida e a morte, para resgatá-lo. De acordo com depoimento dado pelo próprio realizador, o que torna a história do filme tão diferente é o “estilo narrativo” em que é contada, de forma “altamente não linear e extremamente imersiva” em sintonia com a tradicional narrativa africana. “Eu sempre imaginei que filmar deveria ser como se aqueles antes de nós, como diz minha avó, tivessem uma câmera. Deveria ser completamente mágico, não-linear e seria um filme como *The burial of Kojo*”²².

Ficha Técnica:

Titulo original: The burial ok Kojo | Direção e roteiro: Samuel “Blitz” Bazawule | Imagens: Michael Fernandez | Montagem: Kwaku Obeng Boateng | Elenco: Ama K. Abebrese, Joseph Otsiman, Kobina Amissah-Sam, Cynthia Dankwa e outros | País: Gana | Língua: Inglês | Duração: 80 min. | Distribuição: Array (EUA) e Netflix.



²² Fonte da entrevista do diretor do filme: https://www.youtube.com/watch?v=6OfKjgJ_Z60

APÊNDICE B – REFERÊNCIAS EM ESTUDOS DE *CINEMAS DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA*

Esse levantamento de autores e autoras foi feito a partir do referencial bibliográfico utilizado em monografias, teses, entre outras publicações acadêmicas e tem a finalidade de contribuir para o desenvolvimento de pesquisas e investigações relacionadas aos cinemas da África e suas diásporas. Embora esse conjunto de informações esteja disponível como parte do domínio público da internet, acreditamos que apresentar essas referências de forma organizada e com tradução do conteúdo para a língua portuguesa pode contribuir para aprimorar o trabalho, já desenvolvido, por outros(as) pesquisadores(as) de cinemas da África e da diáspora e incentivar o surgimento de projetos vindouros.

Os textos estão listados por autoria (nome e sobrenome) e a apresentação dos autores disposta em ordem alfabética. Ao lado do nome, especificamos o país de atuação de cada pesquisador(a), conforme seu vínculo institucional mais recente, seguido de uma minibiografia¹. Tendo em vista a multidisciplinaridade desse campo de investigação, lembramos que nem todos os autores(as), que compõem essa lista, são especialistas em cinemas africanos, mas suas publicações, ainda que pontuais, podem contribuir para pesquisas no campo.

A lista de textos de cada autor(a) está organizada em ordem cronológica – do texto mais recente ao mais antigo – e não abrange o número total de publicações por autor(a), mas sim as publicações e/ou trabalhos apresentados que, de fato, oferecem uma reflexão acerca dos cinemas de África e suas diásporas. Considerando o número crescente de pesquisas no campo, adotamos como critério de seleção, a referência aos autores(as) mais citados(as) e àqueles que publicaram, pelo menos, dois artigos sobre filmes produzidos em África e suas diásporas, ou ainda, sobre seus cineastas².

Pela predominância de produção bibliográfica em língua estrangeira (inglês ou francês), infelizmente, muitas dessas publicações são difíceis de encontrar em livrarias e bibliotecas do Brasil. Entre as bibliotecas públicas, damos destaque à Biblioteca Reitor Macedo Costa (BRMC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA) que, atualmente, reúne uma diversidade de títulos sobre o tema resultante, em sua boa parte, do legado deixado pelo professor e pesquisador Mahomed Bamba que atuou como docente na Universidade. Para estas obras, além do título, indicamos, quando possível, o número de chamada da sua localização no acervo da Biblioteca.

¹ A minibiografia foi feita a partir de informações disponibilizadas publicamente através de sites institucionais (universidades) ou portais de indexação acadêmica como a plataforma *Lattes* e *Academia.edu*. No caso de autores estrangeiros, a tradução para o português é de nossa responsabilidade.

² Fazemos a ressalva de que muitos(as) cineastas africanos(as) poderiam compor essa lista de referências, pois muitas de suas reflexões sobre os cinemas africanos, ainda que não registradas de forma escrita, a exemplo de entrevistas filmadas, são valiosas fontes de conhecimento, entretanto, incluí-las aqui demandaria uma nova forma de organização, seja pela transcrição do depoimentos disponíveis, em vídeo, pela internet ou pela análise de documentários metafílmicos como *L'envers du décor* (Nos bastidores, Paulin Soumanou Vieyra, Senegal, 1981), feito nos bastidores da produção do filme *Ceddo* (Ousmane Sembène, Senegal, 1977) ou *Parlons grand-mère* (Vamos conversar avó, Djibril Diop Mambéty, Senegal, 1989), feito durante as gravações do filme *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, Burkina Faso, 1989), em que os cineastas usam do próprio cinema um meio de apresentar sua forma de pensar os cinemas africanos.

A

Aboubakar SANOGO (Canadá)

Natural de Burkina Faso, Sanogo é professor assistente e supervisor de pós-graduação do Programa de Estudos de Cinema na *Carleton University* (Ottawa, Canadá), tem experiência com pesquisa cinemas africanos e afrodiáspóricos, teoria do documentário, história e forma, cinemas transnacionais e mundiais, preservação e restauração de filmes, cinema colonial, cinema silencioso e estudos de festivais. Sanogo atualmente também é secretário regional da FEPACI na América do Norte e representa a Federação junto ao *African Film Heritage Project*, projeto desenvolvido pela *World Film Foundation* que visa a restauração e preservação de filmes de vários países ao redor do mundo, inclusive, africanos. Como parte de sua produção textual aborda questões relacionadas à autoria, especialmente, nas obras dos cineastas Med Hondo e Ousmane Sembene.

Palavras-chave: Autoria; Med Hondo; Ousmane Sembene.

Fonte: <https://carleton.ca/filmstudies/people/sanogo-aboubakar/>

- | | |
|------|---|
| 2015 | Certain tendencies in contemporary auteurist film practice in African Cinema, <i>Cinema Journal</i> , 54, n.2, Winter, 2015, p. 140-149 |
| 2015 | The indocile image: cinema and history in Med Hondo's <i>Soleil O</i> and <i>Les Bicots-Nègres, Vos Voisins</i> , <i>Rethinking History</i> , v. 19, n. 4, p. 548-568, 2015. |
| 2014 | Reconsidering the Sembienian Project: Towards Aesthetics of Change. In.: UKADIKE, Frank (ed.). <i>Critical Approaches to African Cinema Discourse</i> . Lanham (MD): Lexington Books, 2014, p. 209-226. |
| 2011 | Colonialism, Visuality and the Cinema: Revisiting the Bantu Educational Kinema Experiment. In.: GRIEVESON, Lee; MCCABE, Colin (eds.). <i>Empire and film</i> , 2011, p. 227-245. |
| 2009 | Regarding Cinephilia and Africa, <i>Framework</i> , vol 50, n. 1&2, spring & fall 2009: 226-228. |

Akin ADESOKAN (Estados Unidos)

De origem nigeriana, Adesonkan é professor Associado de Literatura Comparada na *Indiana University Bloomington*. Seus interesses de pesquisa são: estudo de literaturas e culturas da diáspora africana e afro-americana/africana dos séculos XX e XXI, pós-colonialidade global, cinema africano e cinemas globais contemporâneos, história intelectual pós-colonial, prosa não-ficcional e teoria literária e cultural.

Palavras-chave: Nollywood; Nigéria; Diáspora.

Fonte: <https://comparativeliterature.indiana.edu/people/adesokan.shtml>

- | | |
|------|--|
| 2014 | African Film In. GROSZ-NGATE, Maria, HANSON, John H. e O'MEARA, Patrick (eds.), <i>Africa</i> . 4 ed. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2014, 233-249. |
| 2012 | Nollywood and the Idea of the Nigerian Cinema, <i>Journal of African Cinemas</i> , 4: 1 (2012), 81-98. |
| 2011 | Postcolonial Artists and Global Aesthetics (Indiana University Press) |
| 2011 | Anticipating Nollywood: Lagos circa 1996, <i>Social Dynamics</i> , 37: 1 (2011), 96-110. |

Alex (Lecco) FRANÇA (Brasil)

Professor, escritor, curador e pesquisador com graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2007), especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena pela Faculdade de Ciências Educacionais (FACE), Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA (2012 e 2018, respectivamente). Como parte de sua trajetória, organizou mostras de cinema - *Cine-debate Áfricas-Bahia* e *CineKanema: Mostra Itinerante de filmes*

de países africanos – e atua como curador da *Mostra Itinerante de Cinemas Negros Mahomed Bamba* (MIMB) e do *Cineclube Antônio Pitanga*, realizado no Espaço Boca de Brasa Muncab (Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira) em Salvador (Bahia). Sua tese doutoral está relacionada a produções audiovisuais de países africanos de língua oficial portuguesa, com destaque para a obra do cineasta Licínio Azevedo, e atualmente o pesquisador tem se dedicado a investigar questões relacionadas à gêneros e sexualidades, com ênfase sobre a construção de masculinidades nos cinemas africanos³.

Palavras-chave: Moçambique; Aatoria; Afrocentrismo.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/0809692329484222>

2018	<i>Voltam os que não morreram, vão embora os que aqui ficaram. Ai, esta dança, minha mãe, até as crianças motivações, impactos e (res)significações socioculturais de experiências migratórias e diaspóricas na trajetória pessoal e na obra de Licínio Azevedo.</i> (Tese)
2017	As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência no filme <i>Virgem Margarida</i> (2012), de Licínio Azevedo, <i>Revista Áfricas</i> , v. 4, p. 30-43, 2017.
2017	A produção documentarista de Licínio Azevedo: imagens, discursos e narrativas moçambicanas do pós-independência, <i>Mulemba - Revista de Estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa</i> , v. 9, p. 99-111, 2017.
2017	Imagens, relatos e discursos do pós-guerra civil (1977-1992) em Moçambique: análise do filme <i>A Guerra da Água</i> (1996), de Licínio de Azevedo. In: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (orgs.). <i>Cinema em Português - X Jornadas</i> . 1 ed. Covilhã: LabCom.IFP, 2017, p. 65-80.
2016	O cinema em Moçambique: história, memória e ideologia: análise dos filmes <i>Chaimite</i> , a queda do Império Vátua (1953) e <i>Catembe: sete dias em Lourenço Marques</i> (1965). In: MORAIS, Carolina; PEREIRA, Matheus Serva; MATTOS, Regiane (orgs.). <i>Encontros com Moçambique</i> . 1 ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016, v. 1, p. 97-124
2015	Novos discursos de resistência na literatura angolana contemporânea. <i>Revista Crioula</i> (USP), v. 1, p. 1.
2015	A (des) construção da masculinidade nas ficções angolana e moçambicana. <i>Africanias.com</i> , v. 1, p. 1.
2013	O cinema moçambicano pós-colonial: outros olhares, outros discursos, <i>Revista Crioula</i> (USP), v. 13. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/64732 .
2013	Cinema moçambicano pós-colonial: outros olhares, outros discursos. <i>Revista Crioula – Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa</i> DLCV-FFLCH-USP, n. 13, 2013.

Alexander FISHER (Reino Unido)

Doutor em Cinema Africano pela *University of Ulster* (Reino Unido) com mestrado em estudos de cinema e televisão, Fisher é professor na *School of Arts*, da *Queen's University of Belfast* (Irlanda do Norte, Reino Unido). Suas principais atividades de pesquisa envolvem as dimensões políticas do som e da música no cinema internacional, com um foco particular nos cinemas da África Subsaariana, e mais recentemente os aspectos estéticos, culturais e políticos do “World Cinema” com foco nas transformações recentes na cultura e distribuição internacional de filmes. Além disso, seus interesses mais amplos incluem os seguintes assuntos: Som e música no cinema mundial (especialmente suas dimensões políticas); cinemas da África Subsaariana; cinema em contextos pós-coloniais; cinemas nacionais (especialmente fora da Europa e América do Norte); Terceiro Cinema; distribuição online de cinemas mundiais.

Palavras-chave: Música no Cinema; Oralidade; Ousmane Sembene.

Fonte: <https://pure.qub.ac.uk/en/persons/alexander-fisher>

2019	Reclaiming Josephine Baker in the Filmic Ethnomusicology of Djibril Diop Mambéty', <i>Music and the Moving Image</i> , 12:2, July 2019, pp. 3-19.
------	---

³ No período de revisão desta tese, o pesquisador participou de uma edição do cineclube *Cine África* em que discute o filme *Inxeba* (John Trengove, África do Sul, 2016). Discussão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlcMagMkBnw>

- 2018 'African Cinema On Demand? The Politics of Online Distribution and the Case of the African Film Library', *The Journal of African Media Studies*, 10(3), Sept. 2018, pp. 239-250.
- 2016 'Vocal Spaces and Oral Traces: Voice-Over, Orality and Ousmane Sembene's Early Postcolonial Critique' in Tom Whittaker and Sarah Wright (eds.), *Locating the Voice in Film* (London: Oxford University Press), 2016, pp. 209-225.
- 2016 'Ousmane Sembene: An Aesthetic Appreciation in the Light of HD', *Viewfinder* 104, 2016.
- 2016 'Modes of Griot Inscription in African Cinema', *The Journal of African Media Studies*, 8:1, Sept. 2016, pp. 5-16.
- 2016 'Scoring African Cinema' in Blandine Stefanson and Sheila Petty (eds.), *The Directory of World Cinema: Africa* (Bristol: Intellect), 2015) pp. 41-46.
- 2014 'Aristotle's Plot: A Refusal to "Find" African Cinema?' in David Murphy and Lizelle Bisschoff (eds.) *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* (Oxford: Legenda), 2014, pp. 139-145.
- 2012 Music, Magic, and the Mythic: The Dynamics of Visual and Aural Discourse in Souleymane Cissé's *Yeelen*. *CINEJ – Cinema Journal*. Volume 2.1 (2012), ISSN 2158-8724 (online), DOI 10.5195/cinej.2012.49
- 2011 'Between "the Housewife" and the "Philosophy Professor": Music, Narration, and Address in Ousmane Sembene's *Xala*', *Visual Anthropology*, 24:4, July-Sept. 2011, pp. 306-317.
- 2010 'Funding, Ideology, and the Aesthetics of the "Development Film" in Postcolonial Zimbabwe', *The Journal of African Cinemas*, 2:2, Winter 2010, pp. 111-120.
- 2009 'Med Hondo's *Sarraounia*: The Musical Articulation of Cultural Transformation', *Music, Sound, and the Moving Image*, 3:2, Autumn 2009, pp. 195-213.

Alexie TCHEUAYP (Canadá)

Doutor pela *Université de Yaoundé* (Camarões) e pós-doutor pela *Queen University* (Canadá), atualmente Tcheuyap é professor no departamento de francês da *University of Toronto* (Canadá). Suas pesquisas estão relacionadas à literatura e cinema da África e das Antilhas; relações entre produção literária e audiovisual (*écrits-écrans*); configurações intertextuais dos cinemas da África; semiótica dos cinemas da África; literatura e loucura; antropologia do vestuário; sociologia de migrações.

Palavras-chave: Pós-nacional; Intertextualidade; Camarões.

Fonte: <http://www.2018-2019.eurias-fp.eu/fellows/alexie-tcheuyap>

- 2015 De las grandes a las pequeñas pantallas: nuevas narrativas africanas de entretenimiento. *Secuencias*. n. 41, primer semestre 2015, p.57-77
- 2011 *Postnationalist African Cinemas* (Manchester University Press).
- 2011 African cinema(s): definitions, identity and theoretical considerations, *Critical Interventions*, v. 5, n. 1, p. 10-26, 2011.
- 2010 Cinema documentaire et expériences féminines en Afrique francophone, *French forum*, vol. 35, n. 2-3, p. 57-77.
- 2010 Comedy of power, powers of comedy: strategic transformations in African Cinemas, *Journal of African Cultural Studies*, vol. 22, n. 1, p. 25-40.
- 2009 Exclusion et pouvoir: forme et forces de l'occulte dans les cinémas africains, *Canadian Journal of African Studies/La Revue canadienne des études africaines*, v. 43, n. 2, p. 367-398.
- 2005 *Cinema and social discourse in Cameroon* (Bayreuth African Studies)
- 2004 *De l'écrit à l'écran: les réécritures filmique du roman africain francophone*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Press.

Alessandra MELEIRO (Brasil)

Pós-doutora pela *University of London* (*Media and Cinema*) com doutorado em Cinema e Políticas Culturais pela Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo – USP, Alessandra é professora Adjunta do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF/ Rio de Janeiro) e

presidente do *Instituto Iniciativa Cultural*. Entre suas publicações, organizou a coleção *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*, cujo primeiro volume é dedicado aos cinemas africanos, e o livro *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos* (Edufba, 2012), em parceria com o pesquisador Mahomed Bamba que até hoje figuram entre as principais publicações sobre cinemas africanos produzidas no Brasil. Na área de periódicos, é editora convidada do *Journal of African Cinemas* (Intellect Publishers, UK).

Palavras-chave: Políticas de produção e mercado; Crítica.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1295602368246392>

2019	Cinemas africanos e a importância da descolonização dos recursos econômicos. In. <i>Mostra Cinemas Africanos</i> (Catálogo), p. 39-42.
2019	MELEIRO, Alessandra; OLIVEIRA, Janáina. Nollywood: Reflexões sobre Políticas Culturais, Narrativas e Estética na Indústria Cinematográfica Nigeriana. <i>Revista Perspectiva Histórica</i> , v. 8, p. 17-37
2017	MELEIRO, Alessandra; MONTEIRO, Lucia Ramos. Apresentação do Dossiê Especial <i>Revista África(s)</i> . <i>Revista África(s)</i> , v. 04, p. 7-13
2017	MELEIRO, Alessandra; BAMBA, Mahomed. Transnacionalização de Talentos e Tecnologias no Campo Cinematográfico: o Caso Moçambique. <i>Revista África(s)</i> , v. 04, p. 119-125
2012	Luso-African cinema: Nation and cinema. <i>Journal of African Cinemas</i> , v. 3, p. 135-138
2012	MELEIRO, Alessandra; BAMBA, Mahomed (org.). <i>Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos</i> . Salvador/BA: EDUFBA.
2009	Creative capacity of developing countries, <i>Vertigo Magazine</i> , n. 24, p. 1-3. Disponível em: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-24-march-2009/creative-capacities-of-developing-countries/
2009	MELEIRO, Alessandra. Nigerian and Ghanaian film industry: creative capacities of developing countries. <i>Eptic - Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura</i> , v. 11, n. 3.
2007	MELEIRO, Alessandra; BAMBA, Mahomed. <i>Cinema no mundo: indústria, política e mercado</i> (Vol. I África). 1. ed. São Paulo: Escrituras, 2007. v. 05. 215p.

Amadou Tidiane FOFANA (Canadá)

Formado pela *Cheikh Anta Diop University* (Dakar, Senegal) com mestrado em Literatura e Civilização Francesa pela *Michigan State University* (EUA) e doutorado em Línguas e Literaturas Africanas pela *University of Wisconsin - Madison* (EUA), Fofana tem textos relacionados à língua e literatura francesa, literaturas e culturas francófonas, línguas africanas, literatura e filmes. Atualmente ensina literatura e cinema africanos no departamento de francês da *Willamette University* no Oregon (Canadá).

Palavras-chave: Diáspora; Senegal; Ousmane Sembène.

Fonte: <https://willamette.edu/arts-sciences/fi/faculty/fofana/index.html>

2018	A critical and deeply personal reflection: Malick Aw on Cinema in Senegal Today, <i>Black Camera, An International Film Journal</i> . Vol 9, Number 2. (pp 349-359). Spring 2018.
2017	Sembene's Cinema: a platform for African languages, <i>African Renaissance</i> . Vol 14, Nos 3 & 4, (pp 31-49). Sept/Dec 2017.
2017	FOFANA, Amadou T.; HALL, Bruce S. Timbuktu: What call to action?. <i>Black Camera</i> , volume 9, issue 1, (pp 7-21). November 2017.
2017	DE RAEDT, Thérèse; FOFANA, Amadou T. Un entretien avec Cheikh Hamidou Kane, <i>The French Review</i> , vol. 91, No 2, (pp 190-202). December 2017.
2017	FOFANA, Amadou T.; M. Kathleen Madigan. Harragas and <i>La Pirogue</i> : The Crucible of Clandestine Crossings <i>The Journal of North African Studies</i> . Volume 22, Number 5, 2017.

- | | |
|------|---|
| 2014 | VETINDE, Lifongo; FOFANA, Amadou T. (Eds.). <i>Ousmane Sembène and the Politics of Culture</i> . Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014. |
| 2012 | FOFANA, Amadou T. <i>The Films of Ousmane Sembene: Discourse, Politics, and Culture</i> . New York: Cambria Press, 2012. |

Amaranta CÉSAR (Brasil)

Professora Adjunta de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), possui graduação em Comunicação pela UFBA (1998), mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas - UFBA (2002), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) e Pós-doutorado na *New York University* (NYU). Foi curadora e organizadora da *Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona* (Ano da França no Brasil, 2009) e idealizadora do *Cachoeiradoc - Festival de Documentários de Cachoeira* (BA). Tem apresentado trabalhos com enfoque em cinema e diferença, documentário, cinema africano e da diáspora, cinema brasileiro e análise fílmica. Atualmente realiza pesquisa pós-doutoral na Universidade Federal de Pernambuco.

Palavras-chave: Abderrahmane Sissako; Autoria; Diáspora.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8728297682318515>

- | | |
|------|--|
| 2016 | CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (2016). As africanidades e suas asperezas, <i>Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/ Socine</i> . v.5, n.2, Jul. /Dez. 2016, p. 14-28. |
| 2013 | Cinema africano e autorrepresentação: da reconfiguração do passado colonial para a reinvenção do presente global. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise R.; LIRA, Ramayana (orgs). <i>Cinema, globalização, transculturalidade</i> . Blumenau/SC: Editora Uninsul; SOCINE, v. 1, p. 139-160. |
| 2013 | Cinema africano, utopia e política: a tomada de palavra em Bamako, de Abderrahmane Sissako. <i>Revista Contemporânea/ POSCOM</i> . v.11, n. 03, set-dez 2013, p. 581-590. |
| 2012 | Filmes de regresso: o cinema africano e os desafios das fronteiras. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). <i>Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso</i> . 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2012, v., p. 300-323. |

Ana Camila de Souza ESTEVES (Brasil)

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (2009) e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela mesma instituição (2011), no âmbito do doutorado, se dedica ao estudo da experiência urbana nos cinemas africanos contemporâneos a partir da análise de filmes africanos sob uma perspectiva estética. Desde 2009 atua como produtora e assessora de comunicação de produtos culturais e, no âmbito de difusão dos cinemas africanos, é criadora do site em homenagem ao pesquisador Mahomed Bamba (www.mahomedbamba.com) e, desde 2018, curadora da *Mostra de Cinemas Africanos* (www.mostradecinemasfricanos.com) e do cineclube *Cine África*, iniciativas que contribuem para a circulação de filmes africanos em vários estados do Brasil. Atualmente Ana Camila também colabora com o festival *Africa in Motion* (AiM/ Escócia) e com publicações periódicas sobre cinemas africanos no portal *Por Dentro da África*.

Palavras-chave: Cinemas contemporâneos; Narrativas urbanas; Experiências.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1003712118917180>

- | | |
|------|---|
| 2020 | “Guia de filmes africanos para ver durante o isolamento social”. Disponível em: https://deliriumnerd.com/2020/05/05/filmes-africanos-para-ver-durante-o-isolamento-social/ |
| 2019 | SERAFIM, José Francisco; ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Cinemas africanos e os meandros da visibilidade, <i>Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia</i> , Porto Alegre v. 26, n. 1, jan.-abr. 2019. |
| 2019 | ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos—questões de visibilidade, <i>Mostra 1ª Geração de Cineastas da África Ocidental</i> , 2019 (Catálogo). |

2019	O espaço urbano da experiência LGBT em 'Rafiki' (Quênia, 2018). Socine
2019	ESTEVEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele. 'Na arte precisa de dom. Tudo precisa de dom'. A música e a dança africanas no cinema como lugares de memória. In. ESTEVEVES, Ana Camila (org.). <i>Mostra Cinemas Africanos</i> (Catálogo). São Paulo: SESC, 2019 (Ensaio).
2019	ESTEVEVES, Ana Camila (org.). <i>Mostra Cinemas Africanos</i> (Catálogo). São Paulo: SESC, 2019.
2019	ESTEVEVES, Ana Camila; RIESCO, Beatriz Leal. Um olhar sobre a cinematografia africana contemporânea. ESTEVEVES, Ana Camila (org.). <i>Mostra Cinemas Africanos</i> (Catálogo). São Paulo: SESC, 2019 (Ensaio).
2019	Narrativas em disputa no cinema nigeriano: um olhar sobre Nollywood a partir de Green White Green (2016). <i>Perspectiva Histórica</i> , v. 8, p. 37-53, 2019.
2018	ESTEVEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana Gama de. Abordagens possíveis para os cinemas africanos-questões de visibilidade, <i>Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação</i> , 2018.
2018	Narrativas do urbano nos cinemas africanos - Uma análise de 'Félicité'. Socine

Andrés GARDIES (França)

Professor da *Université Lumière-Lyon 2*, nos anos 1990, Gardies é mais conhecido por publicar obras em estudos de cinema e também dedicou parte de suas reflexões aos cinemas africanos, um possível desdobramento da experiência adquirida durante o período em que ensinou na *Université d'Abidjan* (Costa do Marfim) entre 1977 e 1985.

Palavras-chave: África francófona; Crítica.

1989	<i>Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace-miroir</i> . Paris, FR: L'Harmattan, c1989. 191 p. ISBN 9782738402073 (broch.). *Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791.43 G218 (BURMC)
1987	GARDIES, André; HAFFNER, Pierre. <i>Regards sur le cinéma negro-africain</i> . Bruxelas: Editions OCIC.

Anjali PRABHU (Estados Unidos)

Professora de Francês e Estudos Francófonos na *Wellesley College* (EUA), onde também ensina no programa de Cinema e Estudos de Mídia. Seus assuntos de interesse são estudos pós-coloniais, estudos francófonos, teoria cultural (especialmente francesa), estudos de cinema e estudos africanos.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo; Cinema feminino.

Fonte: <https://www.wellesley.edu/french/faculty/prabhu>

2015	"Aesthetics in Postcolonial Reading: Cinematic Challenges from Karmen Geï." <i>Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry</i> Vol. 2 (2015): 131-140.
2014	<i>Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora</i> . Wiley-Blackwell, 2014
2012	"The 'Monumental' Heroine: Female Agency in Joseph Gaï Ramaka's 'Karmen Geï.'" <i>Cinema Journal</i> 51.4 (2012): 66-86.
2011	"Aux Etat-Unis d'Afrique: narration dialogique ou dialectique?" <i>Oeuvres et critiques</i> 36.2 (2011): 79-92.

