

---

Franck Ribard (Org)

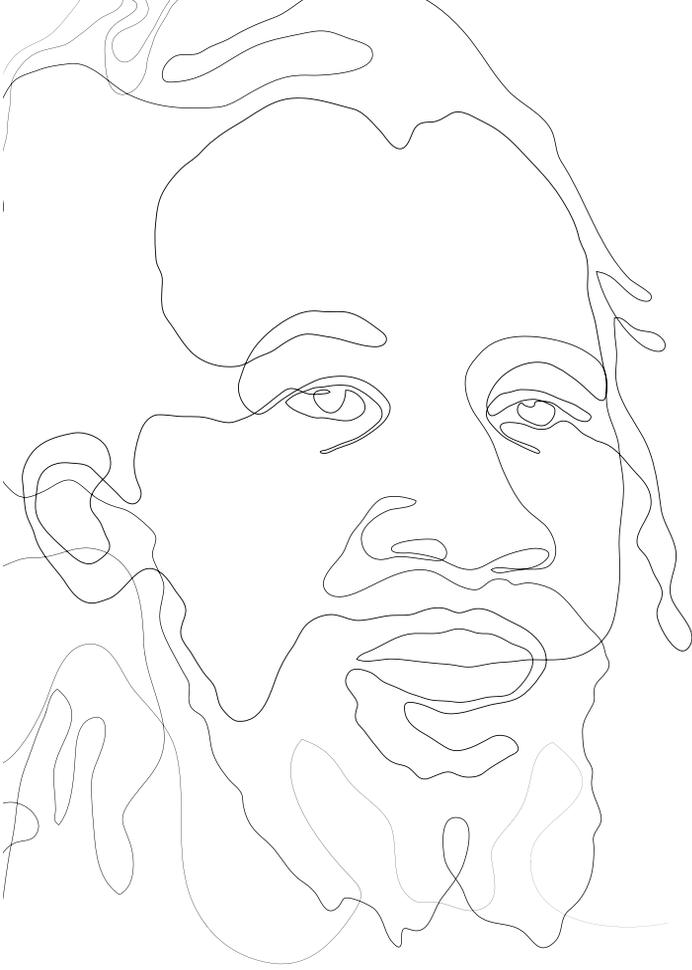
palavras e imagens de  
um encontro em torno do  
**cinema africano**

---

X Mostra  
Internacional de  
Cinema Africano

palavras e imagens de  
um encontro em torno do  
**cinema africano**





**Franck Ribard (org)**

2018 COPYRIGHT © PLEBEU GABINETE DE LEITURA

**Projeto Gráfico** Bruno Nobre  
**Revisão Ortográfica** Carlos Mourão

Esta publicação é produto da X MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA AFRICANO e contou com financiamento da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES), PROGRAMA DE APOIO A EVENTOS NO PAÍS (PAEP).

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

P153

Palavras e imagens de um encontro em torno do cinema Africano [livro eletrônico] / Franck Ribard (organizador). - Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura/Pós-graduação em História - UFC, 2018. 140 p.

ISBN: 978-85-93619-04-5

1. História – Cinema- Africano. I. Ribard, Franck (org.) II. Título

CDD 960



# Sumário

## APRESENTAÇÃO\_6

*Isaac Garson Bernat*

SOTIGUI KOUYATÉ, UM GRIOT NO CEARÁ\_11

*Cristina dos Santos Ferreira*

MOUSTAPHA ALASSANE E O FAZER  
CINEMATOGRAFICO\_18

*Franck Ribard*

SOTIGUI KOUYATÉ E MOUSTAPHA ALASSANE:  
reflexões entre história e cinema africano\_31

*Ana Mónica Lopes*

LA GENÈSE: uma via para a resolução de conflitos\_45

*Sandra Haydée Petit*

SONHO DE UMA CONVERSA DE QUINTAL: valores  
comunitários do Griot Sotigui Kouyaté para a formulação  
de um projeto pretagógico\_57

*Bas'llele Malomalo*

KOUYATÉ KEITA: o legado do Griot, Dani Kouyaté  
(1994)\_76

*Kleiton de Sousa Moraes*

CINEMA E AUTORIDADE NO ENSINO DE HISTÓRIA  
DA ÁFRICA: diálogos introdutórios sobre um modo de  
proceder\_89

*Nayana Camurça de Lima, Túlio de Souza Muniz*

BASTIDORES NEGROS, CENÁRIOS BRANCOS: obstáculos  
e invisibilidades na difusão de produção negra e africana  
na mídia brasileira\_102

*Daniel Costa Valentim, Erick Sousa de Sousa*

O AFROBIT COMO MÍDIAS DE RESISTÊNCIAS: audiovisual  
africano no contexto das tecnologias informáticas\_124

## “PALAVRAS E IMAGENS DE UM ENCONTRO EM TORNO DO CINEMA AFRICANO”

*... Sei que Sotigui apreciou muito Moustapha Alassane. Existe um grande laço entre eles... e é magnífico que tenha uma homenagem para os dois artistas...*

Esther Marty-Kouyaté (Extrato de uma carta enviada à Isaac Bernat. Trad. Franck Ribard)

Ao abrir a apresentação deste livro, são muitas as lembranças da X Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC), mas também das edições anteriores. De fato, se os textos reunidos nesta coletânea são de autoria dos principais atores que participaram e animaram a edição 2017 da Mostra que homenageou o ator burquinês Sotigui Kouyaté e o diretor nigerino Moustapha Alassane, o tema anual voltou-se também para a comemoração de “10 anos de história e de cinema africano”. 10 anos, uma década, talvez um recorde no Brasil para este tipo de manifestação voltada para uma temática nem sempre reconhecida na sua legitimidade acadêmica e, sobretudo, social e política. Certamente, merecia um livro, garantido pela obtenção, nesta edição, de uma ajuda do programa PAEP, permitindo trazer vários convidados especialistas que debateram os filmes, participaram das mesas redondas e contribuíram aqui pelas suas reflexões e análises sobre o cinema africano.

Assim, comemoramos, na Mostra 2017, bem como neste livro que é, em grande parte, reflexo desta, uma aventura começada em 2007 e que, desde então, apresenta, valoriza, defende, questiona, dialoga, debate... filmes e temas do cinema africano. Tivemos, em 2007, a I Mostra de Cinema Africano (UFC) e, em seguida, anualmente, a II Mostra de Cinema Africano (UFC) - “Áfricas em Trânsito”; III Mostra de Cinema Africano (UFC) - “Afripolíticas”; IV Mostra de Cinema Africano (UFC) - “Independências”; V Mostra de Cinema Africano (UFC) - “Diásporas”, VI Mostra de Cinema Africano (UFC) - “Oralidades Contemporâneas”, VII Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC / UNILAB) – “Mostra Laterit: Multiculturalismos em África”. VIII Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC/UNILAB) - “Mulheres em África”, IX Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC/UNILAB) - “Migração”; X Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC) - “10 anos de histórias e de cinemas africanos em torno de Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane”.

Durante estes anos e ainda hoje, representa uma façanha fidelizar um público em torno do cinema africano no Brasil, na medida em que - além das imagens cristalizadas sobre o continente, muitas vezes negativas, que permeiam o imaginário social de uma população mesmo assim na sua maioria afrodescendente – as referências relativas à 7ª

Arte na África são geralmente escassas ou ausentes e a curiosidade, quando existe, não garante sempre o esforço para se transportar para o lugar de projeção destes filmes.

Trata-se, então, de um trabalho paciente de sedução, baseado na qualidade destes cinemas africanos e remando à contracorrente das tendências históricas, dos postulados ideológicos dominantes veiculados pela grande mídia e pelas redes de distribuição cinematográficas neste país. Afinal, a falta generalizada de referências sobre o cinema africano na população aparece como um reflexo da ideologia da branquitude e do boicote organizado a nível nacional contra as expressões afrocentradas, que pairam sobre os principais meios de comunicação.

Desta forma, a Mostra de Cinema Africano encontra sentidos e gera significados que se inscrevem numa proposta de projetar/visionar, experimentar e vivenciar “outros” cinemas, na perspectiva de permitir novos olhares e de forjar novas consciências sobre o cinema africano, sobre o africano e o negro em geral. Num período de franco retrocesso - em relação à promulgação da Lei 10399 de 2003, na dinâmica de luta contra o racismo e às discriminações raciais, de políticas afirmativas e de defesa da igualdade racial - ilustrado pela recorrência e, muitas vezes, impunidade, em episódios marcados pelo racismo e a violência física e simbólica contra o negro, ações abertas de forma gratuita ao público propondo abordar a riqueza e as belezas das linguagens e das culturas africanas, revestem uma importância pedagógica e implicações sociais e políticas claras.

Assim, sonhar e defender o projeto de uma nova sociedade, mais justa e igualitária, multiculturalista na sua concepção central, passa, a nosso ver, pela luta ao reconhecimento e à valorização das matrizes culturais e populacionais africanas e dos seus descendentes afro-brasileiros. O cinema africano, neste projeto, enquanto vetor de conexão com realidades africanas, janela aberta sobre numerosas sociedades e culturas deste continente tão variado e múltiplo, encontra um lugar particular, de difícil acesso, mas de profunda humanidade.

Este foi o convite feito aos autores desta coletânea, que foram também os animadores da Mostra 2017: abrir-se a estas questões e aos filmes que eles debateram; abordar, na forma livre, do ponto de vista e da recepção deste cinema, a possibilidade de produzir um texto, uma reflexão pessoal ancorada neste ponto de partida comum, mas caminhando pelos meandros da subjetivação pessoal.

O resultado está à altura das esperanças e reflete a riqueza dos filmes e das experiências vividas em torno da programação 2017 da Mostra. Abordagens, recortes e linguagens diferentes caracterizam os artigos apresentados a seguir e que, por isso mesmo, encontram uma complementaridade. Alguns autores escolheram direcionar as suas análises para os filmes da Mostra 2017 que eles debateram, outros se

voltaram para questões mais abrangentes, mas sempre relacionadas ao cinema africano, perfazendo, assim, uma obra original, trazendo as marcas do nosso Encontro.

A sensibilidade do texto de Isaac Bernat não só corresponde ao espírito do Encontro da X edição da nossa Mostra de Cinema Africano, ele transmite também a mensagem de um homem, teatrólogo, ator, professor, que “conta” o que foi a experiência, na forma do legado e da inspiração do seu “Pai” Sotigui Kouyaté, o nosso homenageado (como Moustapha Alassane), do qual segue o exemplo no caminho, abrindo e fechando a sua narrativa com a referência de vozes saudando o homem que ele foi e o que deixou para eles e para a humanidade.

Por sua vez, Cristina dos Santos Ferreira, eminente especialista da obra de Moustapha Alassane, desenvolve uma reflexão precisa sobre o cinema do nigerino, articulando, na sua análise, tanto elementos da sua trajetória individual quanto observações detalhadas das suas obras, filmes e desenhos animados, dos seus modos de realização. Do seu olhar sensível e da sua profunda experiência de antropóloga e mestre nas artes da bricolagem audiovisual, emerge uma narrativa repleta dos saberes do fazer cinematográfico do Alassane.

Tento, na minha contribuição, contextualizar as lógicas que presidiram a elaboração progressiva da programação, a escolha das duas personalidades, cujas obras foram apresentadas na Mostra 2017, buscando revelar as possibilidades ofertadas por esta escolha e por este formato particular. Tecendo reflexões sobre as linhas, algumas delas invisíveis, que aproximam Sotigui e Moustapha, aproveito para voltar-me às questões mais gerais da Mostra de Cinema Africano, do seu histórico, bem como do cinema africano no Brasil, das possibilidades pedagógicas e do sentido social e político que representa a sua difusão no país, num momento de acirramento da urgência da luta contra as desigualdades e os preconceitos raciais e de gênero.

Ana Mónica Lopes desenvolve uma interpretação detalhada do complexo filme “A Gênese” de Cheick Oumar Sissoko, o qual ela debateu, procurando problematizar as implicações inerentes à apropriação da narrativa bíblica clássica da Gênese, num contexto societal tradicional da “África/Mali” que caracterizam o campo de tensão principal oferecido pela obra cinematográfica. Emergem, então, vários níveis e desdobramentos analíticos sobre as relações étnicas, familiares, clânicas e a dinâmica social africana.

Sandra Petit imaginou um texto em forma de sonho. A sua liberdade criativa nos rendeu diálogos e interfaces preciosos, num imaginário poderoso porque ancorado em valores, vivências e leituras marcantes. Por isso, o texto dela é também uma homenagem a Sotigui, a Isaac e aos caminhos ricos e complexos da migração, do encontro como outro, da transmissão e da ancestralidade.

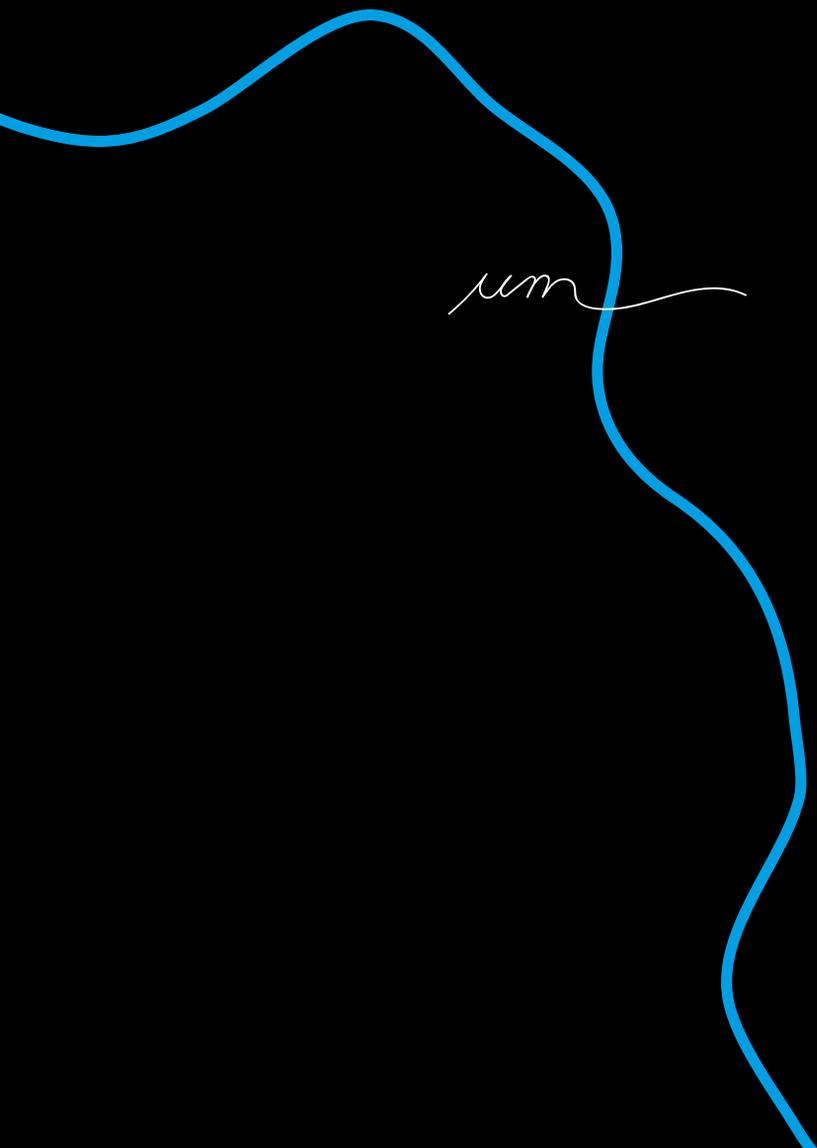
Bas'Illele Malomalo, realiza uma análise do filme, que ele também debateu, "Keita! O Legado do griot" de Dani Kouaté, filho de Sotigui Kouyaté que encena o griot no filme, a partir de uma perspectiva fundamentada na "concepção filosófica africana ancestral e contemporânea". A leitura do enredo do filme, dos conflitos e do ensinamento lhe permite problematizar o embate existente na narrativa fílmica e, através dela, nas sociedades contemporâneas do continente, entre o tempo-espaço ancestral e o tempo-espaço moderno africanos, de certa forma entre tradição e modernidade.

O texto de Kleiton de Sousa Moraes aborda questões epistemológicas importantes, pondo em relação a história da África e o cinema africano, na perspectiva do ensino de história da África no Brasil e do ponto de vista da necessária problematização, no campo da história, das condições e termos de produção das obras culturais e das narrativas historiográficas, avaliando em particular implicações ligadas à ideia de lugar (geográfico) de fala e de autoria.

Nayana Camurça de Lima e Túlio de Souza Muniz apresentam e analisam o panorama assustador da invisibilidade negra nos meios nacionais de comunicação. Fazendo dialogar escritos jornalísticos, artigos acadêmicos com dados estatísticos e demográficos, revelam a desigualdade racial e o próprio racismo institucionalizados, abordados numa perspectiva interseccional (raça/gênero) que caracterizam a grande mídia brasileira.

Daniel Costa Valentim e Erick Sousa de Sousa nos brindam de uma reflexão inovadora e importante, abordando as implicações relativas às determinações engendradas pela era digital, do ponto de vista de questões como a visibilidade e o acesso às produções audiovisuais ditas "periféricas", por serem oriundas de "lugares" marginalizados definidos por critérios econômicos, sociais, de gênero, étnicos, raciais e religiosos. Partindo do conceito de Afrobit e de uma abordagem antropológica das tecnologias da informação, balizam os elementos constitutivos de uma trilha para a luta, tão necessária, em prol das "Mídias de Resistências", das quais a Mostra faz parte(!) na sua programação, graças à própria colaboração, não só digital(!) do Daniel e do Erick.

Esperando que o livro "Palavras e imagens de um Encontro em torno do cinema africano" seja um prolongamento valoroso, pertinente e à altura do que foi a X Mostra internacional de Cinema Africano (UFC) "10 anos de histórias e de cinemas africanos em torno de Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane", tenho certeza que, sendo o caso, terá o gosto de uma boa caminhada seguida de um Encontro.



# SOTIGUI KOUYATÉ, UM GRIOT NO CEARÁ

"Guardo-te, guardo centelhas de ti por todo o mundo,  
Eu te busco pelas histórias para não te esquecer,  
Para que não sejas esquecido pelo mundo.  
Que mundo! Esse mundo que se transforma, que morre com essas  
velhas e esses velhos que se retiram.  
Logo haverá apenas as testemunhas dos grandes do século XX,  
Esses artistas, esses filósofos, esses cineastas, esses escritores que  
nos deixando juntam-se do outro lado do espelho,  
O outro mundo, qual?"<sup>2</sup>

Assim que o Professor Franck Ribard me pediu para escrever um artigo para este livro tão necessário e importante neste difícil momento em que vivemos no nosso país, a primeira coisa que me veio à cabeça foi exatamente a razão para ter sido convidado para esta X Mostra Internacional de Cinema Africano: o Encontro que tive com um dos homenageados, o griot Sotigui Kouyaté que fez sua passagem em 2010. Nesse sentido, sinto que meu pai Sotigui, com aquele sorriso maroto que lhe é peculiar, diria para contar o que eu vi e vivi nos dois dias que tive a felicidade de estar presente. Quando falo do Sotigui é difícil usar o tempo passado, pois ele continua vivo nas histórias, nos ditados, nos exercícios, enfim, no legado que permanece entre nós e na linda descendência que continua na sua função de griot através dos seus filhos de sangue, dos seus filhos adotivos e na indissolúvel ancestralidade que sempre o sustentou e sustentará.

1. Professor Assistente de Interpretação teatral da Faculdade Cal de Artes, Rio de Janeiro. Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ator e diretor de teatro.

2. Poema de Esther Marty-Kouyaté em homenagem ao seu marido Sotigui Kouyaté. Esther, uma pessoa iluminada, fez sua passagem em janeiro de 2018. Tradução Antonio Tostes.

Uma das coisas que aprendi com Sotigui é que não devemos nunca rejeitar um convite para conhecer o outro ou aquilo que ignoramos. Este princípio tem me guiado frequentemente. Mesmo que seja impossível dar prosseguimento a algum trabalho por razões diversas, um primeiro Encontro será sempre uma maneira de trocar, compartilhar, enfim, aprender com o outro. A participação nesta Mostra era quase impossível, pois na mesma semana eu estrearia em São Paulo a peça Céus, do libanês Wajdi Mouawad, dirigida por Aderbal Freire Filho. No entanto, era

irrecusável participar de uma homenagem a este griot que tanto nos iluminou com seu olhar e suas palavras. Além disso, havia a oportunidade de conhecer a Universidade Federal do Ceará e um corpo docente tão atuante e profícuo no estudo e na produção de trabalhos sobre a África e os laços que a unem ao Brasil, bem como na questão da valorização desta ancestralidade que com certeza está presente em qualquer brasileiro, independente de cor, etnia ou crença. Por outro lado, era a chance de entrar em contato com a arte do outro homenageado e amigo de Sotigui, o grande cineasta do Niger, Moustapha Alassane (1942-2015). Sotigui foi dirigido por ele em FVVA (1972) e Toula, o espírito das águas (1973).

Durante as suas oficinas, Sotigui dizia que o maior mal que assola a humanidade é a ignorância. Para clarear esta afirmação costumava contar uma pequena história:

Dizemos que o estrangeiro é um homem rico porque ele nos traz aquilo que não sabemos. Tradicionalmente, todas as noites ele conversa com a família e todos à sua volta lhe fazem perguntas sobre o lugar de onde ele vem. Se o lugar é bom ou ruim. Na África acreditamos que o pior mal é a ignorância. Isto é, não saber o que se passa com os outros. Temos provérbios que nos ensinam a não nos perdermos no olhar dos outros. Olhar, olhar bem para nos encontrarmos no olhar do outro. Desta maneira, veremos que há mais coisas que nos aproximam do que coisas que nos afastam. Assim podemos encontrar nas outras pessoas todas as nossas qualidades, e caminhar em direção ao melhor de nós mesmos. (Kouyaté: 2004, 75).

Apesar de ser um Encontro no Brasil, no qual eu não era obviamente um estrangeiro, a sensação que tive foi semelhante a um dos versos da conhecida música cantada por Elis Regina, “o Brasil não conhece o Brasil<sup>3</sup>. A filosofia africana, a qual Sotigui pertence, ensina-nos que dentro das pessoas existem várias pessoas, e é através do contato com o outros que conhecemos estas várias pessoas que nos habitam. Enfim, um Encontro verdadeiro é sempre uma maneira de exercitar o autoconhecimento e poder ir ao melhor si mesmo. Acredito que foi o que ocorreu, pois o contato breve, mas intenso com as professoras e professores Franck Ribard, Sandra Petit, Lourenço Cardoso, Ana Monica Lopes, Cristina dos Santos Ferreira, Túlio Muniz, Basilele Malomalo e alunas e alunos de pós graduação, trouxe-me uma esperança renovada neste Brasil tão sem rumo. Um Encontro é bom quando não termina no fim, ou seja, quando planta sementes férteis. O conhecimento que venho adquirindo através da troca de artigos, informações e sabenças, é muito precioso. Serei eternamente grato pelo convite.

3. Querelas do Brasil, música de Maurício Tapajós e letra de Aldir Blanc, Álbum Transversal do Tempo, lançado em 1978.

A oportunidade de falar sobre a presença de um griot como Sotigui Kouyaté no cinema africano me fez entrar em contato de forma renovada com filmes que tratei no meu livro *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté* a partir da minha Tese de Doutorado<sup>4</sup>. No livro faço um recorte a partir de três filmes protagonizados por Sotigui, todos apresentados na Mostra: *A Coragem dos Outros* (Burkina Faso, 1982), de Christian Richard, *A Herança do Griot* (Burkina Faso, 1995), de Dani Kouyaté e *Little Senegal* (Senegal, 2001), de Rachid Bouchareb. Também foi muito interessante rever outros filmes que serviram como referência para a tese como *A Gênese* (Mali, 1999) de Cheik Oumar Sissoko, que contou com uma análise bastante elucidativa da Professora Ana Monica Lopes, cujo artigo está presente também neste livro. Tive uma grata surpresa ao saber que a professora Sandra Petit utiliza o meu livro em sala de aula e que vários alunos se interessavam por ele. A conexão que podemos fazer de forma efetiva e perene no meio acadêmico e para além dele, parece-me fundamental neste momento onde tudo corrobora para nos isolar e nos separar. É impossível desvincular esta Mostra, que mergulha na ancestralidade africana e nos seus desdobramentos na formação cultural, social e política do nosso país, da situação gravíssima pela qual passa a população negra no Brasil.

O racismo é inaceitável e as consequências dele podem ser vistas nos vários setores da sociedade. A morte precoce de jovens negros é alarmante. E sabemos que tudo começa na maneira como e o que as pessoas aprendem na escola e na família. A importância de fazer valer a Lei 10.639/2003 que, entre outras coisas, torna obrigatório o ensino sobre história e cultura Afro-Brasileira é prioridade, pois pode ser um fator fundamental para tirar as pessoas da ignorância sobre a formação do seu povo, da sua cultura e do seu país.

Em nota publicada no jornal *O Globo*, de 18 de novembro de 2017, soube que foi inaugurada por quilombolas em Magé, no Rio de Janeiro, a Escola Agenor Miranda Rocha, primeira escola de ensino fundamental baseada em pedagogia afro e com valores de matriz africana. O nome foi dado em homenagem a um importante oluô, o olhador dos preceitos, saberes e informações transmitidos pelos orixás através do jogo de búzios. Fiquei muito esperançoso com esta iniciativa e postei imediatamente no Facebook. O apoio foi impressionante, porém uma pessoa achou um absurdo e destilou um ódio descomunal com um comentário completamente ignorante e ironicamente concluiu: “Ciência, matemática, pra que serve estas porcarias? Falem sério! Deixem estas coisas para serem estudadas em cursos ou mesmo em faculdades de antropologia”.

4. O Olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir do *Encontros com Sotigui Kouyaté*, defendida em abril de 2008 na UNIRIO.

