

MOUSTAPHA ALASSANE E O FAZER CINEMATOGRAFICO

Em meados da década de 1960, na região norte ocidental do continente africano, a criação cinematográfica se constituiu como uma importante expressão da subjetividade de jovens africanos de países como o Níger e o Senegal. Os primeiros filmes produzidos em tal período abordavam temas como a luta pela descolonização do olhar e do pensamento, a reivindicação da autorrepresentação e a afirmação cultural. (BARLET, 2012).

No ano de 1962, ainda muito jovem, com vinte anos, Moustapha Alassane realizou *La Bague du Roi Koda* e *Auoré*. Uma lenda tradicional do grupo étnico Djerma e a história de dois jovens se preparando para seu casamento são os temas, respectivamente, desses dois curtas-metragens filmados em 16mm. No início da década de 1960, trabalhando no Institut Français de l'Afrique Noire (IFAN) de Niamey, capital do Níger, Alassane encontrou o antropólogo cineasta francês Jean Rouch, que naquela época dirigia o mencionado Instituto (VIEIRA, 1975). Rouch se referia a Alassane como aquele que faria um novo cinema no Níger e ressaltava suas qualidades como autor (YAKIR, 1978).

Já em Dakar, no Senegal, Sembéne Ousmane realizou *Borom Saret*, em 1963. O curta-metragem ficou conhecido como o primeiro filme realizado por um cineasta africano na região norte ocidental do continente. Para o estudioso dos cinemas africanos Manthia Diawara (2007), o cotidiano do charreteiro na cidade de Dakar inaugura um movimento de reapropriação do olhar sobre a população negra e africana, em contraposição à circulação de imagens eurocêntricas (SHOHAT; STAM, 2006) difundidas sobre o continente desde o surgimento do cinema.

Moustapha aliou-se a outros três realizadores – Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini e Djingarey Maiga – para formar o grupo de cineastas pioneiros do estado do Níger. Pela avaliação do crítico e cineasta Ferid Boughedir (ARMES, 2007), o grupo era autodidata e tinha como propósito criar obras cinematográficas prioritariamente destinadas ao público de seu próprio país,

7. Doutora em Ciências Sociais e graduada em Rádio e TV, sócio-fundadora da Associação Imagem Comunitária, organização não governamental de Belo Horizonte, Minas Gerais. Contato: cris29ferreira@gmail.com.

abordando temas do cotidiano local. Oumarou Ganda atuou como ator no filme “Eu, um negro” (Moi, un Noir, 1958) do cineasta Jean Rouch, que, por sua vez, realizou filmes e estudos etnográficos sobre diversos grupos étnicos e rituais africanos, no período de 1950 a 1970.

Rouch operava equipamentos em formato 16 mm, que lhe garantiam mais mobilidade ao filmar. No período em que esteve no Níger, convidou vários jovens africanos a colaborarem em seus filmes como atores e assistentes de produção (DIAWARA, 1992). Com isso, também os instigou a produzirem seus próprios filmes. Após atuar em “Eu, um negro”, Ganda realizou “Cabascabo”, em 1969. Ao produzir seu filme, Oumarou procurou expressar sua visão de quando integrou as forças francesas e participou da guerra da Indochina. O média-metragem, com 45 minutos de duração, é um filme autobiográfico. O cineasta faleceu ainda jovem, em 1981, e chegou a realizar mais três narrativas ficcionais e três documentários. Ganda sempre defendeu o direito dos nigerinos de verem filmes produzidos em seu próprio país e direcionados a eles, enquanto público principal das obras. O cineasta se incluía na lógica de um cinema popular, um cinema que tinha a aprovação do público local (KOUAWO, 1982).