Arnold SHEPPERSON (África do Sul)

Pesquisador e doutorando do *Culture, Communication and Media Studies*, departamento da *University of KwaZulu-Natal* (Durban, África do Sul), foi colaborador da *African feature film* (MELEIRO, 2007, p. 205) e publicou artigos na área de semiótica, teoria cultural, mídia e questões de saúde e educação. Mesmo sem uma ênfase sobre os cinemas africanos, seus artigos – boa parte deles publicado em co-autoria com o

professor Keyan Tomaselli – contribuem para a compreensão do contexto midiático sul-africano. O pesquisador faleceu em 2006, antes de completar o curso de doutorado.

Palavras-chave: África do Sul; Mídia.

Fonte: <https://arisbe.sitehost.iu.edu/menu/library/aboutcsp/shepperson/SheppersonCV.htm>

2002	SHEPPERSON, Arnold; TOMASELLI, Keyan G. Restructuring the industry: South African cinema beyond Apartheid. <i>South African Theatre Journal</i> , v. 16, n. 1, p. 63-79, 2002.
2000	TOMASELLI, Keyan G.; SHEPPERSON, Arnold. South African cultural studies: A journal's journey from apartheid to the worlds of the post. <i>Cultural Studies: A Research Annual</i> , v. 5, p. 3-23, 2000.
2000	SHEPPERSON, Arnold; TOMASELLI, Keyan G. South African cinema beyond apartheid: Affirmative action in distribution and storytelling. <i>Social Identities</i> , v. 6, n. 3, p. 323-343, 2000.

B

Beatriz Leal RIESCO (Espanha)

Doutora pela *Universidad de Salamanca* (Espanha), atualmente é pesquisadora, crítica e programadora independente nos Estados Unidos, onde escreve sobre música e cinema africano contemporâneo para diversos blogs e revistas acadêmicas. Sua pesquisa está centrada no cinema africano contemporâneo e nas relações entre música, dança e cinema. Desde 2011 é parte do comitê de seleção do *African Film Festival* (AFF), de Nova York e contribui com textos críticos sobre cinemas africanos em diversos portais africanistas como *Wiriko*, *GuinGuinBali*, *África Scientia*, *Buala*, *Rebelión* e *Africaneando*.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo; Autoria; Crítica.

Fonte: <https://beatrizleal.com/>

2014	Historia y ansiedades de la crítica de los cines africanos a través de la persona y la obra de Med Hondo. In. <i>El Futuro del pasado</i> , v.5, 2014, p. 163-187. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.008 >.
2014	Cine Africano en Nueva York: revolución y liberación en la era digital. Disponível em: https://www.wiriko.org/wiriko/cine-africano-en-nueva-york/
2013	20 años de cine africano en Nueva York. Disponível em: https://www.wiriko.org/wiriko/20-anos-de-cines-africanos-en-nueva-york/
2012	Educando a través del cine en África. Foro de educación. n.14, 2012b, p.225-239.
2012	A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). <i>Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos</i> . Salvador: EDUFBA, p. 101-128.
2012	Jean-Marie Téno: libertad y experimentación del documental africano. In. <i>Dar lugar</i> . Disponível em: http://darlugar.com/libertad-y-experimentacion-del-documental-africano-fragmento/
2012	Nuevos actores en la distribución del beneficio económico derivado de la explotación de los cines africanos. <i>Insurgencias</i> (Santiago, Chile). Disponível em: http://insurgencias.com/actas/Cultura/printer_81.shtml
2011	The role of music in African cinema. In. <i>Afroscreen</i> . 16/05/2011. http://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema (30 abril 2017).
2011	La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. In. <i>Quaderns</i> , n.7, 2011, p.29-40.

Beti ELLERSON (Estados Unidos)

Doutora em *African Studies* pela *Howard University* (EUA), com especializações interdisciplinares em Cultura Visual, Estudos Africanos de Cinema e Estudos da Mulher. Suas pesquisas sobre mulheres

africanas no cinema incluem o documentário *Sisters of the Screen: African Women in the Cinema* (2002) e a criação do portal *Centre for the Study and Research of African Women in Cinema* (<https://www.africanwomenincinema.org>) em 2008. Já participou no júri de diversos festivais internacionais, incluindo o FESPACO (2013) e o Festival de Cinema de Cartago (JCC) em 2018.

Fonte: <https://www.africanwomenincinema.org/>

Palavras-chave: Cinema feminino; Cinema autoral

2016	Teaching African Women in Cinema: Part Two. <i>Black Camera</i> , v. 7, n. 2, p. 217-233, 2016.
2016	African Women and the Documentary: Storytelling, Visualizing History, from the Personal to the Political. <i>Black Camera</i> , v. 8, n. 1, p. 223-239, 2016.
2015	ELLERSON, Beti. Teaching African Women in Cinema, Part One. <i>Black Camera</i> , v. 7, n. 1, p. 251-261, 2015.
2012	Towards an African women in cinema studies, <i>Journal of African Cinemas</i> , v. 4, n. 2, p. 221-228, 2012.
2012	Reflections on Cinema Criticism and African Women. <i>African Feminist Engagements with Film</i> , v. 16, p. 37-52, 2012.
2000	<i>Sisters of the screen: women of Africa on film, video and television</i> . 2000

Boulou Ebanda de B'BÉRI (Canadá)

Diretor Fundador do Laboratório de Mídia Audiovisual do Estudo Culturas e Sociedades da *University of Ottawa* (Canadá), B'béri é professor de Comunicação e Estudos Culturais no Departamento de Comunicação e membro da Faculdade de Estudos de Pós-Graduação e Pós-Doutorado. Já foi professor visitante em diversas universidades e tem publicações relacionadas à cultura e mídia africanas.

Palavras-chave: Oralidade; Cinema Africano francófono

Fonte: <https://uniweb.uottawa.ca/members/1777>

2016	Teaching African Women in Cinema: Part Two. <i>Black Camera: An International Film Journal (The New Series)</i> , v. 7, n. 2, p. 217-233, 2016.
2016	African Women and the Documentary: Storytelling, Visualizing History, from the Personal to the Political. <i>Black Camera</i> , v. 8, n. 1, p. 223-239, 2016.
2013	<i>Le 'verbe' au cinéma: essai sur l'épistémè de l'oralité dans les cinémas d'Afrique noire francophone (1950-2000)</i> (AfricAvenir)
2011	DE B'BÉRI, Boulou Ebanda; LOUW, P. Eric. Afropessimism: a genealogy of discourse. <i>Critical Arts</i> , v. 25, n. 3, p. 335-346, 2011.
2008	DE B'BÉRI, Boulou Ebanda. Africanity in Black cinema: A conjunctural ground for new expressions of identity. <i>Cultural studies</i> , v. 22, n. 2, p. 187-208, 2008.
2006	<i>Mapping Expressions Alternative of Blackness in Cinema</i> (Bayreuth, Alemanha)

C

Carmela GARRITANO (Estados Unidos)

Doutora em Inglês com certificado em African Studies (1995-2001), pela *Michigan State University*, Garritano é professora Associada de Estudos Internacionais da *Texas A&M University* e pesquisa temas relacionados às indústrias de filmes comerciais no Gana e Nigéria (*Nollywood*), cinema e literatura africanas, *World Cinema*, estudos de globalização e teoria do afeto.

Palavras-chave: Políticas de produção e mercado

Fonte: <https://liberalarts.tamu.edu/ints/profile/carmela-garritano/>

2018	“Living Precariously in the African Postcolony: Debt and Labor Relations in the Films of Mahamat-Saleh Haroun,” <i>Cinema Journal</i> (forthcoming in 2018).
2017	“The Materiality of Genre: Analog and Digital Ghosts in Video Movies from Ghana,” <i>The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry</i> (forthcoming in 2017).
2016	“Virtual Encounters in Postcolonial Spaces: Nollywood Movies about Mobile Telephony,” <i>The Postcolonial World</i> , eds. Jyotsna Singh and David Kim. New York: Routledge (2016): 260-273.
2014	<i>Nollywood: A Worldly Creative Practice</i> , a special issue of <i>Black Camera</i> 5.2 (2014)
2013	<i>African Video Movies and Global Desires: A Ghanaian History</i> . Athens, OH: Ohio University Press, 2013.
2013	“West African Video Films and Their Transnational Imaginaries.” <i>A Companion to Diaspora and Transnationalism</i> . Eds. Ato Quayson and Girish Daswani. Malden, MA: Wiley-Blackwell: 2013.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro SECCO (Brasil)

Docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ desde 1993 e professora Titular de Literaturas Africanas na mesma Universidade (desde 2015), Carmem realizou pós-doutorado pela UFRJ, com estágio na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010) e é pesquisadora colaboradora da Universidade de Lisboa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, literatura e afeto, correspondência entre artes (literatura e pintura; ficção e cinema), literaturas africanas de língua portuguesa (cinema e ficção de Moçambique e Guiné-Bissau). Entre suas atividades, é coordenadora do projeto *CinAfrica*, dedicação à investigação entre cinema e literaturas em cinemas africanos de língua oficial portuguesa, e uma das editoras da revista *Mulemba* (UFRJ), revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da área de Literaturas Portuguesa e Africanas e pauta-se pela intenção de divulgar a produção das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Palavras-chave: Moçambique; Cinema Africano Lusófono.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1817695469772873>

2019	<i>CineGrafias Moçambicanas: Memórias & Crônicas & Ensaios</i> . 1. ed. São Paulo: Kapulana, 2019. v. 1. 267p
2019	<i>Postcolonial Nation and Narrative III: Literature & Cinema: Cape Verde, Guinea-Bissau and São Tomé e Príncipe</i> . 1. ed. Oxford: Peterlang, 2019. v. 4.
2018	<i>Pensando o Cinema Moçambicano</i> . 1. ed. São Paulo: Editora Kapulana, 2018. v. 1. 151p
2018	<i>Nação e Narrativa Pós-Colonial - IV. Literatura e Cinema. Cabo Verde, Guiné-Bissau, e São Tomé e Príncipe</i> . Entrevistas. 1. ed. Lisboa: Colibri, 2018. v. 1.
2018	Cenografias e cinegrafias do olhar e da memória, <i>Mulemba - Revista de Estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa</i> , v. 10, p. 58-71, 2018.
2016	Uma viagem pela vida e a obra de Malangatana Valente: Cinema, Pintura, Literatura, <i>Revista Cerrados</i> (Brasília. Online), v. 25, p. 288-295, 2016.
2013	Phatyma e o sonho de mudar o mundo, <i>Mulemba</i> , v. 9, p. 38-50, 2013.

Carolin Overhoff FERREIRA (Brasil)

Professora associada nos cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP/Campus Guarulhos), possui pós-doutoramento sênior em cinema pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Estuda a relação entre arte e política através dos seguintes temas: teoria e história do cinema, do teatro e da arte; cinema, arte e dramaturgia contemporânea; diálogos interartes e adaptações literárias; cinemas de língua portuguesa, suas identidades nacional e transnacional, e suas relações coloniais e pós-coloniais. Foi responsável pela organização da coletânea *África um continente no cinema* (2014).

Palavras-chave: Autorial; Pós-colonial; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1735199899378409>

- | | |
|------|--|
| 2017 | Guinea-Bissau, Portugal, Brazil: memory and colonial legacy in lusophone films. In: Natália Pinazza. (org.). <i>New Approaches to Lusophone Culture</i> . 1ed.Amherst, USA: Cambria, 2017, v., p. 1-. |
| 2016 | O drama da descolonização em imagens em movimento – a propos do “nascimento” dos cinemas luso-africanos. In. <i>Revista de Estudos linguísticos e literários</i> . n.53, Salvador, Jan-Jul, pp. 177-221. |
| 2016 | Music and African Identity in the Films of Flora Gomes. <i>Film Music in Minor National Cinemas</i> . 1ed.Nova Iorque: Bloombury, 2016, v. 4, p. 133-152. |
| 2015 | A força do coletivo: trilha sonora e construção identitária nos filmes de ficção de Flora Gomes. In. BARROS, Miguel de (Coord). <i>Flora Gomes: o cineasta visionário</i> . Bissau: Corubal, p.27-39. |
| 2014 | África: um continente no cinema (FAP-Unifesp) (org.) |
| 2014 | As produções transnacionais luso-africanas. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). <i>África - um continente no cinema</i> . 1ed.São Paulo: Fap-Unifesp, 2014, v. 1, p. 107-141. |
| 2012 | <i>Identity and difference – postcoloniality and transnationality in Lusophone Films</i> . 1. ed. Berlin, Londres, Zurique: Lit Verlag, 2012. v. 1. 264p . |
| 2011 | Violência mágica: A guerra civil no cinema luso-moçambicano. <i>Tempo Brasileiro</i> , v. 184, p. 109-124, 2011. |
| 2011 | Ambivalent transnationality - Luso-African co-productions after independence. <i>Journal of African Cinemas</i> , v. 3, p. 231-255. |
| 2007 | No future - The Luso-African generation in Portuguese Cinema. <i>Studies in European Cinema</i> , v. 4, p. 49-60, 2007. |

Catarina Amorim de Oliveira ANDRADE (Brasil)

Doutora em Comunicação com ênfase em Cinema Francês na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), possui mestrado em Comunicação (2010), graduação em Comunicação Social/Jornalismo (2005) pela Universidade Federal de Pernambuco e formação superior em Estudos Franceses/Língua e Literatura pela *Université Nancy 2* (França, 2007). Tem experiência nas áreas de Ensino de Língua Estrangeira (Francês), Comunicação e Artes, Interpretação Cinematográfica, atuando principalmente nos seguintes temas: subalternidade, cinema francês contemporâneo, cinema intercultural, cinema mundial, imagens periféricas, memória e representação. Possui experiência em ensino de língua estrangeira (francês e inglês), em tradução (francês, espanhol e inglês), e curadoria (foi coordenadora e curadora no Cineclube da Aliança Francesa do Recife de 2013 a 2017). Atua na Pós-graduação Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e atualmente é professora no Departamento de Letras/Francês da UFPE. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa sobre a construção da memória e da identidade por meio de imagens e narrativas do cinema francófono contemporâneo.

Palavras-chave: Cinema Africano Francófono; Magrebe; Cinema Beur.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/9445122899703021>

- | | |
|------|--|
| 2019 | Chocolat e Vênus negra: corpo, identidade e memória. <i>Revista Lusófona de Estudos Culturais</i> , v. 6, p. 157-172, 2019. |
| 2019 | Vênus Negra: o corpo como afirmação de identidade e resgate de memória. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). <i>Cinemas pós-coloniais e periféricos</i> . 1ed.Rio de Janeiro: Nós por cá todos bem ? Associação Cultural & Edições LCV/ SR-3/Uerj, 2019, v. 1, p. 42-57. |
| 2018 | ANDRADE, C. A. O.; JACOME, M. L. Imagens que contam: guerra e memória em Moçambique. <i>Ícone</i> (Recife, Online), v. 16, p. 239-253, 2018. |
| 2016 | Corpos e paisagens: construção de memória e identidade em imagens e narrativas de Claire Denis e Abdellatif Kechiche (Tese apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, UFPE). |

2012 Esquivas: representações das margens no cinema beur. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). *Filmes da África e da Diáspora*. 1ed.Salvador: Edufba, 2012, v. 1, p. 1-326.

Catherine RUELLE (França)

Após estudar Ciências Políticas e História (Paris), participou da Radio France (1969), assumindo a direção da RFI em 1971. Atuou como crítica em várias publicações (*Afrique-Asie* e *Le Monde diplomatique*), realizou festivais e manifestações consagradas à cinematografias do Mundo Negro e foi co-autora em várias publicações, entre elas, a revista *CinemAction* (1978), com Guy Hennebelle e *La Naissance du cinéma africain*, com Alessandra Speciale (1998). Também realizou com o jornalista camaronês Samé Ngosso um estudo sobre a televisão no continente africano (Unesco, 1982) e em 2011, foi nomeada presidente de honra da 8ª edição do *Festival International du Film Panafricain de Cannes*.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <https://visionsdafrique.fr/intervenants/catherine-ruelle/>

2005 RUELLE, Catherine; TAPSOBA, Clément; SPECIALE, Alessandra. *Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel*. Paris, França: L' Harmattan, c2005. 333 p. (Collection Images plurielles). ISBN 2747582051.

*Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791(6) A258 (BURMC)

Claire Andrade WATKINS (Estados Unidos)

Cineasta e realizadora filha de cabo-verdianos, ensina na Emerson College (Boston) e como parte de sua pesquisa se dedica aos cinemas africanos de língua francesa e portuguesa. Tem publicações em diversas revistas especializadas, incluindo a *CinemAction*, e o seu documentário mais conhecido é *Some kind of funny Porto Rican? A Cape Verdean American story* (2006), parte de uma trilogia de documentários sobre a comunidade de cabo-verdianos nos Estados Unidos. Ela também é diretora do *Fox Point Cape Verdean Project*, comunidade fundada em 2007 e presidente da *SPIA Media Productions*⁴, produtora fundada em 1998 e especializada na produção e distribuição de mídias da diáspora africana.

Palavras-chave: Cabo-Verde; Diáspora; Memória.

Fonte: <https://www.emerson.edu/faculty-staff-directory/claire-andrade-watkins>

2003 Le Cinema et la Culture au Cap Verde et en Guinée-Bissau. Cinema and Culture in Cape Verde and Guinea Bissau', *CinemAction*, n. 106, p. 148-55, 2003.

1995 Portuguese African Cinema: Historical and Contemporary Perspectives: 1969 to 1993. *Research in African Literatures*, v. 26, n. 3, p. 134-150, 1995.

1990 France's Bureau of Cinema: Financial and Technical Assistance Between 1961 & 1977—Operations & Implications for African Cinema. *SVA Review*, v. 6, n. 2, p. 80-93, 1990.

Clément TAPSOBA (Burkina Faso)

Crítico de cinema formado pela Escola de Jornalismo da *Cheikh Anta Diop University* (Dakar, Senegal), com especialização em roteiro e logo na década de 1990 teve uma atuação importante como editor-chefe da revista *Ecrans d'Afrique/ African Screens*. Tapsoba também foi membro fundador de instituições que deram suporte à crítica dos cinemas africanos como a *Associação de Críticos de Cinema de Burkina* (ASCRIC-B) e a *Federação Pan-Africana de Críticos de Cinema* (FACC) da qual foi presidente desde sua criação, em outubro de 2004, até 2009. Por conta de sua atuação, foi destacado para Fespaco, onde foi diretor de

⁴ Documentários e outros trabalhos da produtora estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/user/spiamedia/featured>

comunicação e depois consultor especial do delegado geral, e ministrou diversos cursos no *Centre National de la Cinématographie du Burkina* (UNAFIB) e no *Institut régional de l'Image et du Son* (IRIS). Faleceu em 23 de abril de 2020.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=3667>

2005	RUELLE, Catherine (Direction); TAPSOBA, Clément; SPECIALE, Alessandra (Collaboration). <i>Afriques 50: singularités d'un cinéma pluriel</i> . Paris, FR: Harmattan, c2005. 333 p. (Collection Images plurielles). ISBN 2747582051. *Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791(6) A258 (BURMC)
------	--

Colin DUPRÉ (França)

Historiador especializado em cinemas africanos, autor de vários artigos no portal *Africultures* e no *Journal of Film Preservation*, periódico da *Fédération Internationale des Archives du Film*. É autor de uma das raras obras sobre o FESPACO, desde o seu nascimento em 1969 até os dias atuais, prefácio de Clément Tapsoba e um posfácio de Catherine Ruelle. Colaborou com a transmissão do *Cinéma d'aujourd'hui*, *Cinemas sans frontières*, na RFI (Radio France Internationale), juntamente com Catherine Ruelle. Foi um dos colaboradores no livro *Directory of World Cinema Africa* (Sheila Petty e Blandine Stefanson, 2014) e em 2017 programador da seção de cinema do festival *Africajarc* (França). Sua ligação com os cinemas africanos se aproxima da produção audiovisual de Madagascar, razão pela qual ocupou o cargo de coordenador geral e programador do *Rencontres du Film Court*, o festival de cinema mais importante do país, e dirigiu em 2016, ao lado de Ando Raminoson, o curta-metragem *Wrong Connection*, uma paródia de filmes de ação e espionagem americanos adaptados ao olho “malgaxe”, nome atribuído aos habitantes de Madagascar.

Palavras-chave: Festivais; FESPACO.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=22124>

2014	Verbetes. PETTY, Sheila; STEFANSON, Blandine. <i>Directory of World Cinema</i>
2012	DUPRÉ, Colin. <i>Le Fespaco, une affaire d'État (s)</i> . Paris: Harmattan, 2012.

Cristina dos Santos FERREIRA (Brasil)

Pesquisa os cinemas africanos, com ênfase no cinema de animação a partir da obra do cineasta nigerino Moustapha Alassane e outros cineastas da República do Congo e de Burkina Faso. Doutora em Ciências Sociais pela UFRN, Mestre em Educação e graduada em Rádio e TV pela UFMG. Foi sócia fundadora da Associação Imagem Comunitária - AIC, ONG que desde 1997 promove a expressão e o acesso aos meios de comunicação em Belo Horizonte (MG).

Palavras-chave: Cinema autoral; Moustapha Alassane; Animação.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1883812153517968>

2017	O cinema bricolagem de Moustapha Alassane. In: GOMES, Tiago de Castro Machado (org.). <i>Grandes Clássicos do Cinema Africano</i> . 01ed. Rio de Janeiro: Insensatez Audiovisual /Caixa Cultural, 2017, v. 01, p. 71-78.
2014	<i>A bricolagem e a magia das imagens em movimento: o transnacional no cinema de Moustapha Alassane</i> (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN).
2014	Quando os cowboys chegam a uma aldeia do Níger. O faroeste paródia criado por Moustapha Alassane. In: Coradini, Lisabete; Barbosa Junior, José Duarte (org.). <i>A cidade e suas imagens</i> . 01ed. Natal: EDUFRN, 2014, v. 01, p. 13-37.
2013	O gesto do animador Moustapha Alassane e o cinema Moustapha Alassane's animator gesture and the Cinema, <i>Contemporanea</i> , v.11 - n.03 - set-dez 2013 - p. 569-580 ISSN: 18099386.

- | | |
|------|--|
| 2012 | Moustapha Alassane, um bricoleur no cinema do Níger. In: Alessandra Meleiro; Mahomed Bamba. (Org.). Filmes da África e da Diáspora. 01ed.Salvador: Edufba - Editora da Universidade Federal da Bahia, 2012, v. 01, p. 156-176. |
| 2011 | O Griot das imagens em movimento do Níger: a trajetória de Moustapha Alassane no cinema de animação. In: Griots - II Colóquio Internacional de Culturas Africanas, 2011, Natal. <i>Griots - II Colóquio Internacional de Culturas Africanas - Caderno de Resumos</i> . Natal: EDUFRN, 2011. v. 01. p. 62-62. |
| 2010 | Imagens sobre o Níger Pós-Independência no cinema de animação de Moustapha Alassane. In: 27a. Reunião Brasileira de Antropologia, 2010, Belém. <i>Anais da 27a. Reunião Brasileira de Antropologia</i> . Brasília: Abant, 2010. v. 01. p. 1-14. |

D

Daniela RICCI (Itália | França)

De nacionalidade italiana, Ricci trabalhou em vários projetos de cooperação internacional na África e na América Latina e foi responsável pela organização de encontros internacionais de cinema como *Uno sguardo all'Africa Festival*, em Savona (Itália). Doutora pela *Université Jean Moulin de Lyon* – em codireção com a Howard University (Washington), ela pesquisa filmes contemporâneos da África e suas diásporas e atualmente é professora de cinema na *Université Paris Nanterre* (Paris). No campo audiovisual realizou o documentário *Imaginaires en exil – Cinq cinéastes d'Afrique se racontent* (2013)⁵ baseado no depoimento de cinco cineastas africanos em diáspora.

Palavras-chave: Cinema autoral; Diáspora.

Fontes: <http://africultures.com/personnes/?no=16757> e <https://u-paris10.academia.edu/DanielaRicci>

- | | |
|------|--|
| 2017 | « La question identitaire et le choc des représentations dans les films des réalisateurs africains en exil », in Patricia-Laure Thivat (dir.), <i>Voyages et exils au cinéma. Rencontres de l'altérité</i> , Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts- du spectacle -Images et sons », 2017. |
| 2016 | <i>Cinémas des diasporas noires : esthétiques de la reconstruction</i> (L'Harmattan/ Images plurielles) |
| 2011 | Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les cinémas africains contemporains », <i>Cahier Louis-Lumière</i> n° 8, juillet 2011, Un cinéma du subjectif. |
| 2009 | «Ancora su Teza», <i>Lo straniero</i> , année XIII, n° 108, 2009. |
| 2007 | Paysage sonore : échographie du monde. La voix du vent dans Heremakono d'Abderrahmane Sissako. |
| 2007 | Formes de l'hybridité et hybridité des formes dans les films des diasporas d'Afrique: L'Afrance (Alain Gomis, 2001) et Juju Factory (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2007) », |

David MURPHY (Reino Unido)

David Murphy é professor de estudos pós-coloniais na Universidade de Stirling (Reino Unido) e tem várias publicações sobre a relação entre estudos francófonos e pós-coloniais, com destaque para o cinema senegalês e a obra de Ousmane Sembène. Sua publicação mais recente é: *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies* (2019).

Fonte: <https://www.strath.ac.uk/staff/murphydavidprofessor/>

Palavras-chave: Panafricanismo; Cinemas pós-coloniais; Ousmane Sembene.

- | | |
|------|--|
| 2019 | <i>The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies</i> |
| 2018 | Introduction: the performance of Pan-African identities at Black and African cultural festivals, In: <i>Interventions</i> . 20, 7, p. 947-951 5 p. |

⁵ Os cinco cineastas entrevistados são: Newton Aduaka, John Akomfrah, Haile Gerima, Dani Kouyaté e Jean Odoutan. Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=fLJMfW3XkD4>. Acesso em: 22 jun. 2020.

2014	MURPHY, David; BISSCHOFF, Lizelle. <i>Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema</i>
2014	Lost in music? Race, culture and identity in rage (Newton I. Aduaka, 2000). In. <i>Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema</i> . MURPHY, David; BISSCHOFF, Lizelle (eds.). p. 161-166 6
2014	Revising the classics: opening up the archives of African cinema In. <i>Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema</i> . MURPHY, David; BISSCHOFF, Lizelle (eds.). p. 1-22
2007	MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. <i>Postcolonial african cinema: ten directors</i> . Manchester and New York: Manchester University Press.
2002	<i>An African Brecht: The Cinema of Ousmane Sembene</i>
2000	<i>Sembene: Imagining Alternatives in Film & Fiction</i> . Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1984
2000	Africans filming Africa: questioning theories of an authentic African cinema, <i>Journal of African Cultural Studies</i> , 13:2, 239-249, 2000. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/713674315

Denise BRAHIMI (França)

Nascida em Mâcon (França), viveu de 1962 a 1972 em Argel (Argélia) e depois se estabeleceu em Paris (França), onde é professora de literatura comparada, especialmente literatura francesa, na Universidade Paris VII-Denis Diderot. Especialista em produções literárias e cinematográficas do Magrebe, dedicou vários trabalhos sobre o assunto, incluindo o cinema egípcio e argelino. Entre os assuntos abordados se interessa por escritoras e suas personagens femininas.