A discussão poderia ser interminável, mas achei por bem responder que uma das razões pela qual fazia esta escola ser necessária era exatamente por causa deste tipo de comentário. Esta pessoa não sabe nada sobre a nossa história e principalmente sobre a dívida ética, moral, social e cultural que temos com a ancestralidade africana e com as raízes plantadas aqui em nosso país e que jamais serão retiradas. Ou seja, se ele tivesse estudado esta pedagogia africana na escola, talvez jamais tivesse dito isto. Tudo fruto da ignorância. Assim voltamos à razão da minha vinda para Fortaleza. Clarear o meu olhar.

Em passagem por São Paulo, onde foi duramente hostilizada e agredida, a filósofa americana Judith Butler declarou<sup>5</sup>:

Eu vou me lembrar do Brasil por todas as pessoas generosas e atenciosas, religiosas ou não, que agiram para bloquear os ataques e barrar o ódio. São elas que parecem saber que o fim da democracia é manter acesa a esperança por uma vida comum não violenta e o compromisso com a igualdade e a liberdade, um sistema no qual a intolerância não se transforma em simples tolerância, mas é superada pela afirmação corajosa de nossas diferenças.

O contato com a professora Sandra Petit (UFC) que me apresentou a sua Pretagogia, na qual encontrei inúmeros pontos em comum com a pensamento e a ação de um griot na sociedade, e a busca pela ancestralidade através do corpo-dança como formação de professores, faz todo o sentido para mim que há 15 anos está envolvido com a filosofia e os ensinamentos do griot Sotigui Kouyaté, o qual sempre uniu arte e vida para alimentar a sociedade. Em malinké, língua materna de Sotigui, a palavra com a qual se nomeia o griot é djeli, que significa sangue, ou seja, o griot é o sangue que alimenta a sociedade. Acredito que a filosofia presente na Pretagogia busca, através da consciência das raízes africanas, alimentar os professores, que, por sua vez, semearão estes saberes e vivências nos alunos e, assim, sucessivamente numa corrente circular.

Outro Encontro muito significativo, para mim, ocorreu com professor Lourenço Cardoso (Unilab), ao ouvi-lo durante a mesa redonda sobre O Cinema e a História da África. Tive uma sensação semelhante à que tive quando muito jovem ouvi o jornalista João Saldanha também participando de uma mesa redonda na UERJ, em 1982, no Rio de Janeiro. Era um debate sobre violência no esporte com psicólogos, sociólogos, professores de educação

5. Folha de São Paulo, 19/11/2017. Caderno Ilustríssima.

física e o Joao Saldanha. Depois de várias análises teóricas sobre as causas da violência, Saldanha desabafou: “achei que queria que eu falasse do pontapé que o Perivaldo deu ontem no atacante do Fluminense. Se um garoto vier roubar o meu relógio no sinal, eu falo para ele: leva, pode levar, violência para mim é o arrocho salarial, esta política do governo”.

Digo isto porque uma das primeiras coisas que o Lourenço mencionou foi o massacre que havia ocorrido há poucos dias na Somália, no qual morreram mais de 500 pessoas. No entanto, a mídia praticamente não tratou do assunto e rapidamente o fato caiu no esquecimento. Acredito que a fala do Lourenço nos faz lembrar que o cinema africano é um cinema de resistência, de luta, pois é feito num continente explorado há séculos e neste momento abandonado à própria sorte.

Não podemos separar o cinema africano do ato político implícito na sua feitura. E com o mesmo raciocínio, podemos entender a necessidade da luta contra o racismo em nossa sociedade, pois quando este não é evidente, é escamoteado e se revela, por exemplo, na falta de interesse na cobertura pela imprensa de um atentado tão brutal ocorrido num país africano. Da mesma maneira, isto ocorre no Brasil com um índice elevadíssimo de jovens negros assassinados a todo momento. Tudo está ligado. Somos todos um. Tudo repercute. Por isto, acredito que a possibilidade de um mundo mais justo reside na união de forças que queiram, justiça, dignidade e oportunidades iguais para todos. Não importa a crença, a cor, a etnia ou a orientação sexual, precisamos uns dos outros para acabar com o preconceito e a discriminação.

Sinto que este espaço que me foi concedido para falar do griot Sotigui Kouyaté, meu pai e mestre, trouxe-me a possibilidade de abrir o coração e escrever a partir da sensibilidade, mesmo não seguindo um viés acadêmico. Aprendi com Sotigui que o acaso não existe, o Prof. Franck Ribard, organizador desta Mostra, chegou até mim através de um Encontro com minha filha Julia em Paris, cidade onde Sotigui viveu mais de 30 anos e onde faleceu. Por todos estes sinais, termino por onde comecei: celebrando a força dos Encontros como fatores de conhecimento e transformação.

Na arte de contar histórias aprendi que além do conto, temos o começo do começo e o fim do fim. Para concluir fiquemos então com a sabedoria de um poema de Birago Diop, distribuído pelos amigos, após a passagem de Sotigui em 2010:

Sopros<sup>6</sup>

Escute mais as coisas que os seres  
A voz do fogo se espalha,  
Ouça a voz da água.  
Escute no vento  
A savana soluçando:  
É o sopro dos ancestrais

A voz do fogo se espalha,  
Ouça a voz da água.  
Escute no vento  
A savana soluçando:  
É o sopro dos ancestrais

Os que morreram nunca se foram  
Eles estão na sombra que se ilumina  
E na sombra que se escurece.  
Os mortos não estão sob a terra  
Estão na árvore que balança,  
Estão na madeira que geme  
Estão na água que corre  
Estão na água que dorme,  
Estão na cabana, estão na multidão:  
Os mortos não estão mortos.

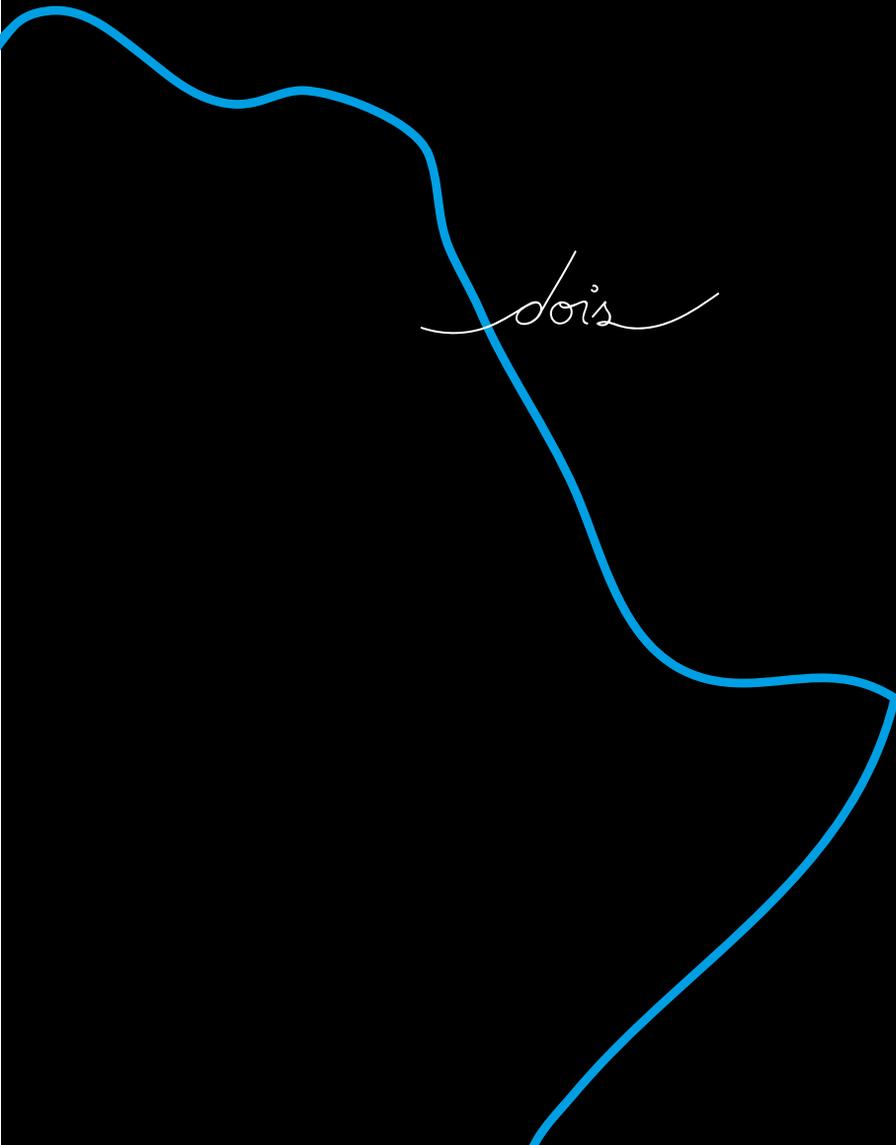
## REFERÊNCIAS

BERNAT, Isaac Garson. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

KOUYATÉ, Sotigui. Sotigui Kouyaté em foco. FOLHETIM. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. Janeiro-Junho de 2004, n° 19.

PETIT, S. H.. *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores*. 1. ed. Fortaleza: Ed UECE, 2015.

6. Tradução do Francês  
de Antonio Tostes



*dois*

# 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 exibições 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 parafernalias 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: RUEELLE, 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.

RUEELLE, 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](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.

*Coês*

# SOTIGUI KOUYATÉ E MOUSTAPHA ALASSANE:

reflexões entre história e cinema africano.

Falar, escrever sobre o cinema, o cinema africano, apresenta-se para mim como um verdadeiro desafio, uma novidade prazerosa, mas difícil de ser realizada. Afinal, a minha área é outra e aceitei esta ideia de forma recente. Assisti com prazer a muitos filmes africanos, mas não pensava que isto me levaria a pesquisar e escrever sobre o cinema africano. Essa escrita, numa primeira impressão, deve estar relacionada com o prazer e a experiência de ser espectador. Por conta da subjetividade desta experiência, imagino que escrever sobre um filme, “é fazer corresponder a ação e o afeto, é deixar o escritor no interior da escritura”<sup>9</sup>. Necessita então, de certa maneira, voltar-se sobre si. Pretendendo abordar a questão da X Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC), “10 anos de histórias e de cinemas africanos em torno de Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane”, numa perspectiva geral, avaliando o tempo que passou (10 anos!) e apreendendo os elementos importantes desta edição “comemorativa”, sinto, então, a necessidade, inicialmente, de voltar um pouco para determinada época.

Relembrando das sessões de “Cinema d’Art et d’Essai”<sup>10</sup> – quando, ainda estudante na França dos 1980/90, descobri, maravilhado, filmes e diretores africanos hoje pertencentes ao patrimônio cinematográfico mundial – não resisti aqui no Brasil, ministrando aulas de história da África na UFC desde 2003, à tentação de experimentar a projeção de alguns destes filmes para os meus alunos.

Inicialmente, pareceu-me um caminho interessante para proporcionar “janelas abertas” sobre o continente e para a conexão com realidades e linguagens que permitissem se contrapor aos lugares comuns, aos estereótipos associados à África no Brasil. De primeira, fiquei impressionado com o constato duplo e simultâneo do impacto que estes filmes tinham

8. Doutor pela Universidade de Paris-IV Sorbonne, Pós-Doutor pela UT2 (França) professor e pesquisador de história da África no Departamento de História da UFC. Contato: frribard@yahoo.com.

9. BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 22.

10. Cinema de Arte.

sobre os alunos, em grande parte afrodescendentes e cujas referências sobre o continente eram incrivelmente vagas, e a dificuldade extrema de encontrar, ter acesso às obras-primas cinematográficas africanas com legendas em português.

A correlação existente entre estes dois tipos de informação – a ausência de referências sobre o continente africano por parte dos alunos e o fato de a maioria dos filmes africanos reconhecidos internacionalmente não terem sido distribuídos no Brasil – aparece como apenas uma faceta de uma problemática mais geral, uma contradição que aparecia, aos meus olhos, imensa: como um país, cujo processo histórico de edificação enquanto sociedade dependeu tão fortemente da sua relação cultural, econômica, demográfica, dentre outras coisas, com o continente africano, não reconhecia a importância e o interesse de se voltar para países, povos e culturas, os quais foram matrizes no seu próprio processo de formação social.

Evidentemente, existem razões históricas, interesses sobrepostos e reificados na gestão política e na hierarquização social, que explicam o que me aparecia como contradição. O racismo estrutural e o estigma contra o negro, o africano e os descendentes de africanos, verdadeiras pragas sociais num país de maioria negra, encontram as suas origens, desde o período escravocrata, na vontade e nos interesses de uma minoria elitizada branca que garante, até hoje, a sua reprodução e tenta a sua hegemonização em prol dos seus interesses próprios, cuja legitimidade inquestionável se forje em nome de uma suposta e reafirmada superioridade racialmente estabelecida. As raízes do racismo no Brasil são profundas.

Por isso, desde o começo, o cinema africano surge na minha docência como uma forma de desconstrução, a possibilidade através do olhar voltado para a imagem do outro, do negro africano, de re-conhecer<sup>11</sup> ele, na sua humanidade e apesar das diferenças (inclusive entre africanos!), como um outro-mesmo, talvez um povo-irmão, e, então, reconhecer-se nele.

Defendendo esta ideia que me parece fundamental na ótica do combate ao racismo no Brasil e na perspectiva da formação de novas consciências reconhecendo ou libertadas da violência simbólica<sup>12</sup> exercida sobre o africano e, então, sobre o negro<sup>13</sup>, organizei as minhas projeções de forma mais sistemática, a partir de 2007, criando a Mostra de Cinema Africano da UFC, que se configura em 2018, na sua XI edição anual.

11. Literalmente: “voltar a conhecer”.

12. A ideia principal apresentada nesta parte do texto, como alguns conceitos, se inspira claramente na obra de Pierre Bourdieu. Ver, entre outros: BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. 13ª ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 322 p.

13. Afinal, a estigmatização do negro no Brasil, sempre remete, mesmo que inconscientemente, quer dizer de forma naturalizada, à condição infamante de descendente de escravo e de africano.

Evidentemente, a premissa relatando o que poderia chamar de gesto inicial da Mostra, não contempla a reflexão sobre a diversidade e a riqueza do cinema africano, as possibilidades infinitas de escolhas e de recortes para montar uma programação. Afinal, o cinema africano tem mais de cinquenta anos, contemplando várias gerações de cineastas e se conjugando na diversidade dos seus cinemas nacionais ou transnacionais<sup>14</sup> que fazem dele uma referência incontornável, sempre marcada pela originalidade e autenticidade das suas obras, no panorama mundial do cinema.

Assim, de docente em história da África a espectador atento do cinema africano, passando para organizador de Mostra cinematográfica, vejo-me agora na posição desafiadora de escrever sobre diretores e filmes apresentados. A responsabilidade, se ela existe, é amenizada pelo teor da proposta deste livro, compartilhada com os outros autores: deixar que cada um, voltado para o tema ou ligado ao continente africano, mas não especialista do cinema, sinta-se à vontade para transcrever as suas impressões, sentimentos e análises relativas à sua participação como espectador, debatedor, palestrante da Mostra.

A liberdade reivindicada do “point de vue”<sup>15</sup> e da subjetividade da percepção, elementos inerentes à própria ação do espectador de filmes, levaram-me, pessoalmente, a me voltar, neste pequeno artigo, para a questão da concepção desta edição da Mostra, das ideias e das propostas que sedimentaram a escolha da homenagem prestada às duas figuras fundamentais do cinema africano que foram<sup>16</sup> e ainda são, por meio da influência das suas obras, o ator, teatrólogo, contador e griot burquinês<sup>17</sup> Sotigui Kouyaté e o diretor, “inventor de cinemas”, “cineasta do possível”<sup>18</sup> nigerino<sup>19</sup> Moustapha Alassane.

## **2 FIGURAS, 2 CAMINHOS DO CINEMA AFRICANO PARA OS 10 ANOS DA MOSTRA.**

A ideia central da curadoria da Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC) “10 anos de história e cinema em torno de Sotigui Kouyaté e Moustapha Alassane”, claramente presente no seu título, era, depois de 10 anos de luta e de esforços para manter vivo este evento, primeiramente, comemorar: afinal, não

14. BAMBA, Mahomed. “Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática”. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013 (acesso, no magnífico site homenagem ao Prof. Bamba: <http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2017/12/001.pdf>). Mahomed Bamba, professor da FACOM/UFBA, um dos maiores especialistas do cinema africano no Brasil e que participou em outra edição da Mostra, faleceu de forma prematura em 2015.

15. Ponto de vista.

16. Sotigui Kouyaté faleceu em 2010, Moustapha Alassane em 2015.

17. Do Burkina Faso.

18. Segundo a formulação do filme documentário “Moustapha Alassane, Cinéaste du Possible” de Maria Silvia Bazzoli et Christian Lelong (2009, 93 min), projetado na Mostra.

19. Do Niger.

conheço, no Brasil, outro evento da mesma natureza, voltada para o cinema africano, que tivesse conseguido se manter tanto tempo.

Contudo, era complexa a ideia de se voltar para o passado da Mostra, de olhar para tantos momentos de altos e, às vezes, difíceis faturas, de tantos filmes (curtas, longas, media-metragens, documentários, animações) projetados e de debates acalorados, intensos pelas reações de um público que se fortaleceu ao longo dos anos, sempre impressionado pela riqueza e a novidade dos temas e da linguagem apresentados nas obras, dialogando com tantos parceiros convidados para debater.

Por isso, optamos por uma comemoração que, simbolicamente, pudesse reverenciar as obras de figuras importantes do cinema africano, abordadas na trajetória da Mostra e que tinham nos deixado nos últimos 10 anos. Minha subjetividade, a minha admiração pelas obras de Sotigui e Moustapha<sup>20</sup> e o fato de a vida já ter me proporcionado encontrar Cristina dos Santos Ferreira<sup>21</sup> e ter tido contato com Isaac Bernat<sup>22</sup>, grandes especialistas do trabalho e da vida dos dois artistas africanos e que podemos convidar para a Mostra, fizeram o restante do ponto de vista da escolha dos filmes, cuja programação se restringiu às obras onde eles atuaram ou que realizaram, assim como documentários sobre os dois personagens.

Mas por que Sotigui e Moustapha? Como articular uma Mostra a partir destas figuras tão carismáticas?

No começo, existe a migração, fator central e determinante da dinâmica social, do processo histórico africano, elemento que, a meu ver<sup>23</sup>, representa, além do deslocamento espacial, o encontro e a faculdade de compreensão, pelo menos de uma outra visão sobre a sociedade de destino. Ali, o estranhamento se transforma numa vontade de saber/conhecer, numa acuidade de cernir os elementos fundamentais e característicos da “cultura de adoção”, nutrida pelo desejo e pelo esforço incessante de ser e estar no mundo, do estrangeiro que carrega a sua trajetória, a sua própria história.

Moustapha Alassane, de primeira, poderia aparecer como a

20. A escolha da obra de Moustapha Alassane como homenageado especial não foi tão subjetiva, na medida em que, pouco antes da Mostra, de 12 a 15 de Maio 2017, aconteceu, pela primeira vez nos Estados Unidos, uma retrospectiva da obra dele no Museum of Modern Art (MoMA) de New York (Ver: <https://www.moma.org/calendar/film/3819>), seguida de um tour em diferentes cidades do país, o que, inclusive facilitou o acesso aos filmes que apresentamos. Agradeço, naquela ocasião a colaboração de Véronique Joo aisenberg, responsável da Cinemateca África do Institut Français, bem como, de forma apoiada, a parceria estabelecida, desde o começo da Mostra, com a Cinemateca da Embaixada da França no Rio de Janeiro, através de pessoas qualificadas como Thomas Sparfel e Gustavo Andreotta, que permitiu o acesso à inúmeros filmes africanos legendados em português do seu catálogo.

21. Autora de uma tese de doutorado de referência (FERREIRA, Cristina dos Santos. Bricolagem e magia das imagens em movimento: o cinema de Moustapha Alassane. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. UFRN: Natal, 2014, 192 p.) sobre Moustapha Alassane e que conviveu com ele, na pesquisa, analisando o trabalho dele e podendo posteriormente, transmitir o seu saber, por exemplo, na oficina que ela desenvolveu na Mostra e cujo um dos resultados foi um curto de animação de feição coletiva e que foi projetado pelo público

(<https://www.facebook.com/MostraCinemaAfricano/photos/a.607659966015891.1073741828.607647736017114/11110559159059300/?type=3&theater>). Também autora nesta coletânea.

22. Ator, diretor, professor de teatro, discípulo de Sotigui Kouyaté que ele acompanhou e que ele escolheu como tema da sua tese de doutorado, publicada na forma do livro, relançado durante a Mostra, intitulado:

Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. (Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2013, 256 p.). Descobri o trabalho fundamental do Isaac sobre Sotigui Kouyaté, por intermédio da sua filha Julia, também atriz e que estava atuando numa peça na França, no período em que estava planejando a Mostra. Encontrando com ela na saída da peça em Paris e falando do projeto de Mostra homenageando Sotigui Kouyaté, foi enfática: “você tem que encontrar o meu pai!”. De volta para o Brasil, fiz contato com Isaac, que de forma muito entusiasta e positiva aceitou o meu convite para participar da Mostra e para escrever nesta coletânea.

23. eu próprio migrante.

24. A relação de Alassane com a cultura Yoruba aparece na forma de um documentário média-metragem intitulado “Shaki” (1973, 25 min) e que documenta, de “dentro” os rituais de coroação do Rei de Shaki, cidade yoruba do nordeste da Nigéria. Lugar de origem da família de Alassane?

25. Ver FERREIRA, Cristina dos Santos. Op. Cit, 2014, pp. 129-141; 181-184.

encarnação do sedentarismo, na medida em que, depois do seu período de formação e de sua ida ao Canadá, fez questão durante grande parte da sua vida de ficar no Níger, inclusive longe da capital Niamey. Mesmo assim, tinha nascido em 1942 em N’joulou (NDogou), no Benim. Migrou com a família, comerciantes yorubás<sup>24</sup>, para o Níger em 1963. Alassane abordou, na sua obra, esta problemática, de várias facetas, seja no deslocamento espacial (“Boa viagem Sim”(1966), “Samba O Grande”(1977)), no retorno da migração (“O retorno de um aventureiro”), ou nos problemas ligados à convivência entre grupos étnicos e religiosos diferentes e à interculturalidade (“Shaki”(1973)), questão importante na obra dele<sup>25</sup>.

Por sua vez, a história de vida de Sotigui Kouyaté, verdadeiro globe-trotter, cidadão do mundo, é muito cheia: nasceu de pais guineenses, desde a infância entre o Mali e o Burkina Faso, sendo depois, sucessivamente, às vezes simultaneamente, professor, músico, carpinteiro, dançarino, secretário de banco, corégrafo, capitão da seleção burquina de futebol, boxeador, radialista... entre outros, antes de fazer uma grande carreira no teatro e no cinema, na África e na Europa, onde encarnou inúmeros personagens.

Pertencente ao clã dos Kouyaté, griots tradicionais da África subsaariana, e, em particular, da região do Mandé, Sotigui, que interpretou o papel do próprio griot Kouyaté no filme “Keita. O legado do Griot” (1995), dirigido por seu filho cineasta Dani Kouyaté, parece ter tido várias vidas. Interessante observar que neste filme, projetado na Mostra e que tematiza a questão da transmissão cultural entre gerações e o papel do griot, Sotigui faz o papel de um griot, Djeliba Kouyaté, que tem como interlocutor principal aquele que recebe a herança do griot, um garoto chamado Mabô, nome de um dos seus filhos mais jovem na vida real, ator também e meio irmão do diretor do filme, Dani. Esta observação serve para ilustrar um elemento importante da vida de Sotigui. Sempre reverenciando os seus ancestrais e os sábios diversos com quem recebeu ensinamentos importantes, Sotigui nunca cessou de levar adiante a sua arte e de propagar a sua palavra de griot para novos horizontes, novos lugares, para os seus filhos, seus discípulos e todas as pessoas encontradas. É que o Encontro é colocado, nesta filosofia, como o centro da dinâmica da troca, da experiência e do conhecimento. Na tradição malinké, como sublinhou Sotigué numa entrevista concedida à Olivier Barlet da revista *Africultures*, a pior coisa que pode acontecer a um homem é a

ignorância e o mais ignorante é aquele “que não botava o pé além da soleira da sua casa: aquele que não soube enriquecer-se do Outro”<sup>26</sup>.

Neste sentido, e ao contrário de Moustapha Alassane, Sotigui Kouyaté, que se ofereceu ao mundo e estava em casa em todos os lugares<sup>27</sup>, faz parte desta geração de cineastas e de diretores africanos que escolheram a migração para o ocidente. Ele nasceu em Bamako, no Mali, faleceu em Paris e foi sepultado em Ouadougou, no Burkina Faso, voltando para a terra que o tinha adotado e onde cresceu.

Além destas diferenças, de trajetórias de vida e não de interesse sobre o Encontro, e, talvez, por conta delas mesmo, Sotigui e Moustapha eram amigos, o primeiro tendo, inclusive, atuado em alguns filmes do segundo, apresentados na Mostra (“F.V.V.A” (1972), “Toula ou o gênio das águas” (1973)). Sobre a importância desta relação, Sotigui Kouyaté precisa<sup>28</sup>: “Tive o privilégio de ter sido apreciado por amigos e irmãos africanos, como o cineasta Mustapha Alassane, que me deu os meus primeiros papéis em longa metragens e me permitiu fazer a música deles”. Assim, apesar da distância física, artística (um ator, outro cineasta), no depoimento de Sotigui, percebe-se o respeito mútuo, a confiança e a amizade nascidos de experiências cinematográficas pioneiras, da primeira geração do cinema africano.

## **MOUSTAPHA ALASSANE, O FAZEDOR DE CINEMA.**

Na época, Alassane já era uma referência, tendo desde 1962 (“Aoure”) realizado vários filmes, de ficção, de animação e documentários, sendo com o senegalês Ousmane Sembene (Borom Sarret (1963)) um precursor do cinema subsaariano. Iniciadas de forma autodidata as suas atividades, encontraram desdobramentos no centro de pesquisa em Ciências Humanas da Universidade de Niamey (Níger), cujo núcleo de cinema tinha sido montado no pós-independência por Jean Rouch, o qual o tinha iniciado ao manuseio da câmera, e na comunidade de criadores do National Film Board que Norman McLaren, grande especialista do cinema de animação, organizou no Canadá e que recebeu Alassane por nove meses.