Djingarey Abdoulaye Maiga foi ator e atuou como assistente em filmes de Moustapha Alassane. Em 1972, realizou o curta-metragem *Le Balon* (1972), sobre um menino aficionado por futebol, tendo como ator principal seu filho de seis anos de idade. Produziu ainda *Etoile noire* (1975), *Aube Noire* (1983), *Miroir Noir* (1994), *Vendredi Noir* (2000) e *La Quatrième nuit Noire*, esse último terminado somente em 2008. O quarto filme da série *Noir* de Maiga, *Vendredi Noir*, foi caracterizado pelo crítico Olivier Barlet (2012) como uma obra rara, não por suas qualidades técnicas, mas pela temática abordada. O filme narra a sina de uma família que se vê obrigada a tirar uma das filhas da escola por não dispor de uma quantia ínfima em dinheiro exigida pelo professor. A mesma família também não consegue atendimento médico para salvar outra filha espancada pelo pai. O realizador constrói um discurso político em tal obra, ao expor a situação de penúria e sujeição à corrupção vivida por grande parte da população de seu país.

Dos quatro pioneiros do cinema nigerino, Inoussa Ousseini foi o único que realizou um de seus dois filmes fora do território do Níger. Estudou sociologia em Tours, na França, e chegou a criar

um projeto que pretendia investigar a vida sexual dos franceses, como uma proposta de etnologia reversa (YAKIR, 2010).

No entanto, é a obra de Moustapha Alassane a que mais se destaca no conjunto da produção do grupo de pioneiros. O grande fator de destaque é a diversidade de formatos dos filmes, priorizando a criação de um cinema de animação, precursor do gênero nos territórios da África Ocidental. O desenho animado *La Mort du Gandji*, produzido em 1965, foi premiado no Festival Mundial das Artes Negras do Senegal, em 1966. Realizado em Dakar, o evento foi um grande encontro cultural que reuniu artistas negros e de origem africana, com objetivo de celebrar a arte negra em sua diversidade (BAMBA, 2007). O público africano presente no festival em Dakar teve oportunidade de ver alguns dos primeiros filmes feitos por realizadores africanos em seus países.

Além de *La Mort du Gandji*, Alassane realizou os curtas de animação *Bon voyage, Sim* (1966), *Samba le grand* (1977), *Adieu Sim* (2000), *Kokoa* (2001), *Agaissa* (2001), *Tagimba* (2003). Em 1966, produziu a narrativa *Le Retour d'un Aventurier* (45') e, alguns anos mais tarde, dois longas-metragens: *Femme, villa, voiture, argent* (1971, 68 min.) e *Toula, ou Le Génie des Eaux* (1973, 76 min.). Sua produção fílmica é composta por curtas-metragens de animação, alguns documentários e narrativas ficcionais.

O cineasta senegalês Paulin Vieyra (1975), pioneiro nos estudos sobre os cinemas africanos, chegou a comparar a obra de Alassane no cinema de animação com o trabalho do cineasta bricoleur francês Georges Méliès, por sua forma de criar. Quando Alassane era uma criança e vivia em N'Dougou, compartilhou com seus amigos projeções de sombras a partir de uma tela iluminada. Ele descobriu que sua invenção poderia se transformar em um espetáculo e passou a fazer exhibições para as pessoas de sua vila (RUELLE, 2005).

A construção de cenários pelo mago realizador Georges Méliès é citada por Lévi-Strauss (1997) como uma bricolagem, assim como o autor Paulin Vieyra (1975) associa o trabalho de Alassane ao de Méliès. Outros inúmeros inventores produziram pequenas parafernálias para projetar e produzir imagens e parecem vir todos de “uma mesma família”, como pontuou Morin (1997), pelo mistério que perpassa sua criação em épocas próximas e em vários espaços do planeta. A bricolagem está presente na obra

cinematográfica de Moustapha Alassane desde a produção da tela que usou para projetar imagens e criar sua primeira forma de cinema. A partir de objetos que estavam a seu alcance, ele criou um brinquedo que se transformou em espetáculo. O imprevisto de tal obra o levou a se interessar mais pela ideia de fazer cinema e pelas imagens em movimento, as quais expressavam recortes do que acontecia em seu entorno.