Fonte: <https://www.babelio.com/auteur/Denise-Brahimi/99155>

Palavras-chave: Cinema Africano Francófono; Magrebe.

2010	« Le documentaire des cinéastes maghrébines, quelques exemples ». (Trabalho apresentado no <i>Panorama des Cinémas du Maghreb</i> , evento realizado de 8 a 11 de abril, em Saint-Denis/França).
2009	<i>50 ans de cinéma maghrébin</i> (Paris: Minerve)
2007	DARRAT (2006) un film de Mahamat-Saleh Haroun/ Film Tchadien: ni la vengeance ni l'oubli. Colóquio « Littérature, cinéma et société », realizado em 2007.
1997	<i>Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb</i> (Paris : Nathan Université)

E

Elisabeth LEQUERET (França)

Jornalista da RFI (Radio France Internationale, Paris) costuma apresentar críticas, resenhas e notícias sobre o cinema produzido em diferentes partes do mundo. Sua inserção na pesquisa sobre cinemas africanos apesar de ser pontual (organizou uma única publicação), adquire relevância pela sua atuação junto à mídia francesa.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Francófono.

2004	Afrique noire: des lumières dans le desert. In. FRODON, Jean Michel. <i>Au Sud du Cinéma</i> (Cahiers du Cinéma, p. 50)
2003	<i>Le Cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard</i> (L'Harmattan)
1998	L'Afrique filmée par des femmes, <i>Le monde diplomatique</i> , outubro, p. 11.

Evelyn dos Santos SACRAMENTO (Brasil)

Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia com bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do

Recôncavo da Bahia. Integrante do *Coletivo de Cinema Negro Tela Preta* é cofundadora do projeto *Lendo Mulheres Negras* atuando como produtora, facilitadora de cursos, e mediadora de rodas literárias. No cinema atua como figurinista e diretora de arte, além de ser curadora em festivais e mostras. Atualmente vem desenvolvendo pesquisas sobre cinema negro e africano, abordando trajetórias, gênero e identidade.

Palavras-chave: Cinema autoral; Safi Faye.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/3854332421154371>

2019	<i>Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento</i> . (Dissertação apresentada ao Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil, Bahia)
2018	Olhar-duplo: breve reflexão sobre a obra de Safi Faye. In. <i>20º FestCurtasBH</i> (Catálogo), p. 317-319.
2017	Safi Faye: sobre o pertencer. In. <i>Mostra Clássicos Africanos</i> (Catálogo), CAIXA Cultural, RJ.
2016	Safi Faye: cinema e percurso, <i>Revista Cantareiras</i> , UFF (p. 88-95)

F

Fabiana CARELLI (Brasil)

Professora Livre-Docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), tem experiência em Letras, com ênfase em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nas áreas de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literaturas Brasileira e Portuguesa, com ênfase nas relações entre cultura e política, literatura e oralidade, literatura e cinema, literatura e outras formas do saber (ênfase em literatura e medicina, literatura, educação e tecnologia).

Palavras-chave: Cinema; Angola; Moçambique; Guiné-Bissau.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1900517942738970>

2019	CARELLI, Fabiana; LUGARINHO, M. C.; ARENAS, F. Apresentação. In: ARENAS, Fernando (org.). <i>África Lusófona: além da independência</i> . 1ed. São Paulo: Edusp, 2019, v. 1, p. 13-20
2014	Diversidade categorial no Cinema Africano (de língua portuguesa): identidade e sujeito. In. BENJAMIN JUNIOR, Abdala. <i>Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia</i> . Cotia/SP: Ateliê Editorial, p.191-218.
2012	Cantam pretos, dançam brancos: coreografia da colonização em Nha fala, de Flora Gomes. <i>Revista Literartes</i> . v.1, n.1, 2012. < http://revistas.fflch.usp.br/literartes/article/view/509/456 >.
2012	A ilha dos espíritos/The island of the Spirits, Licínio Azevedo. <i>Journal of African Media Studies</i> , v. 4, p. 263-268, 2012.
2012	CARELLI, Fabiana; ABDALA JUNIOR, Benjamin; CARA, Salete de Almeida. Aos cacós: imagens da nação angolana em <i>As Aventuras de Ngunga</i> e <i>Na cidade vazia</i> , livro e filme. <i>Via Atlântica</i> (USP), v. 13, p. 181-193, 2008.

Férid BOUGHEDIR (Tunísia)

Crítico, cineasta e professor de cinema da *University of Tunis* (Tunísia) é uma personalidade ativa em festivais, dentre eles, sobretudo o JCC - Journées Cinématographiques du Cartago (Tunísia) e o FESPACO - Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (Burkina Faso). Após trabalhar como assistente dos diretores Allain Robbe-Grillet e Fernando Arrabal, dirigiu os documentários *Camera d'Afrique* (1983) e *Camera Arabe* (1987) sobre filmes da África francófona do mundo árabe (MELEIRO, 2007, p. 206) e o filme de comédia *Zizou (Parfum de printemps; Perfume da primavera, 2016)*. Seus textos tiveram uma contribuição relevante para inserir os cinemas africanos no campo da crítica.

Palavras-chave: Cinema; Crítica; Teoria.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=3824>

2007	O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). <i>Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África</i> . São Paulo: Escrituras, p.37-56.
2005	Cinemas nationaux et politiques cinématographiques en Afrique noire: du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle. <i>Afriques</i> , v. 50, p. 160-175, 2005.
2004	La victime et la matrone: les deux images de la femme dans le cinéma tunisien. <i>Cinemas du Maghreb</i> , p. 103-112, 2004.
1998	Le cinéma tunisien avant la Trace: une thématique féministe. <i>Silence, elles tournent</i> , p. 174-1, 1998.
1994	La communauté juive dans le cinéma tunisien. <i>Confluences Méditerranée</i> , v. 10, p. 139-43, 1994.
1987	<i>Le cinéma africain de A à Z</i> . [s.l.] Ocic, 1987
1987	Malédiction des cinémas arabes. <i>CinémAction</i> , v. 43, p. 10-17, 1987.
1987	Panorama des cinémas maghrébins. <i>CinémAction</i> , v. 43, p. 59-71, 1987.
1983	Les grandes tendances du cinéma en Afrique noire. <i>CinémAction</i> . Cinémas noirs d'Afrique, n. 26, p. 48-57, 1983.
1982	The Principle Tendencies of African Cinema. <i>African Films: The Context of Production</i> . London: BFI, 1982.
1982	Le nouveau credo des cinéastes africains: Manifeste de Niamey. <i>L'Afrique littéraire</i> , p. 68-69, 1982.
1981	Les Héritiers d'Oumarou Ganda. <i>Jeune Afrique</i> , n. 1053, p. 62, 1981.
1976	Cinema africain et decolonisation. 1976. Tese de Doutorado. Université Paris III.
1974	Comment le cinéma peut œuvrer à l'indépendance et l'autorité culturelle africaine. <i>Présence Africaine</i> , v. 90, p. 123-139, 1974.
1974	The Blossoming of the Senegalese Cinema. <i>Young Cinema and Theatre</i> , n. 4, p. 14-20, 1974.
1974	Le Cinema nigérien. <i>Cinéma Québec</i> , v. 3, n. 9, p. 10, 1974.

Fernando ARENAS (Estados Unidos)

Considerado um dos maiores especialistas dos Estados Unidos na produção cultural contemporânea da África de língua portuguesa, Arenas ensinou na Universidade de Minnesota (Department of Spanish & Portuguese Studies) e, mais tarde, na Universidade de Michigan, no Departamento de Estudos Afro-Americanos e Africanos. Autos de vários artigos, em 2011 ao publicar o livro *Lusophone Africa: Beyond Independence* (2011) trouxe uma grande contribuição para os estudos em cinemas africanos de língua oficial portuguesa e, segundo o próprio autor, “uma visão caleidoscópica” dos cinco países africanos lusófonos (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe). Para tanto, ele investiga aspectos da música popular, do cinema e da literatura e faz uma associação com os fenômenos ligados ao pós-colonialismo e à globalização. Em 2019, infelizmente o pesquisador veio a falecer vítima de um câncer, mesmo ano que sua obra é lançada no Brasil com o título *África Lusófona – Além da Independência* (Edusp).

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <https://lsa.umich.edu/rll/news-events/all-news/search-news/fernando-arenas-obituary.html>

2019	África Lusófona - Além da Independência (Edusp).
2012	Cinematic and Literary Representations of Africans and Afro-descendants in Contemporary Portugal: Conviviality and conflict on the margins. <i>Cadernos de estudos africanos</i> , n. 24, p. 165-186, 2012.
2012	Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo. <i>Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos</i> . Salvador: EDUFBA, p. 75-98, 2012.
2011	<i>Lusophone Africa: Beyond Independence</i> (University of Minnesota Press)
2011	Lusophone Africa on screen: After utopia and before the end of hope. <i>Lusophone Africa</i> , p. 103-157, 2011.

Foluke OGUNLEYE (Nigéria)

Atriz e diretora de teatro, Ogunleye possui vasta experiência em pesquisa sobre produção em vídeo na Nigéria, estudos sobre cinema e mídia, artes cênicas, circo, teatro, cultura popular, humanidades e ciências digitais. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de Ibadan (Nigéria), já ensinou no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade da Suazilândia⁶ e atualmente é professora do Departamento de Artes da Universidade Obafemi Awolowo (Nigéria) e diretora executiva do *Ife International Film Festival* (Nigéria).

Palavras-chave: Produção em vídeo; Teatro; Nigéria; Gêneros.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=33194> e <http://folukeogunleye.yolasite.com/>

2014	OGUNLEYE, Foluke (Ed.). <i>African film: Looking back and looking forward</i> . Cambridge Scholars Publishing.
2014	The audiovisual Griot: on the historiography of indigenous Yoruba video film in Nigeria. <i>Critical Perspectives on the Figurine</i> , Ibadan: University Press plc, p. 237-256, 2014.
2008	OGUNLEYE, Foluke (Ed.). <i>Africa through the Eye of the Video Camera</i> (Integritas Services)
2007	Transcending the "dust": African American filmmakers preserving the "glimpse of the eternal". <i>College Literature</i> , p. 156-173, 2007.
2005	Television docudrama as alternative records of history. <i>History in Africa</i> , v. 32, p. 479-484, 2005.
2005	Gender stereotypes and reconstruction: a feminist appraisal of Nigerian video films. <i>Acta Academica</i> , v. 37, n. 3, p. 125-149, 2005.
2004	A report from the front: the Nigerian videofilm. <i>Quarterly Review of Film and Video</i> , v. 21, n. 2, p. 79-88, 2004.
2004	A Male-Centric Modification of History: "Efunsetan Aniwura" Revisited. <i>History in Africa</i> , v. 31, p. 303-318, 2004.
2003	OGUNLEYE, Foluke (Ed.). <i>African Video Film Today</i> (Manzini, Swaziland: Academic Publishers)
2003	Christian video film in Nigeria: Dramatic sermons through the silver screen. In. <i>African video film today</i> , p. 105-128, 2003.
2003	Video Film in Ghana. <i>African video film today</i> , p. 1.
2003	Female stereotypes in the Nigerian video film: A case for re-socialization. <i>Humanities Review Journal</i> , v. 3, n. 2, p. 1-14, 2003.
2003	'That We May Serve Him without Fear': Nigerian Christian Video Film and the Battle Against Cultism. <i>International Journal of Humanistic Studies</i> , v. 2, p. 16-27, 2003.
2001	The hidden persuaders: Nigerian tele-drama and propaganda. <i>Issues in African theatre</i> . Ibadan: Humanities Publishers, 2001.
1999	Towards the dissolution of the female stereotype in and through the Nigerian film: a challenge for the New Millennium. <i>Nigerian Theatre Journal</i> , v. 5, n. 1, 1999.

François FRONTY (França)

Cineasta, diretor de documentários de curta e média duração transmitidos nos canais de televisão e em festivais, Fronty também é co-fundador e coordenador do GRECIREA (Groupe d'Étude Cinéma du Réel Africain), com sede na Universidade Gaston Berger (Saint-Louis, Senegal). Professor de cinema na Universidade Paul Valéry Montpellier 3, realiza oficinas, programas de projeção de filmes, além de publicar textos em cinema, sobretudo, relacionados à produção documental no continente africano.

⁶ Menor país da África Austral, entre a África do Sul e Moçambique, em maio de 2018 Em maio de 2018, durante a celebração dos 50 anos de independência do país, o rei resolveu mudar o nome para Reino de eSwatini (com o "e" minúsculo antes do "s" maiúsculo, conforme normas ortográficas da língua suazi local, significando "terra dos suazis"), para, segundo ele, o país não ser confundido com a referência em inglês da Suíça (Switzerland).

Palavras-chave: Documentário; Espectatorialidade.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=49782> e <https://francoisfronty.fr/>

2019	<i>Dix films d'Afrique</i> . (Editions L'Harmattan)
2018	«Analyse d'un programme de coproduction de films documentaires en Afrique» In. <i>Produire des films en/avec les Afriques et le Moyen Orient</i> . Septentrion, 2018
2017	Le spectateur de cinéma en Afrique d'aujourd'hui. In. ATI, Komi et al. <i>Regarder des films en Afriques</i> . (Presses Univ. Septentrion).
2015	FRONTY, François; KIFOUANI, Delphe. <i>La diversité du documentaire de création en Afrique</i> (L'Harmattan)
2015	« Filmer le sacré en Afrique » In. FRONTY, François; KIFOUANI, Delphe. <i>La diversité du documentaire de création en Afrique</i> . (L'Harmattan)

Françoise BALOGUN (Nigéria)

Foi professora de francês na *University of Ife* e *University of Lagos* (Nigéria) e atuou na produção executiva de filmes, sobretudo, após 1974 quando seu marido, o cineasta Ola Balogun, fundou uma produtora independente na Nigéria. Os textos traduzidos para o português (2007 e 2014), ambos, são provenientes de um mesmo texto original, publicado pela primeira vez na coletânea organizada por Françoise Pffaff (2004).

Palavras-chave: Cinema; Nigéria.

Fontes: MELEIRO (2007); FERREIRA (2014)

2014	O boom da economia de vídeos nigeriana. In. FERREIRA, Carolin Overhoff. <i>África: um continente no cinema</i> . São Paulo: FAP-Unifesp.
2007	A explosão da videoeconomia: o caso da Nigéria. In. MELEIRO, Alessandra (org). <i>Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África</i> . São Paulo: Escrituras, p.37-56
2004	BALOGUN, Françoise. 10 Booming Videoeconomy: The Case of Nigeria. In. PFAFF, Françoise. <i>Focus on African Films</i> , p. 173.
2004	LE NAOUR, Jeanick; DAVANTURE, Andrée; BALOGUN, Françoise. Les films africains: un patrimoine en danger. <i>Présence Africaine</i> , n. 2, p. 121-126, 2004.
2002	Un cinéma différent. Cinémas d'Afrique, <i>Revue des littératures du Sud</i> , 2002.
1999	Pour une diffusion du film africain. <i>Présence Africaine</i> , n. 159, p. 229-230, 1999.
1996	Visages de femmes dans le cinéma d'Afrique noire. <i>Présence Africaine</i> , n. 153, p. 141-150, 1996.
1987	<i>The cinema in Nigeria</i> . Delta, 1987.
1984	<i>Le cinema au Nigéria</i> (Enugu: Delta publications)

Françoise PFAFF (Estados Unidos)

Pffaff é professora emérita na Howard University (Washington) onde ensina cursos de literatura e filme da França, África Ocidental e Caribe. Conheceu pessoalmente Ousmane Sembene no final dos anos 1970 – quando ele visitou a Howard University – e desde então incorporou os romances e filmes do cineasta senegalês em seus cursos. A série de entrevistas que realizou com Sembene resultaram na obra seminal *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Cinema* (1984), que se tornou um marco por ser o primeiro livro sobre um cineasta africano escrito em língua inglesa.

Palavras-chave: Cinema Africano Francófono; Autorialia; Ousmane Sembene; Diáspora.

Fonte:

http://www.elegantbrain.com/academic/department/AandL/AAS/ANNOUNCE/pfaff/pfaff_biography.html

- 2010 *À l'écoute du cinéma sénégalais*. Editions L'Harmattan, 2010.
- 2004 PFAFF, Françoise (Ed.). *Focus on African films*. Indiana University Press, 2004.
- 2004 African Cities as Cinematic texts. In. PFAFF, Françoise (Ed.). *Focus on African Films*, p. 89-106, 2004.
- 2004 PFAFF, Françoise. 12 From Africa to the Americas: Interviews with Haile Gerima (1976-2001). In. PFAFF, Françoise (Ed.). *Focus on African Films*, p. 203, 2004.
- 1997 New African cinema. *Cineaste*, v. 22, n. 4, p. 58-59, 1997.
- 1997 Sarraounia: An Epic of Resistance. Interview with Med Hondo. *Matatu-Frankfurt Then Amsterdam*-, v. 19, p. 151-162, 1997.
- 1995 Sembene, a griot of modern times. In: MARTIN, Michael T. *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionally*. Detroit, Michigan/EUA: Wayne State University Press, 1995 (p. 118-128).
- 1995 PFAFF, Françoise; ANSAH, Kwaw. Conversation with Ghanaian Filmmaker Kwaw Ansah. *Research in African Literatures*, v. 26, n. 3, p. 186-193, 1995.
- 1993 The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema, *Contributions in Black Studies*, v. 11 (Ousmane Sembene: Dialogues with Critics & Writers), artigo 3, 1993 (p. 13-19). Disponível em: <https://scholarworks.umass.edu/cibs/vol11/iss1/3>
- 1992 Five West African filmmakers on their films. *Issue: A Journal of Opinion*, v. 20, n. 2, p. 31-37, 1992.
- 1991 Eroticism and Subsaharan African films. *Zeitschrift für Afrikastudien*, n. 9-10, p. 5-16, 1991.
- 1990 Africa from within: the films of Gaston Kaboré and Idrissa Ouédraogo as anthropological sources. *SVA Review*, v. 6, n. 1, p. 50-59, 1990.
- 1988 *Twenty-five black African filmmakers* (Greenwood Press)
- 1986 The films of Med Hondo: an African filmmaker in Paris, *Jump Cut*, n. 31, Março 1986, p. 44-46. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC31folder/HondoFilms.html>. Acesso em: 10 mar. 2020
- 1986 An African filmmaker in Paris. *Jump Cut*, n. 31, p. 44-46, 1986.
- 1984 *The Cinema of Ousmane Sembene, a pioneer of African film* (Praeger Pub Text)
- 1982 Three Faces of Africa: Women in Xala. *Jump Cut*, v. 27, n. 03, p. 27-31, 1982.
- 1982 Cinema in francophone Africa. *Africa Quarterly*, v. 22, n. 3-4, p. 41-48, 1982.
- 1981 Hollywood's Image of Africa. *Commonwealth (Dijon)*, v. 5, p. 97, 1981.
- 1980 Entretien avec Ousmane Sembène. A propos de «Ceddo». *Positif*, v. 235, p. 54-57, 1980.
- 1977 Towards a new era in cinema: Harvest, 3000 Years. *New Directions: The Howard University Magazine*, v. 4, n. 3, p. 28-30, 1977.

Franck Pierre Gilbert RIBARD (França | Brasil)

Graduado em Sociologia pela *Université de Toulouse-Le Mirail* (França, 1992), possui Doutorado em História - *Université de Paris IV-Sorbonne* (França, 1997) e Pós-Doutorado na *Université Toulouse - Jean Jaurès* (2013-2014, França). Atualmente Ribard é professor associado da Universidade Federal do Ceará (UFCE) e tem experiência na área de História, com ênfase em Antropologia Histórica, atuando principalmente nos temas: relações inter-étnicas, negro, memória da escravidão, festa, relações atlânticas, História da África. Entre suas atividades, realiza dois projetos de extensão relacionados aos cinemas africanos, um sob a perspectiva das “memórias da escravidão, do tráfico negreiro e do colonialismo”, com ênfase para as produções cinematográficas da África francófona e também realiza a *Mostra de Cinema Africano de Fortaleza* que acontece anualmente, desde 2007 e que em 2018 lançou um catálogo dedicado à trajetória do ator e griot africano Sotigui Kouayté.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Francófono; História.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/3916214396407081>

- | | |
|------|---|
| 2018 | Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane: reflexões entre história e cinema africano. In: RIBARD, Franck (org.). <i>Palavras e imagens de um encontro em torno do cinema Africano</i> [livro eletrônico X Mostra Internacional de Cinema Africano] Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura/Pós-graduação em História - UFC, 2018. 140 p. (p. 31-44) |
| 2018 | RIBARD, F. (org.). <i>Palavras e imagens de um Encontro em torno do cinema africano</i> . 1. ed. Fortaleza: Gabinete Plebeu de Leitura, 2018. v. 1. 140 p. |

G

Georges SADOUL (França)

Sadoul foi um jornalista francês e escritor de cinema que embora não tenha uma relação direta com a pesquisa em cinemas africanos, foi um dos primeiros pesquisadores a considerar as cinematografias do continente africano como parte do conjunto de produções audiovisuais realizadas ao redor do mundo. Como parte de sua coleção *Histoire générale du cinéma*, uma obra abrangente sobre o cinema mundial, há capítulos dedicados aos cinemas africanos que embora não envolva a produção de todos os países e construídos com base no critério de filmes realizados em solo africano, contribui para introduzir os filmes africanos no horizonte de estudos cinematográficos de língua francesa.

Palavras-chave: Dicionário; História do cinema.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Sadoul

- | | |
|------|--|
| 1963 | <i>Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours</i> . Flammarion, 1963. |
| 1961 | Le marche Africain. <i>Afrique Action</i> , p. 499-505, 1961. |
| 1961 | La vie africaine |

Guido CONVENTS (Bélgica)

Doutor em História do Cinema e responsável pela revista *Ciné et media*, publicada pela OCIC (Bélgica), participa da organização do *Afrika Filmfestival* (www.afrikafilmfestival.be), juntamente com Guido Huysmans, e desde 1980, publica artigos e livros sobre cinema em geral e sobre os cinemas africanos, com ênfase para a abordagem da produção audiovisual proveniente de países situados na região da África Central (República Democrática do Congo, Rwanda e Burundi).

Palavras-chave: Cinemas da África Central; Cinema de Animação.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=5318>

- | | |
|------|---|
| 2014 | <i>Images & animation: le cinéma d'animation en Afrique centrale: introduction au cinéma d'animation en République Démocratique du Congo, au Rwanda et au Burundi</i> . |
| 2011 | Imagem & realidade: Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010). <i>Afrika Filmfestival</i> , 2011. |
| 2008 | Images & paix: les Rwandais et les Burundais face à cinéma et à l'audiovisuel: une histoire politico-culturelle du Rwanda-Urundi allemand et belge et des Républiques du Rwanda et du Burundi (1896-2008). Film en Cultuurpromotie, 2008. |
| 2006 | Images et démocratie: les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel: une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République Démocratique du Congo (1896-2006). EPO, 2006. |
| 2003 | <i>L'Afrique? Quel cinéma!: un siècle de propagande coloniale et de films africains</i> |

2003	Le cinéma zaïrois/congolais, une production culturelle de survie, <i>CinémAction: cinémas africains une oasis dans le désert ?</i> , p. 219-225.
1986	A la recherche des images oubliées: préhistoire du cinéma en Afrique, 1897-1918. OCIC, 1986.

Guy HENNEBELLE (Bélgica)

Jornalista e historiador de cinema, Guy Hennebelle (1941-2003), começou sua carreira como crítico na Argélia, experiência que será decisiva para seu posicionamento editorial de defesa e promoção dos cinemas militantes e de “Terceiro Mundo” frente à revista *Cinémaction* (ver Apêndice C), fundada em 1978, juntamente com sua esposa Monique Martineau e um grupo de amigos. Uma de suas obras foi traduzida para o português (*Os cinemas nacionais contra Hollywood*) e, apesar de partir de pressupostos conceituais comuns à época em que foi escrito, figura como uma referência importante no cenário de pesquisa em cinema africanos ao trazer um esforço de caracterização desses cinemas e inseri-los como parte de um escopo maior de produções cinematográficas: os filmes produzidos no contexto do “Terceiro Cinema”.

Palavras-chave: História; Terceiro Cinema.

Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Guy_Hennebelle

1999	HENNEBELLE, Guy; RUELLE, Catherine. Cinéastes d'Afrique noire. Afrique Littéraire et Artistique, 1999.
1997	HENNEBELLE, Guy; BERRAH, Mouny; STORA, Benjamin. La Guerre d'Algérie à l'écran. Corlet, 1997.
1978	<i>Os cinemas nacionais contra Hollywood</i> . Trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
1978	Intevew with Sembene Ousmane. <i>L'Afrique Littéraire et artistique</i> , n. 49, p. 125, 1978.
1972	Les cinémas africains en 1972. <i>L'Afrique littéraire et artistique</i> , n. 20, p. 1-371, 1972.
1969	Côte d'Ivoire, Sénégal, Guinée: six cinéastes africains parlent. <i>L'Afrique Littéraire et Artistique</i> , n. 8, p. 58-70, 1969.
1968	Ousmane Sembene (entrevista). <i>Jeune cinéma</i> , v. 34, p. 4-9, 1968.

Hannah SERRAT (Brasil)

Produtora Cultural e Coordenadora Substituta de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação do IFNMG - Campus Diamantina. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), se interessa pelos modos de aparição dos povos e espaços periféricos no cinema. Desde a graduação, integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG) e sua trajetória junto aos cinemas africanos se relaciona com cineastas da diáspora especialmente em torno do trabalho de Abderrahmane Sissako.

Palavras-chave: Cinema autoral; Diáspora.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/2735473643516628>

2020	Quando o cinema acolhe uma comunidade de estrangeiros: coabitações e errâncias em 'Heremakono'. <i>Revista Imagofagia</i> , v. 21, p. 237-257, 2020.
2019	Dar fim ao mundo, recomeçar o mundo. <i>Cinética</i> , v. 1, p. 1, 2019. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/dar-fim-ao-mundo-recomecar-o-mundo/
2019	GUIMARAES, C. G.; SERRAT, H. A vida sobre a terra: aparecer em comum, entre estilhaços coloniais. In: XVIII COMPÓS, 2019, Porto Alegre. Anais 2019 ? XVIII Compós PUC/Porto Alegre, 2019. v. 1. p. 1-22.
2019	Coexistências plurais no cinema de Sissako. In: XXIII ENCONTRO SOCINE, 2019, Porto Alegre. Anais de Textos Completos do XXIII Encontro Socine. São Paulo: SOCINE, 2019. p. 476-482.