De fato, o nome de Alassane, mesmo sendo um mestre da inventividade cinematográfica, está relacionado de forma

26. “c'était celui qui ne mettait jamais le pied au-delà du seuil de sa maison : celui qui n'a pas su s'enrichir de l'Autre”. In “Entretien d'Olivier Barlet avec Sotigui Kouyaté, acteur burkinabè”. Entrevista n. 2472. Revista *Africultures*, Paris, junho 1997. (Todas as traduções do francês para o português presentes no texto são minhas). Consultado em [http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sotigui-kouyate-acteur-burkinabe-2472/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=429](http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sotigui-kouyate-acteur-burkinabe-2472/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429)

27. Como frisado por ele numa fala captada no documentário “Sotigui Kouyaté, un griot moderne” (1997/58 min) de Mahamat Saleh HAROUN.

28. «J'ai eu le privilège d'être apprécié par des amis et frères africains comme le cinéaste Mustapha Alassane qui m'a donné mes premiers rôles dans des longs métrages et m'a permis d'en faire la musique». In *Revista Africultures*, Op. Cit., 1997.

29. Alassane, por sua vez aparece como ator no film "Petit à Petit" (1968-70) de Rouch.

30. "Alors le cinema peut s'appeler cinématovérité, d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité: ce ne sera pas un cinema de la vérité, mais la vérité du cinema"(Então o cinema pode ser chamado de cinema-verdade, ainda mais porque terá destruído qualquer modelo do verdadeiro para virar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema). DELEUZE, Gilles. Cinema 2. L'image-temps. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p 197.

31. "...ni moi-même ne serons jamais des africains et les films que nous réalisons seront toujours des films africains réalisés par des étrangers". ROUCH, Jean. "L'Afrique entre en scène" in RUELLE, Catherine (Org.), Op. Cit., 2005, p 77.

32. SAGNATÉ, "Ibrahima. Med Hondo, un cineaste rebelle", Revista Présence Africaine, Paris: 1994, p 40 apud BARLET, Olivier. Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question. Paris: l'Harmattan, 1996, p. 17.

33. Da Maurîtânia.

34. CERVONI, Albert. "Le cinema et l'Afrique: reencontre entre Sembène Ousmane et Jean Rouch". In RUELLE, Catherine (Org.), Op. Cit., 2005, p 79.

estreita à figura imponente de Jean Rouch, que faz o comentário em voz over de vários filmes do Nigerino ("Bon Voyage Sim" (1966), "Samba le Grand" (1977) e colaborou bastante com ele<sup>29</sup>. O etnólogo francês, figura marcante do cinema direto e teórico da antropologia visual, um dos fundadores do cinema-verdade<sup>30</sup>, teve uma influência certa sobre Alassane, sobre o seu modo de filmar, de se posicionar frente ao seu objeto, às vezes de fazer etnoficção. Mesmo assim, existe uma diferença importante entre os dois: um é africano, o outro não. Como enfatiza o próprio Rouch<sup>31</sup>, referindo-se a ele mesmo e a outro cineasta europeu: "(...) seremos jamais africanos e os filmes que realizamos sempre serão filmes africanos realizados por estrangeiros". Esta diferença aparece como um dos elementos que sedimentaram as duras críticas que alguns diretores africanos fizeram à forma de filmar do Rouch.

Assim, para Med Hondo, cineasta de renome: "Em todos os seus filmes, ele coloca em destaque uma suposta especificidade cultural africana que nos ridiculiza. É um homem que, no fundo, sempre nos olhou como insetos"<sup>32</sup>. Na sua crítica, o diretor mauritano<sup>33</sup> retoma a mesma argumentação e a mesma metáfora dos insetos utilizada anos antes por Ousmane Sembene<sup>34</sup>, referindo-se aos africanistas.

A questão da legitimação do cinema africano nascendo, depois de décadas de colonização e no contexto das afirmações culturais e identitárias pós-independências, certamente interessa este tipo de críticas. Resta que o cinema de Rouch, diverso e complexo, pioneiro e criativo, traz a marca do olhar e de um sujeito externo, distante do objeto pesquisado, seguindo os seus princípios definidores da etnologia<sup>35</sup>, que reivindica e trabalha com este lugar do sujeito/autor/pesquisador estrangeiro. Por sua vez, a característica marcante dos cineastas nigerinos da geração de Alassane, formados no Níger, ao contrário de vários cineastas africanos que tiveram que se exilar para se formar, é, segundo Ferid Boughedir<sup>36</sup>, cineasta tunisiano e crítico de cinema, que "representam o cinema africano a partir de dentro".

Por isso, a passagem, na obra de Alassane, entre gêneros cinematográficos diferentes, entre a ficção, o documentário, o filme de animação, faz-se sempre conservando o traço fundamental de uma imersão completa dentro da cultura, voltada para os sujeitos - a verdadeira paixão do cineasta! - que são atores, muitas vezes, das suas próprias vidas. Assim, à primeira vista, "O retorno de um aventureiro" (1966) soa

estranho, provocador e exagerado. Como e por que colocar em cena, cowboys africanos no meio da “brousse”<sup>37</sup> e da cultura tradicional africana? Como fazer com estes jovens nigerinos<sup>38</sup> um western em francês<sup>39</sup> ambientado nas paisagens da África subsaariana? O resultado é impressionante e, rapidamente, o lado supostamente grotesco do roteiro deixa lugar a uma empolgante aventura, bem ritmada, onde os personagens primam pela espontaneidade.

No “O retorno”, os heróis negros que assumem personagens de cowboys não só evoluam e se demarcam dentro de um contexto cultural tradicional onde emergem as figuras que estruturam a sociedade, mas também retornam à sua condição original de sujeitos dela quando, no final, “caem as máscaras”. A utilização da língua francesa, dominante no filme, e atribuída aos personagens principais, os cowboys e os seus acólitos, em voz off ou dublados de forma aproximativa, ou, às vezes, traduzindo e dublando as falas de personagens do povo se expressando em djerma<sup>40</sup> (nem sempre traduzidas), parece operar como uma marcação entre a instância da ficção do filme e o universo nativo, a cultura local comunitária que “recebe” esta ficção. Mesmo assim, mais do que cowboys, os heróis são jovens nigerinos que se fazem de cowboys. No filme, o cowboy Black Cooper, vulgo Ibrahim Yacuba, por respeito, tira a roupa de western para se apresentar em frente do pai dele, no final do filme, quando volta a ser Ibrahim e é trazido para casa pelo seu pai. Serge Moati, no comentário em voz over do seu documentário “Les cow-boys sont noirs” (1967), em forma de making of de “o Retorno de um aventureiro”, informa que o mesmo Ibrahim, à noite, depois das filmagens, tirava a roupa de cowboy, antes de voltar para a casa do pai dele. De fato, como enfatiza Moati, no mesmo comentário: “Nunca sabemos onde começa o filme, onde começa a ficção e onde está a vida real”<sup>41</sup>.

A imersão profunda na cultura não aparece somente no filme “O retorno de um aventureiro”. O primeiro média-metragem de ficção dele, “Aoure” (1962), fornece a mesma sensação, ainda mais para um espectador estrangeiro, de penetração na vida íntima de dois jovens djermas que se encontram e projetam de se casar, aceitando a presença da câmera e resolvendo as questões relativas ao casamento na sua cultura. A voz over, presente tanto em documentários com “Shaki” (1973) ou em adaptações de contos ou lendas com em “O anel do Rei Koda”(1962) ou “Toula o gênio das águas”(1973) contribui a perceber o esforço de Alassane (como o fazia Rouch) de trazer o espectador para dentro da cultura e da sociedade abordada. Não por isso deve se pensar o

35. “La notion même d’ethnologie est basée sur l’idée suivante: quelqu’un mis devant une culture qui lui est étrangère voit certaines choses que les gens qui sont à l’intérieur de cette même culture ne voient pas”. (A noção mesmo de etnologia é baseada na seguinte ideia: alguém colocado em frente de uma cultura estrangeira a ele vê algumas coisas que as pessoas que estão dentro desta mesma cultura não veem). Idem. p 80.

36. Apud 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, p. 166.

37. Nome genérico: mato, interior.

38. Ou nigerense, do Niger, não confundir com os nigerianos, habitantes do país vizinho, a Nigéria.

39. O filme apresenta uma versão original, na maior parte do filme, em língua francesa.

40. Língua da etnia de mesmo nome que conta como segunda etnia mais numerosa no contexto do Niger.

41. “on ne sait jamais où commence le film, où commence la fiction et où est la vraie vie”. Serge Moati em “Les Cow-boys sont Noirs”(1967).

cinema do nigerino como defendendo uma visão tradicionalista. Se, de fato, no final dos filmes “O retorno de um aventureiro” e mesmo “F.V.V.A” (1972), a tradição parece prevalecer contra os perigos da modernidade, o filme “Toula, o gênio das águas”, abre e fecha com cenas contemporâneas, no qual um jovem técnico formado explica as novas possibilidades abertas pela ciência a dois anciões. No próprio enredo do filme, um dos heróis, Ado, para encontrar uma solução à seca que assola a comunidade, recusa se entregar às medidas de sacrifício pedidas pelo poder tradicional da aldeia. Ele procura soluções alternativas e, no final do filme, deixa a comunidade para procurar outros caminhos.

Assim, para Alassane, que aliás foi um incansável inventor, sempre procurando criar novas técnicas, até adentrando na linguagem informática no final da sua vida, além do debate tradição/modernidade, existe a questão fundamental da conscientização que se encontra no centro da sua concepção de cinema: “Cada um dos meus filmes toca na política, já na medida em que provoca um interesse junto à massa da população e é suscetível de fazer ela tomar consciência da sua cultura”<sup>42</sup>. Por isso, o cineasta nigerino, desde os seus primeiros espetáculos de sombra chinesa quando era menino, sempre buscou incentivar a projeção de filmes e a criação de um público na África, tendo, inclusive, durante um ano na década de 1970, percorrido o Níger com uma minivan e alguns projetores.<sup>43</sup>

## **SOTIGUI KOUYATÉ, O GRIOT INCANSÁVEL DOS VALORES AFRICANOS.**

42. “Chacun de mes films touche à la politique, ne serait-ce que parce qu’il suscite un intérêt auprès de la masse et est susceptible de lui faire prendre conscience de sa culture”. Citado em RUELLE, Catherine e Hennebelle, Guy. “Mustapha Alassane. De la boîte en carton à l’ordinateur”. In RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d’un cinema pluriel*. Paris: L’Harmattan, 2005, p. 196.

43. *Idem*, p. 194.

A filmografia de Sotigui Kouyaté (falecido em 2010) é muito mais ampla do que cabia na Mostra onde foram privilegiados os filmes relacionados à África. Na grande carreira do Sotigui e, a partir do momento em que veio para Paris para atuar na peça extraordinária de Peter Brook, o “Mahabharata”(1985), epopeia clássica da Índia, que virou também filme (1988), tiveram várias pérolas, dentre das quais “IP5 – A ilha dos paquidermes”(1991) de Beneix, “Golem, o espírito do exílio”(1992) de Amos Gitaï, “Dirty Pretty Things”(2003) de Stefen Frears, ou, ainda, “London River”(2009) de Rachid Bouchareb, com quem já tinha atuado em “Little Senegal”(2001), apresentado na Mostra.

Ganhará, inclusive, a distinção de urso de prata de melhor ator em Berlim, por sua interpretação em “London River”.

No total, em mais de 40 anos de carreira no cinema, atuou em quase 60 filmes, documentários, telefilmes, sobretudo na África e na Europa. Em paralelo, atuou intensamente também no teatro, dirigido, em particular, pelo grande diretor de teatro Peter Brook, que faria de Sotigui um dos seus atores fetiches (o “Mahabharata”(1985), “La Tempête” (1990), “L’Homme qui” (1993), “Qui est là?” (1996), Hamlet (2000), “Le Costume” (2000), “La Tragédie d’Hamlet” (2003), “Tierno Bokar” (2004)), mas também dirigindo ele mesmo, na África da década de 1970 e, depois, no Mandéka Teatro de Bamako, bem como na associação La voix du Griot (A voz do griot ) que ele tinha criado, entre outros.<sup>44</sup>

Interessante notar que dentro dos papéis variados que Sotigui fez no cinema, encontra-se uma convergência para personagens carismáticos, espirituais e aparentemente depositários de saberes ancestrais. Assim, pode-se observar a ideia de uma permanência ou de uma continuidade da essência de Sotigui enquanto griot, em relação à sua atuação como ator. Essa característica já estava presente nos seus filmes africanos, que apresentamos, como “F.V.V.A” (1972), onde atua enquanto marabuto; “Toula ou o gênio das águas”(1973), no qual encena um rei; “A coragem dos outros”(1982), que o vê enquanto espírito defensor da dignidade africana; na figura profética de Jacob em “A gênese”(1997); encenando o próprio papel do griot Kouyaté em “Keïta, a herança do griot”(1995) ou como chefe (cheio de remorsos) das forças armadas no filme “Sia, o sonho do Python”(2001), ambos filmes do seu filho Dani Kouyaté. A lógica segue em outros filmes, como “La Princesse Yennega” (1986) e “Genesis” (2004), onde assume o narrador principal da história. Em si, nada surpreendente, na medida em que, afinal, o clã dos griots Kouyaté é conhecido em toda a África subsaariana, bem além das fronteiras do Mandé.

A priori, menos lógica é a continuidade observada deste perfil de personagens nos filmes não africanos em que participou e onde teve um papel importante: “Bishma”, o grande sábio no “Mahabharata”, epopeia clássica da Índia (Filme de 1983); Marabuto em Black Mic Mac” (1986) de Thomas Gilou; viajante através ou juntando os tempos no “Little Senegal” (1999) de Rachid Bouchareb.

A esta continuidade, podemos associar dois tipos de elementos correlacionados. Primeiro, Sotigui Kouyaté foi trazido para a Europa por Peter Brook para atuar na peça o “Mahabharata”<sup>45</sup>

74. Sobre uma visão extensiva da obra de Sotigui Kouyaté, ver BERNAT, Isaac. Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2013, 254p.

45. Interessante notar que Brook se convenceu a trazer Sotigui Kouyaté da África, sem o conhecer e somente a partir de algumas imagens finais do filme “A coragem dos outros”(1982) onde o ator interpreta um espírito poderoso. Sobre este episódio, ver o depoimento do próprio Brook no documentário “Sotigui Kouyaté, um griot moderna” (1998) do cineasta chadiano Mahamat-Saleh Haroun.

O sucesso mundial da peça, do filme e das outras peças de Brook (no papel de próspero, poderoso feiticeiro, na peça “A tempestade” de Shakespeare, entre outras) nas quais Sotigui atuou, foi tal que marcou a imagem do ator.

Mas, sobretudo, emergem na tela e no palco, a postura segura e verdadeira do homem, a “beleza do ser”, a capacidade contínua, entre a vida e a encenação, de mobilizar as energias envolvidas (e envolventes!) na consciência profunda da natureza da vida e do seu lugar no Mundo. Do corpo negro de Sotigui Kouyaté, imenso e vibrante, mesmo no imobilismo, habitado pelas forças herdadas e acumuladas na sedimentação das aprendizagens, das iniciações tradicionalistas da sua juventude, das experiências e das trocas da sua vida de griot nômade, emana uma luz própria. A sensibilidade dos diretores de filmes com quem trabalhou e as películas dos filmes em que participou captaram esta “presença” impressionante, marcante na sua filmografia, bem como na sua carreira de forma geral, que o viu, de forma constante e abnegada, transmitir os seus saberes.

Assim, herdeiro dos conhecimentos tradicionalistas do Mali e do Burkina Faso, e incansável comunicador e transmissor dos valores africanos, Sotigui Kouyaté emerge como um “outro homem”, aparentando-se - numa leitura livre e pessoal dos escritos do grande historiador e tradicionalista Amadou Hampâté Bâ e tentando levar em conta, na minha humilde subjetividade, o que, nos desdobramentos dos tempos atuais de reino absoluto da comunicação, poderiam significar as suas definições - um tipo de “Griot-Rei”, “a quem as pessoas consultam por sua sabedoria e seu conhecimento, e que, embora capaz de divertir, jamais abusa de seus direitos consuetudinários”<sup>46</sup>.

## **10 ANOS DE HISTÓRIA E DE CINEMA.**

Pois bem, existem múltiplos elementos para explicar o projeto e legitimar a realização da X Mostra Internacional de Cinema Africano (UFC). Este artigo, na sua forma parcelar e incompleta não pretende dar conta da complexidade que foi esta aventura, nem busca ser um retrato absoluto do processo. Resta que, a partir de um esforço coletivo motivado pela importância da sua realização, foi possível reunir um público razoável e variado, dentro do espaço público da Universidade Federal do Ceará, para assistir um conjunto de 16 filmes (entre longas, média e

46. HAMPATÉ B, Amadou. “A tradição viva”. In KI-ZERBO, Joseph (Org.). História Geral da África. São Paulo, Ática. 1982, p. 207.

curtas de ficção ou documentários e filmes de animação), parte significativa deles de forma inédita no Brasil, o que necessitou um pesado trabalho de legendagem em português.

Cada filme proporcionou um debate animado por um convidado especial, especialista acadêmico, tendo tido acesso antecipado ao filme. Pudemos, também, realizar três mesas-redondas reunindo os nossos convidados e realizar debates, lançamento de livros e uma magnífica oficina de stop-motion, baseada nos modos e fazeres de Moustapha Alassane, a qual rendeu, além do público, uma curta de animação, fruto do seu trabalho coletivo, que foi projetada na Mostra. Problemas? Tivemos alguns, desde um documentário que recebemos faltando 5 dias para a estreia e que não conseguimos legendar, até a um projetor pifando, impossibilitando a finalização de uma sessão de projeção.

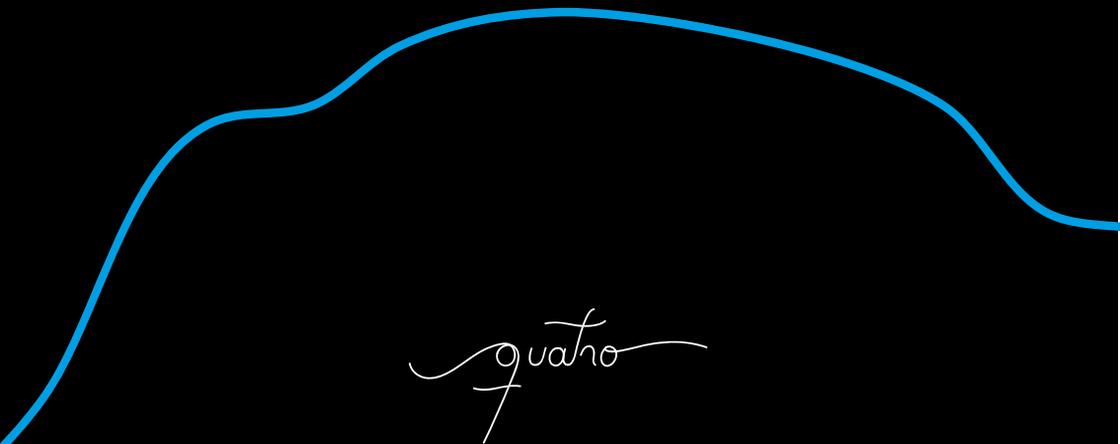
Mas rolou! E, pela 10ª. vez, a Mostra de Cinema Africano (UFC) aconteceu!

O esforço é imenso, e, por isso, a comemoração legítima. A pergunta que segue se volta para a continuidade de um projeto levado a cabo, com raríssimas exceções, sem financiamentos, com muitas energias pessoais, para uma atividade extensiva da UFC, mal reconhecida pela instituição e que se soma às inúmeras atividades da docência e da pesquisa.

O corpo cansa, mas a mente luta. No contexto atual de ataques sistemáticos às religiões afro, à educação pública gratuita e de qualidade, quando um candidato à presidência da república se revelou, repetidas vezes, em declarações públicas, altamente racista, homofóbico, legitimador do estupro contra a mulher, difamando e diabolizando os africanos... o perigo é grande e a responsabilidade individual e coletiva enorme. Por isto, diante de tais ameaças, de retrocessos visando, por exemplo, abolir a Lei n. 10.639 de 2003, precisamos ser vigilantes e manter as nossas ações educativas, lutar para defender a formação de novas consciências, abertas e antirracistas, novos cidadãos capazes de garantir os princípios e os valores de um convívio social igualitário, de uma sociedade marcada pela isonomia e o respeito à diferença. Por isto, a Mostra continuará!

## 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, pp. 143-185.
- BAMBA, Mahomed. "Os espaços de recepção transnacional dos filmes: propostas para uma abordagem semiopragmática". *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013.
- BARLET, Olivier. "Entretien d'Olivier Barlet avec Sotigui Kouyaté, acteur burkinabè". Entrevista n. 2472. *Revista Africultures*, Paris, junho 1997.
- Consultado em [http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sotigui-kouyate-acteur-burkinabe-2472/?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=429](http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sotigui-kouyate-acteur-burkinabe-2472/?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=429)
- \_\_\_\_\_. *Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question*. Paris: l'Harmattan, 1996, 334 p.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 486 p.
- BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2013, 254p.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 13ª ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, 322 p.
- CERVONI, Albert. *Le cinema et l'Afrique: reencontre entre Sembène Ousmane et Jean Rouch*. In RUELLE, Catherine (Org.), RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, p 79.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, 379p.
- FERRREIRA, Cristina dos Santos. *Bricolagem e magia das imagens em movimento: o cinema de Moustapha Alassane*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. UFRN: Natal, 2014, 192 p.
- HAMPATÉ B, Amadou. "A tradição viva". In KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África*. São Paulo, Ática. 1982, pp. 181-28.
- MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo*. Indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, 215 p.
- ROUCH, Jean. "L'Afrique entre en scène". in RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, p 71-77.
- RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, 334p.
- RUELLE, Catherine e Hennebelle, Guy. "Mustapha Alassane. De la boîte en carton à l'ordinateur". In RUELLE, Catherine (Org.). *Afrique 50. Singularités d'un cinema pluriel*. Paris: L'Harmattan, 2005, pp 193-196.



quatro

## LA GENÈSE: uma via para a resolução de conflitos

O filme *La Genèse* de Cheick Oumar Sissoko será analisado aqui como textos que se entrelaçam para compor a narrativa fílmica. Propomos observar como algumas paisagens, personagens e falas produzem sentidos e reconfiguram o argumento bíblico dando-lhe um sentido não ocidental e – por que não dizer? – africano. Imagens, falas, personagens e sons (que não serão abordados aqui) vão produzir uma metáfora de África/Mali que só pode ser percebida por processos de subjetivação que levem em consideração estruturas africanas/malianas.

Demarca-se aqui dois pontos importantes da recepção do filme. O primeiro, refere-se às incontáveis referências de que o filme cobre os capítulos 23 ao 37 do Gênesis, da Bíblia, que proliferaram a partir da exibição no Festival de Cannes. Young (1999) representa essa leitura que se multiplicou ao afirmar que Sissoko “uses magnificent African desert vistas as his backdrop for this highly symbolic, often theatrical version of Bible stories”. Ao enraizar o filme numa “versão dramatizada” do texto bíblico, perde-se a dimensão africana e negligencia-se uma questão que acredito ser importante: por que Sissoko escolheu esse texto para ambientá-lo no Mali?

A ausência deste questionamento levou Stephen Holden (2002, p:195) a afirmar:

“the majestically picturesque film bursts with passion and color but is so convoluted narratively that the great Bible stories lose much as their rasonance”. Segundo o crítico, ao dar ênfase à contemplação teatral, à superstição e à solidariedade tribal, “the movie doesn’t really go anywhere, and its must powerful stories are told rather than dramitized”.

47. Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerias e Professora na Universidade Federal de Ouro Preto.

48. O artigo contém citações diretas de falas de personagens e duas imagens, entre elas está a cena final do filme.

O aprisionamento às Escrituras retira os possíveis sentidos que o filme sugere e torna algumas partes ininteligíveis, como, por exemplo, o canto “the bull’s desire can be denied/ Shechem, son of Hamor/ the lion made Jacob’s bitches bleed” que é uma

referência à narrativa de fundação do Império de Mali por Sundjata Keïta, o rei leão – Manding Diara Lion – que era filho do rei Naré Maghann Konaté e de Sogolon Dalata, a “mulher búfalo”.

Um segundo ponto seria a percepção de que Sissoko dialogou com a narrativa bíblica para produzir um filme sobre os conflitos étnicos, mas que pode ser pensado de maneira mais ampla, pois, nas palavras do personagem Hamor, “evil is everewhere, famine is spreading, drought and querrel have emptied our granaries”. A ambientação na África/Mali foi mais do que um deslocamento geográfico, foi uma provocação ao leitor. O filme “se déroule sous nos yeux dans une ‘atmosphère’ pas forcément conforme à nos Saintes Histoires. La rivalité des chefs, les ambitions, les passions, les crimes de guerre comme les espoirs de paix se développent dans une “ambiance” africaine” (VEDEAU, COHEN, 2000:108) e procura pensar formas de agenciamento numa lógica africana/maliana. Assim, a proposta do filme não é falar sobre o povo escolhido por Deus e suas vicissitudes, mas falar, através da história de três clãs, “a tous ceux qui, de par le monde, sont victimes de conflits fratricides. A tous ceux que font la paix” (SISSOKO, 1999).

O conflito entre “le clan de l’éleveur Jacob et de ses fils” e “le clan des cultivateurs sédentaires dont le chef est Hamor” é representado no filme como fratricida porque o assassinato de Shechem e dos demais homens do clã de Hamor foi um crime cometido pelos descendentes de Sem, filho de Noah e irmão de Can, antepassado de Shechem. É importante pensarmos que a maior parte das famílias africanas são organizadas por consanguinidade: as relações são estruturadas pelo nascimento e não por laços matrimoniais, bem como a espacialidade não delimita o tamanho e, portanto, a casa não define o núcleo familiar (OYÈWÚMI, 2000). Essa referência à família fica explícita no filme, no seguinte diálogo:

- Jacob, son of Abrahan the prophet?
- Correct
- Hamor, son of Canaan, father of nations?
- Jacob, son of Noah, our father?
- Hamor, my cousin!