Antes de produzir seu primeiro desenho animado, Moustapha realizou duas experimentações curtas: *Le Piroguier* e *La Pileuse* de mil, com apoio do Ministério da Cooperação Francesa. Foi nesse período que o realizador conheceu o diretor canadense Claude Jutra, que o aproximou do animador Norman McLaren. Indo para o Canadá, Alassane acompanhou o trabalho de Norman quando estagiou com o grupo de animadores do Office national du film du Canada.

Um dos desafios assumidos por Norman McLaren em seu processo criativo era a opção por fazer filmes de animação agregando um mínimo de recursos técnicos. O bricoleur Alassane trilhou um caminho próximo: ele desenhava seus personagens e cenários com simples traços pretos em um fundo claro (transparente) em suas primeiras películas. O sapo foi o animal escolhido como protagonista de muitos de seus filmes animados. Nas produções, os sapos surgem como reis e seus súditos, chefes de estado, oficiais e cidadãos comuns que povoam lugares imaginários.

No filme “Boa Viagem, Sim” (*Bon voyage, Sim*, 1966), o contexto da narrativa é uma república de sapos. O sapo presidente dessa república recebe um convite das mãos de um sapo ciclista mensageiro e, logo em seguida, decola em seu avião em direção a outro país. A produção do desenho animado ocorreu após o período em que Moustapha esteve em contato com Norman McLaren no Canadá. Moustapha dá continuidade ao processo de desvelamento da engrenagem fílmica, iniciado na infância, com intenção de compreendê-la e manipulá-la. No filme, optou pela simplificação dos recursos técnicos e se concentrou na construção de uma narrativa. O cenário da animação foi composto por prédios, casas e árvores. Um detalhe na representação gráfica do espaço geográfico faz uma referência direta a um lugar situado no continente africano: numa cena, o carro oficial do governo passa por uma árvore de enormes proporções, que se assemelha a um baobá.

A narrativa expressa pelo desenho animado conta a história de um chefe de estado que é convidado a visitar outro país. O sapo Sim se ausenta do país que governa e segue de avião para outro Estado-nação. Antes de decolar, é saudado pela banda marcial local. Quando seu avião aterrissa, é recebido com honras militares destinadas aos chefes de estado. A estadia de Sim no país estrangeiro é registrada pela mídia. Uma câmera cinematográfica, uma emissora de TV e uma emissora de rádio fazem a cobertura midiática da visita. O presidente Sim participa de uma reunião fechada com representantes do governo para depois, já em um espaço público, assinar um documento, sob aplausos de todos os presentes. O plano geral de um prédio com o letreiro “Universidade Sim”, já no fim do filme, revela-nos o motivo da visita que se encerra quando o sapo Presidente decola novamente em direção ao seu país de origem.

Algumas cenas do filme merecem destaque na representação dos jogos sociais, enfatizando a sátira à situação política local. O trecho que considero mais significativo do filme para gerar no espectador uma situação incômoda com relação à exposição de relações de poder estabelecidas e de condições de exploração, é o momento que enfatiza o movimento das personagens sapos-soldados marchando sobre um cilindro girado por um outro personagem sapo. O animador cria, dentro de uma cena, um espetáculo para a câmera fotográfica. Coloca suas personagens a marcharem sobre um cilindro gigante, acompanhadas pelos olhares atentos das personagens que aparentam estar ali na condição de cidadãos e governantes de um lugar imaginado. A referência a uma situação onde um grupo de pessoas está sob o julgo de uma única que tem o poder de manipulá-las é uma leitura possível sugerida pelo movimento da cena. A mesma cena sugere o ato de animar, de produzir o movimento. O cilindro giratório cria a ilusão de que as personagens estão deslocando-se no espaço, quando manipulados pelas mãos de um operador. Na cena, há um fotógrafo registrando o movimento dos personagens sobre o cilindro.