2018	Encenar deslocamentos, povoar imagens: o cinema de A. Sissako. In: XXII Encontro Socine, 2018, Goiânia. Anais Digitais do XXII Encontro Socine. São Paulo: Socine, 2018. v. 1.
------	--

Haseenah EBRAHIM (África do Sul)

Chefe da Divisão de Artes Dramáticas da *Wits School of Arts* na Universidade de Witwatersrand (Joanesburgo, África do Sul) tem doutorado em estudos de Cinema/Mídia pela Northwestern University (Illinois, EUA). Seus interesses de pesquisa envolvem questões de audiência, ideologia e estratégias narrativas em filmes voltados para crianças e jovens; Bollywood, cultura da mídia, consumo, fandom e anti-fandom. Suas publicações incluem vários artigos de periódicos sobre cinema caribenho, incluindo artigos sobre “estética da santeria”, raça e gênero no cinema cubano, e sobre a cineasta Euzhan Palcy. Ela também publicou artigos sobre Bollywood na África do Sul.

Palavras-chave: Diáspora; Cinemas afro-caribenhos; África do Sul.

Fonte: <https://wits.academia.edu/HaseenahEbrahim>

2018	Traversing the Cinemascope of Contemporary South Africa: A Peripatetic Journey. <i>Black Camera</i> , v. 9, n. 2, p. 197-215, 2018.
2018	EBRAHIM, Haseenah; ELLAPEN, Jordache A. Cinema in Postapartheid South Africa: New Perspectives. <i>Black Camera</i> , v. 9, n. 2, p. 169-176, 2018.
2014	In. <i>Women Screenwriters: An International Guide</i> (London and New York: Palgrave, 2014)
2008	From “ghetto” to mainstream: Bollywood in South Africa. <i>Scrutiny2: Issues in English Studies in Southern Africa</i> , v. 13, n. 2, p. 63-76, 2008.
2002	Sugar Cane Alley”: Re-reading Race, Class and Identity In Zobel's" La rue cases nègres. <i>Literature/Film Quarterly</i> , v. 30, n. 2, p. 146-152, 2002.
1998	Reviewing the tropical paradise: Afro-Caribbean women filmmakers. 1998. Tese de Doutorado. Northwestern University.
1998	Africanity and Orality in the Films/Videos of Women Filmmakers of the African Diaspora, <i>Deep Focus</i> .
1998	EBRAHIM, Haseenah. <i>Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity</i> . 1998.

I

Imruh BAKARI (Reino Unido)

Natural de Saint Kitts, uma ilha da região caribenha, Bakari ensina cinema na Universidade de Winchester (Reino Unido) e trabalha em vários países africanos na área da cultura e das indústrias criativas. Produziu e dirigiu o Festival Internacional de Cinema de Zanzibar (1999-2004) e na Tanzânia, contribuiu para a fundação do Fórum de Roteiristas da Tanzânia (2001), realizando workshop's de roteiro na Universidade de Dar es Salaam, e da associação de produtores Tanzania Independent Producers Association (TAIPA), mobilizando a indústria local. Entre 2005 e 2008, produziu na Tanzânia o curta-metragem *African Tales* e produziu o documentário *Mwalimu: The Legacy Of Julius Kambarage Nyerere* (Dir.: Lekoko Piniel Ole Livilal, Tanzânia, 2009), dedicado à memória do primeiro presidente do país. Publicou artigos em diversas revistas internacionais e organizou com Mbye Cham o livro *African Experiences of Cinema* (1996).

Palavras-chave: Diáspora; Cinema afro-caribenho; Tanzânia; Indústrias criativas.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Imruh_Bakari

2018	African film in the 21st Century: some notes to a provocation. <i>Communication Cultures in Africa</i> , v. 1, n. 1, 2018.
2017	The Role and Function of Film Festivals in Africa. In: <i>African Film Cultures: In the Context of Socio-Political Factors</i> . 2017. p. 188-205.
2008	Ousmane Sembene: 'Father of African Cinema'(1923-2007). <i>Wasafiri</i> , v. 23, n. 1, p. 64-65, 2008.
2007	Colonialism and modern lives in African cinema. <i>Screen</i> , v. 48, n. 4, p. 501-505, 2007.
2000	Introduction: African cinema and the emergent Africa. <i>Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory, and the Moving Image</i> , p. 3-24, 2000.
1997	Memory and identity in Caribbean cinema. <i>New Formations</i> , p. 74-83, 1997.
1997	Bakari, Imruh. "African Voices, African Visions". <i>The Black Film Bulletin</i> . 5 (2/3, Summer/Autumn 1997).
1996	BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. (Ed.). <i>African experiences of cinema</i> . British Film Inst, 1996.
1984	"Focus on African Cinema". <i>Ecrans d'Afrique</i> (9/10).

J

Jacqueline MAINGARD (Reino Unido)

Formada em Artes e Ciências Sociais, constitui o quadro de docentes da *Universidade de Bristol* (Reino Unido), havendo ensinado anteriormente, por dez anos, na *Universidade de Witwatersrand - Wits* (Joanesburgo, África do Sul). Sua dissertação de mestrado foi sobre filmes comunitários na África do Sul (*Community Film in South Africa as a Mode of Emergent Cultural Production*, 1998) e doutorado sobre as estratégias de representação em filmes e vídeos de documentários anti-apartheid de 1976 a 1995. Em 2007, lançou o livro *South African national cinema* (Routledge) que traz uma visão histórica do cinema produzido na África do Sul em relação a questões de raça e identidade nacional. A pesquisadora também atua como curadora do *Africa in Motion Film Festival* (Suécia) e colabora com o *Afrika Eye Film Festival* (Bristol, Reino Unido).

Palavras-chave: Documentário; África do sul.

Fonte: <http://www.bristol.ac.uk/school-of-arts/people/jacqueline-m-maingard/index.html>

2017	Cinemasgoing in District Six, Cape Town, 1920s to 1960s: History, politics, memory. <i>Memory Studies</i> , v. 10, n. 1, p. 17-34, 2017.
2013	African cinema and Bamako (2006): notes on epistemology and film theory. <i>Critical African Studies</i> , v. 5, n. 2, p. 103-113, 2013.
2010	Screening Africa in colour: Abderrahmane Sissako's <i>Bamako</i> . <i>Screen</i> , v. 51, n. 4, p. 397-403, 2010.
2009	The Rose of Rhodesia: Colonial Cinema as Narrative Fiction and Ethnographic Spectacle. <i>Screening the Past</i> , 2009.
2007	<i>South African national cinema</i> . Routledge, 2007.
2007	South African cinema: Histories and futures. <i>Screen</i> , v. 48, n. 4, p. 511-515, 2007.
2006	Cast in Celluloid: Imag(in)ing Identities in South African Cinema. <i>Image into Identity: Constructing and Assigning Identity in a Culture of Modernity</i> , p. 83-100, 2006.
2003	Framing South African. <i>To change reels: film and culture in South Africa</i> , p. 115, 2003.
1998	<i>Strategies of representation in South African anti-apartheid documentary film and video from 1976 to 1995</i> . 1998. Tese de Doutorado.
1995	Trends in South African documentary film and video: Questions of identity and subjectivity. <i>Journal of Southern African Studies</i> , v. 21, n. 4, p. 657-667, 1995.
1994	New South African cinema: Mapantsula and Sarafina. <i>Screen</i> , v. 35, n. 3, p. 235-243, 1994.

Janáína Pereira de OLIVEIRA (Brasil)

Pesquisadora, é doutora em História pela PUC-Rio e professora desta disciplina no Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus São Gonçalo, onde coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígena (NEABI). Realiza pesquisas centradas na reflexão sobre Cinema Negro, no Brasil e na diáspora, e também sobre as cinematografias africanas, sempre buscando conexões que possam incidir também na área da educação das relações étnico-raciais. Desde 2009, orienta o projeto de pesquisa *Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas africanas e afro-brasileiras na contemporaneidade* que conta atualmente com duas bolsistas de iniciação científica (CNPq). Desde 2011, participa ativamente do FESPACO – Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou e da JCFA – *Journée Cinématographique de la Femme Africaine d’Image*, ambos em Burkina Faso. Já atuou como consultora do Ministério da Cultura e das Organizações das Nações Unidas e é membro também do CODESRIA (Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa em Ciências Sociais em África). Recentemente, fez curadoria de filmes para as duas edições do *Plateau – Festival Internacional de Praia* (Cabo Verde) e no Brasil, fez curadoria para a Mostra de Filmes Africanos do FINCAR - *Festival Internacional de Cinema Realizadoras* (PE), a 7ª edição do *Cachoeira Doc* (BA), para o *Diálogos Ausentes*, do Itaú Cultural - módulo de Audiovisual (SP), e para a 8ª *Semana dos Realizadores* (RJ). É idealizadora e coordenadora do FICINE – *Fórum Itinerante de Cinema Negro* (www.ficine.org).

Palavras-chave: Cinema negro; Diáspora.

Fontes: <http://ficine.org/janaina-oliveira/> e <http://lattes.cnpq.br/4352291939822544>

2016	Por um cinema africano no feminino. 2016. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).
2016	Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. In. <i>Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade</i> – UESB. a.1, n.1, v.1, Janeiro – Junho de 2016, p.50-74.
2016	“Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. <i>AVANCA Cinema</i> , p. 646-654, 2016.
2016	Expressões contemporâneas do cinema africano: Senegal. 2016. (Curso de curta duração ministrado/Outra).
2015	Para além de Nollywood: experiências contemporâneas do cinema autoral africano. (Curso de curta duração ministrado/Outra)
2015	Touki Bouki: Novas Performances do Corpo Negro no Cinema Africano. (Apresentação de trabalho)
2015	'Las representaciones del cuerpo negro en el cine Djibril Diop Mambéty'. (Apresentação de trabalho)
2015	Por um cinema negro no feminino: mulheres de imagem na África e na afrodiáspora. (Apresentação de trabalho)
2014	História do Cinema de Burkina Faso. (Apresentação de trabalho)
2014	Um balanço das atividades do projeto de pesquisa 'Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas africanas e afro-brasileiras na contemporaneidade' (2009-2014) (Apresentação de trabalho)
2014	Touki Bouki, Djibril Diop Mambéty e a vanguarda do cinema africano (Apresentação de trabalho)
2014	Yabaa de Idrissa Ouedraogo e a inauguração de uma nova fase do cinema africano (Apresentação de trabalho)
2014	A FEPACI (Federação Pan-africana de Cineastas) e os desafios contemporâneos para o cinema africano (Apresentação de trabalho)

James E. GENOVA (Estados Unidos)

Professor do Departamento de História da *Ohio State University* (Estados Unidos), é especialista em história da África Ocidental Francófona e seus interesses de pesquisas incluem história cultural, cinema africano, pós-colonialismo, imperialismo e descolonização, formação de identidade, globalização e processos de mudança social. Em seu livro mais recente *Cinema and development in West Africa* (2013) o pesquisador traz

um estudo sobre o complexo industrial do cinema e sua relação com aspectos do desenvolvimento cultural e econômico na África Ocidental francófona, de 1945 a 1975.

Palavras-chave: África ocidental francófona; Identidade; História Cultural.

2013	<i>Cinema and development in West Africa</i> . Indiana University Press, 2013.
2006	Cinema and the struggle to (de) colonize the mind in French/Francophone West Africa (1950s-1960s). <i>The Journal of the Midwest Modern Language Association</i> , v. 39, n. 1, p. 50-62, 2006.

James S. WILLIAMS (Reino Unido)

Professor de Filme e Literatura Francesa Moderna, no Department of Languages, Literatures and Cultures, da University of London (Reino Unido). Seu diálogo com os cinemas africanos é pontual, mas tem contribuições válidas, sobretudo, em filmes produzidos por cineastas do Magrebe e pela interlocução o pesquisador faz com os estudos queer no cinema.

Palavras-chave: Cinema Africano Francófono; Magrebe; Cinema Queer.

Fonte: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/james-williams\(0943599a-6f94-47b1-b0c8-b6653a3d86fc\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/james-williams(0943599a-6f94-47b1-b0c8-b6653a3d86fc).html)

2019	WILLIAMS, James S (ed.). <i>Ethics and Aesthetics in Contemporary African Cinema: The Politics of Beauty</i> (Bloomsbury Publishing)
2019	Neoliberal violence and aesthetic resistance in Abderrahmane Sissako's Bamako (2006). <i>Studies in French Cinema</i> , v. 19, n. 4, p. 294-313, 2019.
2016	West African Francophone Cinema and the Mysteries of Language: From Ideological Struggle to Aesthetic Shudder. <i>The Multilingual Screen: New Reflections on Cinema and Linguistic Difference</i> , p. 157-180, 2016.
2016	A Thousand Suns: Traversing the Archive and Transforming Documentary in Mati Diop's Mille Soleils. <i>Film Quarterly</i> , v. 70, n. 1, p. 85-95, 2016.
2015	Resiting the Republic: Abdellatif Kechiche and the politics of reappropriation and renewal. In: <i>Space and being in contemporary French cinema</i> . Manchester University Press, 2015.
2014	Male Beauty and the Erotics of Intimacy: The Talismanic Cinema of Mahamat-Saleh Haroun. <i>Film Quarterly</i> , v. 67, n. 4, p. 33-43, 2014.
2011	Open-sourcing French culture: The politics of métissage and collective reappropriation in the films of Abdellatif Kechiche. <i>International Journal of Francophone Studies</i> , v. 14, n. 3, p. 397-421, 2011.
2010	Queering the diaspora. In: <i>European Cinema in Motion</i> . Palgrave Macmillan, London, 2010. p. 196-214.
2000	Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000. 2014.

Jean ROUCH (França)

Matemático e engenheiro de formação, Jean Rouch (1917-2004), atuou entre a antropologia e o cinema, com uma extensa produção de filmes etnográficos - mais de 120 filmes, a maioria produzida em regiões da África Ocidental - que ganharam mais visibilidade que os seus escritos. Sua primeira visita ao continente ocorre em 1941, quando vai ao Níger como engenheiro e se interessa pelo uso da imagem na etnografia. Ao retornar para a França inicia um doutorado em antropologia sob a orientação de Marcel Griaule (1898-1956) com uma investigação dedicada às expressões da cultura Songhay, importante grupo étnico do Mali e do Níger, especialmente sobre a religião. Em termos de produção cinematográfica, é considerado um dos pioneiros da *nouvelle vague* e precursor do cinema verdade, e no campo de produção textual oferece algumas reflexões baseadas em um levantamento sobre as primeiras filmagens feitas em solo africano e como tais filmes buscavam abordar diferentes aspectos das culturas africanas. Apesar de ser

uma construção teórica eurocentrada, seus textos servem como panorama do contexto histórico que precedeu os primeiros filmes realizados por cineastas africanos.

Palavras-chave: Cinema Africano Francófono; Documentário.

Fonte: <http://ea.fflch.usp.br/content/jean-rouch>

- | | |
|------|--|
| 1975 | The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa, <i>Studies in Visual Communication</i> , 2 (1), 51-58. Disponível em: https://repository.upenn.edu/svc/vol2/iss1/5 |
| 1962 | The cinema in Africa: present position and current trends. Paris: UNESCO, 1962. |
| 1962 | L'Afrique entre en scène, <i>Le courrier de l'UNESCO: une fenêtre ouverte sur le monde</i> , p. 10-15. (Também disponível no livro <i>Afriques 50: singularités d'un cinema pluriel</i> , organizado por Catherine Ruelle, Clement Tapsoba e Alessandra Speciale). |

Jonathan HAYNES (Estados Unidos)

Professor de literatura e filmes pós-coloniais da África no departamento de inglês na *Long Island University* (Nova York/Campus Brooklyn) é uma das referências mais importantes em estudos relacionados à produção audiovisual na Nigéria e um dos primeiros a organizar um livro dedicado ao assunto. Desde sempre seu interesse é investigar como a literatura, o cinema e outras produções artísticas estão relacionadas às culturas e sociedades que os produzem. No começo, seu foco era literatura renascentista inglesa, mas depois voltou sua atenção para o cinema e literatura do Terceiro Mundo, estudos africanos e, sobretudo, a indústria cinematográfica nigeriana, *Nollywood*, assunto que estuda desde ao anos 90 e no qual figura como uma das referências mais importantes.

Palavras-chave: Nigéria; Nollywood.

Fontes: <https://www.liu.edu/Brooklyn/Academics/Faculty/Faculty/H/Jonathan-Haynes> e <https://jonhaynes.net/>

- | | |
|------|---|
| 2019 | “Les paradigmes universitaires face aux métamorphoses de Nollywood.” <i>Politique Africaine</i> 153 (2019): 129-141. |
| 2019 | “Between the Informal Sector and Transnational Capitalism: Transformations of Nollywood.” <i>A Companion to African Cinema</i> . Eds. Kenneth W. Harrow and Carmela Garritano. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2019. 244-268. |
| 2019 | “Diop Mambety’s Fables of the African Economy.” <i>Camera, Commerce & Conscience</i> . Ibadan: Greenminds, 2019. 29-66. |
| 2018 | “Keeping Up: The Corporatization of Nollywood’s Economy and Paradigms for Studying African Screen Media.” <i>Africa Today</i> 64.4 (2018): 3-29. |
| 2017 | “Anglophone West Africa: Commercial Video.” HARROW, Kenneth (ed.). <i>African Filmmaking: Five Formations</i> . East Lansing: Michigan State UP, 2017. 81-115. |
| 2016 | <i>Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres</i> (Chicago University Press) |
| 2016 | “Nollywood and Nollywood Studies: Thoughts on the Future.” <i>Media Studies in Nigeria: Genesis & Detours</i> . Eds. Onookome Okome and Marcel Okhakhu. Ibadan: Stirling-Horden, 2016. 67-88. |
| 2016 | “Neoliberalism, Nollywood and Lagos.” In. ANDERSON, Johan; WEBB, Lawrence (eds.). <i>Global Cinematic Cities: New landscapes of film and media</i> . New York: Wallflower Press/Columbia University Press, 2016. 59-75. |
| 2016 | “Ola Balogun’s Lost Classics Aiye and Orun Mooru.” VANISIAN, Gary (ed.) <i>The Magic of Nigeria: On the Cinema of Ola Balogun</i> . Frankfurt am Main: Filmkollektiv Frankfurt, 2016. 177-85. |
| 2014 | “‘New Nollywood’: Kunle Afolayan.” <i>Black Camera</i> 5.2 (2014): 53-73. |
| 2014 | “Foreword.” AFOLAYAN, Adeshima. <i>Auteuring Nollywood: Critical Perspectives on “The Figurine”</i> . Ibadan: University Press, 2014. vi-xii. |
| 2013 | “The Nollywood Diaspora: A Video Genre.” KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome (eds.). <i>Global Nollywood: Transnational Dimensions of an African Video Film Industry</i> . Bloomington: Indiana UP, 73-99. |

2012	“Reflections on Nollywood: Introduction to the Special Issue.” <i>Journal of African Cinemas</i> 4.1 (2012): 3-7.
2012	“A Bibliography of Academic Work on Nigerian and Ghanaian Video Films.” <i>Journal of African Cinemas</i> 4.1 (2012): 99-133.
2011	African Cinema and Nollywood: contradictions, <i>Situations</i> 4.1 (2011): 67-90.
2010	“What Is to Be Done? Film Studies and Nigerian and Ghanaian Videos”. In; AUSTEN, Ralph; SAUL, Mahir (eds.) <i>Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: FESPACO Art Films and the Nollywood Video Revolution</i> . Athens: Ohio UP, 2010. 11-25.
2007	Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films, <i>Africa Today</i> , v. 54, n. 2, p. 131-150. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/230949
2003	“Le boum de la vidéo au Nigéria”. <i>CinémAction</i> 106 (1er trimestre, 2003). Cinémas africains, une oasis dans le désert? Special number ed. Samuel Lelievre. 165-72.
2000	Nigerian Video Films. Ed. Jonathan Haynes. Athens: Ohio UP, 2000.
1995	“Nigerian Cinema: Structural Adjustments”. In. HAYNES, Jonathan; OKOME, Onookome (eds.). <i>Cinema and social change in West Africa</i> . (Nigeria Film Corporation)

Josef GUGLER (Estados Unidos)

Professor emérito no Departamento de Sociologia da Universidade de Connecticut (EUA), seu interesse maior de pesquisa está na região na África ao sul do Saara. Ao longo de sua trajetória ensinou por quase uma década na Uganda e na Nigéria, passando por estadias mais curtas no Congo (Kinshasa), Cuba, Índia, Quênia e Tanzânia. Grande parte da sua pesquisa aborda questões decorrentes da transformação urbana nos países em desenvolvimento, desenvolvendo, posteriormente, interesse pela literatura e cinema africanos.

Palavras-chave: África subsaariana; Sociologia.

Fonte: <https://sociology.uconn.edu/gugler/#>

2015	GUGLER, Joseph (ed.). <i>Ten Arab Filmmakers: Political Dissent and Social Critique</i> . Bloomington: University of Indiana Press. 2015.
2011	GUGLER, Joseph (ed.). <i>Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence</i> . Bloomington: Indiana University Press, Cairo: American University in Cairo Press
2006	“Fiction, Fact, and the Responsibility of the Critic: Camp de Thiaroye, Yaaba, and The Gods Must Be Crazy,”. In. PFAFF, François (ed.). <i>Focus on African Film</i> . Bloomington: Indiana University Press, 2004
2003	<i>African Film: Re-imagining a Continent</i> . Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2003. 202 p.

Jusciele Conceição Almeida de OLIVEIRA (Brasil)

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2006). Especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2013), com a dissertação sob o título *Tempos de Paz e Guerra: dilemas da contemporaneidade no filme ‘Nha fala’ de Flora Gomes*. Doutora em Comunicação, Cultura e Artes pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, em Portugal (2018), com bolsa da CAPES Doutorado Pleno no Exterior, com a tese *“Precisamos vestir-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes*.

Palavras-chave: Autoria; Guiné-Bissau; Flora Gomes.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/4280130963754565>

- 2020 A Guiné-Bissau oferece-me inspiração, Portugal Profissão?: O tempo dos mortos e dos vivos no drama de terror luso-guineense *O espinho da rosa* (2013), de Filipe Henriques. In: SALES, Michelle (org.). *À margem do cinema português*. Ied. Coimbra: Nozzle,lda, 2020, v. 1, p. 111-123.
- 2019 OLIVEIRA, Jusciele; TAVARES, M. E. N. . Authorial Features in African Cinema: The Case of the Guinean Flora Gomes. In: LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; SAPEGA, Ellen W.; SECCO, Carmen Tindó. (org.). *Postcolonial nation and nattative III: literature & cinema*. Ied.Oxford, Berna, Berlim, Bruxela: Peter Lang, 2019, v. III, p. 145-160.
- 2019 O filme será um elemento original da arte negra?: sobre os finais metafóricos dos filmes africanos de Flora Gomes. *Revista ABPN*, v. 11, p. 11-37, 2019.
- 2019 “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. *Revista Perspectiva Histórica*, v. 8, p. 107-139, 2019.
- 2019 'I make films to be seen': the narrative issue of Flora Gomes. <https://doi.org/10.7559/citarj.v11i1.587>, v. 11, p. 1-10, 2019.
- 2019 Entre o Norte e o Sul. Entre o quente e o frio. Nada é tão simples?: reflexões históricas, teóricas e estéticas sobre cinemas africanos. *Revista Vazantes*, v. 03, p. 130-151, 2019.
- 2018 O primeiro sonho do realizador africano é poder terminar o filme: uma entrevista com Flora Gomes In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s): cinema e memória em construção*. Ied.São Paulo: Buena Onda, 2018, v. 1, p. 27-38
- 2018 OLIVEIRA, J. C. A.; TAVARES, M. E. N. Marcas autorais nos Cinemas Africanos: o caso do guineense Flora Gomes. In: *Nação e narrativa pós-colonial III. Literatura & Cinema: Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe - Ensaio*. Ied.Lisboa: Edições Colibri, 2018, v. 3, p. 129-156.
- 2017 “Epa, meu futuro fica a cada dia Mais incerto”: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso da criança nas representações pós-coloniais do Filme Os olhos azuis de Yonta (1992), de Flora Gomes. In. *Revista Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.9, n.17, jul/dez, p. 160-176.
- 2017 Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial “daqueles a quem a morte foi negada”. In. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 71-89, jan-jun.
- 2016 OLIVEIRA, J. C. A. "Que a luz negra ilumine o meu rosto!": a grandeza e o mistério do cinema de Flora Gomes. In: *África(s): cinema e revolução*. 1 ed. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, v. 1, p. 75-82.
- 2016 OLIVEIRA, Jusciele; ZENUN, Maira (2016). A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. In. *Cerrados – Revista do programa de pós-graduação em literatura*. n. 41, p.320-329. [Áfricas em movimento].
- 2016 OLIVEIRA, J. C. A.; MONTEIRO, A. O. C. . A vida intensa de um ser múltiplo que se reinventou: o caso Mahomed Bamba. *Revista Semana da África na UFRGS*, v. 3, p. 82-85, 2016
- 2016 “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: entrevista com Florentino Flora Gomes. In. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, p. 304-318.
- 2016 “Eu não quero ter um mundo de uma cor só”: trajetória, autoria e estilo nos filmes do cineasta Flora Gomes. In. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, p. 152-180.
- 2015 OLIVEIRA, J. C. A.. *Nha fala* (2002): Primeira comédia musical africana. In: BARROS, Miguel de (org.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Ied.Bissau: Edições Corubal, 2015, v. , p. 41-53.
- 2013 A musicalidade africana narra a vida de Vita na comédia-musical *Nha fala*, do cineasta Flora Gomes. *Mulemba*, v. 1, p. 84-103, 2013.
- 2013 Tempos de paz e guerra: dilemas da contemporaneidade no filme *Nha fala* de Flora Gomes. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras.
- 2012 OLIVEIRA, Jusciele C A de; RIBEIRO, Maria de Fátima M (2012). O filme *Nha fala*: musical guineense de múltiplos trânsitos. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, p.129-153.
- 2010 Sonéa: exaltação da tradição oral guineense através da escrita. *Revista África e Africanidades*, v. Ano 3, p. 01-12.

Professora do *Department of Modern Languages and Cultures*, da *University of Rochester* (EUA), seu foco de pesquisa é a estética e a crítica de filmes africanos. Atualmente, ela está trabalhando com um projeto sobre as mulheres no cinema de Jean-Pierre Bekolo no qual investiga modos narrativos e estéticos de representação e identidade das mulheres na experiência cinematográfica do cineasta franco-camaronês. Jean-Pierre Bekolo na interseção dos discursos feministas ocidentais e africanos. Nesse sentido, Papaioannou reavalia a estética do cinema africano, abordando as complexidades teóricas que moldaram a crítica cinematográfica africana e o “filme francófono”. Seus interesses de pesquisa incluem a produção de literatura pela diáspora africana na França e filmes de língua francesa no Caribe e no Quebec.

Palavras-chave: Camarões; Cinema Africano Francófono; Autoria.