Para Hamor, Jacob é um irmão, pois ambos são “filhos” do patriarca Noah. No entanto, Jacob não percebe da mesma forma e chama Hamor de filho. Ao longo do filme percebemos que existe

uma distinção clara entre as formas de convivência africanas e as não-africanas, que chamaremos de ocidentais. Essa distinção, revelada ou resultante dos crimes cometidos pelos filhos de Jacob, pode ser pensada como elemento propiciador do afastamento entre os povos.

A África, como “berço da humanidade”, aparece em forma de imagem sob a inscrição do título do filme – La Genèse. Não se trata apenas de um deslocamento ficcional proposto por Sissoko para encenar parte do livro bíblico na África, mas da reafirmação, a partir de uma evidência histórica, de um posicionamento político de uma humanidade africana.<sup>3</sup> Vista de forma descontextualizada, a afirmação de que a vida humana surgiu na África e, portanto, os africanos são humanos e possuem história parece tautológica, mas foi uma resposta à afirmativa hegeliana de que a África “não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar, e o que porventura tenha acontecido nela – melhor dizendo, no norte dela – pertence ao mundo asiático europeu” (HEGEL, 2008:88). A força dessa primeira imagem está em propor uma outra gênese e uma outra forma de estar no mundo e lê-lo segundo códigos próprios.



O título do filme sobre a imagem de Esaü olhando Hombori Tombo é um primeiro deslocamento proporcionado por Sissoko. Não é Canaan ou Jacob ou algum filho de Israel que aparece na primeira cena, mas aquele a quem a benção foi roubada. Esse maciço situado no Mali é culturalmente visto como sagrado (PAASCHE, 2014) e abriga vestígios arqueológicos em sua base de 2.000 anos. Situada na região de Mopti, por onde passava uma antiga rota Sahariana, no Mali, que ligava os mercados de Djenné, Mopti, Tumbuctu e Gao. A região abriga, desde o século

49. Podemos ler esse posicionamento em Diop (1987), Ki-Zerbo (1972), Bernal (1987), James (2009), M'Bokolo (2009) entre outros.

XIV, os Dogon, que, para resistirem aos soberanos das savanas e ao processo de islamização, estabeleceram-se nos flancos do maciço. Segundo Niane (2010), essa é uma das populações mais estudadas da África, por resistirem aos processos de dominação/aculturação preservando estruturas tradicionais que vão desde os rituais funerários (Damas) até ao conhecimento profundo sobre o sistema Sirius que, na cosmogonia desses povos, é a fonte de vida e origem dos seres humanos.

Entendemos que Hambori Tombo é, portanto, mais do que uma paisagem ou um espaço que abrigou o filme. Trata-se de uma região importante para a história da África e demarca o lugar a partir de onde Sissoko quer falar/filmar. Em suas palavras “l’œuvre d’art établit un lien affectif, mental et historique entre les membres d’une communauté qui s’identifient à des manières d’être, de penser et d’agir ; elle est un puissant facteur d’intégration sociale et de dialogue interculturel” (2006).

Ainda nesta imagem podemos observar Esaü, personagem interpretado pelo cantor Salif Keïta, assumir características de sacerdote, observando a casa de Jacob. Na sequência, após conversar com Deus, ele olha para a aldeia de Jacob e afirma: “It’s Jacob the hare, Jacob the deceitful. My brother, my scar. For him have I prepared a poisoned soup”. Coloca-se aqui uma antevisão da história de Shechem e Dinah que desencadeou o assassinato do clã de Hamor, a assembleia das nações africanas e o encontro de Esaü, Jacob e Hamor – os três patriarcas que encerram o filme. Os três que, no sistema de crenças de alguns grupos africanos, tornaram-se um dia ancestrais.

Nesta cena final temos a confirmação do lugar ocupado por Esaü ao renomear o irmão e dizer que “God fought with him all night and today his name is Israel for he was strong against God”. Na narrativa bíblica esse “batismo” aparece duas vezes, assim como no filme: o primeiro, representado no filme, em Gênesis 32:28, o qual é realizado por um anjo com quem Jacob luta à noite. O segundo, na Bíblia, é feito por Deus, que diz: “O teu nome é Jacó; não se chamará mais o teu nome Jacó, mas Israel será o teu nome. E chamou o seu nome Israel” (Gn.35:10). A diferença entre a ação de Esaü e das escrituras revela o lugar de distinção que Sissoko conferiu ao seu personagem.

Hamor também recebe outra roupagem e, ao contrário do texto bíblico, ele não morre e permanece até ao final do filme como um patriarca sábio que demonstra resiliência para lidar com o extermínio dos homens de seu clã e buscar uma justiça reconciliatória. Ele, assim como Jacob, chama os assassinos de chacais, mas nenhum deles promove a caça como mecanismo de vingança ou punição pela dor. Pelo contrário, eles buscam na assembleia das nações da terra um acordo que vise a conciliação.

Dinah, quarta personagem na imagem, permanece com final em aberto no filme. Durante o encontro das nações é aconselhada a abortar um possível filho de Shechem para evitar a vergonha de dar vida a um espírito da guerra. Sua resposta dramatizada carrega ironia e expõe a falha de Hamor ao profanar as próprias crenças, permitindo a circuncisão. Dinah leva as mãos à cabeça, grita e diz: “A red-hot iron scars my insides. No one know such pain. Father, help me. Choose me an old husband, and let me go naked towards his desire. Don’t get up! Stay in hiding!The light of day has gone-out and darkness leave no trace!”

Nenhuma das falas de Dinah é direta, acusativa ou rancorosa, mas todas apontam para o princípio de justiça que não é resultante da punição, mas uma consequência das próprias ações dos envolvidos. É assim que ela questiona Jacob por sua omissão e o alerta sobre as possíveis consequências de sua ausência na assembleia: “Tomorrow night, there will be mourning. It will not be for Joseph or for Dinah, For whom will it be? Tell me father. You are my only hope!”

Jacob não atende a solicitação de Dinah e num ato de impaciência retorna ao seu luto por Joseph. Os filhos de Esaü demonstram disposição para vingar seu pai, porém este os aquieta afirmando que “evil-doer will kneel to earth and cry: have pity”. No dia

seguinte, os chefes das nações reúnem-se na presença dos demais membros dos clãs. A justiça será feita por um acordo de paz e partilhada por todas as pessoas. Jacob não aparece e seus filhos se dizem representantes, contudo os chefes de outros clãs questionam a ausência de Jacob, bem como suspeitam e levantam dúvidas sobre a morte de Joseph.

Neste diálogo, Hamor responde às perguntas, como Jacob lhe pediu, e o desenrolar leva ao questionamento de que se Joseph está morto, quem vigia o gado? Hamor responde que “Now, dogs are keeping them. Jackals!”. Isto para a assembleia entender que os irmãos mataram Joseph.

Em sua defesa, eles culpam os homens do clã Hamor por quererem casar-se com as mulheres do clã de Jacob. Ruben, o filho mais velho, propõe um acordo de paz<sup>50</sup> que prevê a proibição do casamento entre os clãs, de forma que as linhagens sejam sempre distintas e todos saibam quem é quem. Só que, àquela altura, isso já era impossível: pastores e camponesas já haviam se “misturado” e procriado. Esse fato é contado por um escravo que usa a encenação, a dança e a música como mecanismo de reter a atenção e presentificar um acontecimento passado.

A presentificação de Judah sendo “enganado” por Tamar vestida de prostituta é feita pela inserção da cena em meio à narrativa do escravo. Numa estrutura própria da oralidade, o passado surge não para lembrar o que aconteceu, mas para dialogar com o presente e demonstrar como Judah e seus irmãos procuravam desviar o debate sobre a justiça ao assassinato dos homens do clã de Hamor, por meio de uma falsa inocência, pois Shela era filho de um pastor, Judah, com uma camponesa, Ada, e marido de Tamar.

O passado é presentificado sob o ditado africano: “The truth has got two tongues. One is insolent. The other is modest”. É preciso escutar a voz do escravo – a língua modesta – para perceber a impossibilidade de levar o acordo de paz proposto por Ruben adiante. Não se trata de penalizar pelo passado, mas de demonstrar como a “verdade” e a “justiça” proposta pelo clã de Jacob é impossível de se realizar pelas condições postas no presente e que não adianta desrespeitar os acontecimentos investindo numa falsa inocência ou superioridade.

Na sequência, Dinah expõe Hamor, como dito anteriormente, e este é acusado de profanar os deuses de Canaan e abrir caminho

50. Um detalhe interessante desse tratado está no fato de que o Act 55, de 1949, na África do Sul proíbe o casamento entre europeus e não europeus e o Act 5, de 1927, proíbe o sexo entre nativos e europeus. Mais tarde, este último ato foi emendado pelo Act 21, de 1950, que substituiu a palavra “nativos” por “não europeus”.

para o assassinato de seu clã. A guerra se anuncia no momento em que é decretada a morte dos filhos de Jacob como forma de acalmar os deuses. Em meio ao tumulto iniciado, Benjamin corre à casa de seu pai e anuncia a guerra. Neste momento, Jacob sai de seu luto e vai até a assembleia e tenta demonstrar que sua dor é igual a de Hamor.

- Hamor ! That's me, Jacob. I've got only one God and I'm torn apart as if I had twelve of them !  
- I've got twelve gods, but I am alone as if I had none !  
- Hamor! Tell me, where are you going ?  
- I don't have a son anymore. I'm walking towards the grave. And You, Jacob? Where are you going ?  
- I don't have a son anymore. I am going to lay down near my father, Isaac the Saint.

Hamor afirma ter conhecido Issac e pede para que Jacob conte a história que vai levar pelo mundo. A rememoração de Jacob não é narrada por sua voz, mas pela inserção das cenas do passado que mostram como Deus encaminhou a escolha de Rebeqa para casar com Isaac e se tornar sua mãe. Essa história confirmaria a ausência de mácula na vida de Isaac.

A memória de Jacob ocultou a omissão de seu pai em relação ao conflito entre seus dois filhos. Num artifício de perdoar a si próprio, mas também de eximir-se da culpa por ter separado a família e ir contra a ordenação sagrada, Jacob não percebeu que o conflito agora em questão na assembleia era em parte resultado de suas ações. É Esaü que surge em cena para acusar o irmão de omitir sua culpa no destino da família e de não ter condições de levar a história de Isaac ao mundo:

"Lies ! Lies ! lies ! Lye ! From ages, the child was born in tears! Father was torn apart from me, his oldest son. Mother was torn apart from me. And that's you, who tore us apart. You, My younger brother! But God swore in my dreams: tomorrow, I will inherit justice. The one who never lies swore to me, the false-hearted will burn!"

Enquanto os filhos de Esaü matam o rebanho de Jacob e queimam as casas, ele conta a Benjamin como enganou e roubou o direito de nascimento ao irmão mais velho. Enquanto Esaü fala que chegará o momento em que ele matará seu irmão e Jacob afirma que pediu a Deus uma reconciliação, mas "the world has been torn apart and God don't listen to the men anymore", uma criança – tal qual um anjo – avisa a Jacob que é chegada a hora e

a Esaü que a justiça virá de Deus. Então, a promessa se confirma e Jacob luta a noite toda com Deus e vence a morte.

Esaü baixou as armas e Jacob, por ter sido forte, recebeu o nome de Israel. Uma justiça reconciliatória se faz pela negação de um em fazer justiça com as próprias mãos e do outro em assumir suas falhas e lutar pela sua vida e de seus descendentes. Jacob se viu obrigado a sair do luto por Joseph e a lutar pela sobrevivência de seu clã.

A reconciliação vem pela confirmação do novo nome – Israel – e pela notícia de que Joseph está vivo no Egito. Com o apoio de Esaü, Dinah afirma que é tempo de reconciliação e que eles serão bem recebidos. Jacob não só confirma a fala de Dinah como reafirma a reconciliação com Esaü: “He’s my brother. Do what he says. Go to the land of Mizraim!”

Em La Genèse, Sissoko parte das Escrituras para produzir uma leitura africana/maliana das formas de relação com o sagrado e os mecanismos de resolução de conflitos. Ele “explores notions of Reconciliatory Justice as opposed to Western understandings of Retributive Justice” (PAASCHE, 2014). Esta última está presente nos antigos códigos de “Hamurabi e Manu de forma absoluta e fria, tudo resultava em retribuição total” (FERREIRA, ??? :341). Na tradição judaico-cristã ela também se faz presente em Êxodo 21:24 “olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé” e nas palavras de Jesus que pregava a misericórdia, mas com punição ao pecador porque “Toda a árvore que não dá bom fruto corta-se e lança-se no fogo”, segundo Mateus 7:19. O Estado moderno e a organização de estruturas jurídicas, seja no caso do direito consuetudinário ou no greco-romano, definiram as punições para os crimes prevendo que, independente da possibilidade de “reabilitação”, o culpado deveria “pagar” por seu crime.

Uma outra possibilidade de justiça seria a reconciliatória, na qual os resultados são a promessa de um futuro mais justo e pacífico. “The processes of reconciliation are typically oriented towards the continuing bad feelings, suspicions, or harms that were created by the conflicts and injustices of the past” (RADZIK, MURPHY, 2008) Como podemos perceber no texto do verbete “Reconciliation”, da Stanford Encyclopedia of Philosophie, existem muitas variáveis neste tipo de processo, mas a disposição dos grupos e/ou pessoas é essencial. A reparação das relações interpessoais ou dos grupos deve ser percebida e se constituir

como forma de assegurar um futuro melhor, seja pela prevenção de danos materiais e psicológicos, seja por possibilitar a produção de melhores condições de sociabilidade e/ou de acesso a novos benefícios.

No filme, Sissoko usou de vários elementos presentes em diferentes culturas africanas para demonstrar, por um lado, a distinção em relação às estruturas ocidentais judaico-cristãs. Por outro lado, explorou a noção de reconciliação como uma via de paz. La Genèse provoca, por códigos africanos, o leitor a refletir sobre sua condição e às possibilidades de reconciliação com o outro e consigo, através do ato de partilhar o passado – do evento traumático. Os diálogos da assembleia podem ser pensados como pequenas histórias de pessoas comuns, sendo contadas frente ao seu opressor, que se vê obrigado pela esperança de paz a reconhecer seus crimes. Talvez, entre tantos códigos africanos, o filme represente acima de tudo o Ubuntu.

## REFERÊNCIAS

LA GENÈSE. Direção Cheick Oumar Sissoko, Mali, França, 1999, 1:43:15  
< [https://www.youtube.com/watch?v=PkgJJR\\_RcE](https://www.youtube.com/watch?v=PkgJJR_RcE)> Acessado:  
30.09.2017.

ANDERY, Rafael. Herdeiro do Império Mali, cantor albino Salif Keita  
luta contra o preconceito. Serafina. Folha de São Paulo. São Paulo:  
30/06/2013. <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2013/07/1302415-herdeiro-do-imperio-mali-cantor-albino-salif-keita-luta-contr-o-preconceito.shtml> Acesso: 30.09.2017

BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da  
espectatorialidade fílmica? A recepção cinematográfica : teoria e  
estudos de casos. Salvador : EDUFBA, 2013

BERNAL, M. Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization  
(The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985). London: Free  
Association Books, 1987.

DIOP, C. A. Precolonial black Africa. A comparative study of the political and social systems os Europe and black Africa, from antiquity to the formation of modern states. Connecticut: Lawrwnce Hill & Company,, 1987

HOLDEN, Sthephen. Genesis. The New York Times. Ney Work, London: Times Book, 2002, p.195. <[https://books.google.com.br/books?id=\\_E350J-Ui4C&pg=PA195&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=_E350J-Ui4C&pg=PA195&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)> Acesso: 24.09.2017

HAULEY, John. Ubuntu: A literature review. London: Tutu Foudation, 2008. <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.459.6489&rep=rep1&type=pdf>> Acesso: 06.10.2017

JAMES, G.G.M. Stolen Legacy. Greek Philosophy is Stolen Egyptian Philosophy. The Journal of Pan African Studies. 2009 (eBook).  
KI-ZERBO, Joseph. História da África Negra. Publicações Europa-América, 1972.

MASS, Anthony. Pentateuch. The Catholic Encyclopedia. Vol. 11. New York: Robert Appleton Company, 1911. <<http://www.newadvent.org/cathen/11646c.htm>> Acesso: 01.10.2017.

M'BOKOLO, Elikia. África negra: história e civilizações. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

NIANE, D. T. Niane. A independência do Magreb. História geral da África, III: África do século VII ao XI. Brasília: UNESCO, 2010.

\_\_\_\_\_. Mali e a segunda expansão maden. História geral da África, IV: África do século XII ao XVI. Brasília: UNESCO, 2010.

\_\_\_\_\_. Sundiata, an epic of old Mali. Essex: Pearson Longman, 2006.  
OYÈWÚMI, Oyèronké. Family bonds/Conceptual Binds: African notes on Feminist Epistemologies. Signs, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000), p. 1093-1098.

PAASCHE, Karin. Sissoko's La Genèse and Africa's Hope for Peace. 2<sup>o</sup> Global conference on linguistic and foreign language teaching – LINELT. Dubai – United Arab Emirates, December 11 – 13, 2014. [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)

RADZIK, Linda; MURPHY, Colleen. "Reconciliation", The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2015. <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/reconciliation/>> Acesso: 06.10.2017

SISSOKO, Cheick Oumar. La contribution des industries culturelles au développement des pays du Sud. La seconde réunion des ministres de la Culture des pays ACP. São Domingos. 11 -a 13/10/2006. <[http://www.acpcultures.eu/\\_upload/ocr\\_document/Africultures-Sissoko\\_ContributionIndustriesCulturellesAuDvpPaysDuSud\\_2007.pdf](http://www.acpcultures.eu/_upload/ocr_document/Africultures-Sissoko_ContributionIndustriesCulturellesAuDvpPaysDuSud_2007.pdf)>. Acesso: 01.10.2017

VIDEAU, André, COHEN, Jim. La Genèse. Film malien de Cheick Oumar Sissoko. Hommes et Migrations. n°1224, Marselha: Mars-avril 2000, pp. 107-108. <[http://www.persee.fr/docAsPDF/homig\\_1142-852x\\_2000\\_num\\_1224\\_1\\_3496.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/homig_1142-852x_2000_num_1224_1_3496.pdf)>. Acesso: 29.09.2017.

UNITED NATIONS HUMANS RIGHT. Salif Keita, Word Renowned musician and activist. <<http://albinism.ohchr.org/story-salif-keita.html> > Acesso: 28.09.2017

YOUNG, Debora. Genesis. Variety. 20.05.1999. <<http://variety.com/1999/film/reviews/genesis-3-1117499780/>> Acesso: 02.10.2017

05

cinco

# SONHO DE UMA CONVERSA DE QUINTAL: valores comunitários do Griot Sotigui Kouyaté para a formulação de um projeto pretagógico

## ENTRANDO NO QUINTAL DE CASA...

Aproveitando a realização de um grande evento de promoção das africanidades acontecendo na cidade foram convidadas personalidades africanas e estudiosos brasileiros que trazem aportes valiosíssimos acerca das nossas culturas de matrizes africanas. Dentre as personalidades figurava o griot Sotigui Kouyaté, do povo Mandinga, extremamente respeitado e reconhecido, na Costa Oeste da África, essencialmente no Mali, Guiné e Burkina Fasso. Também dessa região, especificamente do Burkina Fasso, estava Sobonfu Somé, uma dama especial, sábia filósofa mensageira do povo Dagara que viveu boa parte de sua vida na sua aldeia nativa, mas que se mudou depois para viver com seu esposo, também Dagara, nos Estados Unidos, dando palestras acerca dos modos de ser, estar e agir Dagara e como podem nos orientar espiritualmente no Ocidente. Juntos com eles, nos reunimos duas noites antes do evento, na minha casa, onde fiz questão de oferecer um jantar a tão seletos convívios. Dentre os convívios estavam professores como Isaac Bernat da Faculdade CAL de Artes Cênicas, Franck Ribard, do departamento de História da UFC, Henrique Cunha Jr do Programa de Pós-Graduação da FACED-UFC, Fátima Vasconcelos da FACED-UFC, bem como nossos respectivos orientandos e orientandas.

Foi nesse jantar na minha casa que surgiu uma conversa entre nós sobre os papéis do griot Sotigui e da mensageira espiritual Sobonfu Somé, que acabava de chegar dos Estados Unidos de uma de suas requisitadas conferências. Trago aqui um trecho dessa conversa relativa a apresentação e considerações do griot Sotigui tal como consegui os registros, sendo que as partes de falas diretas do griot estão entre aspas, já as outras são citações não textuais, ou seja, minhas compreensões acerca do que foi dito. Os termos destacados são os que mais me chamaram a atenção.

Essa parte da conversa envolveu também Isaac Bernat, o conhecido ator, diretor e professor de teatro, convidado como acompanhante oficial de Sotigui. Chamou-me logo a atenção que Sotigui insistia em tratá-lo com os termos “meu filho”, apesar de biologicamente não apresentarem nenhuma relação de proximidade. Esse trato foi explicitado o significado mais adiante.

Com a chegada de outras pessoas amigas fomos sentar no quintal da casa, para conversar mais à vontade sob às árvores, e banhados pelo luar, ao modo da tradição africana da Costa Oeste africana. E assim iniciou-se uma roda de conversa sobre valores da tradição africana da Costa Oeste, notadamente relativos aos conceitos de ancestralidade e comunidade.

## **FRAGMENTOS DE UMA AMENA CONVERSA DE QUINTAL**

Apresentando-se, Sotigui, referiu-se primeiro à história de sua linhagem, lembrando inclusive da importância do nome nas culturas africanas, notadamente em se tratando de uma linhagem de gente de ofício tradicional.

- “Antes de mais nada, sou griot. No meu cartão de visita consta primeiro que eu sou griot, antes dos termos escritor e contador. Sou griot como a árvore começa pelas suas raízes. Griot é a minha identidade. Meus antepassados foram griots e acredito que a minha descendência também será griot. Somos da categoria dos namiakala, os djélis, cujos Kouyaté foram os primeiros griots e Deus sabe que existem mais de cem tipos de griots mas nós somos os primeiros com essa denominação. Nasce-se griot, é de pai para filho. Também existem as mulheres nascidas griottes, elas são muito poderosas”. Somos uma dinastia da mesma linhagem, descendentes de três patriarcas, Moussa, Massamagam e Batroumori. “Em outros lugares podem desempenhar as mesmas funções, mas não podem ser chamados griots”.

O império de Mali durou do século XI até o século XIII. E meu nome Kouyaté começa no império mandinga que envolveu Senegal, Gambia, Libéria, Serra Leoa, Guiné, Guiné Bissau, Mauritânia, Níger, Benim, Burkina Fasso e parte da Costa do Marfim.

“Particularmente, nasci no Mali”, informou Sotigui, “depois morei até os quatro anos na Guiné, em seguida fui criado em Burkina Fasso, que foi quem me deu o leite, me deu a vida. Mas, antes de mais nada, sou Africano”.

Um dos momentos mais emocionantes da minha vida, foi o retorno a esses lugares de origem, notadamente quando eu pude rever a minha cidade natal após 26 anos de afastamento. Foram muitos sentimentos. Numa certa altura fui presenteado, pela grande griotte malinense Fanta Kounaté, com um canto de homenagem à minha pessoa e linhagem, acompanhada pelo toque de um kora. “Creio que é um dos mais belos presentes quando alguém lhe presta homenagem. Tudo isso agrada, é uma honra. Mas é mais forte ainda quando é de artista para artista. Sobre tudo se a finalidade e os objetivos deste artista, se posso me chamar assim, é a abertura, a troca e o compartilhamento. Porque quando me expresso, me expresso em nome da África. Porque sou africano antes de ser Sotigui, e quando ajo, em alma e consciência, não penso em estar defendendo um prestígio, nem apenas a honra de Sotigui. Vejo em primeiro lugar a imagem da África. Através do presente que essa artista me deu, senti uma felicidade muito grande que é que a minha mensagem, por tão mínima que seja, consiga, mesmo assim, se espalhar. Meu desejo seria que outros exemplos, porque sou apenas um vento que passa, então que outros ventos como eu, e além de mim pudessem também serem ventos portadores”.

Nesse instante, Sobonfu Somé reforça a importância do nome como gerador de um senso de destino: – Na nossa aldeia o nome é ele próprio gerador de destinos. Pois há uma interferência da ancestralidade na escolha do nome, que é dado bem antes da criança nascer, ainda mais quando se faz parte de uma linhagem de gente de ofício, o de realeza. No meu caso o nome Somé, significa coelho, animal que para nós simboliza o mensageiro. O portador desse nome sabe que não ficará num só lugar pois será dedicado a levar ensinamentos adiante, foi assim como eu vim parar nos Estados Unidos e agora estou aqui, nesse quintal de uma casa de Fortaleza, no Brasil, tão distante da minha aldeia, mas tão próxima da nossa irmandade.

Estou muito feliz de estar aqui com vocês, justamente num quintal, retorna Sotigui. Vou dizer por quê: Quando fui visitar a casa onde fui criado em Burkina Fasso, passamos a maior parte do tempo no pátio. Neste pátio muita gente chegou carregando cabaças... “as pessoas que voltam com cabaças significa que

são pessoas que foram curadas. Isto é, uma base que deixei de herança para toda a família. É uma aspecto da minha vida também, já que sou caçador, que é, antes de tudo natureza. Por isso, sou ao mesmo tempo homem da cidade e homem do mato”.