No ano de 2001, no estúdio “Ader Film”, no Níger, o curta-metragem Boa Viagem, Sim foi refeito em cores e com o uso de recursos gráficos criados em um programa de computador. As cenas foram montadas seguindo a mesma sequência elaborada para a primeira produção. Apenas a cena que mostra a tentativa de retorno do sapo Presidente Sim ao seu país foi acrescentada. Após avistar o território do avião, o Presidente Sim ordena ao piloto que faça uma manobra de retorno da aeronave em pleno voo e não aterrise, seguindo viagem. O título dessa nova versão é

Adieu Sim. A cena final, que havia sido cortada do primeiro filme, mostra que o chefe de estado decide não mais retornar ao seu país de origem.

As personagens sapos dos primeiros desenhos animados foram recriados em dois filmes realizados com a técnica de stop-motion. Os filmes Soolo e Kokoa foram realizados nos anos 2000 e 2001. Pelas mãos do animador, os anfíbios extrapolam o plano do papel e ganham o espaço, transformando-se em bonecos articuláveis que podem ser manipulados. No curta Soolo, os sapos surgem como um grupo de músicos que viajam de bicicleta do campo para a cidade. Levam com eles instrumentos musicais, como um violão e tambores, e se apresentam para uma plateia de sapos que os aguarda para o início do espetáculo. O título do filme Soolo remete à apresentação musical do grupo “Dan Baba et son Groupe”, que faz a trilha musical do curta animado. O ritmo dos movimentos das mãos sobre os instrumentos e as expressões das personagens sapos assemelham-se muito aos movimentos de um grupo musical africano a tocar. A realização do filme é assinada por Moustapha, mas conta com uma equipe de técnicos e colaboradores que assumiram as funções de operadores de câmera, cenaristas, montadores, desenhista de som e iluminadores. Apesar da divisão de funções, a ficha técnica mostra que os integrantes da equipe não são muitos, pois acumulam diversas funções e alguns deles são familiares do realizador.

Em Kokoa, o único cenário do filme é uma arena para lutas, rodeada por uma arquibancada. A narrativa é sobre uma luta corporal entre alguns protagonistas, assistida por uma plateia composta de sapos, camaleões, pássaros e até um caranguejo. São os sapos os principais espectadores da luta protagonizada por um pássaro e por um camaleão que muda de cor a cada posição que assume durante o combate. O juiz é um caranguejo.

Se, no desenho animado, o autor usa a mão sobre o papel ou uma superfície plana, pela técnica de stop-motion, neste a execução do movimento pelo animador é feita pela manipulação dos objetos ou bonecos articuláveis. No caso de Moustapha, o autor do movimento animado também é o criador dos bonecos, os quais foram executados a partir do rearranjo de materiais de que ele dispunha e que buscou no espaço onde vivia, para esculpi-los tridimensionalmente. Opera-se uma metamorfose dos sapos como personagens que, até então, eram desenhados e movimentavam-se em um plano, a partir do gesto de gerar movimento associando

os desenhos, para a condição de bonecos articuláveis, que podem ser manipulados pelas mãos do animador.

Para Alassane, os sapos são animais que surgem em uma determinada época do ano na sua região – surgimento que motivou a escolha de tais animais como personagens de suas animações. Mas a recorrência de desenhar e animar os sapos e outros animais, como o camaleão, representando os seres humanos nos filmes, foi um recurso elaborado pelo cineasta para propor reflexões sobre questões do cotidiano.

Os animais são seres animados móveis, assim como os homens, na educação tradicional africana. Conforme Amadou Hampatê Bá (1972), a forma de repassar os ensinamentos é associada aos momentos da vida cotidiana, a partir de acontecimentos. Por exemplo, se uma serpente aparece, é um sinal de que chegou a hora do mestre aproveitar a ocasião e proferir sua lição sobre este animal. E há uma adaptação na forma de transmissão da mensagem à faixa etária do grupo ao qual está ensinando.