Fonte: http://www.sas.rochester.edu/mlc/people/faculty/papaioannou_p_julie/index.html

- | | |
|------|---|
| 2018 | 'Qu'elle aille explorer le possible!' or African Cinema According to Jean-Pierre Bekolo. In. HARROW, Kenneth; GARRITANO, Carmela (eds.). <i>Companion to African Cinema</i> (Wiley-Blackwell). |
| 2017 | Fanta Nacro's <i>Night of Truth: The Journey to the End of the Night</i> . In. UWAKWEH, Pauline Ada (ed.). <i>African Women Under Fire: Literary Discourses in War and Conflict</i> (Lexington Books). pp. 75-89. |
| 2009 | From Orality to Visuality: The Question of Aesthetics in African Cinema. <i>Renewal in African Cinema: Genres and Aesthetics, Issue 2: Aesthetics and Ideology</i> . Spec. issue of <i>Journal of African Cinemas</i> , vol. 1, no. 2, Dec. 2009, pp. 141-57. Ingenta Connect, doi:10.1386/jac.1.2.141/1. |
| 2005 | 'Reel' Fiction in Cameroonian Cinema: The Postcolonial Re-Shaping of Cultural Reality." In. TCHEUAYP, Alexie; Thielmann & Breitingger (eds.). <i>Cinema and Social Discourse in Cameroon</i> . 197-222. Bayreuth African Studies 69. |

June GIVANNI (Reino Unido)

Curadora pioneira em filmes internacionais, com mais de 30 anos de experiência, no início dos anos 1980 esteve envolvida no *Third Eye*, primeiro festival em Londres a trazer os cinemas do Terceiro Mundo, no *Planet Africa*, do *Festival Internacional de Cinema de Toronto*, e trabalhou como curadora de festivais em 5 continentes. Ao longo de sua trajetória June trabalhou diretamente com muitos cineastas⁷, se envolvendo com questões relacionadas ao cinema negro britânico (Black British Cinema), cinemas africanos, Terceiro Cinema, Cinema do Caribe, cinema negro na Europa e Cinema afroamericano independente, todos a partir da concepção de cinema pan-africano.:

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono.

Fonte: <http://www.junegivannifilmarchive.com/>

- | | |
|------|---|
| 2000 | <i>Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image</i> |
|------|---|

Kenneth W. HARROW (Estados Unidos)

Professor de inglês e literaturas e cinemas africanos na *Michigan State University* com foco na diáspora e estudos pós-coloniais. Organizou várias coleções sobre a relação entre Islã e literatura Africana, literatura e cinema africanos e se interessa pelos temas: Literatura Africana e Cinema; Literatura e Cinema do Caribe; Cinema do Terceiro Mundo; Teoria Pós-colonial e Feminista.

Palavras-chave: Pós-colonial; Diáspora.

Fonte: <https://msu.edu/~harrow/>

- | | |
|------|---|
| 2017 | HARROW, Kenneth W. (Ed.). <i>African Filmmaking: Five Formations</i> . MSU Press, 2017. |
|------|---|

⁷ Esse relacionamento fez com que ela acumulasse um rico acervo de fotografias e entrevistas gravadas com cineastas.

2015	HARROW, Kenneth W. Manthia Diawara's Waves and the Problem of the "Authentic". <i>African Studies Review</i> , v. 58, n. 3, p. 13-30, 2015.
2013	<i>Trash: African cinema from below</i> . Indiana University Press, 2013.
2011	Toward a New Paradigm of African Cinema, <i>Critical Interventions</i> , 5:1, 218-236, 2011. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2011.10781411
2007	<i>Postcolonial African cinema: From political engagement to postmodernism</i> . Indiana Univ Pr, 2007.
2000	EKE, Maureen N.; HARROW, Kenneth W.; YEWAH, Emmanuel. <i>African images: Recent studies and text in Cinema</i> . Africa World Pr, 2000.
2001	The queer thing about Djibril Diop Mambety: A counterhegemonic discourse meets the heterosexual economy. <i>Paragraph</i> , v. 24, n. 3, p. 76-91, 2001.
1999	HARROW, Kenneth W. (Ed.). <i>African cinema: postcolonial and feminist readings</i> . Africa World Press, 1999.
1997	HARROW, Kenneth W. (Ed.). <i>With open eyes: women and African cinema</i> . Rodopi, 1997.
1995	HARROW, Kenneth W. Camp de Thiaroye: who's that hiding in those tanks and how come we can't see their faces. <i>Iris: A Journal of Theory on Image and Sound</i> , v. 18, p. 147-52, 1995.

Keyan G. TOMASELLI (África do Sul)

Professor emérito no *Centre for Communication, Media and Society*, da University of KwaZulu-Natal (Durban, África do Sul) com foco em estudos transdisciplinares em metodologias críticas e qualitativas nativas, “cidades midiáticas” (*media cities*), em que os serviços de cinema são examinados como geradores de desenvolvimento local; e crítica ao neoliberalismo no ensino superior. Além disso, é editor dos periódicos *Critical Arts* e *Journal of African Cinemas*⁸ e do *Journal of African Cinemas*. Entre as suas publicações há contribuições específicas aos cinemas sul-africanos e, de modo geral, a busca de novos paradigmas analíticos através da oralidade.

Palavras-chave: África do Sul; Indústrias criativas; oralidade.

Fonte: <http://ccms.ukzn.ac.za/staff/keyan-tomaselli.aspx>

2014	<i>The cinema of apartheid: class and race in South Africa Film</i> (Lake Via Press, Chicago)
2008	Paradigms in South African cinema research: modernity, the New Africa Movement and beyond, <i>Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research</i> , 34:1, p. 130-147, 2008. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/02500160802144611
2007	O cinema sul-africano: do apartheid ao pós-apartheid. In. MELEIRO, Alessandra (org). <i>Cinema no mundo: indústria, política e mercado</i> (África, v. 1). São Paulo: Escrituras.
2006	Re-reading “The God’s must be crazy’ films”, <i>Visual anthropology</i> , v. 19, n. 2, p. 171-200
2000	SHEPPERSON, Arnold; TOMASELLI, Keyan G. South African cinema beyond apartheid: affirmative action in distribution and storytelling, social identities, <i>Journal for the Study of Race, Nation and Culture</i> , 6:3, 323-343, 2000. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/13504630050137651
1995	TOMASELLI, Keyan G.; SHEPPERSON, Arnold Eke, Maureen. Towards a Theory of Orality in African Cinema, <i>Research in African Literatures</i> .
1995	Perspectives on Orality in African Cinema, <i>Oral Tradition</i>
1988	<i>Myth, race and power: South African Imaged on film and TV</i> (Smyrna Pr.)
1984	Visual Images of South African Communities, <i>African Studies Seminar Paper</i> , n. 153, 1984.

Kokroa Martial FRINDÉTHIÉ (Estados Unidos)

⁸ Fonte: <http://ccms.ukzn.ac.za/staff/keyan-tomaselli.aspx>

Professor de francês e estudos francófonos no departamento de *Languages, Literatures and Cultures* da Universidade Appalachian State University (Carolina do Norte/ EUA).

Palavras-chave: África francófona; literatura; cinema.

Fonte: <https://www.appstate.edu/academics/profiles/id/k-martial-frindethie>

2009	FRINDÉTHIÉ, K. Martial. <i>Francophone African cinema: history, culture, politics and theory</i> . McFarland, 2009.
2008	<i>The Black Renaissance in Francophone African and Caribbean Literatures</i>
2002	Allegorizing the Quest for Autonomy: Cheick Oumar Sissoko's Finzan and Amadou Seck's Saaraba. <i>Dalhousie French Studies</i> , p. 173-184, 2002.

L

Lindiwe DOVEY (Reino Unido)

Pesquisadora, curadora, professora e cineasta com foco na identidade sul-africana, Dovey é professora da disciplina *Film and Screen Studies* na SOAS/ University of London, onde também atua no *Centre for Creative Industries, Media, and Screen Studies*. É co-fundadora de festivais britânicos voltados para os cinemas africanos como *Cambridge African Film Festival* e *Film Africa*. (2011 e 2012). Seu primeiro livro foi *African film and literature: adapting violence to the screen* (Columbia University Press, 2009) seguido de *Curating Africa in the Age of Film Festivals* (Palgrave Macmillan, 2015). Entre os seus filmes estão *Nina* (2000) e *Perfect Darkness* (2001)⁹.

Palavras-chave: África do Sul; Literatura; Cinema; Festivais.

Fonte: <https://www.soas.ac.uk/staff/staff36139.php>

2016	On the Matter of Fiction: an approach to the Marginalization of african Film studies in the Global academy. <i>Black Camera</i> , v. 7, n. 2, p. 159-173, 2016.
2015	Through the eye of a film festival: Toward a curatorial and spectator centered approach to the study of African screen media. <i>Cinema Journal</i> , v. 54, n. 2, p. 126-132, 2015.
2015	<i>Curating Africa in the Age of Film Festivals</i>
2014	Curating Africa: Teaching African film through the lens of film festivals. <i>Scope: An online journal of film and television studies</i> , v. 26, p. 6-9, 2014.
2012	DOVEY, Lindiwe et al. New looks: The rise of African women filmmakers. <i>Feminist Africa</i> , v. 16, n. 33, 2012.
2012	Storytelling in contemporary African Fiction Film and Video. Khatib, Lina (org.). <i>Storytelling in World Cinemas</i> , v. 1, p. 89-103, 2012.
2010	African film and video: pleasure, politics, performance. 2010.
2010	DOVEY, Lindiwe; IMPEY, Angela. African Jim: sound, politics, and pleasure in early 'black' South African cinema. <i>Journal of African Cultural Studies</i> , v. 22, n. 1, p. 57-73, 2010.
2010	DAVIES, James; DOVEY, Lindiwe. Bizet in Khayelitsha: U-Carmen eKhayelitsha as audio-visual transculturation. <i>Journal of African Media Studies</i> , v. 2, n. 1, p. 39-53, 2010.
2009	<i>African film and literature: adapting violence to the screen</i> . Columbia University Press, 2009.
2009	Subjects of exile: Alienation in Francophone west African cinema. <i>International Journal of Francophone Studies</i> , v. 12, n. 1, p. 55-75, 2009.
2007	Redeeming features: from Tsotsi (1980) to Tsotsi (2006). <i>Journal of African Cultural Studies</i> , v. 19, n. 2, p. 143-164, 2007.
2005	South African cinema in exile. <i>Journal of Postcolonial Writing</i> , v. 41, n. 2, p. 189-199, 2005.

⁹ Fonte: http://www.lindiwedovey.com/?page_id=781

2005	African film adaptation of literature: Mimesis and the critique of violence. 2005. Tese de Doutorado. University of Cambridge.
------	--

Lúcia Ramos MONTEIRO (Brasil)

Professora do curso de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Realizou pós-doutorado (Fapesp) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e na Universidade Grenoble Alpes. Integrante do grupo de pesquisa "História e Audiovisual: dimensões históricas do audiovisual" (ECA-USP), coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin, reconhecido pelo Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade de São Paulo (1998), mestrado (2007) e doutorado (2014) em Estudos cinematográficos e audiovisuais pela *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*. É também doutora (2014) em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo. Foi também professora dos cursos de cinema da *Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3* e da *Universidad de las Artes*, em Guayaquil, Equador. É co-organizadora dos livros *Cinema e história* (Editora Sulina, 2017), *Palmanova* (Form[e]s, 2016) e *Oui, cest du cinéma/Yes, its cinema* (Campanotto, 2009). Realizou a curadoria das mostras *A Caliwood de Luis Ospina. Cinema colombiano de vanguardia* (Caixa Cultural RJ, 2017) e *África(s). Cinema e revolução* (Caixa Belas Artes SP, 2016), entre outras.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/3447034376211461>

2018	Passagem de imagens, imagens da passagem: a circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. <i>Rebeca</i> , v. 6, p. 1-16, 2018.
2017	CÉSAR, Amaranta; MONTEIRO, Lúcia Ramos (2016). As africanidades e suas asperezas, <i>Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/ Socine</i> . v.5, n.2, Jul. /Dez. 2016, p. 14-28.
2017	MONTEIRO, Lúcia Ramos; MELEIRO, Alessandra. "Apresentação". Dossiê em homenagem a Mahomed Bamba. <i>Áfricas</i> , v. 4, p. 7-13, 2017.
2016	África(s). Cinema e revolução. 1. ed. São Paulo: Buena Onda Produções, 2016. v. 1. 196p .
2015	Curating Africa in the Age of Film Festivals
2012	DOVEY, Lindiwe et al. New looks: The rise of African women filmmakers. <i>Feminist Africa</i> , v. 16, n. 33, 2012.

Lúcia NAGIB (Brasil | Reino Unido)

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), Lúcia Nagib é brasileira e atualmente é docente vinculada à *University of Reading* (Reino Unido). Tem vasta experiência com estudos relacionadas à teoria, história e geografia do cinema mundial, bem como, realismo cinematográfico e como parte de sua trajetória escreveu alguns textos específicos sobre os cinemas africanos, especialmente, sobre a obra do cineasta Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso).

Palavras-chave: *World cinema*; Idrissa Ouédraogo; Oralidade.

Fonte: <https://www.reading.ac.uk/film-theatre-television/staff/professor-lucia-nagib>

2017	Yaaba, cinefilia e realismo sem fronteiras, <i>Revista África(s)</i> , v. 04, n. 7, p. 59-68, jun. 2017. Disponível em: https://revistas.uneb.br/index.php/africas/article/view/4181 . Acesso em: 26 nov. 2019.
2001	Ouédraogo and the aesthetics of silence. In. KASCHULA, Russell H. (org.). <i>African Oral Literature: functions in contemporary contexts</i> . Cape Town: NAE, 2001, p. 100-110.
1996	Oralidade e cinema na África: Yaaba, um caso exemplar, <i>Novos Estudos CEBRAP</i> , n. 46, p. 113-120, 1996.

M

Mahomed BAMBA (Brasil)

Natural de Costa do Marfim, Bamba é Doutor em Cinema, Estética do Audiovisual e Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), era professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), desde 2009, atuando como coordenador do Grupo de Pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem (GRIM) e integrante do Laboratório de Análise Fílmica (LAF). Durante sua trajetória desenvolveu uma larga produção bibliográfica na área do cinema e do audiovisual, com foco nos cinemas africanos e da diáspora e recepção cinematográfica. Bamba faleceu em 2015 e, hoje, a maior parte de seus textos se encontra disponível online no site feito em sua homenagem: <http://mahomedbamba.com/>.

Palavras-chave: Festivais; Recepção; Narrativa.

- | | |
|------|---|
| 2017 | Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80), <i>Revista África(s)</i> , v. 04, n. 07, p. 44-58, jan./jun. 2017. |
| 2016 | A recepção do “cinema africano” no Brasil: os micro-espacos de renegociação dos sentidos dos filmes africanos, <i>Revista Semana da África na UFRGS – Imaginações africanas: literatura, música e cinema</i> . Departamento de educação e desenvolvimento social –DEDS. v.3, n.1, mai 2016, p. 72-81. |
| 2015 | Reflexión sobre la dimensión espectral de las películas africanas: o cómo los cines africanos piensan de otra manera en sus públicos, <i>Secuencias</i> . n.41, primer semestre 2015, p.19-40. |
| 2014 | A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos. In. OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício dos Santos; CARRASCOSA, Denise (orgs.). <i>Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul</i> . Salvador: EDUFBA, p.77-97. |
| 2014 | “Défense absolue d’aller voir le spectacle infernal du sorcier blanc”: a função da narrativa e da metáfora na reconstituição histórica do espetáculo cinematográfico numa aldeia africana. <i>El futuro del pasado</i> , p.151-162. < http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.007 >. (25 março 2017). |
| 2013 | A geografia escarpada do cinema mundial: dos centros às periferias. <i>Revista Contemporânea Comunicação e Cultura</i> , v.11, n.3, set-dez 2013, p.425-426. |
| 2013 | Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática. <i>Crítica Cultural (Crític)</i> , Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013 |
| 2012 | BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs) (2012). <i>Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso</i> . Salvador/BA: EDUFBA. |
| 2012 | Construção de uma narrativa de aprendizagem e mise-en-scène do corpo feminino em Halfaouine e un été à la Goulette (de Férid Boughedir). In.: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs) (2012). <i>Filmes da África e da diáspora: objetos de discurso</i> . Salvador/BA: EDUFBA. (p. 261-288) |
| 2012 | In the name of ‘cinema action’ and Third World: The intervention of foreign film-makers in Mozambican cinema in the 1970s and 1980s, <i>Journal of African Cinemas</i> , 3: 2, pp. 173–185, doi: 10.1386/jac.3.2.173_1 |
| 2012 | O africanismo é uma forma de humanismo. In.: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; ALVEAL, Carmen (orgs). <i>Griots: culturas africanas: literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias</i> . Natal: EDUFRN, 2012, p. 9-17. |
| 2011 | Imagens e discursos dos filmes africanos sobre as experiências migratórias e o “desejo de alteridade”, <i>RUA - Revista Universitária do Audiovisual</i> , n. 39, 2011. |
| 2011 | Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes, <i>Palíndromo - Processos Artísticos Contemporâneos</i> , n. 5, 2011, p. 165-193. |
| 2011 | O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80), <i>Interin</i> (Curitiba), v. 12, n. 2, jul./dez. 2011, p. 1-11. |
| 2010 | O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. <i>Cinema, globalização e interculturalidade</i> . Chapecó, SC: Argos, p.267-280. |
| 2009 | Jean Rouch: cineasta africanista?, <i>Devires</i> (Belo Horizonte), v. 6, n. 1, p. 92-107, jan-jun 2009. |
| 2009 | Que modernidade para os cinemas africanos?. <i>Catálogo do FórumDoc.BH 2009</i> . 13º Festival do Filme Etnográfico; Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, p.183-190. |

2008	O(s) cinema(s) africanos(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). <i>Cinema mundial contemporâneo</i> . Campinas/SP: Papirus, 2008. p. 215-231. Coleção Campo Imagético.
2008	O dever de memória na literatura e no cinema da África e da diáspora. In.: OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de; SEIDEL, Roberto Henrique (Orgs.). <i>Pós-colonialismo e globalização: culturas e desenvolvimento em questão</i> . Feira de Santana, Bahia: NEC-UEFS, 2008, p. 131-145.
2007	Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho pan-africanista. <i>3ª Mostra Malembe Malembe: Cinema africano em debate</i> . Florianópolis/SC: Udesc/UFSC, Outubro 2007. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org). <i>Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África</i> . São Paulo: Escrituras. p. 17-23.
2007	O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (org). <i>Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África</i> . São Paulo: Escrituras, 2007. p. 79-104.
2006	A recepção dos filmes africanos no Brasil, Estudos do Cinema e do Audiovisual - IX Encontro Anual da SOCINE, São Paulo: Annablume Ed., 2006, p. 135-142.

Maíra Zenun de OLIVEIRA (Portugal)

De nacionalidade brasileira, Maíra é mestre em Sociologia, pela Universidade de Brasília (UnB) e doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa UNL). Com pesquisa doutoral sobre o FESPACO, participa como investigadora e produtora de imagens dos seguintes grupos de pesquisa: FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro; TRANSE/UnB - Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance¹⁰.

Palavras-chave: Cinema; Festivais; FESPACO.

Fonte: <http://ficine.org/maira-zenun/>

2019	<i>A cidade e o cinema [negro]: o caso FESPACO</i> . 2019. 269 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
2017	Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano. <i>Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual</i> , v. 5, n. 2, 2016.
2016	“Sobre a pirâmide do olhar anti-racista”. <i>Mostra Internacional de Cinema Anti-Racista</i> . Catálogo da 3ª edição, 2016.
2016	OLIVEIRA, Jusciele; ZENUN, Maíra. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. <i>Cerrados-Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura</i> , Brasília, DF, v. 25, n. 41, p. 320-329, 2016.

Manthia DIAWARA (Estados Unidos)

Professor de cinema e literatura comparada, diretor do *Africana Studies Program* e do *Institute of African Affairs*, na *New York University* (NYU). Nascido no Mali, lecionou na *University of California*, em Santa Bárbara e na *University of Pennsylvania*. Tem inúmeras publicações sobre cinema e literatura da diáspora negra (MELEIRO, 2007). Além de escrever, também dirigiu documentários, dentre eles: *Sembene Ousmane: the making of African Cinema* (1994), em parceria com Ngugi Wa Thiong’o, e *Rouch in reverse* (1995).

Palavras-chave: Diáspora; Crítica; Produção.

Fonte: <https://tisch.nyu.edu/cinema-studies/faculty/manthia-diawara>

2012	Autorrepresentação na fotografia e no cinema africanos. In. AMKPA, Awam (org). <i>Catálogo Africa see you see me!: influências africanas na fotografia contemporânea</i> . Portugal: Sextante Editora, p. 18-22.
2011	DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie. <i>Cinema africano: novas estéticas e políticas</i> . Lisboa: Sextante.

¹⁰ Fonte: <http://ficine.org/maira-zenun/>

- 2011 FESPACO: o cinema africano em Ouagadougou. In. DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (orgs.). *Cinema africano: novas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante, p. 19-52.
- 2010 *African film: new forms of aesthetics and politics* (Prestel Publishing)
*Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791.43(6)(091) D541 (BURMC)
- 2007 A iconografia do cinema da África ocidental. In. MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007, p.59-75.
- 2003 We won't budge: an african exile in the world (autobiografia)
- 2001 The iconography of West African Cinema. In. GIVANNI, June (Ed). *Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image*. (BFI), p. 81-89
- 1998 *In search of Africa*. Harvard University Press.
- 1995 The artist as the leader of the revolution: the history of the Fédération Panafricaniste des Cinéastes. In. MARTIN, Michael (org.). *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionally*. Detroit, Michigan/EUA: Wayne State University Press, 1995.
- 1993 *Black American cinema* (NY: Routledge)
*Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791.43(73) B627 (BURMC)
- 1992 *African cinema: politics and culture* (Indiana University Press).
- 1988 Popular culture and oral traditions in african film, *Film Quarterly*, v. 41, n. 3 (Spring, 1988), pp. 6-14.
- 1987 Oral literature and african film: narratology in "Wend Kuuni", *Présence Africaine*, n. 142 (2nd trimestre 1987), p. 36-49.

Marcelo Rodrigues Souza RIBEIRO (Brasil)

Professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, desde maio de 2017. Coordenador do grupo de pesquisa *Arqueologia do sensível* e membro do *Laboratório de Análise Fílmica*, desenvolve e orienta pesquisas sobre imagem, história e direitos humanos. Doutor em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2016). Fundador, autor e editor do *incinerrante*¹¹ (<https://www.incinerrante.com>), cofundador, autor e editor do *a quem interessar possa* (<https://www.aquem.in>), crítico de cinema, programador e curador de mostras e festivais. Tem experiência de pesquisa, ensino e extensão em Cinema, Fotografia, Artes, Cultura Visual, Comunicação, Antropologia, Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem. Ao longo da sua jornada também tem feito valiosas contribuições aos estudos em cinemas africanos pela publicação de textos e ministração de cursos. Atualmente também desenvolve um projeto que pretende analisar as representações e abordagens da escravidão e da resistência à escravidão, no cinema e em outros meios, a partir dos movimentos de descolonização iniciados na segunda metade do século XX, com base no estudo comparativo de produções cinematográficas e artísticas africanas e afrodiáspóricas.

Palavras-chave: História; Estética.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1614542610299046>

- 2019 Retorno, captura, abertura: o cinema de Paulin Soumanou Vieyra como campo de forças. In. GOMES, Tiago de Castro Machado. *Clássicos Africanos – A primeira geração de cineastas da África do Oeste* (Catálogo). p. 65-73
- 2019 Jogos de espelhos e de ecos. In. ESTEVES, Ana Camila. *Mostra de Cinemas Africanos* (Catálogo). São Paulo: Cine Sesc. p. 35-38

¹¹ O site, além de reunir vários materiais didáticos produzidos pelo pesquisador, também apresenta um rico acervo de textos críticos sobre os cinemas africanos.

2018	Retomar o passado: a escravidão em filmes africanos. In: XXII Encontro SOCINE, 2018, Goiânia. Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE. São Paulo: SOCINE, 2018. p. 686-691.
2016	Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. In. <i>Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine</i> . v.5, n.2, Jul./Dez. 2016, p. 30-55.
2013	O mundo, o mundo: da alegoria da globalização à revelação do comum, <i>Contemporanea comunicação e cultura - v.11 - n.03 - set-dez 2013 - p. 504-521 ISSN: 18099386</i>
2012	A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum. In: Mahomed Bamba; Alessandra Meleiro. (Org.). <i>Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos</i> . 1ªed.Salvador: EDUFBA, 2012, v. , p. 157-187.
2009	Tarzan, un noir: pour une critique de l'économie politique du nom 'Afrique'. <i>Vibrant</i> (Florianópolis), v. 6, p. 3, 2009.
2009	Tarzan and the political economy of the name of 'Africa'. In: COUTINHO, Eduardo F.; COCO, Pina. (Org.). <i>Beyond Binarisms: Crossings and Contaminations - Studies in Comparative Literature</i> . 1ed.Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, v. 2, p. 182-191.
2008	Projeções, projetos e projéteis: o nome de 'África' e a subjetivação imperial em. In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico. (Org.). <i>Estudos de Cinema SOCINE</i> . 1ed.São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008, v., p. 199-207.
2008	A filmografia de Tarzan e a economia política do nome de 'África'. In: XII Encontro Internacional SOCINE, 2008, Brasília, DF. Caderno de Resumos do XII Encontro Internacional SOCINE. Brasília, DF, 2008. v. 1. p. 33-34.
2008	Da economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan. (Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Brasil)

Maria do Carmo PIÇARRA (Portugal)

Doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade de Lisboa, atualmente é pesquisadora bolsista (FCT) na Universidade do Minho (Portugal) e na University of Reading (Reino Unido). Entre outras publicações, coordenou, juntamente com Jorge António, a trilogia *Angola, o nascimento de uma nação* e é co-editora da *Aniki - revista da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento*.

Palavras-chave: Angola

Fonte: <https://uminho.academia.edu/MariadoCarmoPi%C3%A7arra>

2015	ANTÓNIO, Jorge; PIÇARRA, Maria do Carmo. <i>Angola - o nascimento de uma nação</i> O livro possui 3 volumes: Volume I: O cinema do império (2013) Volume II: O cinema da libertação (2014) Volume III: O cinema da independência (2015)
------	---

Mariana Ferreira Soares Lemos GONZAGA (Brasil | França)

Produtora formada na Escola de Comunicação da UFRJ com monografia sobre os gêneros narrativos de Nollywood e a construção de identidade, com mestrado em produção cinematográfica com dissertação sobre a economia da indústria nigeriana. Atualmente mora na França e participa do festival *Nollywoodweek* (Paris) e da associação *Cinewax*, responsável pela divulgação e difusão de filmes contemporâneos da África e suas diásporas.

Palavras-chave: Nollywood; Produção; Gêneros narrativos.

Fonte: Cine África¹²

2019	<i>Nollywood: le changement dans le modèle de production du Cinéma Africain</i> (Memorial de Mestrado em « Cinema e Audiovisual » apresentado ao Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) Aix-Marseille Université).
2016	<i>Nollywood: o cinema nigeriano como instrumento de construção de identidade</i> (Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Martin P. BOTHA (África do Sul)

Professor Associado no Centro de Estudos de Cinema e Mídia na *University of Cape Town* (África do Sul), membro da FIPRESCI (Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica) e fundador da Unidade de Cinema Africano do Centro de Estudos de Cinema e Mídia. Já atuou em vários júris internacionais de cinema e sua produção acadêmica (seis livros e mais de 200 artigos) contribuiu no processo de reestruturação da indústria cinematográfica sul-africana levando à criação da Fundação Nacional de Cinema e Vídeo da África do Sul (NFVF).