“Os encontros no quintal da casa são tradicionais para nós. Sem exagero, o pátio da minha casa em Ougadougou, é minha alma”. Nas nossas casas o pátio é geralmente interno a vários recintos, ficando ao centro das habitações, o que demonstra sua importância. Os encontros com parentes e amigos no pátio nos permitem reviver e reatualizar o passado, como quando alguém me perguntou como fazíamos para nos conservar, para não envelhecer. “Respondi: simplesmente, cada dia faço dois flashbacks à minha juventude, o que permite continuar os meus momentos de infância estes reencontros com velhos irmãos e amigos me trazem de volta a minha infância, a minha ingenuidade. Por que rimos como verdadeiras crianças e nós gritamos tudo o que não podemos fazer nos outros lugares”. Então sinto-me muito a vontade nesse local da casa. Me lembra nossos pátios.

Posso fazer uma pergunta, em outra direção, tenho uma curiosidade, exclama-se o professor Franck Ribard, por que chama o professor Bernat de 'meu filho'?

Sotigui explica que Bernat tornou-se seu filho pelo chamado espiritual que envolveu o encontro deles, as atitudes humanas que demonstrava, sua capacidade de escuta, observação, desejo manifesto de aprender, o respeito que manifestava diante do desconhecido. Foi-se criando um forte laço de amizade e pelas vivências significativas que compartilharam, tanto no Brasil, quando Sotigui vinha ministrar cursos e oficinas sobre a arte da contação no teatro, como também em Burkina Fasso, quando Bernat foi visita-lo e conhecer seu contexto de vida. Sotigui, via Bernat como o articulador fundamental de sua vinda ao Brasil, que lhe abriu portas para se comunicar com membros da diáspora brasileira presente no Rio. Encontrar-se com os descendentes do outro lado do Atlântico era muito significativo. Energias muito especiais fluíram, mensagens não verbalizadas foram passadas em sonhos e intuições, e ambos foram fortemente afetados por esses encontros que se repetiram ao longo de vários anos.

- Em África, interferiu a sábia Sobonfu Somé, esse fenômeno é comum, não tratamos o conceito família, de modo restrito à família biológica, e muito menos à família nuclear, assim

muitos achegados são considerados família. E quando falamos em ancestrais, nos referimos desde à natureza (uma árvore, um rio, por exemplo) at' é nossos antepassados, conhecidos ou não, sendo que a maioria nós não conhecemos mesmos, mas isso não impede recordá-los e homenageá-los pois consideramos que continuam entre nós, sob diversas formas, nos guiando e nos amparando. Sem eles não existimos.

Com certeza sábia Sobonfu, responde Sotigui, - “para nós, os sábios são pessoas mais velhas, que chamamos também de pais ou mães por que elas nos adotam. Somos filhos para eles, então são esses sábios que chamamos dos meus pais. Pude herdar, como dizemos na nossa linguagem o que pude roubar atrás deles”, pois aprendi muita coisa com eles, sobretudo relacionado às curas corporais e espirituais.

- Na aldeia Dagara, completa Sobonfu, as pessoas mais velhas são tão importantes que são eleitas cinco mulheres e cinco homens para formarem o conselho de anciãos, que tem enorme responsabilidade de aconselhamento e tomada de decisões coletivas acerca da vida comunitária. São eles inclusive, que resolvem conflitos, não temos polícia, tudo se resolve no coletivo guiado pelo conselho. Cada mulher e homem desse conselho de anciãos representa respectivamente um dos nossos elementos que para nós são terra, água, fogo, mineral e natureza. Nós também não separamos as coisas mundanas dos fenômenos de cura e espiritualidade, está tudo relacionado.

- Quer dizer que essas pessoas mais velhas são necessariamente guias espirituais? Pergunta a doutoranda Kellynia Farias.

- Sim Kellynia, responde Sobonfu Somé, são pessoas que entendem das relações cósmicas que nos envolvem, não é griot Sotigui?

- Com certeza sábia Sobonfu, as pessoas idosas reconhecidas como sábias nos brindam além da experiência de vida, sua força espiritual, não há como separar essas dimensões, conclui Sotigui. Voltando à pergunta do Professor Franck sobre minha relação com Bernat, houve um fato muito mais forte do que tudo isso que me levou a declara-lo meu filho. Lembra-se do solidéu que você me deu, Bernat? Foi durante as oficinas no Rio de Janeiro, quando espontaneamente, vários cursistas me deram presentes, mas você me deu algo muito profundo para mim que muito me tocou, o kipar do seu pai já falecido. Lembra?

- Lembro sim, responde Bernat, emocionado, “a partir desse gesto Sotigui passou a me chamar ‘meu filho Isaac’, e eu a ele, de ‘meu pai’. Na ocasião em que fui pela primeira vez à sua casa em Paris, ele fez questão de mostrar o kipar em destaque numa vitrine ao lado de outros objetos de valor afetivo. Porém, na segunda vez que fui a Paris, em novembro de 2007, o kipar passara para a mesa de cabeceira do seu quarto. Mais uma vez ele fez questão de me mostrar. Ao lhe dar o kipar quis lhe oferecer algo que tivesse para mim um valor espiritual. A partir daí se estabeleceu entre nós uma relação familiar ” (Bernat, 2013, p. 33-34). Sem saber ao certo toda a profundidade da minha dádiva, mas já intuindo, realizei um gesto simbólico muito significativo, ancestral mesmo.

Bernat prosseguiu, narrando a sua enorme emoção por ter-se tornado filho de Sotigui, da honra que sentia e de como isso o revestia de uma enorme responsabilidade. Interessante que mesmo ele sendo descendente da diáspora judia, ele passou a sentir laços de pertencimento também à africanidade, reforçando assim que os vínculos que nos unem ao continente africano não são necessariamente consanguíneos, embora a filiação biológica seja de importância inegável na história familiar e clânica. Assim, ele, mesmo de pele branca e linhagem judia, não deixava de sentir-se envolvido pelo laço gerado nesses encontros que a Espiritualidade propiciou, revelando outro conceito filial.

- Hoje, intento sair da posição brancocentrada naturalizada no Brasil, continua Bernat, que tende a outorgar privilégios às pessoas brancas em detrimento da visibilidade e representatividade da população negra que contraditoriamente é majoritária. Procuro contribuir com o combate à desigualdade racial, incorporando os ensinamentos ancestrais que aprendi com Sotigui nas aulas da universidade e em projetos teatrais com pessoas negras e sobre personagens negros. Inclusive, nesse momento, estou dirigindo peça cuja protagonista é negra, pois trata da grande escritora negra brasileira, Carolina de Jesus. Dialogo com pessoas membros do movimento negro na tentativa de compreender e traduzir os sentimentos e conhecimentos desse outro lugar social e de fala que é o da pessoa negra de cor, lugar esse ainda muito desvalorizado no Brasil.

- Fico muito orgulhoso do meu filho brasileiro pelo que está se apropriando dos nossos encontros, responde Sotigui. Esse é o verdadeiro sentido da palavra do griot, o de espalhar conhecimento profundo, posturas e atitudes espirituais

condizentes com nossos valores ancestrais atualizados na realidade de hoje que no caso, envolve a participação diáspora negra mas também os não negros.

-Nós griots, griottes ou mensageiras como eu, exclama Sobonfu, temos no nosso propósito de vida a comunicação e transmissão dos ensinamentos ancestrais que nos guiam, são éticas e filosofias que atravessam milhares de anos, e que por incrível que pareça, continuam válidos para nós hoje, nessa vida tão atribulada e modernizada que move o Ocidente. O Ocidente tende a mostrar uma relação mais material com seu passado do que propriamente espiritual, às vezes no dia a dia as éticas e experiências ancestrais são desdenhadas ou tratadas como arcaicas, distantes da sua valorização espiritual, de conexão.

Nós, como africanas e africanos de tradição da Costa Oeste, temos muito a comunicar e construir com os nossos descendentes nas Américas, mas não somente com eles, com todos os povos ali presentes. Nossas experiências e filosofias têm relevância para Americanos e Europeus também, povos de diversos pertencimentos etnicorraciais. Eu aprendi isso ao conviver com os Americanos nas grandes cidades. Estava totalmente distante, em todos os sentidos, da minha aldeia Dagara, isso gerava um estranhamento mútuo na minha relação com os Americanos. Mas o contato com o outro Americano, me ajudou a entender o que antes me parecia apenas natural, descobri que o que era natural para mim, não o era nessa sociedade moderna ocidental. E fui ensinando e aprendendo junto. Foi de enorme alimento.

Nesse momento me manifesto lembrando do filme “Keita, a herança do griot” dirigido pelo seu filho Dani Kouyaté: - Sotigui, naquele filme em que o senhor fez o papel do griot de uma família burkinabé de classe média que se quer moderna, fica bem evidente esse choque cultural, entre os valores do griot e os da modernidade ocidental naquele diálogo seu com o professor da escola do filho da família, quando o griot pergunta qual seu nome? O professor responde Drissa Fonana. O griot prossegue perguntando, qual o significado do seu nome e o professor responde que não faz ideia. O griot se exclama preocupado: como pode querer ensinar alguma coisa se não sabe nada a respeito da origem do seu próprio nome?! Por esse exemplo percebe-se o distanciamento entre a escola moderna e a tradição oral africana que tanto valoriza conhecer sua origem e história.

- Me desculpe me meter, intervem Bernat, mas me parece que é

porque, “o griot é também um buscador, um viajante que está sempre à disposição de novos encontros com outras tradições que alimentem o seu “saco de palavras”, pois é através delas que sua ação no mundo dos homens é exercida”. (Bernat; 2013, pág.:111). O que percebo é que “o estrangeiro é valorizado e respeitado, pois o raciocínio é que entre tantas portas para entrar ele escolheu a minha. O estrangeiro é considerado uma importante fonte de conhecimentos que desperta muito interesse. (Bernat, 2013: p. 147).

Isso acontece porque o encontro está no centro da civilização africana...retoma Sotigui. “Cada povo tem sua civilização... e todo mundo é selvagem”, no sentido de se fundamentar no que conhece, e ignorar o que é do outro. Assim, “somos selvagens ‘daquilo que não conhecemos”. Mas a forma de ser selvagem, pode ser diferente. Podemos aceitar a troca ou não, nos abrir ao outro ou não. Nós griots, enquanto autoridades espirituais, procuramos manter nossa abertura ao outro, que é para nós uma fonte de aprendizagem.

“Mas a colonização fez muito mal aos griots”, não os valorizava. Quando os colonizadores vieram “disseram que encontraram gente boa trabalhadora mas que encontraram [também] outros preguiçosos [os griots]” que viviam às custas dos primeiros, “porque só ficavam falando e os outros lhes davam dinheiro. Eles ignoravam que a palavra era o trabalho do griot mas que a palavra não é materializada e por isso não é vendida. Portanto era uma ignorância por parte deles e portanto eles eram selvagens”, só que de uma forma muito fechada e arrogante”.

Outro exemplo do tempo em que o Níger era colônia da França, foi quando o governador-geral francês pediu para ver as autoridades locais. Boubou Hama, como autoridade, grande intelectual e futuro presidente da primeira Assembleia do Níger, foi se apresentar a ele. “Ao chegar ao recinto, Boubou Hama tirou os sapatos e depois entrou para cumprimentá-lo. O governador-geral ficou furioso! Ele não entendeu um dos nossos maiores gestos de respeito. Até hoje, você pode se permitir entrar de boné na casa de um idoso, mas, nunca de sapatos, na casa de quem respeita. Nós achamos que, não é limpo, por que pisamos nas coisas... Assim, eu nunca entro calçado na casa da minha mãe. Ou seja, cada um tem a sua civilização”.

Então o encontro, que está na centralidade da nossa civilização africana, é um valor fundamental para nossa vida. Tão

importante, que nós não possuímos até hoje a palavra teatro na nossa língua malinca, e sim gnôgôlon, ou seja, “nos conhecermos”. Para nós a ideia de ir ao teatro está associada ao encontro que propicia ampliação de ensinamentos e fortalecimento do pertencimento. Pois está implícito que para se conhecer é preciso trocar no coletivo, interagir.

- Pergunta a doutoranda Adilbênia: podemos dizer que existe uma ética do encontro, inclusive com relação à hospitalidade com as pessoas forasteiras, estrangeiras?

- Sim, sem dúvida, reforça o griot. O estrangeiro para nós é sagrado. Não é mais como há 500 anos, mas “as regras são sagradas. Um estrangeiro que chega à noite encontrará obrigatoriamente um lugar para dormir e o que comer... para não dormir de barriga vazia. Nós alojamos um estrangeiro gratuitamente por três dias e o alimentamos também gratuitamente. Mas ele tem um pequeno dever. Durante três noites, ele fica junto à família, para falar de suas experiências, de onde ele vem, o que ele viu no caminho, como é o país dele. Depois de três dias, não há mais obrigações. Há nisso uma dupla vantagem. Por um lado, nos informamos, nos enriquecemos, por outro lado, as pessoas viajam com poucos recursos. Não se pode dizer que um povo assim não seja civilizado”.

- Realmente, reforça Bernat, “no que se refere a essa civilização africana da qual fala Sotigui, o que pude comprovar na minha viagem é que ela possui um imenso sentido comunitário e hospitaleiro. Apesar das dificuldades econômicas, pude vivenciar este acolhimento e o verdadeiro interesse das pessoas pela minha história pessoal e também em saber mais sobre o Brasil, (Bernat, 2013: p. 147)

Outro ponto importante, prossegue Sotigui, é a íntima relação entre auto conhecimento e a necessidade de conhecimento do outro. “Costumamos dizer, que a coisa mais difícil de se conhecer, é o conhecimento de si próprio. Pensamos nos conhecer, mas nos conhecemos muito pouco. Podemos nos revelar a nós mesmos todos os dias. Por isso dizem, no meu país, que quando você vê a pessoa, nessa pessoa, há as pessoas da pessoa. E nós encontramos essas outras pessoas que nos enriquecem, que nos revelam à nós mesmos, no encontro com o outro. E dizemos, se você vê o outro, não tenha medo de olhá-lo olho no olho. Então você compreenderá que o que os aproxima é muito maior do que o que os separa. Toda exclusão, toda

rejeição, é o desconhecimento do outro”.

- Daí a importância de passar esses valores na comunidade, pois não basta estar junto para virar comunidade, é preciso alimentar o espírito, ou seja, vivenciar os ensinamentos fortalecedores do senso comunitário, afirma Sobonfu.

Por isso, ”a voz do griot, como é chamado meu trabalho na França, começa pela filosofia. As filosofias africanas são as palavras antigas. Eu falo dos nossos símbolos, de nossa filosofia, das antigas palavras passadas pelas pessoas mais velhas”.

- Que interessante, exclama-se entusiasmado Trindade Nanque, aluno Bissau guinense da Unilab, essa é exatamente a forma como chamamos as histórias que nos são contadas a título de ensinamento, palavras passadas! Temos a mesma tradição no meu país.

- Sim, a Costa Oeste tem muita coisa em comum! Prossegue Sotigui: Das histórias comuns “pouco a pouco passo para certos contos iniciáticos. E depois, para mostrar que o griot não está só preso na sua gaiola, abordo outros contos universais da Índia. E depois, tomo como exemplo textos franceses. Dessa forma, mostro que valores ancestrais circulam entre as civilizações nas contações antigas”, sendo que nós africanos continuamos valorizando esses ensinamentos.

Ao longo das contações, um dos elementos mais importantes é garantir a escuta para apropriação do valor espiritual das mensagens ali expressas. Mas, o que é a escuta? Para não fazer um discurso, a escuta é simplesmente buscar conhecer o outro. Para nós griots qualquer violência e qualquer ódio só pode ter origem numa ignorância e também no desconhecimento do outro. Infelizmente os seres humanos não têm mais os pés no chão. Existe uma perda de valor humano, falta liberdade até para se tocar. Ora a escuta é ficar sensível ao outro”. Nesse momento Sotigui faz um silêncio.

Após uma pausa, Bernat intervém: “A percepção da plateia é cultivada na África como algo imprescindível. Quando um contador que, que não precisa ser necessariamente um griot, narra um feito épico ou algum conto geralmente conhecido da comunidade, a participação de todos é estimulada. Há a figura do námúnamulá (respondedor em maninca), ou seja, aquele que diz: naamu, (é verdade, eu escuto). Assim o contador tem

sempre alguém cuidando para ver se a recepção está justa. A plateia também pode intervir cantando os refrãos, a participação de todos que ouvem a história é fundamental para que ela permaneça viva como um elo entre o passado e o presente” (Bernat; p. 2013, p: 78), isso influencia a maneira de fazer teatro.

Rafael Ferreira, outro doutorando, toma a palavra: - isso me lembra a característica da capoeira, notadamente a angoleira, que é a minha linhagem, pois noto que é recorrente o fenômeno de pergunta e resposta. A movimentação na capoeira é considerada pelo estudioso Mestre Pavão, uma conversa corporal, mais do que uma luta, ao menos como é praticada majoritariamente hoje. Também é a nossa forma de cantar, tanto no final da ladainha, onde sempre se introduz um chamado à roda para cantar junto como durante a roda toda. Sem contar toda a linguagem do berimbau, que conversa com os demais instrumentos e com a dupla que está jogando na roda.

Sem dúvida, responde Sotigui, me parece que essa manifestação corporal que é a capoeira e sua forma de cantar se inscreve nessa filosofia de interação.

No filme martiniquenho *Rue Cases Nègres*, Rua Casas Negras, que retrata uma comunidade negra pobre e nela, a realidade de um menino que vive com sua avó, na ilha caribenha de Martinica, há uma cena muito forte de um velho sábio da comunidade contando histórias para as crianças. E lá se tem o hábito do contador manter a atenção falando “Et cric!, ao que a roda responde, exclamando com entusiasmo “Et crac!” isso é repetido mais uma vez. De vez em quando, durante a narrativa, o contador retoma esse chamado e a roda já sabe o que responder, atendendo prontamente. E aqui também há isso. Soube pelo estudioso de cultura afro-brasileira Zéca Ligiéro, que aquele refrão que encontramos em várias músicas: Tião? - Foi, Foste? - Foi!, Me diz quanto foi? Foi 500 reais!, é na verdade um jeito de manter a atenção dentro de uma roda, uma espécie de despertador de atenção. E noto que isso é recorrente nas manifestações das comunidades negras afrodiáspóricas me geral.

- Mas, retoma Sotigui, sobre o valor da escuta, insisto que não se limita a considerar técnicas de comunicação. O problema é que “o mundo de hoje vai a uma tal velocidade, na corrida da competição técnica’, que o ser humano não tem mais os pés no chão. Estamos ligados demais à técnica. Mundialmente, em todos os discursos, fala-se em comunicação, encontros e trocas, até de dividir. No

entanto, um verdadeiro encontro não acontece a não ser pela escuta. Por isso escutar, não é ouvir com o ouvido mas é ser sensível ao outro... Não se pode dizer que o mundo de hoje esteja à escuta. Nós nos falamos mas não nos escutamos. É uma corrida de interesse. A escuta é questão de sensibilidade. Eu sou sensível ao outro, o outro é sensível a mim. Por isso é que nós dizemos que a viagem mais comprida é a da cabeça para o umbigo, pois não adianta saber racionalmente se não sente por dentro, se não vive os ensinamentos no seu íntimo.

Bom, acredito que já falei muito, quero ouvir mais vocês. Me falem do Brasil.

Bernat: Antes, permita-me agrade-lo por ter-me aceito como seu filho e amigo. Preciso dizer que com o griot Sotigui “mudei muito minha forma de ensinar. Aprendi a ver o aluno como meu mestre, a não trazer uma verdade absoluta para ele, aprendi ainda o respeito e a humildade. Nas oficinas com ele no Rio as pessoas expressaram falas como aprendemos a sermos o que somos, a respeitar o semelhante. Apontaram o valor da escuta, a necessidade de não ter pressa e de se permitir olhar para trás. O Sotigui nos ensinou um ditado: os dentes e a língua sempre viveram juntos mas se o dente morder a sua língua, você não vai jogar fora os dentes e nem cortar a língua, são ensinamentos de vida. Não é um erro ou uma dor causada por quem convive desde sempre com você que vai fazer você desprezar ou odiar essa pessoa, sem consideração à história comum. Aprendemos a sermos mais comunitários e respeitosos um para com o outro.

## **DESPERTANDO DO SONHO, INSPIRAÇÕES DO GRIOT SOTIGUI E CONSIDERAÇÕES PRETAGÓGICAS**

Não lembro mais nada depois disso, não sei ao certo se a conversa no quintal terminou assim, só sei que acordei desse sonho, impressionada pela nitidez das cenas e falas. Para não perder a riqueza de detalhes, fui logo escrever e registrar tudo no computador. Esse sonho veio a calhar, estava precisando entregar um artigo sobre minha contribuição na última Mostra Internacional de Filmes Africanos coordenada pelo professor de História Franck Ribard, e assoberbada de tarefas estava já muito atrasada na feição do texto e ainda me perguntando de que forma iria tratar dos ensinamentos marcantes que estou trabalhando graças ao livro de Isaac Bernat sobre o griot Sotigui Kouyaté.

O livro da tese de doutorado dele sobre seus encontros com o griot, tem sido uma importante inspiração para minhas aulas sobre tradição oral africana, cosmovisão africana e Pretagogia. Descobri o livro de Bernat em final de 2014, quando estava finalizando a escrita do meu próprio livro autoral. “Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na formação de professoras e professores”. Estava eu sistematizando uns 15 anos de experiências diversas com as africanidades, procurando produzir uma conceitualização na construção de um novo referencial teórico-metodológico afroreferenciado que tem se tornado um movimento que envolve todo um grupo de pessoas, entre professoras/es e alunas/os. Senti que poderia me influenciar bastante para tratar do subtema tradição oral africana, mas notei que esse livro era muito denso, que necessitava ser saboreado devagar. Então, fiz pouca referência a ele no meu livro mas já estava sob seu encantamento.

O livro de Bernat tem, entre seus tantos benefícios, o de nos permitir adentrar a vida de um griot concreto, a partir da convivência e conversas amigáveis de um brasileiro inicialmente não estudioso desses assuntos, com um griot que compartilha generosamente seus conhecimentos, embora reserve inevitavelmente alguns segredos insondáveis ao neófito. Assim, por uma “coincidência” (na verdade suspeito obra da espiritualidade) Bernat termina entrando em contato com um mundo com o qual não estava particularmente familiarizado. E talvez por isso, o livro é revelador de uma formação iniciática do autor, no sentido mais amplo do termo iniciação, pois não compreende necessariamente uma ritualística mística (apesar do surpreendente episódio místico de conseguir ficar em cima de um crocodilo sagrado na estadia em Burkina Fasso\*). Trata-se sobretudo de um percurso de aprendizagem que envolve observação, atenção, muita escuta, vivência e convivência. Tudo perpassado de muita sensibilidade, tanto por parte do educador (aqui o griot Sotigui) como pelo educando, que aprende por imersão, conforme o valor atribuído à troca na tradição dessa região africana, gerando o movimento recorrente do dar e receber de que a conterrânea burkinabe Sobonfu Somé tanto fala nas suas conferências.

Através do livro, descobri também a existência do belo documentário “Sotigui Kouyaté, um griot no Brasil” do diretor Alexandre Handfest (2007) que nos retrata as impressões e ensinamentos resultantes do curso ministrado pelo griot Sotigui sobre “Escuta, comunicação e sensibilidade”. Fico impressionada

como a cada nova leitura do livro e atenção dada ao documentário, eu descobro novos tesouros, à medida que vou amadurecendo os ensinamentos encerrados neles. Particularmente o livro, me parece algo a ser degustado devagar, mediante várias leituras. Não é à toa que o griot encontrou no Isaac Bernat a espiritualidade que o fez intitulá-lo “meu filho”. Nesse gesto mútuo de reconhecimento que impulsionou Isaac Bernat a entregar –lhe algo de tamanho valor pessoal, afetivo e místico, como o kipar do pai falecido, encontra-se também a grandeza dos valores ancestrais africanos de profundidade cósmica, aqueles que podem nos encantar ao ponto de levar a fortes atos de generosidade e entrega. Esse encantamento é gerado pela força de exemplo que o griot Sotigui demonstra, simplesmente sendo o que ele é e acredita, praticando o que fala, como na expressão “dar sua palavra”, que significa atribuir consistência e manifestação concreta ao proferido, em total honestidade com o fazer, com a postura. Esse encantamento perpassa tanto as descrições de Bernat no livro, que expressam admiração pelo ser humano Sotigui Kouyaté como estão presentes nos depoimentos emocionados das pessoas entrevistadas no referido documentário, e que vivenciaram oficinas com o griot.

Três anos depois, já em 2017, mais uma obra da espiritualidade, sem termos conversado a respeito, fico sabendo pelo meu caro colega, o professor historiador Franck Ribard, a quem sou muito grata pelos reiterados convites nas Mostras, avisa que a Mostra Internacional de Filmes Africanos que ele coordena desde..2007.. vai homenagear Sotigui Kouyaté nesse ano e que trará o autor do livro Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. Fico impressionada com mais essa coincidência, e muito feliz, pois a essa altura, já estou há vários semestres utilizando o livro dele na bibliografia básica do componente curricular Tradição Oral Africana na pós-graduação da FACED. Assim, já existe em Fortaleza um núcleo de pessoas dedicado a leitura desse livro e interessado nos seus aprofundamentos. Assim será uma boa surpresa para os professores Franck Ribard e o próprio Isaac Bernat. Ganho outro presente, agora a oportunidade de assistir vários filmes encenados com o griot Sotigui na sua condição de ator, e particularmente, para eu comentar no festival, o filme “Um griot moderno”, de...( SOTIGUI KOUYATÉ UN GRIOT MODERNE De HAROUN Mahamat Saleh 1997/58 min/Burkina Faso..).

Particpei ao máximo das minhas possibilidades das exposições da Mostra coordenada pelo Professor Franck de quem sou fã do festival. E tive a oportunidade de fazer contato e estreitar laços com Isaac Bernat, de modo muito frutífero e amigável.