A realização dos filmes animados “A morte de Gandji” e “Boa Viagem, Sim” por Alassane foi um primeiro momento de destaque da obra de um realizador que buscava desvendar a arte e a ilusão do cinema, desde muito cedo. Não se deu por satisfeito de dedicar-se apenas a produzir cinema de animação.

DO DESENHO ANIMADO AO FAROESTE

O ano de 1966 foi um momento profícuo da carreira de Alassane. Naquele ano, além de *Bon Voyage, Sim*, ele realizou o western *Le Retour d'un Aventurier*. Filmado em cores e em formato 16 mm, a produção foi realizada no Níger com apoio do IFAN (Institut Français de l'Afrique Noire) e do Consortium Audiovisual Internacional. Um grupo de amigos do diretor compôs o elenco e a maior parte das funções da equipe técnica. O realizador, mais uma vez, mergulhou no mundo mágico da criação de imagens-movimento.

Em torno de 150 filmes, cerca de três por semana, eram exibidos nas 220 salas de cinema existentes naquela região norte-ocidental do continente africano na década de 1960, sendo boa parte deles do gênero western. Estes dados sobre a exibição de filmes norte-americanos, em meados do século passado,

nos países africanos, foram citados por Serge-Henri Moati no documentário *Les Cow-Boys son noirs* (Os Cowboys são Negros). O filme foi realizado na mesma época que *O Retorno de um Aventureiro*.

Os filmes de faroeste, sobretudo estadunidenses, exerceram forte influência sobre as plateias de todo o mundo. Para Bazin (1991), esse amplo alcance do western encerra um segredo que o aproxima da essência do cinema. É o único gênero fílmico cujas origens podem ser confundidas com as da própria arte cinematográfica. As cenas de cavalgada por vastos territórios e os ofensivos avanços de homens, uns contra os outros, levam-nos a associar a narrativa do western à ideia de movimento, própria do cinema. É um gênero que quase ignora o primeiro plano, pauta-se pelos movimentos de câmera, como o travelling, por cenas panorâmicas e por planos gerais de amplos espaços. Porém, esses atributos formais pelos quais os westerns são conhecidos evidenciam apenas símbolos de uma realidade que constitui um mito (BAZIN, 1991). Um gênero que surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão, inspirou-se no épico clássico, na novela de cavalaria, no romance indianista e na conquest fiction. (BAZIN, 1991; SHOHAT, STAM, 2006).

Atribui-se ao cinema norte-americano a origem desse gênero, que foi um dos primeiros a despontar no cenário do cinema narrativo. Filmes de faroeste se fazem presentes nas cinematografias de muitos países.

"(...) Para mostrar aos amigos de Niamey que, no cinema, os mortos não são de verdade, nem os amores. E que se pode galopar em paisagens tão western que se vê índios atrás das árvores, que Moustapha Alassane, 24 anos, e seus amigos Abdou, Boubakar, Djingarey, com suas mobiletes e calças excêntricas, filmam um faroeste, com uma pequena câmera e pistolas de mentira". (Trecho da narração de Les Cow-boys sont Noirs, 1967)

O documentário de Serge-Henri Moati tem seu foco na proposta de criação compartilhada da narrativa de Moustapha Alassane. As cenas de bastidores mostram que um grupo de jovens espectadores dos faroestes e moradores de uma vila no interior do Níger se reuniu para produzir seu próprio filme.

"Le Retour d'un Aventurier" é o resultado do processo de elaboração de uma narrativa ficcional do realizador nigeriano com um grupo de amigos de Niamey. Os jovens que atuaram na