Palavras-chave: África do Sul.

Fonte: <http://www.cfms.uct.ac.za/fam/staff/botha>

2015	The Cinema of Katinka Heyns. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 2015.
2014	Speaking with Earth and Sky: Oral Storytelling in the cinema of Craig and Damon Foster. <i>Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual</i> , v. 3, n. 1, p. 28, 2014.
2013	The Representation of Gays and Lesbians in South African Cinema 1985–2013. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 2013.
2012	<i>South Africa Cinema - 1896-2010</i> . Intellect Books.
2011	Post-apartheid cinema: a thematic and aesthetic exploration of selected short and feature films, <i>Ilha do Desterro</i> , nº 61, p. 225-267, Florianópolis, jul/dez 2011. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2011n61p225
2011	Themes in the Cinema of Darrell James Roodt. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 2011.
2009	BOTHA, Martin P. Short Filmmaking in South Africa. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> .
2007	<i>Marginal Lives and Painful Pasts: South African cinema after apartheid</i>
2006	110 Years of South African Cinema (Part 2). <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 2006.
2005	New Directing Voices in South African Cinema. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 2005.
2004	The struggle for a South African film audience. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 2004.
2003	Homosexuality and South African Cinema, <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> . 10.15353/kinema.vi.1049.
1996	South African short film-making from 1980 to 1995: A thematic exploration. 1996.
1995	South African Film Industry. <i>Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media</i> , 1995.
1994	African cinema: a historical, theoretical and analytical exploration, <i>Communication Theory and Research</i> , 20:1, 2-8, 1994. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/02500169408537868
1992	<i>Images of South Africa: the rise of the alternative film</i>
1992	<i>Movies, Moguls, Mavericks: South African cinema: 1979-1991</i>

¹² Informações gentilmente concedidas pelo projeto *Cine África | Em casa* do qual Marina Gonzaga participou como convidada no dia 20 de junho de 2020.

Martin MHANDO (Austrália)

Professor na Escola de Mídia, Comunicação e Cultura na *Murdoch University* (Austrália Ocidental), seu foco de pesquisa está no cinema africano, produção cinematográfica e documentário. Ele também é um premiado diretor de cinema com créditos na produção de longas e documentários. Seus textos tendem a apresentar reflexões mais panorâmicas sobre os cinemas africanos pensando aspectos como sua abordagem teórica e meios de distribuição e recepção.

Palavras-chave: Crítica; Distribuição; Recepção; Tanzânia.

Fonte: <https://www.murdoch.edu.au/News/Find-an-expert/Africa-experts/>

2015	<i>Independent Film-making in Africa: New voices and challenges.</i>
2015	Bongo movies: A modern African film industry in Tanzania.
2014	Approaches to African Cinema Study: defining other boundaries. In.: UKADIKE, N. <i>Critical Approaches to African Cinema Discourse</i> , p. 3, 2014.
2010	MHANDO, Martin R.; KIPEJA, Laurian. Creative/Cultural industries financing in Africa: A Tanzanian film value chain study. <i>Journal of African Cinemas</i> , v. 2, n. 1, p. 3-25, 2010.
2009	MHANDO, Martin; TOMASELLI, Keyan G. Film and trauma: Africa speaks to Itself through truth and reconciliation films. <i>Black Camera: An International Film Journal (The New Series)</i> , v. 1, n. 1, p. 30-50, 2009.
2009	Globalization and African cinema: distribution and reception in the anglophone region, <i>Journal of African Cinemas</i> , v. 1, n. 1, p. 19-34, 2009.
2005	Participatory video production in Tanzania: an ideal or wishful thinking, <i>Tanzanet Journal</i> , v. 5, n. 1, 2005.
2001	The making of Maangamizi: The birth of independent film in Tanzania. <i>Metro Magazine: Media & Education Magazine</i> , n. 127/128, p. 172-174, 2001.
2000	Southern African cinema: Towards a regional narration of the nation.
2000	Approaches to African cinema study. <i>Senses of Cinema (Australian Cinema)</i> , n. 8.

Matthias DE GROOF (Bélgica)

Cineasta e pesquisador, realizou tese sobre os cinemas africanos a partir da obra do cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo e pós-doutorado sobre teoria pós-colonial e cinema belga na *Universidade de Antwerp* (Bélgica) onde ensina disciplinas sobre *World Cinema*, Estética (Filosofia da Arte) e Curadoria & Exibição.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <https://www.uantwerpen.be/nl/personeel/matthias-degroof/#>

2019	<i>Congocene: the anthropocene through congolese cinema</i> (Cambridge Scholars Publishing)
2019	Jedlowski; Groof. Congolese cinema today: memories of the present in Kinshasa's new wave cinema (2008-2018), <i>Francofonia-Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese</i> .
2018	Ethnographic film's relation to African Cinema: Safi Faye and Jean Rouch, <i>Visual anthropology</i> 31 (4-5), 426-444.
2017	Nollywood: the creation of nigerian film genres, <i>Journal of African Media Studies</i> 9 (1), 229-234
2015	Images & animation: introduction au cinéma d'animation en République Démocratique de Congo, au Rwanda et au Burundi, <i>Historical Journal of Film, Radio and Television</i> 35 (3), 519-521
2013	How text reflects context: representation of African film audiences in Aristotle's Plot, <i>Journal of African Cinemas</i> 5 (2), 181-202
2013	<i>Deep focus: the films of Jean-Pierre Bekolo in the context of African cinema</i> (Tese de doutorado)
2012	Intriguing African storytelling: on Aristotle's plot by Jean-Pierre Bekolo. In.: KHATIB, Lina H. (Ed.). <i>Storytelling in World Cinemas: Forms</i> (Vol. 1). Columbia University Press, 2012.
2010	Black Film Label: Negritude and Cinema. <i>Third Text</i> , v. 24, n. 2, p. 249-262, 2010.

Matthias KRINGS (Alemanha)

Professor de Antropologia e Cultura Popular da África no departamento de Antropologia e Estudos Africanos na *Universidade Johannes Gutenberg de Mainz* (Alemanha), desde 2011, e vinculado ao SoCuM (Research Center of Social and Cultural Studies Mainz). Tem interesse de pesquisa nos seguintes assuntos: cultura popular na África, etnologia da mídia, migração e pesquisa da diáspora, antropologia da religião, antropologia do corpo, África Ocidental (Nigéria), África Oriental (Tanzânia).

Palavras-chave: Nollywood; Diáspora.

Fonte: <https://www.socum.uni-mainz.de/personen/prof-dr-matthias-krings/?lang=en>

2015	<i>African appropriations: cultural difference, mimesis and media</i> (Indiana University Press)
2013	KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. <i>Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry</i> .
2012	Turning rice into pilau: The art of video narration in Tanzania. <i>Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies</i> , n. 20, 2012.
2010	A prequel to Nollywood: South African photo novels and their pan-African consumption in the late 1960s. <i>Journal of African Cultural Studies</i> , v. 22, n. 1, p. 75-89, 2010.

Maureen EKE (Estados Unidos)

Professora de inglês no *College of Liberal Arts & Social Sciences* na *Central Michigan University* (EUA) com diversas publicações relacionadas a literaturas e cinemas africanos, especialmente sobre gênero, sexualidade e cultura popular. Se interessa pelos temas: literaturas da diáspora africana; literatura comparada; literatura e teoria pós-coloniais; estudos sobre mulheres e gênero; teatro e drama pós-colonial; Cinema Africano; direitos humanos através da literatura, arte e filme; estudos de trauma.

Palavras-chave: Pós-colonial; Gênero.

Fonte: <https://www.cmich.edu/colleges/class/English/FacultyandStaff/Pages/Maureen%20Eke.aspx>

2006	<i>Gender and sexuality in African Literature and Film</i>
2000	EKE, Maureen; HARROW, Kenneth; YEWAH, Emmanuel (orgs.). <i>African Images: Studies in Cinema and Text</i> .

Mbye B. CHAM (Estados Unidos)

Professor de literatura e cinema no Departamento de Estudos Africanos da *Howard University* (EUA) e direto do *Center for African Studies* da mesma instituição. Foi organizador do livro *Ex-iles: essays on Caribbean Cinema* (1992) e co-organizador dos livros *Blackframes: critical Perspectives on Black Independent Cinema* (1988) e *African experiences of cinema* (1996) juntamente com Imruh Bakari. Já atuou como membro do júri de vários concursos, dentro e fora da Howard University, incluindo o júri do concurso de curtas-metragens da 16ª FESPACO (Ouagadougou, Burkina Faso, 1999). Seus interesses de pesquisa incluem: tradições orais; literatura africana moderna em inglês e francês (África Ocidental e África do Sul); cinema na África e no Terceiro Mundo e desenvolvimento africano.

Palavras-chave: Tradição oral; Terceiro Mundo; Crítica.

Fonte: <https://profiles.howard.edu/profile/34591/mbye-cham>

1996	BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye B. (ed.). <i>African experiences of cinema</i> . (BFI)
1990	Structural and thematic parallels in oral narrative and film: Mandabi and two African oral narratives. In: OKPEWHO, Isidore (ed.). <i>The oral performance in Africa</i> . Ibadan: Spectrum Books, p. 251-269, 1990.

1988	CHAM, Mbye B. et al. <i>Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema</i> (MIT Press).
1985	Islam in Senegalese literature and film. <i>Africa</i> , v. 55, n. 4, p. 447-464, 1985. (artigo)
1982	Ousmane Sembene and the Aesthetics of African Oral Traditions. <i>Africana Journal</i> , v. 13, n. 1-4, p. 24-40, 1982. (artigo)

Melissa THACKWAY (França)

Doutora pela *University of Bath* (Inglaterra) com pesquisa sobre filmes da África Ocidental francófona, publicou vários artigos sobre o assunto e trabalha como pesquisadora independente, tradutora e documentarista em Paris. Já publicou vários artigos sobre filmes francófonos da África Ocidental e ela também dá palestras em cinema africano no INALCO Paris.

Palavras-chave: Cinema Africano Francófono; Crítica; Documentário.

2020	<i>Reel Resistance - The Cinema of Jean-Marie Teno</i> (James Currey)
2019	5 Challenging Perspectives. <i>African Cinema and Human Rights</i> , p. 89, 2019.
2018	THACKWAY, Melissa. Crossing Lines: Frontiers, Circulations, and Identity in Contemporary African and Diaspora Film. <i>A Companion to African Cinema</i> , p. 444-463, 2018.
2018	THACKWAY, Melissa. "The World should be open to film": an Interview with Idrissa ouedraogo. <i>African Studies Review</i> , v. 61, n. 3, p. 191-193, 2018.
2018	Telling (Hi) Stories: the Future in the Past in Sub-Saharan African and Diaspora Film. <i>L'Archéologie du Futur: Cinémas Africains et Utopies: Archeology of the Future: African Cinemas and Utopias</i> , p. 59, 2018.
2017	BARLET, Olivier; THACKWAY, Melissa. Félicité: Paths of Possibility. <i>Black Camera</i> , v. 9, n. 1, p. 302-303, 2017.
2014	Exile and the "burden of representation": Trends in contemporary sub-Saharan Francophone African filmmaking. <i>Black Camera: An International Film Journal (The New Series)</i> , v. 5, n. 2, p. 5-20, 2014.
2014	Interrelated Worlds: The Africultures Manifesto. <i>Black Camera</i> , v. 5, n. 2, p. 191-194, 2014.
2013	BARLET, Olivier; THACKWAY, Melissa. Tey/Today by Alain Gomis. <i>Black Camera</i> , v. 5, n. 1, p. 263-264, 2013.
2011	BARLET, Olivier; THACKWAY, Melissa. "The Way to Help Us Is to Give Us Our Funding on Time!": An Interview with Michel Ouedraogo, Delegate General of FESPACO. <i>Black Camera</i> , v. 3, n. 1, p. 141-145, 2011.
2003	<i>African Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Cinema</i> (James Currey / Indiana University Press / David Philip, 2003)
2003	Images d'immigrés. <i>Cinemas africains, une oasis dans le desert</i> , ed. Samuel Lelievre, <i>CinemAction</i> , v. 106, p. 50, 2003.
2002	Future past: Integrating orality into francophone West African film. <i>Matatu</i> , v. 25, n. 1, p. 229-242, 2002.

Michel SERCEAU (França)

Doutor em Estado, Michel Serceau ensinou cinema nas Universidades de Paris 3, Paris 4 e Paris 10. Ele é autor de vários artigos e livros sobre cinema, como *Le cinéma et l'imaginaire* (2009) e coordenou obras coletivas como *Le Remake et l'Adaptation* (1989), *Les Archives du cinéma et de la télévision* (2000). Sua contribuição para o universo dos cinemas africanos se volta para os filmes de realizadores do Magrebe e também para o cinema árabe, tema de sua obra mais recente que co-organizou com Ahmed Bedjaoui.

Palavras-chave: Magrebe; Cinema árabe.

2019	BEDJAOU, Ahmed; SERCEAU, Michel (eds.). <i>Cinemas arabes et la littérature</i> (L'Harmattan)
2004	<i>Cinemas du Maghreb</i> . Corlet.
1995	Le cinéma d'Afrique noir francophone face au modèle occidental: la rançon du refus. <i>IRIS: Revue de théorie de l'image et du son/A journal of theory on image and sound</i> , v. 18, p. 39-46, 1995.

Michael T. MARTIN (Estados Unidos)

Professor de *Cinema and Media Studies* na *Media School* da *Indiana University Bloomington* (EUA), foi fundador e editor chefe de da revista internacional *Black Camera, An International Film Journal* (Indiana University Press) e a série de livros intitulada *Studies in the Cinema of the Black Diaspora* (Indiana University Press).

Palavras-chave: Diáspora; Cinema negro.

Fonte: <https://mediaschool.indiana.edu/people/profile.html?p=martinmt>

2019	The Practice of Curating the June Givanni Pan African Cinema Archive: A Conversation with the Founding Director. <i>Black Camera</i> , v. 11, n. 1, p. 40-61, 2019.
2015	Struggles for the Sign in the Black Atlantic. <i>LA Rebellion: Creating a New Black Cinema</i> , p. 196, 2015.
2013	The Politics of Cine-Memory: Signifying Slavery in the History Film," <i>The Blackwell Companion to Historical Film</i> , Robert Rosenstone and C. Parvulescu, eds. Wiley-Blackwell, 2013: 445-467
2009	"'Podium for the Truth'? Reading Slavery and the Neocolonial Project in the Historical Film: <i>Queimada!</i> and <i>Sankofa</i> in Counterpoint," <i>Third Text</i> , vol. 23, no. 6, 2009: 717-731
2009	"Joseph Gai Ramaka: 'I am not a filmmaker engage. I am an ordinary citizen engage,'" <i>Research in African Literatures</i> , vol. 40, no. 3, 2009: 206-219
2007	MARTIN, Michael T.; YAQUINTO, Marilyn. Framing Diaspora in Diasporic Cinema: Concepts and Thematic Concerns. <i>Black Camera</i> , v. 22, n. 1, p. 22-24, 2007.
1998	Cinema and Social Change in West Africa. <i>Historical Journal of Film, Radio, and Television</i> , v. 18, n. 4, p. 641, 1998.
2002	MARTIN, Michael T.; KABORÉ, Gaston. "I am a Storyteller, Drawing Water from the Well of My Culture": Gaston Kaboré, Griot of African Cinema. <i>Research in African Literatures</i> , p. 161-179, 2002.
1995	<i>Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionally</i> . Detroit, Michigan/EUA: Wayne State University Press, 1995 (p. 118-128).
1995	Framing the 'black' in black diasporic cinemas. <i>Cinemas of Black Diaspora. Diversity, Dependence and Oppositionality</i> , 1995.

Moradewun ADEJUNMOBI (Estados Unidos)

Doutora em Francês pela *University of Ibadan* (Nigéria), Adejunmobi é professora na *University of California* (UCDAVIS) e concentra seus estudos em literatura africana e cultura popular. Entre os seus interesses de pesquisa estão questões relacionadas a: instâncias de multilinguismo, tradução e comunicação intercultural na literatura africana e na cultura popular; trajetórias de circulação e os regimes de valor do cinema popular africano, com foco em *Nollywood* e nos filmes da indústria nigeriana; fantasia e ficção científica africanas, com atenção especial à interseção entre magia, espiritualidade e ciência na ficção diaspórica africana e africana mais antiga e mais recente.

Palavras-chave: Nollywood; Ficção Africana; Multilinguismo.

Fonte: <https://aas.ucdavis.edu/people/moradewun-adejunmobi>

2015	Neoliberal rationalities in old and new Nollywood. <i>African Studies Review</i> , v. 58, n. 3, p. 31-53, 2015.
2015	African film's televisual turn. <i>Cinema Journal</i> , v. 54, n. 2, p. 120-125, 2015.
2014	Evolving Nollywood templates for minor transnational film. <i>Black Camera: An International Film Journal</i> (The New Series), v. 5, n. 2, p. 74-94, 2014.
2011	Nollywood, globalization, and regional media corporations in Africa. <i>Popular Communication</i> , v. 9, n. 2, p. 67-78, 2011.
2010	Charting Nollywood's appeal locally and globally. <i>African Literature Today</i> , v. 28, p. 106-21, 2010.
2007	Nigerian video film as minor transnational practice. <i>Postcolonial Text</i> , v. 3, n. 2, 2007.

- | | |
|------|--|
| 2005 | Reading video film and narrative commerce in West Africa. <i>Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée</i> , v. 32, n. 3-4, 2005. |
| 2002 | English and the audience of an African popular culture: The case of Nigerian video film. <i>Cultural Critique</i> , n. 50, p. 74-103, 2002. |

Morgana Gama de LIMA (Brasil)

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da Universidade Federal da Bahia (UFBA/Brasil) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (UBI/Portugal), pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – CAPES. Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA (2014), com investigação sobre cinema brasileiro e religiosidade, possui graduação em Relações Públicas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2008) e Produção Cultural (UFBA, 2009), com experiência na elaboração de projetos culturais. Atualmente é membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF/Póscom/UFBA) onde pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e tradições orais em cinemas da África e suas diásporas, especialmente, através de construções alegóricas.

Palavras-chave: Tradição oral; Narrativas; Alegorias.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8342509136177925>

- | | |
|------|--|
| 2019 | Entre narrativas: cinemas africanos e cultura. In: GOMES, Tiago de Castro Machado (org.). <i>Clássicos Africanos: A primeira geração de cineastas da África do Oeste</i> (Catálogo de mostra realizada de 19 de novembro a 01 de dezembro de 2019). Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2019. (p. 49-64). |
| 2019 | ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana G. Abordagens possíveis para os cinemas africanos: questões de visibilidade. In: Tiago Castro Gomes. (org.). <i>Clássicos Africanos: A primeira geração de cineastas da África do Oeste</i> . 1ed. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural Rio de Janeiro, 2019, v. 1, p. 27-34. |
| 2019 | Que cinema africano?: uma reflexão conceitual, <i>Revista Perspectiva Histórica</i> , n. 13 (jan-jun., 2019). Disponível em: http://www.perspectivahistorica.com.br/revistas/1563934234.pdf . Acesso em: 08 mar. 2020. |
| 2019 | O segredo da hiena. In: ESTEVES, Ana Camila; RIESCO, Beatriz Leal (orgs.). <i>Mostra de Cinemas Africanos</i> (Catálogo de mostra realizada de 10 a 17 de junho de 2019). São Paulo: Sesc, 2019. |
| 2019 | Alegoria no cinema africano: um olhar sobre República di mininus de Flora Gomes. In: XV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. |
| 2019 | As duas faces da guerra ou da história tecida entre memórias. <i>Revista Imagofagia</i> , v. 20, p. 41-65, 2019. |
| 2019 | SERAFIM, José Francisco; ESTEVES, Ana Camila; LIMA, Morgana G. Cinemas africanos e os meandros da visibilidade. <i>Revista Famecos (Online)</i> , v. 26, p. 31675-25, 2019. |
| 2018 | ESTEVES, Ana Camila; LIMA, M. G. Abordagens possíveis para os cinemas africanos: questões de visibilidade. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville. INTERCOM 2018, v. 1. |
| 2017 | Meandros da visibilidade: da escolha metodológica como processo de mediação na análise dos cinemas africanos. In: XIII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2017. |

Noah A. TSIKA (Estados Unidos)

Crítico e historiador da mídia, Tsika é professor no *Queens College* (Nova York, EUA) e explora em seu trabalho a política de representação na mídia comercial e não comercial, enfatizando raça, etnia, gênero, sexualidade e nacionalidade. Ele conduziu uma pesquisa de campo na África Ocidental e nos Estados Unidos, com foco na produção, distribuição e recepção de filmes de *Nollywood*, do qual resultou o livro *Nollywood stars: media and migration in West Africa and Diaspora* (2015). Embora sua trajetória enquanto pesquisador esteja fortemente ligada a pesquisas na internet, combinando teoria queer, teoria de mídia digital, etnografia online e a circulação global do cinema queer, ele foi editor de um número especial da

revista *Black Camera* sobre a marginalização dos estudos de mídia africanos e é editor colaborador do portal *Africa is a Country*.

Palavras-chave: Nollywood; Circulação.

Fonte: <https://www.qc.cuny.edu/Academics/Degrees/DAH/MediaStudies/Pages/Noah-Tsika.aspx>

2019	Miracles from Mexico: Christianity, corporate restructuring, and the telenovela in Nigeria. <i>Journal of African Cultural Studies</i> , v. 31, n. 2, p. 212-225, 2019.
2018	Nollywood Chronicles: Migrant Archives, Media Archeology, and the Itineraries of Taste. <i>A Companion to African Cinema</i> , p. 269-289, 2018.
2015	Elevating the Amateur Nollywood Critics and the Politics of Diasporic Film Criticism. <i>Film Criticism in the Digital Age</i> , p. 137-154, 2015.
2015	<i>Nollywood stars: media and migration in West Africa and Diaspora</i> (Indiana University Press).
2015	The “Osuofia” Connection: Notes On A Nollywood Film Cycle, <i>African Studies Review</i> , v. 58, n. 1, p. 263-272, 2015.
2014	From Yorùbá to YouTube: Studying Nollywood's Star System. <i>Black Camera: An International Film Journal (The New Series)</i> , v. 5, n. 2, p. 95-115, 2014.
2014	Soft power cinema: corporate sponsorship, visual pedagogy, and the cultural Cold War in West Africa. <i>The Velvet Light Trap</i> , n. 73, p. 51-65, 2014.

Nwachukwu Frank UKADIKE (Estados Unidos)

Ukadike, pesquisador de origem nigeriana faleceu em 3 de agosto de 2018 enquanto viajava em sua terra natal. Por 20 anos foi professor da *Tulane University* (1998-2018) e escreveu, bem como, organizou diversos livros sobre cinemas africanos. Durante sua atuação na Universidade, desempenhou um papel muito importante no desenvolvimento do Departamento de Comunicação, sobretudo, no programa de Estudos de Cinema e do Programa de Estudos Africanos. Seu primeiro livro, *Black African Cinema* (1994), foi amplamente revisado e muito anunciado como um dos primeiros livros a abordar as mídias por meio de uma combinação entre teoria cinematográfica, história e teorias da descolonização do “Outro”. Nos últimos anos, ele publicou um livro de entrevistas com cineastas africanos (*Questioning African Cinema*, 2002) e em 2014 outras duas obras editadas: uma de ensaios chamada *African Cinema: Narratives, Perspectives and Poetics* e sobre a crítica dos cinemas africanos (*Critical approaches to African cinema discourse*).

Palavras-chave: Cinema negro; Autoria; Crítica; Oralidade.

Fonte: <https://liberalarts.tulane.edu/newsletter/memoriarn-frank-ukadike>

2014	UKADIKE, Nwachukwu Frank (Ed.). <i>Critical approaches to African cinema discourse</i> . Lexington Books, 2014.
2014	<i>African Cinema: narratives, perspectives and poetics</i> (University of Port Harcourt Press)
2009	Critical Dialogues—Transcultural Modernities and Modes of Narrating Africa in Documentary Films. <i>Matatu</i> , v. 36, n. 1, p. 297-312, 2009.
2004	Video booms and the manifestations of “First” cinema in anglophone Africa. In: <i>Rethinking third cinema</i> . Routledge, 2004. p. 138-156.
2002	<i>Questioning african cinema: conversations with filmmakers</i> (University of Minnesota Press)
1996	UKADIKE, Nwachukwu Frank; PETTY, Sheila. <i>A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène</i> . 1996.
1995	<i>New discourses of African Cinema</i>
1994	<i>Black African cinema</i> (University of California Press)
1994	Ukadike, N. Frank, and Eddie Ugbomah. “Toward an African Cinema” <i>Transition</i> , no. 63, 1994, p. 150-163. JSTOR, www.jstor.org/stable/2935339 .

1991 Anglophone African media, *Jump Cut*, n. 36, maio de 1991, p. 74-80. Disponível em: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC36folder/AnglophAfrica.html>.

O

Obododimma OHA (Nigéria)

Professor de inglês na Universidade de Abadan (Nigéria), apresenta alguns textos sobre a narrativa dos filmes de Nollywood, especialmente, quanto à retórica cristã que atravessa os filmes.

Palavras-chave: Nigéria; Nollywood.

Fonte: <https://ibadan.academia.edu/Obododimma>

2003 Ola Balogun et les debuts du cinéma nigérian, *CinémAction: cinémas africains une oasis dans le désert ?*, p. 158-164.
 2003 Le femmes dans le film vidéo nigérian, *CinémAction: cinémas africains une oasis dans le désert ?*, p. 174-178.
 2002 Yoruba Christian video narrative and indigenous imaginations : dialogue and duologue, *Cahiers d'Études Africaines*, 165, p. 121-142.
 1997 The rhetoric of Nigerian Christian videos. HAYNES, Jonathan. *Nigerian video films* (Ohio University Center for International Studies).

Olivier BARLET (França)

Nascido em Paris em 1952, licenciado pela EAP-ESCP e Diplom-Kaufmann, Olivier Barlet publicou numerosas traduções do alemão de livros sobre África e do inglês de autores africanos, e escreveu numerosos artigos e livros. Membro da União Francesa de Críticos de Cinema, desde 1997 contribui para o portal *Africultures* (<http://africultures.com/>), do qual é fundador e presidente, e desde 2004 com a revista *Afriscopes*. É co-diretor da coleção *Images Plurielles* (Editions L'Harmattan) e apoiou a criação da *Federação Africana de Críticos de Cinema*, bem como, o seu site (www.africine.org). Ele está na origem do site *afrimages.net*, que reúne textos acadêmicos e críticos, e desde 2018, cobre os principais festivais do jornal diário *Le Soleil* (Dakar, Senegal).