O convite para escrever, me pareceu impossível declinar, embora tenha tido muitos problemas de execução devido ao meu tempo caótico. Mas de que tratar e como, diante da profundidade de ensinamentos que o griot nos inspira? Foi nesse momento que considerei a possibilidade de adotar um tom semificcional para o artigo, inventando uma verossímil mas no entanto fictícia conversa no quintal da minha casa. Para tanto inspirei-me na importância que o griot Sotigui atribui ao pátio da sua casa nativa que, segundo ele, não foi modificado em 60 anos, recebendo inúmeros encontros de amigos e parentes. Ora sabemos o valor que possui para nós afrodiaspóricos da América latina e Caribe, um terreiro, que não deixa de ser sinônimo de pátio ou quintal. Como expressa Muniz Sodré na sua pérola *O Terreiro e a Cidade* (1988), esse espaço é mais do que simples local externo. Ele expressa um modo de vida comunitário, uma ética comunitária em que se vive voltado para o outro, favorecendo a integração do diferente.

Ando muito me interessando por essas filosofias de vida comunitárias africanas, com suas múltiplos e diversificados tipos de práticas e preceitos. Encontro-me, nesse instante, por uma série de circunstâncias, mais voltada por enquanto à Costa Oeste Africana, com Sobonfu Somé (2011), Sotigui Kouyaté (através de Bernat 2013) e Hampaté Bâ (1982 e 2003), dentre outros. Procuo também apropriar-me da noção de *tabanka*, termo crioulo da Guiné Bissau, que expressa uma forma de conagraçamento comunitário ainda fortemente mantido no interior daquele país, onde são promovidos desde contações até festas envolvendo toques e danças tradicionais. Minha amizade com Trindade Nanque, um jovem tocador de *djembé* oriundo de uma família de ofício musical tradicional (dança, canto e tambor), desde cedo envolvido num processo iniciático de aprendizagem, me permite compreender melhor a relação espiritual e comunitária que perpassa esses ofícios tradicionais.

No “sonho” descrito acima, cito alguns dos aspectos que pude apreender da leitura do livro de Bernat e das falas do griot Sotigui Kouyaté nos dois documentários citados, que fiz dialogar com algumas ideias de Sobonfu Somé que muito convergem com as do griot. Agrupo aqui esses aspectos em dois subtemas, na verdade entrelaçados, a dimensão de ancestralidade e a de comunidade, ambos fortemente perpassados e integrados pela espiritualidade ou religiosidade tradicional africana. Em síntese, eis as categorias de análise encontradas

## ANCESTRALIDADE

Ênfase na história de linhagem da gente de ofício tradicionais tais como griots/griottes, mensageiros/as (Sobonfu Somé), caçadores, ferreiros, realezas (também denominados régulos), artesãos de artefatos e símbolos sagrados, curandeiros, determinados mestres e mestras; nasce-se griot ou griotte e exige iniciação;

Valorização da raiz, dos lugares de origem do nascimento e /ou da criação “que deu o leite”, importando-se em voltar a visitar, não se distanciar para sempre. procurar sempre retornar para alimentar a memória;

Valorização do pertencimento ao continente africano (“antes de mais nada sou africano”);

Reconhecimento da amplitude da ancestralidade quando referente ao senso de família ou clã, que envolve desde seres da natureza, antepassados que nem sabemos quem são, ancestrais com os quais convivemos hoje e no passado, chegando a compreender uma grande multiplicidade de pessoas com algum grau de parentesco. Sobonfu Somé (2011) invoca também a multiplicidade de mães, pais (que de fato são tios/tias, avós/avós), filhos/as (biologicamente sobrinhas/os, irmãs/irmãos (de fato primas e primos), mas ainda, temos os achegados, as pessoas “adotadas” geralmente de modo não oficial, a qualquer idade, por instinto ou motivação espiritual, para além de qualquer consideração de cor ou proximidade física ou até mesmo de origem étnica, como aconteceu entre o judeu Bernat e o mandinga Sotigui;

Valorização do nome como representativo e propiciador de destinos, ou propósito de vida (pois ninguém nasce à toa e toda pessoa cumpre um propósito no qual interferem os ancestrais)

## JÁ NA DIMENSÃO COMUNIDADE

Abertura ao outro, a troca, compartilhamento (integração do estrangeiro/ do diferente; ética de hospitalidade);

Valorização da educação intergeracional (aprender tanto com as crianças como com as pessoas mais velhas – “o que pude roubar atrás deles” pela interação e convivência atenta e respeitosa);

Manutenção de gestos de respeito para com o outro/a autoridade moral ou parental, como na tradição de tirar os sapatos ao adentrar casa alheia;

Compreensão da necessidade de auto conhecimento, processo esse que tem aspectos iniciáticos, por vezes dolorosos, mas sempre exigindo a interação com o outro, pois a diferença do outro permite conhecer-se a si próprio;

Importância da escuta, não de simples ouvido e sim de sensibilidade, atenção e cuidado, sabendo desenvolver o dom de entender as mensagens não reveladas do silêncio, assim o teatro é gnólolon (objetiva nos conhecermos);

Imensa valorização dos encontros profundos, geradores de ensinamentos; ética do encontro;

Mecanismos de incentivo à comunicação e manutenção da atenção  
Compreensão na contação da prevalência da mensagem/ensinamento sobre a performance, embora a necessidade de atrair e fazer a plateia se envolver exija talentos de comunicador/a.

De tudo isso extraio que, são múltiplos, em tempos de acirramento de sectarismos e ódios de toda espécie, os ensinamentos que devemos e podemos cultivar pela diversidade de modos de ser, estar e agir dos povos que compõem as nossas raízes africanas. No caso da Costa Oeste africana temos que todos esses elementos citados aqui merecem ser propiciados por dispositivos pretagógicos, como já me preocupo em realizar mediante formação de árvores de afrossaberes, ajudando mediante os marcadores das africanidades (2016) os aprendizados afro adquiridos ao longo da vida, combatendo assim o apagamento das nossas histórias de (con)vivências negras; contação interativa em quintal, vivências culinárias, musicalidade integrada com dramatização ou canto, formações ao ar livre, em contato com a natureza, como no evento Memórias de Baobá, círculos de cultura de produção de novos conceitos e práticas integradoras, como na Vivência Minha Música, Meu Pertencimento, em que oferecemos em dádiva à roda um fragmento da nossa vida através de uma música afro de escolha pessoal. Rodas intergeracionais, derrubando o forte discurso fragmentador que o Ocidente erigiu, separando em excesso, as diversas faixas etárias, que cada vez menos interagem, pois pouco se mesclam. Incentivar práticas como as de sair de casa ao levantar para cumprimentar todos os vizinhos da rua que moramos (Somé...). Dar e receber. Aceitar acolher o outro/ a outra que também sou eu, na sua singular diferença. Alimentar a ética africana de encontro, valor civilizatório do nosso continente mãe/irmão. .

Despeço-me do meu “sonho” circular que vira realidade a cada novo alaranjado amanhecer amoroso.

*Gratidão Sotigui Kouyaté, sentimos a sua presença!*

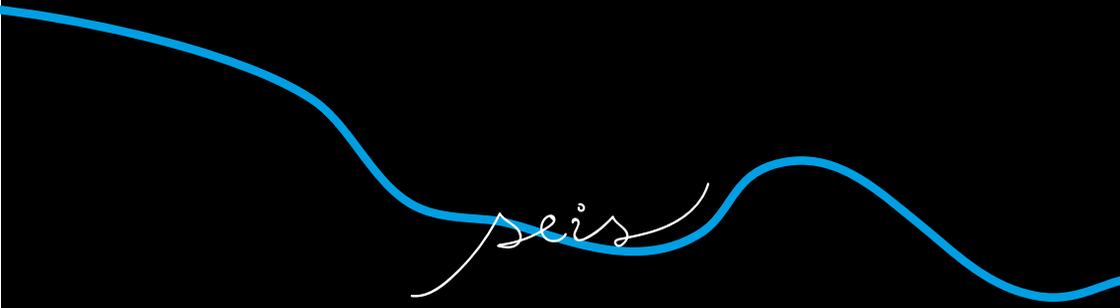
#### **BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA**

**ALVES, Kellynia Farias e PETIT, Sandra Haydée: Pretagogia, pertencimento afro e os marcadores das africanidades: conexões entre corpos e árvores afroancestrais. In: Alves, Machado, Petit (orgs): Memórias de Baobá II. Fortaleza: Imprece, 2015.**

**BERNAT, Isaac: Encontros com o griot Sotigui Kouyaté, Rio de Janeiro: Pallas 2013.**

**PETIT, Sandra Haydée: Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na formação de professoras e professores. Fortaleza: Eduece, 2015.**

**SOMÉ, Sobonfu: O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.a**



# KOUYATÉ KEITA: o legado do Griot, Dani Kouyaté (1994)

## PALAVRAS INICIAIS PARA O ENCANTAMENTO

Partindo da prática científica que venho denominado de bioepistemologia, isto é, toda produção de conhecimento parte ou deve partir da vida, pela vida e para a vida das populações em que está inserido(a) o(a) investigador(a) (MALOMALO, 2017), alerto que os comentários que seguem nesse texto são palavras escritas de um pan-africanista nascido na República Democrática do Congo, educado e formado em Filosofia nesse país e em Teologia, Ciência da Religião e Sociologia no Brasil. Sujeito renascido na diáspora negra brasileira, dedico a minha vida intelectual e de ativista social na causa dos(as) imigrantes africanos(as) e afro-brasileiros(as). A minha área de estudo e investigação tem sido a cultura africana e da diáspora negra brasileira.

A arte negra expressa o homem enquanto destino. Este destino é um drama onde se confrontam a Vida e a Morte. A linguagem do simbólico expressa fundamentalmente esse drama. O simbólico das cores, a mais simples e a mais elaborada, mostram isso claramente. (MVENG, 1973: 9; tradução nossa).

É a partir desse lugar que pretendo interpretar o filme “Kouyaté Keita: O Legado do Griot, Dani Kouyaté” (1994). De fato, pela sua profundidade estética e discursiva, esse filme já mereceu muitos estudos. O que me cabe aqui não é uma análise de um especialista em cinema ou filme, mas um olhar de um cientista social e filósofo africano interessado em traduzir a África, através da epopeia de Sundjata Keita dos Mandigas que data entre o fim do século XII e meado do século XIII, para o público brasileiro.

Ao fazer isso, estarei de algum modo como os Kouyaté, exercendo o meu papel griotico neotradicionalista (APPIAH, 1997). Quer dizer, fazer uso da palavra no que me cabe como investigador, ativista e educador contribuindo para a emancipação da mulher e

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), é docente no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Humanidades, Instituto de Humanidades e Letras/Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (IHL/UNILAB), São Francisco do Conde, Bahia, Brasil, e líder do Grupo de pesquisa África-Brasil: Produção de conhecimento, Sociedade civil, Desenvolvimento e Cidadania Global; Contato: basilele@unilab.edu.br.

do homem africano(a) e brasileiro(a), da diáspora africana. Quiçá da humanidade em perigo.

Essa foi uma das missões que nos coube, ao sermos convidados/as para o X Amostra Internacional do Cinema Africano da UFC, para debater o filme em pauta e para compor a mesa de discussão sobre o Cinema africano e a Lei no 10639/03.

Por uma questão de precisão e economia de análise, trago esse resumo sobre o filme, feito por Isaac Bernat (2013, p. 124), um dos discípulos de Sotigui Kouyaté, Djeliba Konaté, o griot do filme:

Se em *Les courages des autres*, Sotigui representa o espírito da resistência ao tráfico de escravos e lança luzes sobre um episódio doloroso da civilização africana. Em *Keita*, filme dirigido pelo seu filho Dani Kouyaté, ele não é um personagem, ou seja, é como se ele não estivesse atuando, pois há muitas semelhanças entre personagem e a sua própria vida. Assim como Sotigui, Djeliba Kouyaté é um griot mandinga e pertence à mesma família ancestral dos Kouyaté. A única e grande diferença entre eles se resume ao fato de que o griot do filme nada conhece do mundo moderno, pois vive numa aldeia distante da cidade e sem nenhum dos recursos de comunicação contemporânea. De certa maneira, isto contribui bastante para que a “atuação” de Sotigui adquira humor e distanciamento, elementos que servem à discussão dos limites entre tradição e modernidade.

De acordo com o autor, reitero que um dos grandes problemas teóricos e políticos das sociedades africanas é exatamente o conflito entre a tradição e a modernidade (KONATÉ, 2018) que pretendo abordar a partir de processos de conflitos e negociações postos no filme. O que significa, mesmo se não abordar tudo isso na minha análise, para definir o seu presente e futuro, deve tratar dessa agenda: identidades; descolonização da escola; lugar de mulheres, crianças, tradições; relação entre cidade e campo; novos saberes emancipatórios; lidar com coragem as mudanças em curso (MACAMO, 2002; NDIAGNE, 2014; FALOLA, 2008; KI-ZERBO, 2006; HOUNTONDJI, 2012).

Do ponto de vista metodológico, sigo o que chamo da epistemologia de macumba (2015). Tomo o filme como uma obra de arte negra. Como tal, é um objeto de discurso (BAMBA; MALEIRO, 2012) a ser interpretado por um cientista social. No primeiro momento, visualizei o filme antes do debate; fiz minhas “anotações etnográficas” no meu caderno; o filme foi debatido com o público, ocasião em que entrei em contato com outras interpretações; e, por fim, passei na escrita desse texto,

confiando na minha interpretação, embora tenho lido alguns textos já escrito sobre o filme.

## **ESTÉTICA DA TRADIÇÃO ORAL E A MISSÃO DE UM GRIOT**

Na abertura do filme, o cineasta Djani Kouaté abre com esses elementos: Djeliba Konaté, o griot dos Keitas, é surpreendido por um ancestral que lhe obriga a ir até a cidade iniciar a criança Mabo Keita. O griot se desloca para cumprir a sua missão: narra o mito de origem do povo mande. Revela pela força da palavra histórica como Soudjata Keita, filho do rei Naré Maghan Konaté (conhecido como Maghan Kon Fatta ou Maghan Keita) e da rainha Sogolon Dalata (mulher búfala), tornou-se rei por causa do caos existente na sociedade. Dentro do cenário, ele, o griot, interage com um velho-ancestral pertencente à classe de caçadores, que carrega uma caça-mosca e parte para a viagem.

Aparece a imagem da mesquita do Mali; segue uma música de Djuni wa Massa. Aparecem as pirogas. O velho passa pela cidade e as pessoas se estranham pela sua presença. Esse é o primeiro conflito entre a tradição e a modernidade que aparece: a maioria de africanos(as) alienados(as) de suas tradições por causa das mudanças exógenas da islamização e cristianização. Diga-se da dominação imperial islâmica e ocidental, ocorridas em muitas partes da África.

Djeliba Konaté, velho tradicionalista, não se intimida com os olhares da cidade; vai ao encontro do pai e mãe do Mabo e conta que veio para cumprir o dever dele de iniciar Mabo. Logo começa o conflito entre o marido e a mulher, Sitan. Esta pede a Keita, o seu marido e pai de Mabo, de impedir a iniciação. Keita responde para a esposa que não pode fazer nada, pois é a tradição, tendo em vista que os Konaté são, por séculos, os griots dos Keita. Já no contato com Mabo, o griot lhe adverte que não se deve correr com a história, pois o tempo da tradição é diferente do tempo da modernidade.

Durante um casamento, Keita é surpreendido por uma mulher griot que começou a cantar suas proezas e a retratar a sua linhagem real. Ele se vê obrigado a lhe entregar o dinheiro para preservar sua privacidade. Essa mulher nos revela o outro papel exercido por outros(as) griots (B, 2003, 2010): cantar as ações

grandiosas realizadas pelos/as ancestrais de uma pessoa. Trata-se de uma forma de reforçar a identidade de alguém, situando-o dentro da sua linhagem, destacando os benfeitos da sua família. Dificilmente se cantam as coisas ruins, pois essas, em vez de reforçarem a força vital, trazem a desordem e o caos.

No processo de negociação de educação de Mabo, Djeliba mostra ao seu professor que o griot está a serviço de todo o mundo que o procura para revelar a sua identidade. Ele pergunta ao professor o seu nome e este responde: Idrissa Fofana. E pergunta-lhe o significado do seu nome, mas ele não soube responder. Ele indaga, então, como é que se pretende ser professor quando não se conhece a si mesmo, a sua história e a de seus ancestrais.

Quis aqui trazer alguns elementos que aparecem no filme para tratar especialmente da beleza da tradição oral e da missão de um griot. A beleza ou a estética perpassa todo o filme pela força das palavras de todas as personagens, tendo Djeliba como o centro das atenções. A estética está presente igualmente na forma do Djani construir o enredo do filme: as paisagens; as músicas; a leveza das falas; a interação cósmica. Há um momento que em que a beleza é retratada através do gestual, músicas e provérbios. O griot se refere à mãe de Mabo, para elogiá-la, como “flor de dedeenga”.

Dentro do filme ficou igualmente clara a missão, não tão fácil, do griot Djeliba: iniciar um Keita, o pequeno Mabo, dentro da história do seu ancestral: Sundjata Keita. E isso dentro da pedagogia tradicional no contexto urbano. O griot exerce o seu papel de memorialista, historiador e educador numa perspectiva tradicional (BÂ, 1981; HAMA, 2010).

## **O TEMPO-ESPAÇO ANCESTRAL E MODERNO AFRICANOS: SUAS LÓGICAS E SEUS DESAFIOS**

O tempo-espaço africano torna-se inteligível somente quando levarmos em conta a noção do Ubuntu, ou seja, como o define Ramose (2011): o Ser-sendo. O que Ntumba (2014) denomina de Real-total-processual, multiforme e englobante. Em outras palavras, estou querendo chamar atenção pela concepção filosófica africana ancestral e contemporânea do princípio da “participação processual cósmica” (Bisoidade), segundo a qual Tudo-o-que-existe, o Ser-sendo (Ubu-Ntu) que se manifesta em

Ki-Ntu (Coisa), Ha-Ntu (Espaço-Tempo), Ku-Ntu (Modalidade do Ser) e Mu-Ntu (Ser Humano) (NDIAGNE, 2014) só se move porque é Ntu, sufixo bantu, que significa Energia ou Força (JANH, 1970), sustenta-os enquanto realidades ou seres que marcam a sua manifestação.

Ou seja, todas as realidades que forma a Realidade-Total-Processual devem ser lidas como Coisa-Força, Tempo-Espaço-Força, Modalidade-Força e Ser-Humano-Força. É exatamente o Ntu, Energia-Força, composta de partículas quânticas (HAWKING, 2015), que constitui Toda-Realidade ou Todo-Ser; por isso é nominado de Ser-sendo ou Biso-Cósmico-processual. A Força ou Ntu que coloca os seres em movimentos.

O que tenho traduzido por Biso ou Nós-Cósmico é exatamente essa ideia: o mundo para os povos africanos é uma teia cósmica formada pela Comunidade-Universo-Natureza, Comunidade-dos-Bantu e a Comunidade-Sagrado-Ancestral (MALOMALO, 2014). Ndiagne (2014) identificou esse jeito de traduzir a filosofia africana em Tempels, Kagame, Senghor como a Filosofia da Força Vital. Nesse sentido, Ubuntu é a Força da Vida, o Big Bang inicial em expansão contínua.

O tempo-espaço é parte do Biso-cósmico ou do Ubuntu. A modernidade ocidental tendencialmente linear e instrumental, em vez de acabar com o tempo-espaço africano só o deu um outro rumo que o filme em pauta busca analisar. Nosso ponto de vista é que o tempo-espaço africano na contemporaneidade enfrenta desafios e precisa de arranjos certos que tragam a felicidade e a harmonia para o Biso-Cósmico e à Humanidade.

## **O TEMPO-ESPAÇO ANCESTRAL AFRICANO: SUAS LÓGICAS E SEUS DESAFIOS**

Nessa seção optei pelo agrupamento dos materiais etnográficos que giram em torno da narração do mito de Sudiata Keita feito pelo Djelibá. Essa narração trabalha com o tempo-espaço míticos para atualizá-lo no tempo-espaço presente da modernidade africana que comecei a tratar na seção anterior e que vou tratar ainda na seção seguinte. O que Djani Kouaté deixa bem nítido no filme é que o tempo-espaço ancestral africano, fundamentado em cosmogonia mítica-e-racional (Cf. MAZRUI, 2010), tem por lógica a participação cósmica e processual em que a Comunidade-Universo-Natureza, Comunidade-dos-Bantu e a

Comunidade-Sagrado-Ancestral dialogam permanentemente (MALOMALO, 2015).

Djeliba inicia a contar a história de origem a Mabo, apontando Wagadugou como centro do mundo. A criança curiosa pergunta quem era o seu ancestral e ali começa todo o enredo de sua iniciação pela contação da história, marcado, assim, pela força da palavra. Maghan Kon Fatta Konatê é apontado como o ancestral dos Keitas.

No país dos caçadores, uma búfala matava as pessoas. Manda-se dois caçadores irmãos para matar a búfala. Estes encontram uma mulher, Do-Kamissa, que confessa que era ela a búfala. Livra o seu segredo para ser morta e em troca recomenda que levasse a sua filha adotiva, Sogolon, a mulher mais “feia”, para casar com o rei. Ela é cuidada por outras mulheres. O casamento do Sogolon com o rei é realizado.

Sogolon é uma mulher forte que não se deixa dominar por nenhum homem. Passaram sete meses sem se deitar com o rei. O griot do rei, Doua, encontra uma solução: enganar Sogolon que seria sacrificada e está desmaiada. Violentada pelo rei, ela engravida. A gravidez dura dezoito meses, sete anos, conforme a narração. Nasce a criança deficiente de pernas durante uma forte chuva. Em seguida, aparece o mestre dos caçadores e anuncia que a criança, Sounjata, seria o futuro rei.

A disputa entre a mãe do Sundjata e a sua rival. A humilhação da mãe de Sundjata faz com que este viesse a andar. Sundjata tenta se levantar pela lança de ferro que foi feita para ele, contudo esta quebra. Então, o mestre dos caçadores recomenda que a mãe trouxesse um caniço de sun-sun. Apoiado no caniço, ele consegue se levantar. O cenário é acompanhado pelas palavras de louvores entoadas pelo seu griot: “Levanta-te, ô Grande Búfalo. Lava a mancha e a mão da injúria. Levanta-te e impõe-te”.

Curado, Sundjata começa a liderar seu povo. A primeira coisa que faz é ir até o baobá para colher folhas para a mãe. O que acontece é que ele acabou levantando toda a árvore e a levou para plantá-la no quintal da mãe.

Na morte do pai, Sundjata, seu griot e a mãe são exilados e se refugiam no reino Nema (Mema). Mais tarde ele se tornaria o grande rei dos Mandé.

## **TEMPO-ESPAÇO MODERNO AFRICANO: SUA LÓGICA E SEUS DESAFIOS**

O que diferencia o tempo-espaco ancestral africano do tempo-espaco moderno é que esse último é resultante dos contatos de povos africanos com os povos europeus. A lógica linear, tecnicista e instrumentalista ocidental começa a fazer parte da vida dos povos africanos, de forma particular nos espacos urbanos. Quando a costura entre essas duas culturas, a ocidental e africana, não é bem-feita, aparecem os conflitos (DIAGNE, 2014).

Embora, Mabo seja de uma geração pós-colonial, o que se percebe no filme é que o seu país, Burkina Fasso, não se livrou dos resquícios da educação colonial: rigidez do professor, a sua postura, castigo aos alunos traduzem o mimetismo colonial.

O chamado conflitos de gerações na literatura africana ou na literatura ocidental, o mal-estar da modernidade, manifesta-se no pluralismo imposto pelo imperialismo ocidental mediante o modelo único econômico e cultural capitalista. Por se tratar de um pluralismo imposto para servir aos interesses da elite estrangeiras e locais dos donos do capital, o pluralismo eurocentrista, colonial, racista e machista tem tido impactos negativos nas vidas dos povos dominados dos países do Norte e do Sul (MBEMBE, 2014; MEMI, 2007). Pensa-se, portanto, que a crise da modernidade ocidental tem a ver com o desencalxe do homem moderno que perante várias possibilidades de escolha vê-se desorientado (HALL, 2003, 2004).

Na nossa perspectiva africana, compreendemos que o imperialismo ocidental, colonialista, racista e machista tem afetado negativamente as sociedades africanas. No contexto pós-colonial, em que se desenvolve o filme, o neocolonialismo é o conceito que nos possibilita compreender as mazelas da dominação colonial exercida pela elite africana (KI-ZERBO, 2007). Volto a minha atenção na criança que é Mabo. Este circula entre o mundo da escola, a família, o seu contato com o seu griot e outras criança.

Desde que Djeiba, o griot, veio na sua casa e começou a lhe contar a história do seu ancestral, entrou em crise existencial: consigo mesmo, com a escola, com a família e o mundo dos adultos. Porém, ao longo do filme, ele quer mais saber da tradição dos seus ancestrais e Djebeli é a pessoa que mais lhe encanta.

O filme mostra quanto o Mabo se apressa em voltar para casa com intuito de se encontrar com o seu griot e ouvir suas histórias.

Interroga ao velho sobre o significado do seu nome “Keita” e o griot responde que a explicação pode durar a vida inteira. Em seguida, ele começa a lhe contar a história. Tudo partiu de um pobre antílope caçado pelo caçador que realizou a sua atividade no território dos Keitas. Logo foi ter com o rei. Jogou os búzios e anunciou a vinda de um herdeiro.

Interessa sublinhar quanto o cineasta nos revela a imbricação do tempo-espaço ancestral-mítico na realidade cotidiana, isto é, história contemporânea ou tempo-espaço em que todos os personagens estão envolvidos. Não há separação. As representações míticas e cotidianas/“reais” se retroalimentam (HAMA, 2010; MACAMO, 2002).

O pai de Mabo volta do trabalho e o filho não quer mais comer por estar preso na história do griot. A iniciação começa a afetar a sua rotina na escola. Mabo quer cada vez mais saber sobre seu ancestral: “Por que se chamava de Keita? Como ele era? O que ele comia? Casou-se com uma mulher feia?”.

Com tempo, Mabo aprendeu a história de seu ancestral e começa a contar às outras crianças de sua idade, o que desemboca em outros conflitos. Outros pais furiosos, comparecem à casa de Mabo e brigam com o seu pai pelo fato de o seu filho ficar com seus colegas para contar a história. Isso o leva a atrasar na escola.