produção aceitaram o convite de Moustapha para representarem moradores de um vilarejo próximo a Niamey, e atuarem como caubóis em cena. Boubakar Souna era cineasta do Centro Nacional do Audiovisual no Níger e tinha como seu ator preferido o americano Clint Walter. Ele é o caubói John Kelly e o jovem Boubakar. O chofer de táxi de Niamey, Moussa Arouna, atua como o caubói Casse Tout e é o jovem Moussa no filme. O ator preferido do mecânico Ibrahim Yacouba era Robert Duvall; como caubói, ele é Black Cooper e representa o jovem Ibrahim. Abdou Nani era funcionário da Imprensa Oficial em Niamey e era fã do ator Gary Cooper; na narrativa, ele é Billy Walter e o jovem Nani, o mais moço do grupo. O ator, que posteriormente veio a tornar-se cineasta, Djingarey Maiga, trabalhava na época de realização do filme numa companhia fornecedora de energia elétrica e assumiu o papel do jovem e caubói Jimi, o herói aventureiro. Zalika Souley, a heroína da narrativa, representa a Rainha Christine. Ela era funcionária de uma galeria de lojas do Níger e seu título de rainha foi inspirado em filme protagonizado por Greta Garbo.

No faroeste de Alassane, o caubói Jimi propôs um jogo, o jogo do cinema. Os jovens Boubakar, Moussa, Ibrahim e Nani representaram jovens que aceitaram o desafio de se transformarem em caubóis. Mais do que adentrar o universo mítico do faroeste, estavam ali reunidos para fazer um filme, aos moldes daqueles que sempre viam nas telas das salas de exibição da cidade.

Parto de uma afirmação de Jean Claude Bernardet (2003) de que a obra não é apenas o resultado de um processo de elaboração, que se supera por meio de sua finalização. A obra é o próprio processo de criação. O desvelamento do processo de produção do filme *Le Retour d'un Aventurier*, revelado por Serge-Henri Moati em seu documentário *Les Cow-boys sont Noirs*, evidencia um traço essencial a ser observado no cinema de Alassane. O diretor realizou seu filme de forma compartilhada, convidou um grupo de amigos, que não eram atores profissionais, e envolveu toda a comunidade de uma vila do Níger em suas filmagens, desde os moradores da aldeia aos homens que representaram: o chefe, o feiticeiro, o pastor, o pai e o sábio. Todos eles aceitaram o desafio de participar do set cinematográfico e do processo de criação proposto pelo realizador.

A apropriação coletiva do espaço da vila e o período de tempo em que a equipe envolveu-se com as filmagens adquirem uma importância maior do que resultado que se vê no produto final

exibido na tela. O documentário de Serge-Henri Moati foi, portanto, um complemento indispensável aos momentos em que *Le Retour d'un Aventurier* era exibido ao público.

A presença da comunidade de moradores da vila e sua participação em alguns momentos das filmagens, como atores secundários e figurantes, é outra dimensão da condição espetacular que o processo de criação do filme proporciona. Todos estão cientes de que naquele espaço está ocorrendo a produção de uma obra de ficção, mas o cenário é real, e é ali que todos moram. Os moradores tiveram a oportunidade de encontrar-se com a magia do cinema de uma outra maneira, distinta daquela que ocorre no espaço de projeção da sala. Foi o cinema enquanto processo de criação que Moustapha levou até a vila, junto com seus amigos. A experiência possibilitou àquele espectador especial, que também fazia parte do filme, a oportunidade de estabelecer suas próprias conexões diante das cenas que estavam sendo filmadas. Cada um dos presentes pôde justapor os elementos à sua maneira – num tipo de ação que, como pondera Jean-Claude Bernardet (2003):

(...) vai contra a teoria orgânica da arte, pensamento enraizado entre nós desde Aristóteles e que encontra num João Cabral de Melo Neto uma formulação precisa, quando fala do poema como um "organismo acabado". No caso, não há organismo, e, se houver, está desconjuntado (BERNARDET, 2003, p. 2).

As possibilidades de novas conexões que se abrem quando o processo de criação é exposto acabam por criar um valor simbólico maior para este do que para a obra finalizada, o produto filme. O movimento de levar a narrativa do faroeste para a pequena vila do interior do Níger e lá instaurar um espaço para uma criação imagética confirma este enunciado.