Palavras-chave: Crítico; Panorama.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=2709>

2016 *Contemporary African Cinema*
 2012 *Les cinémas d'Afrique des années 2000: perspectives critiques*. Paris: Editions L'Harmattan.
 2003 Les nouveaux films d'Afrique sont-ils africains? *CinémAction: Cinémas africains, une oasis dans le désert?*, Saint-Denis, n. 106, 1^o trimestre, 2003, p. 43-49.
 2000 *African cinemas: decolonizing the gaze*
 1996 *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*. (Paris: Editions L'Harmattan)
 *Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791(6) B257 (BURMC)

Onookome OKOME (Canadá)

Doutor pela Universidade de Ibadan (Nigéria) e professor no departamento de Inglês e Estudos Fílmicos da Faculdade de Artes, da Universidade de Alberta (Canadá), Okome tem experiência em estudos de performance africanas, literatura e teatro da África anglófona (especialmente a nigeriana); cinema africano, teoria e crítica pós-colonial e teoria crítica da raça. Nos últimos dez anos, o pesquisador tem se concentrado na pesquisa da cultura popular africana.

Palavras-chave: Performance; Cultura Popular.

Fonte: <https://apps.ualberta.ca/directory/person/ookome>

2015	OKOME, Onookome. Neo-Nollywood and its other. <i>Auteuring Nollywood: Critical Perspectives on The Figurine</i> , p. 409, 2015.
2013	KRINGS, Matthias; OKOME, Onookome. <i>Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry</i> .
2013	NEWELL, Stephanie; OKOME, Onookome (Ed.). <i>Popular Culture in Africa: The episteme of the everyday</i> . Routledge, 2013.
2007	West African cinema: Africa at the movies. <i>Postcolonial Text</i> , v. 3, n. 2, 2007.
2003	Writing the anxious city: Images of Lagos in Nigerian home video films. <i>Black Renaissance/Renaissance Noire</i> , v. 5, n. 2, p. 65-77, 2003.
1995	HAYNES, Jonathan; OKOME, Onookome. <i>Cinema and social change in West Africa</i> .

P

Patrick WILLIAMS

Professor de Literatura e Estudos Culturais na *Nottingham Trent University* (Reino Unido), publicou largamente sobre teoria e escrita pós-colonial, teoria cultural e filme. Suas publicações incluem a organização de obras como *Colonial discourse and Postcolonial Theory* (1993), que reúne textos de autores africanos fundamentais para compreender o discurso colonial; *Post-Colonial Theory: a critical introduction* (1996) em parceria com Peter Childs; *Ngugi wa thiong'o* (199) e *Edward Said* (2000). Sobre os cinemas africanos, sua principal contribuição é o livro *Post-Colonial African Cinema: ten directors* (2007) feito em parceria com David Murphy e que traz um panorama da biografia e filmografia de dez cineastas africanos.

Palavras-chave: Pós-colonial; Cinema Autoral.

Fonte: <https://www.ntu.ac.uk/staff-profiles/arts-humanities/patrick-williams>

2007	Return to the source: Cabral and Flora Gomes. In: A. OBOE, ed., <i>Rethinking the black Atlantic</i> . Routledge.
2007	MURPHY, David; WILLIAMS, Patrick. <i>Postcolonial african cinema: ten directors</i> . Manchester and New York: Manchester University Press.
1993	WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (Ed.). <i>Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader</i> . Columbia University Press, 1994.

Paulin Soumanou VIEYRA (Senegal)

Nascido no Benin, mas senegalês de adoção, Vieyra (1925-1987) é mais conhecido como um dos precursores dos cinemas africanos da África Subsaariana. Primeiro graduado africano do *Institute of High Cinematographic Studies* (IDHEC), hoje (FEMIS), ele foi um dos realizadores do curta *Afrique-sur-Seine* (1955), mas também foi reconhecido pela FEPACI, em 1969, como o primeiro crítico e o primeiro historiador do cinema africano com a publicação *Cinema Africano: das origens a 1973* (1975).

Palavras-chave: Crítica; Ousmane Sembene; Senegal.

Fonte: <http://www.psv-films.fr/>

1990	VIEYRA, Paulin Soumanou; CHERIAA, Tahar; HAFFNER, Pierre. <i>Réflexions d'un cinéaste africain</i> . Ocic, 1990.
1984	Les métamorphoses d'un conteur. <i>Le Soleil</i> , supplément «Arts et Lettres», dossier «Théâtre. Sorano crée «Les Bouts de Bois de Dieu, p. 6, 1984.

- 1975 *Le cinéma africain: des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine. Tome I.
- 1972 *Ousmane Sembène: cinéaste (Première période 1962-1971)*. Paris: Présence Africaine. [Collection Appoches]
- 1969 Le cinéma au 1^{er} Festival culturel panafricain d'Alger. *Présence Africaine*, p. 190-201, 1969.
- 1968 Le Film Africain: D'expression Française. *African Arts*, v. 1, n. 3, p. 60-69, 1968.
- 1963 *Le cinéma au Sénégal*. (Editions l'Harmattan)
- 1960 Le cinéma et la révolution africaine. *Présence Africaine*, n. 34/35, p. 92-103, 1960.
- 1958 HAFFNER, Pierre; VIEYRA, Paulin Soumanou. Propos sur le cinéma africain, *Présence Africaine*, (N° 170), p. 43-54. doi: 10.3917/presa.170.0043.

Paulo CUNHA (Portugal)

Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. É Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, onde dirige o Mestrado em Cinema. É membro integrado do *LabCom.IFP* da UBI e colaborador do grupo de trabalho *Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais* do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra. Coordenador editorial da *Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, do Grupo de Trabalho Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM e do Seminário Temático Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da SOCINE. Vice-Presidente da Federação Portuguesa de Cineclubes e programador dos festivais internacionais de cinema *Curtas Vila do Conde* e *Porto/Post/Doc*. Seus escritos sobre os cinemas africanos se aproximam da produção proveniente de países africanos de língua oficial portuguesa, especialmente, Guiné-Bissau e Cabo Verde com ênfase para a análise da narrativa e dos meios de produção.

Palavras-chave: Cinema Africano Lusófono; Crítica; Pós-colonial.

Fonte: <http://www.paulomfcunha.com/>

- 2018 Narrativas pós-coloniais no cinema da Guiné-Bissau, XIII Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-Americano, Coimbra, 2018 (Comunicação).
- 2017 Transmedialidad en el "Cinema de Bordas": Los casos de Cabo Verde y Guinea-Bissau. In *Ficciones nómadas procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, ed. José Antonio Pérez Bowie y Antonio Jesús Gil González, 255 - 271. ISBN: 978-84-17043-50-6. Madrid: Pígalión Edypro.
- 2017 A Lei da Tabanca: cultura popular, filme amador e novas tecnologias, XXI Encontro Internacional da SOCINE, João Pessoa, Paraíba, Brasil, 2017 (Comunicação).
- 2017 CUNHA, Paulo; LARANJEIRO, Catarina. Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. In. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine*. v.5, n.2, Jul. /Dez., p. 56-77.
- 2016 Luta ca caba inda: repensar o arquivo, a história e a memória na Guiné-Bissau através do trabalho de Filipa César. In. *Revista de Estudos linguísticos e literários*. n.53, Salvador, Jan-Jul 2016, p. 222-240.
- 2013 Guiné-Bissau: as imagens coloniais. In. *Catálogo da VII Mostra/V Simpósio Internacional Os cinemas dos países lusófonos*. Rio de Janeiro: Edição do LCV - Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Universidade Federal Fluminense, 17 a 22 de setembro 2013.
- 2013 Coproduzir em português da política e da prática. In. DENNISON, Stephanie (org.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas/SP: Papyrus, p.75-89. (Série de Estudos Socine).
- 2012 "Mercado cinematográfico lusófono: análise provisória", Trabalho apresentado em XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, In XVI. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine - Anais de Textos completos*, São Paulo.

Pierre BARROT (França)

Formado pela *École Supérieure de Journalisme de Lille*, foi jornalista profissional por 17 anos, trabalhando em particular para a agência de imprensa SYFIA e para as revistas de televisão *Intertropiques*, depois *Baobab*, transmitido pelo *Canal France International* e TV5. Foi produtor executivo da série de televisão africana *Taxi Brousse* (que recebeu em 2001 o Prêmio dos Direitos Humanos no festival *Vues d'Afrique* em Montreal, Canadá). Em 2002, foi adido audiovisual regional da Embaixada da França em Lagos (Nigéria) e no período de 2006 a 2008 trabalhou no Departamento de Cooperação e Ação Cultural da Embaixada da França na Argélia. Sua maior contribuição para os estudos em cinemas africanos foi ter publicado um dos primeiros livros sobre o cinema nigeriano.

Palavras-chave: Nollywood; Nigéria.

Fonte:

http://africultures.com/personnes/?no=7393&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=470

- | | |
|------|--|
| 2011 | BARROT, Pierre. La production vidéo nigériane. <i>Afrique contemporaine</i> , n. 2, p. 107-121, 2011. |
| 2008 | BARROT, Pierre; ABDOULAYE, Ibbo Daddy; TAYLOR, Lynn. Nollywood: The video phenomenon in Nigeria. James Currey, 2008. |
| 2005 | BARROT, Pierre. Nollywood: Le phénomène video au Nigeria. Editions L'Harmattan, 2005. |

Pierre HAFFNER (França)

Crítico e historiador de cinema, Pierre Haffner (1943-2000), de acordo com Olivier Barlet (2016), um dos primeiros críticos franceses a estudar seriamente os cinemas africanos. Autor de inúmeros artigos e livros em cinemas africanos, durante os anos 1970 morou no Zaire e em 1977 entrevistou Ousmane Sembene em Kinshasa (República Democrática do Congo).

Palavras-chave: Senegal; Paulin Vieyra; Ousmane Sembene.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Haffner

- | | |
|------|---|
| 2008 | Sembène Ousmane in Kinshasa. <i>Ousmane Sembène: Interviews</i> , p. 82-98, 2008. |
| 2004 | HAFFNER, Pierre; VIEYRA, Paulin Soumanou. Propos sur le cinéma africain. <i>Présence africaine</i> , n. 2, p. 43-54, 2004. |
| 2000 | D'une fleur double et de quatre mille autres: sur le développement du cinéma africain. <i>Afrique contemporaine</i> , n. 196, p. 27-35, 2000. |
| 1997 | Nations nègres et cinéma. <i>Les cahiers de médiologie</i> , n. 1, p. 147-155, 1997. |
| 1996 | Les avis de cinq cinéastes d'Afrique noire. Predal, René. Jean Rouch ou le ciné-plaisir. <i>CinémAction</i> , v. 81, p. 89-103, 1996. |
| 1990 | VIEYRA, Paulin Soumanou; CHERIAA, Tahar; HAFFNER, Pierre. <i>Réflexions d'un cinéaste africain</i> . Ocic, 1990. |
| 1987 | GARDIES, André; HAFFNER, Pierre. <i>Regards sur le cinéma négro-africain</i> . OCIC, 1987. |
| 1985 | ROUCH, Jean; HAFFNER, Pierre. Sandy et Bozambo: Entretien avec Jean Rouch sur Sembène Ousmane. <i>L'Afrique Littéraire</i> , v. 76, p. 86-94, 1985. |
| 1984 | Peuples Noirs Peuples Africains: Quatre entretiens avec Paulin Soumanou Vieyra (II) no. 38 (1984) 27-49. Disponível em: http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa38/pnpa38_04.html |
| 1983 | L'esthétique des films. <i>CinémAction</i> . Cinémas noirs d'Afrique, n. 26, p. 58-71, 1983. |
| 1982 | Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire. <i>CinémAction</i> , v. 17, p. 62-76, 1982. |
| 1982 | Petit à Petit en question: le film de Jean Rouch discuté dans deux ciné-clubs d'Afrique noire'. <i>CinémAction</i> , No. 17, 1982 |
| 1978 | <i>Palabres sur le cinématographe: initiation au cinéma</i> , Kinshasa: Presses africaines |

- | | |
|------|---|
| 1978 | Entretien avec le père Alexandre Van den Heuvel, pionnier d'un "cinéma missionnaire" au Congo. <i>L'Afrique Littéraire et Artistique</i> , v. 48, p. 86-95, 1978. |
| 1976 | <i>Essai sur les fondements théoriques du cinéma africain</i> . Dakar NEA. |

Q

Sem ocorrências.

R

Rachel GABARA (Estados Unidos)

Professora de literatura e cinema francês e francófono no Departamento de Línguas Românticas da *University of Geórgia*, atualmente trabalha investigando documentários na África Ocidental e Central, com livro a ser publicado com o título *Reclaiming Realism: From Documentary Film in Africa to African Documentary Film*¹³. Uma de suas publicações mais recentes é o artigo *From Ethnography to Essay: Realism, Reflexivity and African Documentary Film*, disponível no livro *A Companion to African Cinema* (Wiley-Blackwell, 2018).

Palavras-chave: Documentário; Etnografia.

Fonte: <https://faculty.franklin.uga.edu/rgabara/>

- | | |
|------|---|
| 2020 | Complex Realism: Paulin Soumanou Vieyra and the Emergence of West African Documentary Film. <i>Black Camera</i> , v. 11, n. 2, p. 32-59, 2020. |
| 2018 | From Ethnography to Essay: Realism, Reflexivity, and African Documentary Film. <i>A Companion to African Cinema</i> , p. 358-378, 2018. |
| 2016 | Abderrahmane Sissako: On the politics of African auteurs. <i>The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema</i> , p. 43-60, 2016. |
| 2010 | Abderrahmane Sissako: Second and third cinema in the first person. <i>Global Art Cinema: New Theories and Histories</i> , p. 320-33, 2010. |
| 2007 | Transnational Cinema: The Film Reader. <i>L'Esprit Créateur</i> , v. 47, n. 4, p. 130-131, 2007. |
| 2006 | 'A poetics of refusals': Neorealism from Italy to Africa. <i>Quarterly Review of Film and Video</i> , v. 23, n. 3, p. 201-215, 2006. |
| 2003 | GABARA, Rachel. Mixing impossible genres: David Achkar and African autobiographical documentary. <i>New Literary History</i> , v. 34, n. 2, p. 331-352, 2003. |

Renata Dariva COSTA (Brasil)

Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, possui licenciatura e bacharelado em História, pela mesma instituição, com pós-graduação Lato Sensu em História da África na Universidade Candido Mendes (UCAM). Atuou em diversos projetos de Iniciação científica e atualmente é secretária do GT África da ANPUH-RS (gestão 2018-2020), assim como, uma das integrantes fundadoras do Grupo de Trabalho, trabalhando na consultoria técnica do mesmo desde seu surgimento. Seus principais temas de pesquisa são: História da África, História de Angola, em especial as relações do cinema angolano.

Palavras-chave: Angola; História.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8638111756148441>

¹³ Mais informações sobre o livro em: <https://securegrants.neh.gov/publicquery/main.aspx?f=1&gn=FEL-267414-20>

2018	Do audiovisual estatal a um cinema angolano: paradigmas sobre a promoção e produção fílmica em Angola. <i>Revista Ars Histórica</i> , v. 1, p. 156-171, 2018.
2018	Novos olhares sobre Angola através do seu cinema: O recurso fílmico como ferramenta do ensino de História. 2018. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
2018	Oxalá Cresçam Pitangas: Angolanidades e o conflito pós-eleitoral em tela. 2018. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
2018	O cinema de retomada angolano: novos olhares sobre a angolanidade e o conflito pós-eleitoral (1992-2002). 2018. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
2018	As relações do Cinema e História em Angola: Monangambé (1968) Sarah Maldoror e Uma Festa para viver (1975) Ruy Duarte de Carvalho. 2018. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).
2018	Novos olhares sobre Luanda: o caso dos filmes Oxalá Cresçam as Pitangas (2006) e Angola Saudades de quem te ama (2006). (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
2017	Gênero e participação feminina na cinematografia angolana. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).
2017	Cinema angolano: Descolonização em imagens e seus transnacionalismos. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).
2016	O cinema de retomada angolano: O caso do filme Oxalá Cresçam Pitangas de Ondjaki e Kiluanje Liberdade (2006). In: XIV Mostra de Iniciação Científica e VI Salão de Extensão, Pós-Graduação e Pesquisa FACCAT, 2016, Taquara.
2016	O cinema de retomada angolano: as releituras sobre a guerra civil e a busca da 'angolanidade'. In: XVII Salão de iniciação científica PUCRS, 2016, Porto Alegre.
2016	A guerra civil de Angola e a 'angolanidade' através do cinema. In: Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação do UniRitter Mentas Inquietas / XII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação, 2016, Porto Alegre
2016	O cinema de retomada angolano: As 'Luandas' de Ondjaki e Kiluanje Liberdade em Oxalá Cresçam Pitangas. In: XXII Salão de Iniciação Científica e tecnológica, 2016, Canoas.
2006	O cinema de retomada angolano: O caso do filme Oxalá Cresçam Pitangas de Ondjaki e Kiluanje Liberdade (2006).

Robert LANG (Estados Unidos)

Robert Lang é professor de cinema na *University of Hartford* (Connecticut, EUA) e é autor de um dos poucos livros sobre o cinema tunisiano, fruto de uma bolsa de estudos da Fulbright realizada, em 2001, na Universidade de Tunis (Tunísia). No livro o autor aborda as estratégias adotadas pelos cineastas tunisinos (alegorias da resistência) para discutir a identidade nacional, favorecendo em 2011 com a revolta que derrubou o regime repressivo do presidente Zine El Abidine Ben Ali (1987-2011).

Palavras-chave: Tunísia; Cinema Africano Francófono

Fonte: <https://www.hartford.edu/directory/arts-science/lang-robert.aspx>

2014	<i>New Tunisian Cinema: allegories of resistance</i> (New York: Columbia University Press)
1992	Sexual Allegories of National Identity in Nouri Bouzid's <i>Bezness</i> , <i>The Journal of North African Studies</i> , 12:3, 309-328, DOI: 10.1080/13629380701461410.

Roy ARMES (Reino Unido)

Diretor do mestrado em vídeo e professor emérito do curso de cinema na *Middlesex University* (Inglaterra) (MELEIRO, 2007; FERREIRA, 2014). Suas primeiras publicações tem uma abordagem mais genérica voltada para o "Terceiro Cinema" (*Third World Filmmaking and the West*) e para a produção em vídeo nos anos 1980 (*On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação – púnica obra traduzida para o português*), enquanto as seguintes se dedicam mais e mais aos cinemas africanos, especialmente, a produção filmográfica proveniente de países africanos situados ao norte do continente.

Palavras-chave: Cinema árabe; Dicionários.

Fonte: <https://edinburghuniversitypress.com/roy-arnes.html>

2018	<i>Roots of the New Arab Film</i>
2015	<i>New voices in Arab Cinema</i>
2014	O cinema africano uma tentativa de definição. In. FERREIRA, Carolin Overhoff. África: um continente no cinema. São Paulo: FAP-Unifesp (p. 19-36).
2010	<i>Arab filmmakers of the Middle East: a dictionary</i>
2008	<i>Dictionary of African Filmmakers</i>
2007	O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In. Cinema no mundo: indústria, política e mercado (África, v. 1), (p. 141-190)
2006	<i>African filmmaking: north and south of the Sahara</i> (Edinburgh University)
	*Biblioteca UFBA: Número de chamada: 791(6) A728 (BURMC)
2005	<i>Postcolonial Images: Studies in North African Film</i>
1991	<i>Arab and African filmmaking</i> (com Lizbeth Malkmus)
1987	<i>Third World Filmmaking and the West</i>

S

Sada NIANG (Canadá)

Graduado na Universidade de Paris X-Nanterre (França), *York University* e *University of Toronto* (ambas no Canadá), tem experiência tanto em linguística quanto em literatura, e ensina literaturas e cinemas da África e do Caribe na *University of Victoria* (Canadá).

Palavras-chave: Cinema autoral; Ousmane Sembene; Nacionalismo.

2017	<i>Fiction and Documentary African Films: Narrative and Stylistic Affinities</i> (artigo/trecho)
2017	Fiction and Documentary African Films: Narrative and Stylistic Affinities. <i>Critical Interventions</i> , v. 11, n. 3, p. 228-235, 2017.
2014	<i>Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations</i> (Lexington Books)
2012	Neorealism and Nationalist African Cinema. GIOVACCHINI, S. & SKLAR, R.(Hg.): <i>Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style</i> . Jackson: University Press of Mississippi, p. 194-208, 2012.
2010	Les films d'animation de Moustapha Alassane: innovation et continuité'. <i>Figuration</i> et, 2010.
2008	Du néoréalisme en Afrique: une relecture de Borom Sarret. <i>Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature</i> , v. 71, n. 1, p. 8, 2008.
2003	Imagining a Continent: Cinema in Francophone African Countries. <i>Leisure in Urban Africa</i> , p. 213-26, 2003.
2002	<i>Djibril Diop Mambety: un cinéaste à contre-courant</i> (L'Harmattan)
2002	Le Cinéma d'Afrique et sa Critique. <i>Notre Librairie</i> , v. 149, p. 68-73, 2002.
1996	<i>Literature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembene et Assia Djebar</i> (L'Harmattan)
1996	Orality in the films of Ousmane Sembène. <i>A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène</i> . Trowbridge, UK: Flicks Books, p. 56-66, 1996.
1996	Character, context, and Wolof language. <i>Jump Cut</i> , n. 40, p. 55-61, 1996.
1993	NIANG, Sada; SEMBENE, Ousmane. An Interview with Ousmane Sembene by Sada Niang. <i>Contributions in Black Studies</i> , v. 11, n. 1, p. 15, 1993.

Samba GADJIGO (Senegal | Estados Unidos)

Escritor, produtor e diretor, Gadjigo é um dos maiores especialistas na carreira de Ousmane Sembène, a quem dedicou seu último filme (*Sembène!*, 2015) e atuou como agente do cineasta nos Estados Unidos. De origem senegalesa, se formou na *University of Dakar* e na *École Normale Supérieure* e obteve doutorado na *University of Illinois Urbana-Champaign*. Além de ter escrito e organizado vários livros, contribui com artigos sobre literatura e filme da “África francófona” e realiza palestras em diferentes universidades dos Estados Unidos – incluindo Harvard e Brown. Além de seu filme sobre Sembène, também dirigiu o documentário *The Making of Moolaadé* (2004), onde mostra os bastidores do filme realizado pelo cineasta. Atualmente ele é professor de literatura e filmes da África francófona no *Mount Holyoke College* (Massachusetts, EUA).

Palavras-chave: Autoria; Ousmane Sembene.

Fonte: <https://www.mtholyoke.edu/people/samba-gadjigo>

- | | |
|------|--|
| 2013 | <i>Ousmane Sembene – une conscience africaine</i> (Presence Africaine) |
| 2010 | <i>Ousmane Sembène: The Making of a Militant Artist</i> (Indiana University Press) |
| 2010 | The Problem Is More Mental Than Economic: Ousmane Sembène in Conversation with Samba Gadjigo. <i>Nka Journal of Contemporary African Art</i> , v. 2010, n. 27, p. 22-27, 2010. |
| 2008 | Art for Man's Sake: A Tribute to Ousmane Sembène. <i>Framework: The Journal of Cinema and Media</i> , v. 49, n. 1, p. 30-34, 2008. |
| 1993 | GADJIGO, Samba [et. al] <i>Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers</i> . Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. |

Samuel LELIÈVRE (França)

Realiza pesquisas em filosofia e ciências sociais e está particularmente interessado em imagem e cinema. Ele é autor de publicações em cinemas e audiovisuais africanos.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=5746>

- | | |
|------|---|
| 2016 | Representations of the past and narrative memory in African cinemas. <i>Le Temps des medias</i> , n. 1, p. 93-110, 2016. |
| 2013 | Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir, 1895. <i>Mille huit cent quatre-vingt-quinze</i> . |
| 2013 | <i>La Lumière de Souleymane Cissé</i> . Cinéma et Culture. 2013. |
| 2013 | Africa and cinema in the mirror of Godard's Film Socialisme. <i>Journal of African Cinemas</i> , v. 5, n. 1, p. 123-127, 2013. |
| 2011 | Les festivals, acteurs incontournables de la diffusion du cinéma africain. <i>Afrique contemporaine</i> , n. 2, p. 126-128, 2011. |
| 2011 | Encountering Modernity. <i>Twentieth Century South African Cinemas</i> . 2011. |
| 2011 | Post-apartheid Film Industry in South Africa. <i>Afrique contemporaine</i> , n. 2, p. 75-90, 2011. |
| 2010 | Diffuser des films africains en Afrique. Le cas du Cinéma numérique ambulante. <i>Études océan Indien</i> , n. 44, p. 227-241, 2010. |
| 2009 | Histoire, mémoire et légitimation politique dans les cinémas africains, <i>Revue de l'Université de Moncton</i> |
| 2004 | Afrique du Sud, apartheid et film documentaire. <i>Cahiers d'Études africaines</i> , v. 44, n. 173-174, p. 435-439, 2004. |
| 2003 | LELIÈVRE, Samuel (Ed.). <i>Cinémas africains, une oasis dans le désert</i> . Corlet, 2003. |
| 2002 | Cinema in development and contradiction (Part 1)—A report on African Union Film Festival (Durban, 1-6 July 2002). <i>South African Theatre Journal</i> , v. 16, n. 1, p. 208-215, 2002. |

202	Cinema in development and contradiction (Part 2)—A report on Film Congress (Durban, 21–23 July 2002). <i>South African Theatre Journal</i> , v. 16, n. 1, p. 216-222, 2002.
-----	---

Sharon RUSSELL (Estados Unidos)

Professora de Comunicação e Estudos da Mulher na *Indiana State University*, fez uma contribuição pontual, mas significativa aos estudos em cinemas africanos que foi a elaboração de um guia que reúne os principais filmes e cineastas se tornando uma importante referência para pesquisas no campo.

Palavras-chave: Guia; Panorama.

Fonte: <https://www.amazon.com.br/Guide-African-Cinema-Sharon-Russell/dp/0313296219>

1998	<i>Guide to African Cinema</i> (Greenwood)
------	--

Sheila PETTY (Canadá)

Professora do Departamento de Cinema da *University of Regina* (Canadá), seu trabalho teórico abrange novas mídias, cinema, narrativa e estética da televisão, cinema diaspórico africano e africano, textos na televisão e na web e pós-colonialismo. Escreveu extensivamente sobre questões de representação cultural, identidade e nação na mídia da diáspora africana e curou exposições de filmes, televisão e mídia digital para galerias em todo o Canadá. Sua pesquisa atual se concentra em estratégias interpretativas para analisar as práticas culturais criativas digitais e a tomada de decisões em tempo real.

Palavras-chave: Pós-colonial; Diáspora.

Fonte: <https://www.uregina.ca/mediaartperformance/faculty-staff/faculty/f-petty-sheila.html>

2014	PETTY, Sheila; STEFANSON, Blandine. Directory of World Cinema Africa: Directory of World Cinema Africa
2009	The rise of the African musical: postcolonial disjunction in Karmen Geï and Madame Brouette, <i>Journal of African Cinemas</i> , Vol. 1, n. 1, 2009.
1999	The archeology of origin: transnational visions of África in a borderless cinema, <i>African Studies Review</i> , Vol. 42, No. 2 (Sep., 1999), pp. 73-86. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/525365 .
1996	Towards a Changing Africa: Women's Roles in the Films of Ousmane Sembene. <i>A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene</i> . Ed. Sheila Petty. Westport: Praeger, p. 67-86, 1996.
1996	"How an African Woman Can Be": African Women Filmmakers Construct Women. <i>Discourse</i> , v. 18, n. 3, p. 72-88, 1996.