A mãe de Mabo pede ao pai para dizer ao griot de parar com a contação da história, caso contrário deixaria a casa. O griot responde que a história é como um vento, quando começa não tem como parar.

Mabo prefere ficar com o griot para ouvir mais a história e a sua mãe faz a mala para ir embora. O griot, para acabar com conflito, prefere ir embora. Antes disso, dirige-se a Mabo e diz: “O caçador bate sempre o leão nas histórias, é porque é ele quem sempre conta a história”; “lembra sempre que o futuro saiu do passado. Adeus!” Aqui Djani nos deixa uma pista importante sobre a forma como os povos africanos lidam com o tempo-espaço: o passado como a realidade, o Ser-sendo, dominado pelos Ancestrais-Sagrado é que dita o presente e o futuro da Comunidade-Bio-Cósmica, isto é, a História Cósmica (HAMA, 2010; B, 2003).

Dito isso, Djebali vai embora. Mabo vai atrás dele e acaba encontrando o mestre dos caçadores. Pergunta a ele: “o que está fazendo aqui? Você sempre estava nas minhas histórias”. O velho respondeu que estava de passagem. Mabo quer a explicação do seu

nome e é levado ao pé de um baobá. Nega revelar-lhe o significado do seu nome alegando que não era um griot e lhe promete que encontrará outros griots no caminho da vida. Assim, desaparece. Mabo contorna o baobá e vê um pássaro-totem e pede a ajuda lhe recordando que tinha prometido a Djeliba cuidar dele.

Mabo fica sem resposta.

## **CONFLITOS E NEGOCIAÇÕES ENTRE A TRADIÇÃO E MODERNIDADE AFRICANA**

O fato de povos africanos, do ponto de vista da filosofia ancestral, privilegiarem o topoi da busca da harmonia, não significa que não reconhecem a existência dos conflitos, da desordem ou do mal. Aliás, o filme está repleto de momentos de intrigas. O que, de fato, a sabedoria ancestral nos ensina é o estabelecimento de ritos, pautadas na lógica mítica-e-racional, para a superação de conflitos. A razão prática ancestral pauta-se na “justiça restaurativa”, ou seja, visa sempre retribuir os danos visando a harmonia, a equidade, a justiça, a solidariedade, prevalecendo o bem coletivo (RAMOSE, 2011; NTUMBA, 2014).

Pretendo desenvolver a minha argumentação trazendo alguns elementos que deveriam ser tratados nas seções anteriores e outras que até já foram abordados. Como o filme opera a partir de uma lógica do caos, isto é, não segue uma lógica linear na narrativa, os materiais da minha etnografia visual encontram-se igualmente dispersos.

Voltemos de novo às cenas que apontam o conflito entre tradição e modernidade, quando no início do filme vimos que o adolescente Mabo estava lendo a história colonial em casa, onde está escrito que seus ancestrais, homo sapiens, eram parecidos com os gorilas. Em um outro momento, Djeliba chamou a atenção do professor Fofana de Mabo sobre esse assunto. Exige a ele de nunca mais ensinar ao Mabo e a outros alunos que seus ancestrais vieram de gorilas. Mostra quanto o saber tradicional é complexo: ele está no sopro dos ancestrais no mileto, na areia. Foi passado de gênios-ancestrais aos homens, vice-versa. Como saída, fez o dever dele de ensinar uma história do ponto de vista da tradição.

Djeliba mostra igualmente quanto o educador tradicional tem mais autonomia do que um professor moderno que depende do governo para definir suas atividades e o calendário.

Diante dos conflitos que começam a afetar a vida do Mabo, seu professor conversa com o Djeliba para que negociasse os horários para a iniciação da criança. Mabo receberia uma educação da escola iniciática e da escola moderna.

Outros conflitos, acompanhados de negociações, aparecem no âmbito de casa. O velho Djeliba chega na casa de Keita. Mabo, o filho único, vai acordar os pais. O griot é recebido pela mãe dele com um balde de água para lavar as mãos. Mas se deve lembrar igualmente do estranhamento de Djeliba de perceber que havia tarefas de casa que a esposa de Keita não realizava pelo fato de ter uma empregada. Como deve ter estranhado a liberdade de opinião dela perante os conflitos que apareceram.

## **PALAVRAS FINAIS PARA O ENCANTAMENTO**

Por fim, o filme acaba de uma forma que Djeliba foi embora. Parece que Djani quer nos levar a uma reflexão profunda sobre o fato de que a África moderna passa por um problema de reconciliação com suas tradições.

Da minha parte, tenho apostado no diálogo sereno entre a tradição e a modernidade (MALOMALO, 2016, 2015). Durante os debates, falei das minhas descobertas feitas na diáspora africana no Brasil, meu encontro com a espiritualidade africana no candomblé, umbanda e especialmente no acompanhamento espiritual que tenho recebido do Sheik Modibo Dadiara, sendo ele originário dos povos Mande (Senegal, Mali, Guiné Konacri) e eu oriundo dos Bantu-Mongo-Ndengese da RD Congo. Uma África que se encontrou na diáspora.

A felicidade de Mabo, lembra a minha felicidade. Todavia, precisamos, como africanos e africanas, assumir nossas tradições com crítica e autonomia para pensar os caminhos do nosso presente e futuro.

Mabo representa as gerações africanas contemporâneas em busca de gritos tradi-modernos que poderiam servir de mestres oferecendo-lhes uma educação emancipatória perante os desafios da atualidade.

## REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Antony. In: As identidades africanas. In: \_\_\_\_\_. Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 241-251.

B, Amadou Ampaté. Amkoullel, o menino fula. 2 ed. São Paulo: Palas Athenas: Casa das Áfricas, 2003.

\_\_\_\_\_. A noção de pessoa na África Negra. Tradução para uso didático de: HAMP TÉ B, Amadou. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). La notion de personne en Afrique Noire. Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192, por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros.

\_\_\_\_\_. Tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. Revisada. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. Filmes da África e da Diáspora; objetos de discursos. Salvador: UFBA, 2012.

BERNAT, Isaac. Encontros com o griot Sotigui Kouyaté. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

DIAGNE, Soulemane Bachir. L'encre des savants: Réflexions sur la philosophie africaine. Paris/Dakar : Présence Africaine/CODERSIA, 2014.

MACAMO, Elísio. A constituição duma sociologia das sociedades africanas. Estudos Moçambicanos, Maputo, n. 19, 2002, p. 5-26.

FALOLA, Toyin. The power of african cultures. New York : University of Rochester, 2008.

JAHN, Janheinz. Muntu: las cultura de la negritud. Trad. Daniel Romero. Madrid, 1970, p. .113-122. Tradução para uso didático feita por Marcos Carvalho Lopes a partir da versão em espanhol dos dois primeiros subtítulos do "capítulo 4".

HALL, Stuart. Da diáspora: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. A identidade cultural na pós-modernidade. 9. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

HAWKING, Stephen. Uma breve história do tempo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HAMA, B.; KI-ZERBO, J. "Lugar da história na sociedade africana". In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Revisada. Brasília: UNESCO, 2010, p. 23-35.

HOUNTONDJI, Paulin. O antigo e o moderno. A produção do saber na África Contemporânea. Luanda: Pedago/Mulemba, 2012.

KI-ZERBO, Joseph. Para quando a África: Entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KONATÉ, Doulaye. Le paradigme de l'opposition tradition/modernité comme modele d'analyse des réalités africaines. In: KONARÉ, Adme Ba. Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy. Paris: La Découverte, 2008, p. 95-112.

MALOMALO, B. Macumba, macumbização e desmacumbização. In: SILVEIRA, Ronie Alexsandro Teles da; LOPES, Marcos Carvalho (Orgs.) A religiosidade brasileira e a filosofia. Porto Alegre: Editora Fi, 2016, p. 132-160.

\_\_\_\_\_. Filosofia do Ubuntu: Valores civilizatórios das ações afirmativas para o desenvolvimento. Curitiba: CRV, 2014.

\_\_\_\_\_. Repensar o multiculturalismo e o desenvolvimento no Brasil: políticas públicas de ações afirmativas para a população negra (1995-2009). Volume 1 – Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Lisboa: Antígonas, 2014.

MEMMI, Albert. Retrato do colonizado; precedido de retrato do colonizador. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MVENG, E. L'art d'Afrique noire: liturgie cosmique et langage religieux. Yaoundé: Clé, 1974.

MAZRUI, A.; AJAYI, J. F. Tendências da filosofia e da ciência na África". In: MAZRUI, Ali. A. (ed.). História Geral da África, Vol. VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p.761-815.

MORIN, E. Os sete saberes necessários à educação do futuro. 2 ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org). Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 429-461.

NTUMBA, Tshamalenga M. Le réel comme procès multiforme : pour une philosophie du Nous processuel, englobant et plural. Paris: Edilivre-Aparis, 2014.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e estudo da filosofia africana. In: Ensaios Filosóficos, Volume IV - outubro/2011, pp. 9-25. Disponível em: [http://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE\\_MB.pdf](http://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf). Acessado em 17 fev. 2016.

SODRÉ, M. A verdade seduzida: Por um conceito de cultura no Brasil. 3 ed. – Rio de Janeiro: DP & A editora, 2005.

SYLLA, Abdou. Criação e imitação na arte africana tradicional. In: ÁFRICA e africanidade de José Guimarães: Espíritos e universos cruzados. São Paulo: Museu Afro-brasileiro, s.d, p. 21-84.

VANSINA, Jan. As artes e a sociedade após 1935. In: MAZRUI, Ali (ed.). História Geral da África, VIII: África desde 1935. 2 ed. Revisada. Brasília: UNESCO, 2010, p. 697-760.

THOMPSON, Robert Farris. Flesh of Spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro-brasileiro, 2011.

*pete*



# CINEMA E AUTORIDADE NO ENSINO DE HISTÓRIA DA ÁFRICA:

diálogos introdutórios sobre um modo de proceder

"Após a descoberta pelos conquistadores do século XV, após a chegada dos exploradores do século XIX, a que se seguiram, nos dois casos, fases muito duras e com frequência negativas para a África, eis que surge o tempo dos investigadores desinteressados. Para os jovens trata-se um empreendimento tão apaixonante como viajar no espaço. Mas este grande designio deverá ser uma obra de pesquisa humanista, não de conquista opressiva.

A história da África não será escrita realmente por frenéticos da reivindicação. Sê-lo-á ainda menos pelos diletantes sem simpatia, desejosos simplesmente, na melhor das hipóteses, de preencherem os seus lazeres de cidadãos de países superdesenvolvidos. Será escrita por não africanos que tenham posto de lado a libré imperial dos "civilizadores" para tomarem a vestimenta mais modesta, mas muito mais bela do humanista. Homens destes são nossos amigos e, ao mesmo tempo, amigos da verdade.  
(...)

Esta história será escrita sobretudo por africanos que tenham compreendido que as glórias como as misérias da África, os altos e os baixos, os fastos como aspectos populares e quotidianos, constituem todo um conjunto no qual as novas nações podem e devem haurir energias espirituais e razões de viver."  
(KI-ZERBO, 1999 [orig. 1972])

Por vezes visto, em seu papel pedagógico ou como veiculador de ideologias; de mera ferramenta de entretenimento para o público ou como mercadoria a serviço de determinados grupos de interesses econômicos; de veículo fundamental para a reflexão crítica e espaço de veiculação da realidade, o cinema é entendido de distintas formas por aqueles que o buscam compreender e responde a interesses múltiplos. Menos do que refletir sobre o papel do cinema na modernidade pretendo estabelecer uma reflexão introdutória sobre algumas questões que são próprias do debate entre aqueles que fazem o cinema sobre o continente africano atualmente para pensar a produção de uma escrita da História e, mais especificamente, de um Ensino de História. Como professor da disciplina de História

da África que sou, o cinema sobre o continente africano é também objeto de meu interesse, sobretudo enquanto fonte para o desenvolvimento de reflexões acerca da representação da realidade que o cinema provoca para a prática historiadora. Mais especificamente, quais representações são possíveis em determinado momento e quem são os autorizados a contar sobre o continente africano? Daí uma primeira grande questão para iniciar nossa reflexão: dizer “da África” tem o mesmo peso que dizer “na África”? Existe um lugar de fala para representações sobre a África? As respostas a essas questões envolvem uma série de desdobramentos de natureza política. Sobretudo, traz à tona um amplo debate, ainda em processo sobre o ensino de História da África no Brasil.

Desde antes da aprovação da lei 10.639/2003, que instituiu o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, foi colocado o tema espinhoso da autoridade do discurso sobre o continente africano. Em minhas práticas cotidianas, em algum momento é necessário não só justificar escolhas temáticas sobre a História da África como, questão mais polêmica, até que ponto a representação sobre o continente africano pode ser dada a alguém externo ao continente.

A questão não é nova e remete desde, pelo menos, o final da 2ª Grande Guerra, quando a emergência de um discurso sobre o continente africano foi tomada como o índice fundante para a construção de uma autonomia do mundo europeu que se pretendia não só política, mas, sobretudo, cultural. Era necessário refundar todo o continente africano e as realidades nacionais que daí surgiam, a fim de desvincular o passado do olhar de um “outro” que o constituía a partir de todos os preconceitos do olhar colonial. Daí o apelo dos angolanos em luta contra Portugal que, exilados na Argélia, em 1965, e em torno do Centro de Estudos Angolanos<sup>53</sup>, escreveram um livro sobre a “História de Angola” porque

Através dele, poderemos ver os exemplos de coragem, resistência ao invasor, amor à liberdade e fé no futuro, que o povo angolano sempre deu. Nestes exemplos poderemos encontrar a coragem e a força para a luta que travamos hoje. (CENTRO DE ESTUDOS ANGOLANOS, s/d)

Salientando não ser fácil contar o que se passou na História de Angola, os autores destacavam que

53. Mantido pela MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) que capitaneava a luta anticolonial contra Portugal.

Com o tempo, novas coisas se descobrirão e outros angolanos corrigirão os livros que vão aparecendo, farão histórias mais completas até que um dia haverá uma grande e profunda história do nosso país. Até lá, é obrigação dos militantes dizerem o que sabem, para que os que ainda não sabem aprendam. (Idem)

Ora, uma vez que o caráter fortemente político e catártico era necessário para o fim determinado de intervir num presente de luta contra a colonização portuguesa, era imprescindível, para os autores, que os leitores “indiquem as partes do livro onde a linguagem é difícil de se compreender ou onde o que se diz não parece estar certo. Por isso, é preciso que nos escrevas e digas o que pensas.” Leitores-militantes ou militantes-leitores? Aqui as duas facetas se confundem, pois escrita, leitura e conhecimento eram colocadas como orientadoras de um único fim, o projeto de independência da sociedade angolana. Militantes na construção de um novo tempo. A tarefa inicial de representar a sociedade angolana para fins de uma luta anticolonial também pedia ajuda aos leitores na tarefa futura de buscar mais elementos para uma definitiva história do povo angolano, uma vez que faziam questão de afirmar a necessidade de acréscimos futuros.

A “descolonização” no discurso da história – que antecede, portanto, a própria emancipação política – veio na esteira de um processo de construção de referências identitárias no próprio continente. Uma autoconstrução que buscava elementos de uma nacionalidade no próprio espaço circunscrito pela nação que se almejava criar.

À independência política deveria juntar-se a independência das produções culturais. A descolonização da mente era o princípio e o fim das novas nações africanas que nasceriam na luta contra as metrópoles europeias. Nas produções cinematográficas, o desafio se tornou mais inglório, uma vez que as dificuldades técnicas, resultantes de um subdesenvolvimento gritante das nações recém-nascidas, impediram um maior desenvolvimento de materiais produzidos pelos próprios africanos. Daí a inevitável relação que se estabeleceu entre o cinema produzido em África e o mundo europeu, com esse último, já no período pós-colonial, participando em algum grau das produções cinematográficas. Tal como no discurso sobre a História de Angola, para alguns cineastas “a África deveria romper com o cinema de cooperação, que tende a solapar as bases do surgimento de um cinema genuinamente africano mantido apenas pelos esforços dos governos locais” (BAMBA, 2007). Ou, como afirma o professor e escritor queniano, Ngũgĩ Wa Thiong’o (2007):

O ato da produção, a disponibilidade, a quantidade, a essência do cinema africano, por assim dizer, é, sem dúvida, o pré-requisito mais óbvio. É necessário que existam filmes feitos por africanos sobre a condição africana, antes que se possa falar sobre o cinema africano

Se desenvolvermos essa reflexão oriunda do campo cinematográfico para a da escrita da História – qual seja, o de que a produção de uma narrativa autorizada sobre a África deva se assentar numa identidade africana – isso nos conduz à crítica da noção de campo. Ora, se a autoridade do discurso sobre um objeto é dada pela proximidade que o sujeito do discurso tenha em relação ao objeto, coloca-se em xeque, no limite, a possibilidade de produção do discurso científico. As regras do campo se deslocam para uma autorização a partir de um lugar identitário fora do campo, e menos para as regras que estabelecem as práticas desse mesmo campo. A afirmação de autoridade, aí, se dá menos pela aprovação dos pares, munidos das regras do campo, do que por um lugar de origem extracampo do sujeito do discurso, naturalizando o próprio discurso. A questão se apresenta: é possível reger um discurso a partir de uma referência geográfica?

O que aproxima o cinema africano e História da África é que ambos produzem representações que serão consumidas por seus respectivos públicos. O que os separa é o lugar de onde se retira a autoridade de quem produz ambos os discursos – do cinema e da História. O resultado dessas representações difere, pois que o “lugar de fala” é distinto.

## **A AUTORIDADE DO DISCURSO**

De partida, temos uma série de problemas a equacionar. Somos ainda, nós brasileiros, consumidores de muitos estereótipos sobre o continente africano que é urgente questionar. Esse questionamento deve partir de uma compreensão histórica da construção desse estereótipo. Daí, sempre importante, também, em sala de aula, o recurso a produções gritantemente estigmatizantes, a fim de desconstruí-las – de escancarar o seu conteúdo, não simplesmente criticando a priori, mas num desvelamento progressivo das amarras que a tornaram possível. Esse último movimento é sempre mais complexo e demanda tempo. Mas, qual a produção de conhecimento que não o demanda?

Vejamos como podemos operacionalizar isso com uma produção importante na modernidade: o cinema. A sala de aula, sendo espaço de autonomia das práticas pedagógicas conduzidas em diálogo pelo professor-aluno, deve usar do filme não só como representação de uma realidade da África, mas como subsídio de uma crítica da representação. Daí o cinema sobre o continente africano deve aparecer como representação e crítica. Dito isso, em sala de aula me parece menos importante a reivindicação de uma verdade fílmica mais próxima da realidade do que a crítica da produção dessa realidade. O filme ganha vida a partir da crítica que se constrói sobre ele. E, como se sabe, é sempre possível a vinculação do filme a uma crítica externa a ele, de forma que a representação objetivada pelos produtores do filme nem sempre se expressam nas apropriações que lhe são feitas. Dito de uma outra forma, toda produção cultural é uma obra aberta. Ao professor cabe a problematização da obra para fins pedagógicos.

Mas ainda nos resta o papel político de tal prática em sala de aula. Ora, se entendermos que a reflexão crítica não necessariamente está vinculada à busca de uma autenticidade no objeto, mas ao processo de sua produção-consumo e que é na crítica desse processo que o objeto se torna passível de ser compreendido, qualquer filme que busque a representação das sociedades africanas – seja no formato de um documentário, seja no de uma animação, seja realizado por cineastas africanos, seja uma produção hollywoodiana – carece, para seu potencial caráter pedagógico – e, portanto, político – vir à tona, de questões que envolvam esse processo de produção-consumo. Questões tais como: quando foi produzido? A quais interesses respondiam em determinado momento? Por que esse formato foi escolhido e não aquele? A pergunta “quem tá aí?” é sempre um questionamento político. E essa questão, em História da África, possui desdobramentos múltiplos, uma vez que uma rede complexa de interesses envolve a produção cinematográfica sobre o continente africano, mediados por inúmeras representações historicamente produzidas que se faz das Áfricas e dos africanos.

Portanto, não se trata, como vemos, de uma tarefa de “desideologização” do cinema, mas de um olhar atento sobre as lutas de representação. É, sobretudo, saber sobre quais elementos são construídas representações do homem africano e, como consequência, quais os interesses mobilizados nessa operação. Por exemplo, ao assistir um filme hollywoodiano sobre Uganda pode-se estar atento para a existência de uma representação hegemônica do africano no imaginário europeu para fins comerciais que é necessário compreender, para não se tomar

a representação construída como um dado referencial que o antecede. Por outro lado, um filme produzido por um cineasta do Mali não é menos passível de se investigar as intenções de seus produtores, uma vez que aí também os interesses se expressam no próprio filme produzido. Não existe produto cultural que não guarde o interesse na sua produção. Daí um primeiro momento de aprendizagem sobre as Áfricas ser o momento da crítica a representação que se constrói, seja lá qual for ela. O filme é sempre fonte na sala de aula e nunca toda a aula. O filme é um momento no tempo da aprendizagem.

Assim, não tomar a África e os africanos como uma imagem acabada restitui, de partida, a ideia, cara aos historiadores, de encarar as sociedades africanas como sujeitos. A África é múltipla. A região sudanesa guarda as suas especificidades que a África do Sul desconhece, e esta última revela uma história de estigmatização do negro em grau que inexistente em algumas partes da África do Magreb. Isso não implica a impossibilidade de aproximar os africanos em torno de grandes temáticas a serem desenvolvidas nos nossos estudos (o subdesenvolvimento, a marca da escravidão, a colonização e uma oralidade pungente ainda os aproximam como continente), desde que esse passo possa ser dado compreendendo que para cada organização social que pôde se desenvolver historicamente nesse continente, uma saída inventiva se deu, uma apropriação foi operada na estrutura recebida, reinventado-na. É esse que deve ser o sentido do impulso que visa estudar as sociedades africanas como sujeitos.

Mas, e como construir, em sala de aula, um conhecimento sobre a História do continente africano através das representações do cinema? Um primeiro passo seria o de se pensar uma gama de estereótipos que podem travar qualquer produção de conhecimento. Os filmes sobre o continente africano, seja lá quais forem, servem como objetos de crítica ao estereótipo. Deve-se sempre lembrar que não se criam novas referências sem passar pela crítica dos modelos que se pretende questionar. A novidade só se torna eficazmente consumida quando ela se apresenta em contraposição a um modelo que se quer antagonizar. Daí ser também importante na sala de aula partir do imaginário sobre o continente africano e os povos de África, a fim de reconhecer os principais problemas para o consumo de uma nova representação que se quer crítica. Daí, também, o recurso sempre importante às imagens, num mundo moderno onde a imagem tem um apelo sensível forte na construção de representações sociais. Nesse ponto, reafirmamos a necessidade de não hierarquização de imagens feitas por africanos e não-africanos. De posse de ambas,

o professor-historiador deve de ter a preocupação da crítica problematizadora, de forma, aí sim, à instituição de um olhar que se quer afirmar.

## **O CINEMA E A HISTÓRIA E O CONTROLE DA FALA**

Há hoje no continente africano um progressivo aumento de produções fílmicas feitas pelos próprios africanos e, sobretudo, com temáticas que partem de algumas questões colocadas pelos próprios africanos. O cineasta nigerino Moustapha Alassane é um dos impulsionadores e pioneiros de tal projeto. Desde a década de 1960, Alassane produz filmes de animação, muitos com roteiro de histórias da tradição oral da África subsaariana. Colocar essa tradição nas telas possui, seguramente, um caráter pedagógico. Hampatê Bâ, ainda na década de 70, chamava a atenção que grande parte da tradição oral de uma parte da África fatalmente se perderia em algumas décadas se não fosse de imediato recolhida, tamanho o impacto do “mundo ocidental” nos mais jovens (B , 1980). A “fala” em algumas sociedades africanas ao sul do Saara é a guardiã do passado e, portanto, ela tem o controle sobre o Tempo. Num passado ainda recente, era a partir da “fala” que se constituíam as hierarquias sociais nessas sociedades. O temor de perda dessa oralidade é um gesto de perda do Tempo - do controle do Tempo. O cinema de Moustapha participa do incômodo de uma morte: o temor da morte do Tempo, que mobiliza alguns grupos de África. O caráter pedagógico dessa produção reside aí. Assistir para não morrer. Aprender para não matar.

Tal como o cinema de Moustapha Alassane, diversas produções de diretores africanos mobilizam suas preocupações para essa tarefa – tais como Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini, e Moustapha Diop. O discurso fílmico parece estabelecer como traço definidor de uma “produção africana” essa vontade de representar a África. O cinema produzido por Alassane se torna, ele mesmo, um cinema africano. De “na África” ele se torna “da África” – para a África – à medida que vai construindo uma nova representação do continente. Ao passo que busca material numa tradição que o antecede, o cinema de Alassane vai criando essa tradição. Nesse caso o “lugar de fala” é a autoridade de um africano. Sem subtrair as especificidades que separam o mundo do cinema e o campo historiográfico, as reflexões sobre a “autoridade do discurso sobre a África” podem ser encontradas também nas preocupações dos historiadores.

No caso da produção historiográfica, há um debate fortemente marcado pela inclusão dos povos de África como sujeitos de sua história. No caso brasileiro, esse debate é mediado também pelo impacto da escravidão na nossa sociedade – que historicamente tem uma população de descendentes de africanos que sofrem as agruras da desigualdade social e do preconceito de cor. Ensinar a História da África ganha um original matiz político, que tenta responder a uma tarefa social: dar a ver uma população que sofre discriminação e violência através do estudo de sua história e cultura. Para tanto, algumas limitações na realidade brasileira devem ser frisadas na operacionalização desse projeto.

A primeira delas diz respeito ao acesso limitado de grande parte de professores de História a uma bibliografia em língua portuguesa sobre o continente africano feita por africanos. Ao contrário, o acesso a obras de historiadores brasileiros sobre a África é mais facilmente encontrado. Embora esse primeiro problema tenda a diminuir – tamanho é o número de livros que progressivamente se publica atualmente sobre a temática – um segundo problema, que se liga ao primeiro, se expressa: o da formação.