Os caubóis voltaram para casa quando a brincadeira do faroeste acabou para eles. A narrativa de ação do western que aconteceu na vila era um filme dentro de outro filme, realizado por Moustapha, tendo seus amigos como atores. Depois de terminado o processo de criação do filme, Djingarey, Boubakar, Moussa, Zalika, Ibrahim e Nani também voltaram ao trabalho, na companhia de energia, na Imprensa Oficial, na oficina mecânica, nas ruas e no comércio de Niamey. Uma das cenas finais do filme de Moati mostra os amigos de Alassane retomando suas atividades cotidianas ao término das filmagens de "O Retorno de um Aventureiro".

O PROCESSO QUE SE SOBREPÕE AO PRODUTO

Para Alassane, o ato criativo sempre esteve relacionado ao ato de compartilhar com amigos e figurantes de seus filmes os meandros da expressão audiovisual. Ao longo de sua trajetória, ele buscou aproximar todos os que estavam em seu entorno da prática de fazer cinema. E este empreendimento cultural teve início quando (re)inventou o cinema ainda criança e aos poucos foi envolvendo outros sujeitos em tal atividade: moradores de sua vila, os jovens amigos que se tornaram parceiros de suas produções, jovens de sua família e dos lugares onde residiu, os quais aprenderam com ele e o auxiliaram na criação das animações em stop motion.

A apropriação que Moustapha fez da narrativa fílmica do western é uma forma de tradução cultural: se os caubóis americanos ocupavam as telas das salas de cinema no continente africano na época em que o filme foi realizado, a possibilidade de recriar a narrativa do faroeste no contexto da aldeia constituiu-se numa forma de apropriar-se do cinema enquanto prática cultural. O diretor traduz o mito do western e o da criação audiovisual que foi mitificada na tela de exibição dos cinemas, desmistificando-a.

O domínio do audiovisual deve ser um espaço para que possam surgir novas visões e rupturas estéticas, como também um espaço para a reinvenção da imagem e sua difusão (DIAKHATÉ; DIAWARA, 2011, p. 124). Na perspectiva de (re)invenção do cinema, Alassane o mapeia como um território que compartilha com os seus.

REFERÊNCIAS

ARMES, Roy. O cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In:MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e na divulgação dos cinemas africanos: In:MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BARLET, Olivier. Les Cinemas d'Afrique des annés 2000. Les perspectives critiques. Paris: L' Harmattan, 2012.

BAZIN, Andre. O cinema. Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. Folha de São Paulo, São Paulo, 13, mar, 2003. Caderno Mais, p. 2.

DIAKHATÉ, Lydie e DIAWARA, Manthia. Cinema Africano: Novas formas estéticas e políticas. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

DIAWARA, Manthia. African Cinema: polits and culture. Bloomington e Indianápolis: Indiana Univeristy Press, 1992.

_____. A iconografia do cinema da África Ocidental. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 59-75.

KOUAWO, Achille. "Moi, un Noir" hommage à Oumarou Ganda. (Niger). Clap Noir, 1982. In: RUEILLE, Catherine. Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel. Paris: L'Harmattan, 2005.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. Educação Tradicional na África. Casa das Áfricas. São Paulo: Casa das Áfricas Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/A-educacao-tradicional-na-Africa.pdf>>. Acesso em

LEVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1997

MORIN, E. O Cinema Ou O Homem Imaginário. Lisboa: Moraes, 1970.

RUEILLE, Catherine. Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel. Paris: L'Harmattan, 2005.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. São Paulo. Cosac Naify. 2006.

YAKIR, Dan. Cine-trance: The Vision of Jean Rouch. An Interview. Film Quartely, Berkeley, v.31, n.3, p.2-11, 1978. Disponível em: <http://www.der.org/jean-rouch/content/index.php?id=crack_cine>. Acesso em: 18 jun. 2013.

VIEWRA, Pauline Soumanou. Le Cinema African. Des origins à 1973. Paris: Présence Africain. Tome 1, 1975.