T

Tahar CHERIAA (Tunísia)

Licenciado em Letras Árabes, na Tunísia, e formado pela Faculdade de Letras de Paris, Tahar Cheriaa (1927-2010) é considerado um dos pais do pan-africanismo e fundador do primeiro festival de cinema da África, o *Carthage Film Festival*. Havendo lecionado por um curto período (1948 a 1962) seu envolvimento com a Federação de Cine-Clubes da Tunísia (do qual era presidente), logo o conduziu ao cargo de diretor de cinema no recém-criado Ministério de Cultura na Tunísia (1962 a 1970). Assim, no ano de 1966 foi realizada a primeira edição do *Journées cinématographiques de Carthage* (JCC) ou *Carthage Film Festival*¹⁴ em

¹⁴ Foi durante o festival que foi criada a FEPACI (Federação Pan-Africana de Cineastas), baseada no princípio de uma cooperação sul-sul, e que posteriormente organizaria um outro festival (FESPACO - Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou).

uma tentativa de criar pontes de diálogo entre o Norte e o Sul do continente e promover o encontro entre cineastas e espectadores. Na condição de crítico cinematográfico, colaborou desde 1956, em muitas revistas árabes e francesas e participou ativamente do livro *Les Cinémas Africains* em 1972 (African Publishing Company).

Palavras-chave: Cinema África Subsaariana; Cinema Árabe; Festival; Crítica.

Fonte: <http://africultures.com/personnes/?no=9572>

2010	Des ciné-clubs aux Journées cinématographiques de Carthage. Entretien avec Morgan Corriou. Maghreb et sciences sociales. Paris/IRMC (Tunis): L'Harmattan, 2010.
2002	Cinémas d'Afrique noire: jalons et perspectives. Notre Librairie, n. 149, p. 54-58, 2002.
1995	La FEPACI et nous!. Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), L'Afrique et le centenaire du cinéma. Présence Africaine, Paris, 1995.
1990	VIEYRA, Paulin Soumanou; CHERIAA, Tahar; HAFFNER, Pierre. Réflexions d'un cinéaste africain. Ocic, 1990.
1985	Le groupe et le héros. Camera nigra—Le discours du film africain, 1985.
1978	CHERIAA, Tahar; ESSID, Hamadi. Ecrans d'abondance..... ou cinémas de libération, en Afrique [?]: à propos de l'importation/distribution des films en Afrique (et dans le monde arabe) et de la nécessité de sa nationalisation. SATPEC; El Khayala, 1978.
1973	Le cinéma en Tunisie. Africa: Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, v. 28, n. 3, p. 431-438, 1973.
1971	CHERIAA, Tahar. Policies, Politics and Films in the Arab and African Countries. Young Cinema and Theatre, n. 4, p. 27-33, 1971.

Teshome GABRIEL (Estados Unidos)

Pesquisador nascido em Ticho (Etiópia), se tornou professor assistente da *UCLA - School of Theater, Film and Television* em 1974 e se consolidou como especialista de estudos dos cinemas apresentados por países em desenvolvimento, sendo um dos pioneiros na teorização da ideia de cinemas do Terceiro Mundo.

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: <http://teshomegabriel.net>

2002	GABRIEL, Teshome H. Foreword: A Cinema in Transition, a Cinema of Change. In. UKADIKE, Nwachukwu Frank. Questioning African cinema: conversations with filmmakers (University of Minnesota Press)
2001	The intolerable gift. In. GIVANNI, June (Ed). Symbolic narratives/African cinema: audiences, theory and the moving image. London: Copyright British Film Institute. [Reprinted 2011], p. 97-102.
1994	Towards a critical theory of Third World Films. In.: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura. Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. p. 340-358
1989	Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics
1982	Third cinema in the Third World: the aesthetics of liberation. University of California, Los Angeles: 1982, 147 p.
1982	Xala: A cinema of wax and gold (artigo)

Tiago de Castro Machado GOMES (Brasil)

Bacharel em Cinema & Audiovisual e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem se dedicado ao estudo das cinematografias africanas e latino-americanas e ao campo da preservação audiovisual, passando pelas seguintes instituições: Centro Técnico Audiovisual (CTAv), Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Atualmente trabalha na Cinemateca Brasileira e é analista de matriz audiovisual a partir

de acordo entre Ancine e Cinemateca Brasileira. Tiago também atuou como curador das mostras *Grandes Clássicos do Cinema Africano* (2017) e *1ª Geração de Cineastas da África do Oeste* (2019), ambos realizados na Caixa Cultural (RJ).

Palavras-chave: Cinema Africano Anglófono; África Britânica; Ousmane Sembene.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8530637554558767>

2017	Breve panorama das políticas cinematográficas pós-coloniais na África Ocidental Francófona. In: GOMES, Tiago de Castro Machado (org.). <i>Grandes Clássicos do Cinema Africano</i> . 1ed. Rio de Janeiro, p. 99-109.
2017	Ousmane Sembène: militante pela arte. In: GOMES, Tiago de Castro Machado (Org.). <i>Grandes Clássicos do Cinema Africano</i> . 1ed. Rio de Janeiro, p. 51-63.
2017	Cinema colonial na África Britânica: aspectos positivos e negativos. In: XX Encontro SOCINE - Convergências do Cinema, 2017, Curitiba. Anais ... p. 1019-1026.
2016	“Para africano ver”: Cinema na África Colonial Britânica – de sua consolidação ao projeto das unidades de produção cinematográfica: <i>Bantu Educational Kinema Experiment</i> (1935-1937) e <i>Colonial Film Unit</i> (1939-1955). (Dissertação)
2016	As unidades de produção cinematográfica na África Britânica. Difusão e exibição à serviço do colonialismo. <i>Imagofagia</i> , v. 13, p. 1-28, 2016.
2015	Recepção Cinematográfica na África colonial Britânica: espetatorialidade e resistência. In: XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2016, Campinas. Anais.. p. 303-310.
2014	O Som no cinema de Ousmane Sembène: considerações sobre a voz e o silêncio. <i>Cambiassu: Estudos em Comunicação</i> (Online), v. 15, p. 183-200, 2014.
2013	Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) da África. (Monografia)

U

Ute Fendler (Alemanha)

Professora do Departamento de Romanística e vice-diretora do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Bayreuth (Alemanha), desenvolve pesquisa no campo de literatura francófona, da mídia (música, cinema e TV) e cultura. É co-autora de 10 livros e tem cerca de 72 artigos publicados sobre literatura, cinema e cultura em África e na diáspora. Seus artigos mais recentes demonstram uma aproximação com o cinema de Guiné-Bissau e questões de oralidade nos cinemas africanos em geral. Ela esteve no Brasil no ano de 2018 como palestrante de evento realizado pelo Instituto de Estudos da África – IEAf, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Palavras-chave: Cinema autoral; Cinema Africano Lusófono

Fonte: https://www.romanistik1.uni-bayreuth.de/de/team/fendler_ute/#tabPublikationen

2018	Archeology of the Future: African cinema and imaginary. In. Mbaye, Aminata Cécile; Azarian, Viviane München: AVM, 2018
2018	Cultural dynamics in the African Cinemas of the 21st Century: Actors, Formats, Networks. In. Fendler, Ute; Vatter, Christoph Saarbrücken: Saarland University Press, 2018 . - (Saravi pontes; 11)
2017	O Cinema da Guiné-Bissau. In: Mulemba 9 (2017) (UFRJ). https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article
2011	Cinéma et oralité en Afrique de l'Ouest La médiation orale: traduire, raconter, jouer le film. Pratiques orales du cinéma: Textes choisis
2009	Remédiations, oralités et format numérique L'exemple du Burkina Faso, Intermédialités (électronique)

V

Valérie K. ORLANDO (Estados Unidos)

Professora de francês e literaturas francófonas no Departamento de Francês e Italiano na *University of Maryland*. Autora de diversos livros relacionados aos cinemas africanos, sobretudo, do Magreb, além de artigos sobre diáspora e cinemas africanos, literatura e cultura francesa.

Palavras-chave: África francófona; Magreb; Marrocos.

Fonte: <https://slc.umd.edu/user/vorlando> e <http://www.valeriekeyorlando.org/>

2017	<i>New African Cinema</i> (Rutgers University Press)
2011	<i>Screening Morocco: contemporary film in a changing society</i> (Ohio University Press)
2009	<i>Francophone voices of the "new" Morocco in film and print: (re)presenting a society in transition</i> (Palgrave McMillan)
2003	<i>Of suffocated hearts and tortured souls: seeking subjecthood through madness in francophone women's writing of Africa and the Caribbean</i> (Lexington Books)
1999	<i>Nomadic voices of exile: feminine identity in francophone literature of the Maghreb</i> (Ohio University Press)

Victor BACHY (Bélgica)

Foi professor na *Université Catholique de Louvain – UCLouvain* (Bélgica) e publicou uma série de escritos sobre os cinemas da África Subsaariana. Boa parte de suas publicações foram lançadas pelo selo da editora OCIC (Organisation Catholique Internationale pour le cinéma et l'Audio Visuel), atualmente ligada à editora francesa L'Harmattan¹⁵.

Palavras-chave: Panorama.

Fonte: <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=1506>

1987	To Have a History of African Cinema. OCIC, 1987.
1986	Le cinéma au Gabon. OCIC, 1986.
1984	<i>Camera nigra : le discours du cinema africain</i> (Bruxelas : OCIC/L'Harmattan).
1984	OTTEN, Rik; BACHY, Victor. Le cinéma dans les pays des grands lacs: Zaïre, Rwanda, Burundi. Editions L'Harmattan, 1984.
1983	Le cinéma en Côte-d'Ivoire. Editions L'Harmattan, 1983.
1983	La Haute-Volta et le cinéma: les cinémas en Afrique Noire. Ocic, 1983.
1983	BINET, Jacques; BACHY, Victor. Cinémas noirs d'Afrique. <i>L'Afrique Littéraire</i> , 1983.
1982	Le cinéma au Mali (Editions OCIC)
1979	Le Cinéma sénégalais. La Revue du Cinéma, Image et Son, n. 341, p. 38-43, 1979.
1978	Le cinéma de Tunisie. Tunis: Société Tunisienne de Diffusion, 1978.

Viola SHAFIK (Alemanha)

Cineasta, curadora e pesquisadora, trabalha como pesquisadora no departamento de história da arte na *Ludwig Maximilian University* (Munique, Alemanha). Ensinou na *American University* (Cairo, Egito), *University of Zurich* (Suíça), *Humboldt State University* e *Ludwig Maximilian University*. Atualmente é membro de alguns comitês de seleção do *al-Rawi Screenwriters Lab*, *Doha Film Institute* e do *World Cinema Fund* (Berlinale). Entre os documentários sob sua direção, destacam-se *Jannat 'Ali-Ali im Paradies* (My Name is not Ali, 2011) e *Arij - Scent of Revolution* (2014).

¹⁵ Ver informações sobre a OCIC em: <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=structure&no=353>

Palavras-chave: Cinema; Documentário; Egito.

Fonte: <https://rawi-magazine.com/authors/viola-shafik/>

- | | |
|------|---|
| 2007 | O cinema nacional egípcio. In. FERREIRA, Carolin Overhoff. África: um continente no cinema. São Paulo: FAP-Unifesp, 2014. |
| 2007 | Popular Egyptian cinema: gender, class, and nation. |
| 1998 | Arab Cinema: History and Cultural Identity. |

Vlad DIMA (Estados Unidos)

Professor Associado na *University of Wisconsin-Madison* e vinculado ao African Studies Program. Já publicou vários artigos, sobretudo, relacionados aos cinemas e literaturas francófonas, cinema norte-americano e televisão. Sua inserção no campo de estudo de cinemas africanos se dá principalmente pela publicação de um livro dedicado ao estudo do som na filmografia do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty.

Palavras-chave: Som; Cinema Africano Francófono; Mambéty.

Fonte: <https://africa.wisc.edu/staff/dima-vlad/>

- | | |
|------|---|
| 2017 | Sonic space in Djibril Mambety's Films (Indiana University Press) |
| 2014 | The beautiful skin: clothing, football and fantasy in West African Cinema, 1964-2014. |

X

Sem ocorrências.

Z

Sem ocorrências.

APÊNDICE C – REVISTAS ESPECIALIZADAS

Apesar de ser comum encontrar revistas que dediquem dossiês ou publicações especiais sobre os cinemas africanos, fizemos um levantamento de publicações periódicas que se consagraram por publicar mais de um número relacionado aos cinemas africanos e afrodiáspóricos. Algumas já saíram de circulação (*Présence Africaine* e *CinémAction*), mas o seu conteúdo hoje constitui uma referência valiosa para compreender o processo de recepção dos filmes produzidos por cineastas africanos(as), inicialmente em países europeus, e depois como parte de ciclos específicos como mostras e festivais.

Creemos que esse material pode ser útil, tanto no processo de pesquisa de referências, quanto para incentivar a publicação de pesquisas.

INTERNACIONAIS

Présence Africaine

Situação: Ativa

Idioma: Francês

Revista trimestral pan-africana cultural, política e literária, publicada em Paris (França). Fundada pelo professor de filosofia senegalês Alioune Diop (1910-1980), a revista teve sua primeira edição lançada em 1947, juntamente com um grupo de intelectuais incluindo nomes tão diversos quanto Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Alioune Sarr, Richard Wright, Albert Camus, André Gide, Jean-Paul Sartre, Théodore Monod, Georges Balandier e Michel Leiris. Embora nem todos os autores da revista sejam da diáspora africana, seu subtítulo (*Revue Culturelle du Monde Noir* – Revista Cultural do Mundo Negro) deixa claro que os editores se viram envolvidos nas lutas culturais e políticas do pan-africano. Em 1949, a *Présence Africaine* expandiu-se para incluir uma editora se tornando a pioneira na publicação de livros escritos por intelectuais africanos francófonos e a publicar traduções em francês de escritores africanos anglófonos como Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong’o e os líderes pan-africanistas Kwame Nkrumah e Julius Nyerere. Até o final de 2007, a revista *Présence Africaine* já havia chegado a 173 edições e o atual diretor do selo (revista e editora) é Romuald Fonkoua, professor de literatura francesa comparada na Université Marc Bloch, em Estrasburgo.

Site: <https://www.presenceafricaine.com/17-revue-culturelle-monde-noir>

CinémAction

Situação: Encerrada

Revista fundada em 1978 pelo pesquisador Guy Hennebelle (1941-2003), juntamente com sua esposa Monique Martineau e um grupo de amigos. Hennebelle começou sua carreira como jornalista e crítico na Argélia, experiência que será decisiva para seu posicionamento editorial de defesa e promoção dos cinemas militantes e de “Terceiro Mundo”. Esse é um dos motivos pelo qual a revista, desde as primeiras edições, se dedica à discussão de cinemas emergentes e de “minorias” (migrantes, mulheres, jovens, homossexuais, deficientes, etc.), sendo uma das pioneiras a dedicar dossiês para cineastas da África como Youssef Chahine e Ousmane Sembène. Com publicações dirigidas por pesquisadores renomados nos estudos em cinema e audiovisual no contexto europeu, a revista contribuiu para a valorização dos cinemas africanos e seus cineastas como objetos de investigação. Em 2019, após 41 anos de existência, a Revista encerrou suas atividades, com um total de 173 edições.

Entre as edições especiais voltadas para os cinemas africanos estão:

1983 - *CinémAction* n° 26: *Cinemas noirs d'Afrique*

1985 - *CinémAction* n° 34: *Sembene Ousmane* – número organizado por Daniel Sorceau

2003 - *CinémAction* n°106: *Cinémas africains, une oasis dans le désert?* – número organizado por Samuel Lelièvre

2004 - *CinémAction* n°111: *Cinémas du Maghreb* – número organizado por Michel Serceau

2017 - *CinémAction* n°163: *Mémoires et identités au cinéma* – número organizado por Karine Blanchon

2018 - *CinémAction* n°166 – *Chroniques de la naissance du cinéma algérien*, Guy Hennebelle, un critique engagé

Site: <http://cinemaction-collection.com/>

Écrans d'Afrique / African Screens

Situação: Encerrada

A revista *Ecrans d'Afrique: Revue Internationale de Cinema Television et Video*, também conhecida como *African Screens*, foi uma publicação criada por realizadores africanos em Burkina Faso, no ano de 1992, período que havia grande interesse mundial em falar sobre a produção audiovisual africana, sobretudo, o cinema. O periódico procurava suprir uma lacuna intelectual sobre filmes africanos em revistas especializadas e, de modo específico, ampliar o acesso mundial aos filmes africanos visto que, desde o início, a publicação estava vinculada ao Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou – FESPACO. Entre os colaboradores da revista estavam: Clément Tapsoba, Alessandra Speciale, Françoise Pfaff, Mbye B. Cham, Baba Diop, William Tanifeani, Therese-Marie Deffontaines, Jean Servais Bakyono, Frank Ukadike, Beti Ellerson.

Com uma periodicidade quadrienal e bilíngue (francês e inglês), a revista foi publicada pela Fédération panafricaine des cinéastes – FEPACI e teve duração de apenas seis anos, encerrando suas atividades no ano de 1998, com um total de 24 edições. Publicação rara e de difícil acesso, embora a capa e o sumário de suas edições estejam disponíveis na internet através do *Africiné* – portal criado pela *Fédération africaine de la critique cinématographique* – FACC e que apresenta atualidades sobre os cinemas da África através de críticas, análises, entrevistas, coberturas de festivais, links, sociedades de distribuição e difusão, além da biografia e filmografia de cineastas e autores africanos – o conteúdo de suas publicações ainda merece ser fruto de investigações, sobretudo, diante da possibilidade de “redescobrir” esses cinemas partindo de uma perspectiva fornecida pelos próprios realizadores.

1992: n. 01 - 01 de abril de 1992/ n. 2, 01 de julho de 1992

1993: n. 3, 01 de janeiro de 1993/ n. 4, 01 de abril de 1993/ n. 5, 01 de setembro de 1993

1994: n. 7 01 de janeiro de 1994/ n. 8, 01 de maio de 1994/ n. 9-10, 01 de outubro de 1994

1995: n.11, 01 de janeiro de 1995/ n. 12, 01 de abril de 1995/ n.13-14, 01 de julho de 1995

1996: n. 15, 01 de janeiro de 1996/ n. 16, 01 de abril de 1996/ n. 17-18, 01 de julho de 1996

1997: n. 19, 01 de janeiro de 1997/ n. 20, 01 de abril de 1997/ n. 21-22, 01 de julho de 1997

1998: n. 23, 01 de janeiro de 1998/ n. 24, 01 de julho de 1998

Site: www.africine.org

African Studies Review

Situação: Ativa/ Recebe submissões

Revista acadêmica criada em 1958 (*African Studies Bulletin*) vinculada à *African Studies Association* (ASA), da editora *Cambridge University Press*.

Site: <https://www.cambridge.org/core/journals/african-studies-review>

Journal of African Cinemas

Situação: Ativa/ Recebe submissões

Periódico criado em 2009 e que explora as interações das narrativas visuais e verbais nos cinemas africanos, com ênfase sobre as mudanças de paradigmas que os definem. Através de artigos que exponham a identidade ou identidades da África e de seus povos, representados no cinema, a revista tem como objetivo criar um fórum de debate que promova a interdisciplinaridade entre o cinema e outras formas visuais e retóricas de representação.

Edição Impressa: ISSN 17549221 | **Edição Online:** ISSN 1754923X | **Editora:** *Intellect Books*

Editores: Keyan G. Tomaselli (University of Johannesburg, África do Sul, keyant@uj.ac.za); Martin Mhando (Murdoch University, M.Mhando@murdoch.edu.au)

Equipe editorial:

Claire Andrade-Watkins (Emerson College, EUA)

Olivier Barlet (Africultures, França)

Lizelle Bisschoff (University of Stirling, Scotland, University of Glasgow, Reino Unido)

Boulou Ebanda de B'béri (University of Ottawa, Canadá)

Dominica Dipio (Makerere University, Uganda)

Lindiwe Dovey (School of Arts, SOAS, University of London, Londres)

Marie-Hélène Gutberlet (J.W.Goethe-Universität, Alemanha)

Kenneth W. Harrow (Michigan State University, EUA)

Jonathan Haynes (Long Island University, EUA)

David Kerr (University of Johannesburg, África do Sul)

Ntongela Masilela (Pitzer College, EUA)

Nyasha Mboti (University of Johannesburg, África do Sul)

Alessandra Meleiro (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)

Nhamo Mhiripiri (Midlands State University, Zimbábue)

Jyoti Mistry (Valand Academy, Suíça)

Bhekizwe Peterson (University of Witwatersrand, África do Sul)

Sheila Petty (University of Regina, Canadá)

David Slocum (Steinbeis University, Alemanha)

Stefanie van der Peer (University of Exeter, Reino Unido)

Sylvia Vollenhoven (Vision in Africa, the Thomson Foundation, África do Sul)

Janina Wozniak (Nelson Mandela University, África do Sul)

Site: <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jac>

Critical African Studies

Situação: Ativa/ Recebe submissões

Busca devolver a pesquisa africanista ao núcleo de inovação teórica em cada uma de suas disciplinas constituintes, incluindo Antropologia, Ciência Política, Sociologia, História, Direito e Economia. Seu objetivo é publicar artigos acadêmicos que ofereçam contribuições empíricas inovadoras, fundamentadas no trabalho de campo original e também engajamentos teóricos inovadores para os debates dos Estudos Africanos.

Edição impressa: ISSN 2168-1392 | **Edição Online:** ISSN: 2040-7211 | **Editora:** *Taylor & Francis Online*

Periodicidade: 3 publicações/ ano

Site: <https://www.tandfonline.com/loi/rcaf20>

Black Camera

Situação: Ativa/ Recebe submissões

Lançada em 2009, trata-se de uma revista internacional de cinema com ênfase sobre o estudo e a documentação da experiência cinematográfica negra no mundo. Privilegia os locais negligenciados e/ou pouco estudados do cinema negro, com ensaios que envolvem o cinema em contextos sociais e políticos e em relação a processos históricos globalizantes. Além de artigos, a revista contém seções de entrevistas com cineastas emergentes e importantes, editoriais, resenhas de livros e filmes, relatórios de pesquisa e aborda uma ampla variedade de gêneros – incluindo documentário, filme e vídeo experimental, animação, musicais e comédia. Seu objetivo é documentar, incentivar e revigorar a pesquisa e o estudo do cinema negro, como forma de arte, prática cultural e política, atividade histórica; dialogar com tradições, movimentos e práticas cinematográficas no cinema mundial; estimular novas e atualizar perspectivas tradicionais, teóricas e analíticas; privilegiar o estudo de novas formas de prática e produção cinematográficas; disseminar pesquisas para aprimorar o ensino do filme negro; e servir como repositório e vitrine para conquistas artísticas e intelectuais negras.

Edição impressa: ISSN 2168-1392 | **Edição Online:** ISSN: 2040-7211 | **Editores:** *Indiana University Press*

Editor-in-Chief: Michael T. Martin

Editorial and Production Manager: Katherine Johnson

Assistant Editor: Megan Connor

Film & Book Review Editor: David C. Wall

Advisory Editorial Board

Roy Armes (Middlesex University, Reino Unido)

Erna Beumers, Conservator Afrika, Netherlands

Eileen Julien (Indiana University, EUA)

Gaston Kabore (IMAGINE-Film Training Institute, Burkina Faso)

Delphine Letort (Universite of Le Mans, França)

Bruce Paddington (University of the West Indies at St. Augustine, Trinidad and Tobago)

Lucia Saks (AFDA Cape Town, África do Sul)

Gregory Waller (Indiana University, EUA)

Lamont Yeakey (California State University, Los Angeles, EUA)

Site: <https://blackcam.sitehost.iu.edu/home/>

Journal of African Cultural Studies

Situação: Ativa/ Recebe submissões

A revista está voltada para o estudo sobre a cultura africana, dentro e fora da África, com um compromisso especial com os autores baseados na África e com as línguas africanas. Sua política editorial incentiva uma abordagem interdisciplinar, com ênfase sobre as dimensões da cultura africana, artes performáticas, artes visuais, música, cinema, o papel da mídia, a relação entre cultura e poder, além de questões relacionadas à cultura popular na África, tópicos sociolinguísticos de interesse cultural e de gênero. Não publica artigos de análises textuais de produtos culturais, como romances e filmes, nem baseados principalmente em fontes secundárias (como digitais e bibliotecas). A revista é resultante da antiga revista *African Languages and Cultures*, fundada em 1988 no Departamento de Línguas e Culturas da África, na Escola de Estudos Orientais e Africanos, em Londres.

Site: <https://www.tandfonline.com/toc/cjac20/current>

Critical Interventions - Journal of African Art History and Visual Culture

Situação: Ativa/ Recebe submissões

ISSN: 1930-1944 (Print) 2326-411X (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/rcin20>

Investiga as identidades culturais e artísticas da diáspora africana e africana na era da globalização. Como uma arena para repensar a história da arte africana e interrogar o valor da arte africana e do conhecimento cultural na economia global e como esse conhecimento é transmitido, a *Critical Interventions* está particularmente interessada na política de mercantilização das obras de arte africanas e de sua recepção. A revista também inaugura um discurso formal sobre a estética, política e economia do patrimônio cultural africano, pois afeta a propriedade africana dos direitos de propriedade intelectual de seus sistemas indígenas de conhecimento e práticas culturais.

NACIONAIS

África[s] - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África (UNEB)

Situação: Ativa/ Recebe submissões

A Revista África(s) - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África é uma publicação da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus Alagoinhas, dirigido à comunidade acadêmica da área de História, a qual se propõe publicar artigos inéditos e de pesquisas originais nesta área.

Site: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africanas/index>

Revista Mulemba (UFRJ)

Situação: Ativa/ Recebe submissões

A Mulemba é uma revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da área de Literaturas Portuguesa e Africanas e pauta-se pela intenção de divulgar a produção das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Site: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/index>

Revista Sankofa – USP

Situação: Ativa/ Recebe submissões

A revista Sankofa tem como objetivo abrir espaço para publicação de textos inéditos nas áreas de História da África, Diáspora, Cultura Política e Colonialidade.

Site: <http://www.revistas.usp.br/sankofa/issue/view/11121>

Revista África – CEA/USP

Situação: Encerrada

Revista ligada ao Centro de Estudos Africanos (CEA), da Universidade de São Paulo (USP), criado em 1965 e atualmente denominado Centro Interdepartamental/Intraunidade da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP. A última edição da revista foi em 2015 e seus artigos servem como fonte relevante para pesquisa sobre o contexto das culturas africanas.

Site: http://cea.fflch.usp.br/revafrika_numeros