As licenciaturas que possuem a disciplina “História da África” ainda são recentes no Brasil, de forma que parte considerável daqueles que estão nas salas de aulas possuem pouco ou nenhum domínio do debate historiográfico nem tão recente. Autores como Joseph Ki-Zerbo<sup>54</sup> e Elikia M'Bokolo<sup>55</sup> são ainda desconhecidos por grande parte da comunidade acadêmica do Brasil. Embora vários autores brasileiros busquem preencher essa lacuna com trabalhos de excelência (como os de Selma Pantoja, José Rivair Macêdo, Alberto da Costa e Silva, Leila Leite Hernandez e Marina de Mello e Souza), surge um terceiro problema: quais são os limites, se é que eles existem, de um discurso historiográfico não-africano sobre a África?

A resposta a essa questão nos encaminha para o último ponto da nossa reflexão, que diz respeito ao possível incômodo da possibilidade de um discurso sobre o passado da África vir de autores exógenos à realidade do continente. Grande parte das polêmicas sobre a produção de representações sobre o africano no cinema, aqui dialogam com um outro tipo de produção, qual seja, o do discurso historiográfico. Afinal de contas, ambas as atividades – o cinema e a História – buscam, ao seu modo, representar. Se nas produções fílmicas há uma reivindicação de um cinema africano, não menos importante é a reivindicação de

54. Historiador de Burkina Faso, autor de uma das mais brilhantes obras historiográficas sobre o continente africano, a “História da África Negra”, publicado no Brasil em dois volumes.

55. Historiador da República Democrática do Congo, autor de “África Negra: História e Civilização”, publicado no Brasil em dois volumes.

uma História à africana. Mas o que diferiria essa produção em relação à produzida no Brasil, por exemplo?

Um primeiro passo no encaminhamento dessa questão é voltarmos para uma reflexão sobre a História como disciplina. Ora, se por um lado, as regras de produção sobre o passado se baseiam na estruturação de referenciais produzidos no campo, a partir de uma experiência de tempo que, ao menos desde o século XIX, enxerga um corte entre passado-futuro, por outro, em algumas realidades africanas – aquelas que o cineasta Moustapha Alassane retira suas temáticas, por exemplo – esse tipo de experiência com o tempo não se expressa. O discurso sobre o passado, monopólio de autorizados, guardiões da tradição, compreende o presente como uma atuação do passado. “É por isso que o tempo verbal da narrativa é sempre o presente”, diz-nos Bâ (1980). Aqui não há um corte delimitador entre presente-passado.

A historiografia moderna – aquela que se pratica desde o século XIX –, impactada pela descoberta de uma forma de narrar o passado diferente, deve de reinventar uma forma que trabalhe de maneira eficaz uma outra experiência de tempo, que se faz a partir da oralidade, a africana. A historiografia moderna, não se confundindo com as narrativas sobre o tempo de algumas sociedades africanas, as trabalharia como problema. Resulta daí uma conclusão óbvia: a forma de escrita de uma História não é a forma de narrar o passado existente em algumas sociedades do continente africano. O impulso de “dar voz” à experiência africana com o tempo só faria sentido se tal movimento fosse de problematização da forma de narrar o passado na África.

Nesse aspecto, não faz sentido pensar em uma História da África africana e uma História da África, produzida por não-africanos – a não ser, e isso é bom, que se reivindicue um olhar africano sobre o mundo, mas mesmo esse olhar estaria submetido a curto prazo a uma forma historiográfica que o antecede. A descolonização da narrativa sobre o passado, nesse caso, tem o seu limite na forma historiográfica produzida por um campo, submetendo-se a ela, mas com a potencialidade de deixar-lhe, no entanto, sua marca distintiva.

## **PARA UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO**

Existem várias outras questões que envolvem o trato do cinema pela História e, na contramão, da história (disciplina ou relato)

pelo cinema, mas me parece que, se o caráter autoral e geográfico que pode em algum grau pesar na produção de um cinema crítico sobre a África – afirmação não tão bem aceita entre os cineastas –, esse mesmo caráter não deveria servir como parâmetro na produção de conhecimento historiográfico. Isso, aliás, não significa negar a possibilidade de um juízo de valor para produções de baixíssima qualidade historiográfica produzidas fora ou dentro do continente africano, mas visa a importante afirmação de que o campo científico – que é o nosso – não admite a simples autoridade do nome próprio. O referencial de qualidade de uma obra historiográfica, como, de resto, de qualquer obra que reivindique certa cientificidade, não pode ser dado a partir de uma identidade geográfica, mas das regras que regem a produção do campo. Sobre isso, o historiador Muryatan Santana Barbosa, falando sobre a perspectiva africana na produção de uma História da África não titubeia:

(...) cabe sintetizar quais as consequências teóricas e metodológicas que a opção epistemológica e metodológica pela perspectiva africana implica. A essência desta perspectiva é que ela é uma visão científica da história. São vários os pontos neste sentido. Antes de qualquer coisa, que sua própria existência, assim como a sua demonstração, é baseada em trabalho empírico. Isso significa que ela pode, em princípio, ser contestada por qualquer pesquisador da área. Ela é uma verdade não dogmática, verificável, algo que se julga importante para a comprovação científica do argumento central desta tese. Por outro lado, trata-se de uma prerrogativa historiográfica universalista que pode ser utilizada e refinada por pesquisadores de todo o mundo, independente de sua pertença nacional, étnico-racial ou mesmo ideológica (grifos meus). Afinal, o que a define é um procedimento metodológico. (BARBOSA, 2012)

Ora, mesmo a produção historiográfica sendo marcada por reflexões “europeias” que fundam o campo disciplinar “História”, é necessário atentar para as palavras do congolês Théophile Obenga, ele também um atento defensor de uma perspectiva africana no estudo sobre a África, quando afirma que “a aproximação prática entre a História africana e a História europeia, não é necessariamente ruim. O que está aqui em causa é a historiografia colonial ter negado a História africana, e daí resultarem enormes distorções” (OBENGA, 2013)

Mas, afinal, existe uma hierarquia qualitativa na produção de uma História da África tal como reivindicado para o cinema? Sim e não. Sim, se entendermos que existem especificidades no relato de determinado acontecimento narrado por um historiador que vive a realidade material da África que faça do seu relato superior àquele de quem “não viu”. Não, se pensarmos que

na produção historiográfica o que vale, afinal, é a narrativa e não a experiência viva dela no acontecimento. Embora, socialmente, o primeiro entendimento gere atualmente uma questão em aberto que impacta muito fortemente na produção historiográfica, o segundo entendimento faz parte de um regime de verdade da produção de uma narrativa sobre o passado que se quer consolidar como regra do campo desde, pelo menos, o século XIX. Como historiador que sou, formado nas regras que regem o campo, a segunda resposta me parece a mais prudente. O passado, de onde quer que se olhe, é sempre um “outro” desconhecido. A hierarquização qualitativa dos discursos de historiadores a partir de uma identidade extracampo e a negação da possibilidade de falar de um “outro” é a negação da própria História, como disciplina. Afinal, no olhar sobre o passado somos todos estrangeiros.

Mas cabe reafirmar que o progressivo conhecimento sobre o universo de África deve impactar o campo historiográfico com suas regras - que, sem dúvida, ainda tem como referência as experiências do tempo europeu - não o negando, mas reinventando-o. Ora, para qualquer conhecedor da História africana é fácil apostar nessa reinvenção de uma escrita da História pela experiência com a África. A História do continente africano, marcada muito fortemente pela violência que a acomete, é, também ela, uma história de uma eterna apropriação inventiva.

Embora possa parecer um paradoxo de difícil conciliação, ambas as formas de contar sobre o passado são possíveis, mas sempre é bom lembrar que na equação do relato do vivido e do relato da produção historiográfica, há um corte que é necessário estar atento. O “eu” na narrativa historiográfica aparece quase sempre como um “nós”, que remete o autor ao campo profissional que se quer afirmar como lugar de origem - aquele que autoriza a fala e que a distingue de qualquer outro relato por obedecer a regras específicas de um campo profissional. Essa é a marca distintiva de uma história de historiadores e a história produzida por determinado grupo social, sem pretensões de cientificidade. Por outro lado, na relação entre o “eu vivi” e o “eu pesquisei”, pode existir uma complementariedade que ajuda em algum grau no relato historiográfico, mas cabe a este último a necessária e urgente crítica de toda representação que se quer hegemônica. Crítica que funda o discurso historiográfico e faz do relato uma história de historiador.

É um pouco desse entendimento que é urgente levarmos para a sala de aula, pois só a reflexão histórica e, sobretudo, estratégica de um produto cultural – seja lá de onde ele foi produzido e seja lá qual nome próprio que o produziu – é capaz de criar um espaço de cidadania e treinar olhares críticos na longa tarefa, que é a nossa, de formar para transformar o mundo.

## REFERÊNCIAS

B , Amadou Hampaté. A tradição Viva. In: História Geral da África. São Paulo: Ática/UNESCO, 1980, p. 217.

BAMBA, Mahomed. Introdução. In: Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p.20.

BARBOSA, Muryatan Santana. A África por ela mesma: a perspectiva africana na História Geral da África. São Paulo: USP/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012 [Tese de Doutorado em História]. p. 172-173.

CENTRO DE ESTUDOS ANGOLANOS. História de Angola. Porto: Afrontamento, s/d. p. 5.

KI-ZERBO, Joseph. História da África Negra (volume 1). Lisboa: Publicações Europa-América, 1999. p. 38-39.

OBENGA, Théophile. A dissertação histórica em África. Lisboa: Europress, 2013. p.36

THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p.27.



oito

# BASTIDORES NEGROS, CENÁRIOS BRANCOS: obstáculos e invisibilidades na difusão de produção negra e africana na mídia brasileira<sup>56</sup>

Nayana Camurça de Lima<sup>57</sup>  
Túlio de Souza Muniz<sup>58</sup>

Considerando o recorte raça/cor no Brasil, pretendemos relevar a problemática do acesso da população negra brasileira (54% do total, cf. IBGE 2016) na produção e nos meios de difusão de discursos na mídia – jornalismo, televisão, cinema –, seguindo o conceito de “corporeidade” proposto por Milton Santos:

A corporeidade implica dados objetivos, ainda que sua interpretação possa ser subjetiva; a individualidade inclui dados subjetivos, ainda que possa ser discutida objetivamente. Com a verdadeira cidadania, cada qual é o igual de todos os outros e a força do indivíduo, seja ele quem for, iguala-se à força do Estado ou de outra qualquer forma de poder: a cidadania define-se teoricamente por franquias políticas, de que se pode efetivamente dispor, acima e além da corporeidade e da individualidade, mas, na prática brasileira, ela se exerce em função da posição relativa de cada um na esfera social. (SANTOS, 2000).

A partir da análise de algumas produções da mídia brasileira – nomeadamente no jornalismo e no cinema –, com foco nos últimos dois anos, considerando interpretações de acontecimentos diversos acerca da África e de possibilidades diversas de interseções com o racismo no Brasil, buscaremos a compreensão dos mecanismos envolvidos na elaboração e difusão, na mídia, de discursos estereotipados e subalternizantes.

Propomos ainda a perspectiva interseccional, que considera análises de gênero, raça, cor e classe social somadas à multiplicidade de territórios elencados neste artigo (mídia, gênero, Educação), compreendendo que “a interseccionalidade sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos” (CRENSHAW, 2004, p.10).

56. Este artigo é uma versão revista e ampliada de material que serviu de guia para o módulo Racismo e Mídia (Muniz, 2015) no curso Abordagens Políticas, Históricas e Pedagógicas da Igualdade Racial no Ambiente Escolar, Unilab, 2015. Dedicamos este artigo a Matilde Ribeiro, que primeiro nos estimulou a refletir a respeito do tema mídia e racismo. Matilde, querida, nossos beijos, abraços e desejos de força, sempre.

57. Bacharel em Humanidades pela UNILAB (2015), atualmente cursando Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Federal de Uberlândia(UFU). Contato: nayana-28@hotmail.com.

58. Doutor em Pós-Colonialismos e Cidadania Global/ Sociologia pela Universidade de Coimbra, Graduação e Mestrado em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor de História na FACIP / UFU. Contato: túlio.muniz@ufu.br.

Em tempo: aqui não pretendemos assumir ‘lugar de fala’ da população negra, e sim contribuir para evidenciar que a mesma está alijada dos lugares de produção discursiva na mídia. Reconhecemos a relevância do lugar da palavra dos indivíduos, evidenciando a importância da necessidade do espaço de fala por si e possibilidade de serem os protagonistas de suas próprias causas.

Contudo, concordamos e compreendemos, como Sergio Sérgio Costa, que o principal problema social do Brasil é a desigualdade social advinda da questão racial, e que “combater a discriminação racial e seus efeitos significa um salto de melhoria nas condições gerais da sociedade” (COSTA, 2006).

## **JORNALISMO**

Prosseguimos com um debate ocorrido a partir da publicação do artigo de autoria de Ricardo Bonalume Neto, intitulado “‘Acadêmicos’ mais uma vez atribuem ao colonialismo europeu caso de barbárie”, em 16 de Janeiro de 2015, no jornal Folha de S. Paulo.

Bonalume se referia, a esmo, a diversas análises na mídia nacional e internacional acerca do ataque de terroristas ao jornal francês Charlie Hebdo, em Janeiro de 2015, deixando 12 mortos, e perpetrado pelos irmãos Saïd e Chérif Kouachi, mulçumanos franceses de origem argelina, enfurecidos por conta de sátiras do Charlie Hebdo à figura de Maomé.

Com discurso típico de um defensor do colonialismo na África, Bonalume sublinhou: “Os jovens países [da África] até deveriam agradecer aos ‘opressores’ [europeus] por coisas que nunca tinham visto – portos, ferrovias, rodovias, edifícios, escolas, hospitais, luz elétrica, vacinas, antibióticos etc”.

Ecoou, no séc. XXI, a ideologia de ‘longa duração’ (Braudel) anunciada ainda no séc. XIX por Hegel, que em seu texto “Lições sobre a História da Filosofia”, sustentou que a África era composta por sociedades “sem História”.

Anacronismo autêntico, reproduzindo, por exemplo, as concepções de Salazar – ditador português de 1928 a 1968 –, para quem a África seria tributária do colonialismo, a quem

supostamente deveria “o contato com a civilização cujos segredos lhes desvendou e colocou a seu dispor”, e de Marcelo Caetano, braço direito e sucessor de Salazar, para quem os africanos não souberam

“valorizar sozinhos os territórios que habitam há milênios, não se lhes deve nenhuma invenção útil, nenhuma descoberta técnica aproveitável, nenhuma conquista que conte na evolução da humanidade, nada que se pareça ao esforço desenvolvido nos domínios da Cultura e da Técnica pelos europeus ou mesmo pelos asiáticos” (Apud ALEXANDRE, 1995, pg. 48).

O artigo de Bonalume foi também uma provocação ao pensamento e à academia. Além de generalizar e subalternizar o espaço africano contemporâneo, tomando-o todo por ‘mulçumano radical’, Bonalume disparou contra análises intelectuais acerca das motivações do ataque ao Charlie Hebdo. Em determinado trecho de seu artigo, afirma: “E muitos dos ‘acadêmicos’ dando declarações são, infelizmente, brasileiros (o que claramente revela a decadência da universidade no país na área de humanidades). Eles não pensam? A ideologia turvou o pouco cérebro que ainda resta? Nenhum repórter consegue achar um professor universitário sensato?”.

Dois dias depois da publicação do artigo de Bonalume, Jânio de Freitas, decano do jornalismo brasileiro, membro do conselho editorial da Folha de S. Paulo – criticou-o, severa e pertinentemente:

No Brasil distante dos acontecimentos, e menos do que secundário em suas conceituações, as divergências foram infiltradas por agressividades que não se mostraram nem nos centros europeus da discussão obsessiva. Não por acaso, claro. Oportunidade para afirmações assim: “Os jovens países [da África] até deveriam agradecer aos ‘opressores’ [europeus] por coisas que nunca tinham visto”. Pois é, ainda um defensor do colonialismo genocida na África (FREITAS, 2015).

Exceto pela reprimenda de Freitas, pouco se leu em contraponto a Bonalume<sup>59</sup>, seja na mídia, seja na academia. Sinais, talvez, da dificuldade que há, também na academia brasileira, de superar a busca de análises holísticas, que visam compreender a África numa suposta totalidade histórica e cultural, sem considerar suas diferenças, diversidades e especificidades étnicas, religiosas, lingüísticas e tantas outras. Conforme admitem Pantoja e Thompson, em África contemporânea em cena. Perspectivas

interdisciplinares: “Definir com precisão os contornos das culturas africanas é tarefa impensável” (Apud CHURMANS, 2016, pg 161).

Essa pretensão holística também presente entre acadêmicos brasileiros, foi devidamente criticada por Schurmans:

Tal propósito só era pensável justamente na mente da epistemologia europeia pronta a generalizar ao nível do continente o que era observado num lugar em particular. Os autores admitem que as noções de negritude, resistência ou ainda nacionalismo devem ser “aprofundadas”. De facto, sem contextualização cultural e histórica, as noções em questão não permitem ao receptor perceber o seu papel fulcral no contexto descrito (SCHURMANS, idem).

Ocorre que tanto a mídia brasileira quanto discursos de matriz eurocêntrica mantêm e naturalizam a interpretação hegeliana acerca de África. Discurso que Schurmans chama de “texto africanista” – ou apenas “o Texto” –, o qual “continua a enclausurar o preto (nègre ou nigger, muda a língua permanece o insulto) na sua pobre e triste representação” (SCHURMANS, 2008).

Outro exemplo recente do “Texto” africanista na mídia brasileira: a abordagem, na mídia, à epidemia de ebola na África Ocidental, no segundo semestre de 2014.

Em muitos meios de comunicação, sobretudo a TV aberta, se destacou que um dos países mais atingidos foi “a Guiné”, sem localizar que se tratava da Guiné-Konacry, e não da Guiné-Bissau, com a qual o Brasil mantém relações estreitas (sobretudo com a presença, no Ceará e na Bahia, de centenas de estudantes guineenses nos campus da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Luso Brasileira, a UNILAB).

As diferenciações entre as duas Guinés, quando ocorreram, foram mais por iniciativas de intelectuais do que da mídia<sup>60</sup>. O ebola – tal qual a chicungunha – é, no imaginário nacional, “doença de toda África”, graças à cobertura superficial da mídia brasileira. Uma interpretação incorreta. A epidemia de ebola de 2014 ocorreu em alguns países da África Ocidental, sendo que muitos deles erradicaram a doença (Mali, Nigéria, etc.), e outros tantos sequer registraram casos, como sucedeu na própria Guiné-Bissau, que adotou um eficaz método de barreiras sanitárias.

60. Nesse sentido, foi esclarecedor artigo do historiador e professor da UNILAB, Américo Souza, publicado no jornal O POVO, intitulado “Doença deles? Ignorância nossa”, in <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/opiniao/2014/10/25/>

Cabe entender porque a mídia brasileira dá azo a tais afirmações, circunscrevendo no espectro do “atraso” e da “barbárie” suas análises e abordagens acerca de toda África contemporânea – o grifo é necessário –, o que gera problemas hoje na integração Sul-Sul. E cabe, sobretudo, combater discurso de ‘especialistas’ como Bonalume.

São os “especialistas” os responsáveis pela “fabricação de consentimentos” a serem veiculados pelos meios de comunicação para determinar a maneira de agir de determinado contextos sociais. Aos “especialistas” cabe a fabricação de entretenimento, de “ilusões necessárias e ultrassimplistas” (CHOMSKY, 2009).

Os “especialistas” crescentemente ocupam, na mídia brasileira, o lugar dos intelectuais, que nem sempre enfrentam o desafio de, primeiro, não se transmutarem em “especialistas”, e, segundo, não se omitirem de ocupar espaço nos meios de comunicação.

Devem ser os intelectuais a questionar o nacionalismo patriótico, o pensamento corporativo e um sentido de privilégio de classe, de raça ou de gênero. A universalidade significa correr o risco de ir para além das certezas fáceis que nos são fornecidas pelas nossas circunstâncias, pela língua e pela nacionalidade, que tão frequentemente nos protegem da realidade dos outros. Há o perigo de a figura ou imagem do intelectual desaparecer num mar de pormenores, e de o intelectual se transformar em apenas mais um profissional ou num número de uma tendência social. O intelectual é um indivíduo com um papel público específico na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe que apenas trata da sua vida (SAID, 2000, pgs. 16-18).

Os territórios pantanosos da chamada ‘grande mídia’ compõem uma territorialidade que está para além do geográfico, que emite seu discurso a partir de raros centros urbanos de dominação mercantil e financeira, e cuja propriedade é concentrada em mãos de grandes corporações ou oligopólios comerciais e familiares. Ao combatê-la, ampliamos as reflexões acerca de contextos complexos da contemporaneidade, extrapolando opiniões tanto largas quanto rasas, como são as de determinados jornalistas e “especialistas”.

61. Enquanto concluíamos a versão final deste artigo, um caso grave de expressão de racismo grassou no telejornalismo brasileiro, em Nov/2017, por parte de William Waack, da Rede Globo. Dada sua atualidade, e por ele estar em curso, optamos por acompanhá-lo mas não abordá-lo aqui. Para saber mais: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/muito-alem-do-cidadao-waack-o-racismo-estrutural-na-midia-brasileira>.

## O RACISMO NA PRODUÇÃO MIDIÁTICA BRASILEIRA.<sup>61</sup>

Cabe a pergunta: a longa duração da abordagem racista da mídia brasileira acerca da África, e da própria população negra brasileira, não será um prolongamento do “discurso nacional racialista” (Milton Santos) que se mantêm dentro do próprio país?

Aqui, o fato de que o trabalho do negro tenha sido, desde os inícios da história econômica, essencial à manutenção do bem-estar das classes dominantes deu-lhe um papel central na gestação e perpetuação de uma ética conservadora e desigualitária. Os interesses cristalizados produziram convicções escravocratas arraigadas e mantêm estereótipos que ultrapassam os limites do simbólico e têm incidência sobre os demais aspectos das relações sociais. Por isso, talvez ironicamente, a ascensão, por menor que seja, dos negros na escala social sempre deu lugar a expressões veladas ou ostensivas de ressentimentos (paradoxalmente contra as vítimas). Ao mesmo tempo, a opinião pública foi, por cinco séculos, treinada para desdenhar e, mesmo, não tolerar manifestações de inconformidade, vistas como um injustificável complexo de inferioridade, já que o Brasil, segundo a doutrina oficial, jamais acolhera nenhuma forma de discriminação ou preconceito” (SANTOS, 2000).

‘Treinamento’ esse que advém da ausência da população negra nos lugares privilegiados de enunciação, como são a televisão, o jornalismo e cinema.

Em 2012, uma pesquisa apontou que, entre 2.731 jornalistas, apenas 5% se declararam negros, e apenas 18% se declararam pardos, ou seja, 23% dos jornalistas se reconhecem como afrodescendentes<sup>62</sup>.

### JORNALISTAS BRASILEIROS POR COR/RAÇA (2012).

BRANCA	PRETA	PARDA	AMARELA	ÍNDIGENA	OUTRA
72%	5%	18%	2%	1%	2%

62. Perfil do Jornalista Brasileiro, coleta de dados online, por telefone e e-mail, entre 25 de setembro e 18 de novembro de 2012. Projeto elaborado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em convênio com a Federação Nacional dos Jornalistas (FENARJ), in [http://www.fenaj.org.br/reinstitu/pesquisa\\_perfil\\_jornalista\\_brasileiro.pdf](http://www.fenaj.org.br/reinstitu/pesquisa_perfil_jornalista_brasileiro.pdf)

Entre os jornalistas que se declaram graduados, 61,2% se formaram no ensino privado (cf. UFSC/FENARJ), ou seja, pago, de difícil acesso à população de baixa renda, na qual negros e pardos compõem 65% da população pobre (cf. IBGE, 2010).

As estatísticas acima levam à melhor compreensão do porque da presença de discursos do tipo 'Texto' africanista, em sua relação com a ausência dos negros nos meios de comunicação. Em minoria, são menos produtores do que receptores de discurso. No jornalismo brasileiro, assistimos o que produzem os olhares (em) branqueados.

Nesse quesito, expomos dois casos.

Primeiro, uma observação ao longo dos primeiros meses de 2015, de Janeiro a Abril. Tratou-se da assistência de duas edições diárias de um programa de telejornalismo específico (o BA TV), emitido de segunda a sábado, pela emissora TV Bahia, afiliada à Rede Globo, na região brasileira com maior concentração de população negra, o Recôncavo Baiano. Apesar de ter sido um brevíssimo exercício de observação não-estruturada, confirmamos o já citado até aqui.

Levando ao ar diariamente em duas edições, às 13h e às 19h30, o BA TV é emitido a partir da matriz da emissora, baseada na capital baiana, Salvador, cuja população é majoritariamente negra (80%, cf. IBGE, 2012). A edição vespertina do telejornal é, geralmente, apresentada por uma dupla de jornalistas, e à noite por um/a jornalista 'âncora'. Durante os quatro meses nos quais cumprimos a observação direta, em momento algum o telejornal foi apresentado por jornalista negra ou negro.

A desproporcionalidade refletiu-se também na observância do gênero de trabalhadores e trabalhadoras (repórteres), onde apenas uma mulher negra aparecia eventualmente. No programa de jornalismo esportivo que segue a edição vespertina, o Bahia Esporte, também focado na maioria dos dias de assistência ao BA TV, nenhum dos apresentadores era negro ou negra, e eventualmente aparecia um repórter negro entre os demais.

Também causou alguma sensação e debate a presença constante, a partir de Abril de 2015, da jornalista Maria Júlia Coutinho como apresentadora do quadro de meteorologia no telejornal (ainda) mais assistido na TV brasileira, o Jornal Nacional, da Rede Globo. A 'novidade' foi o fato de a jornalista ser negra, o

que de toda forma é relevante, considerando que apenas outros três jornalistas negros e negras ocuparam lugar de destaque no mesmo telejornal desde que ele foi ao ar a primeira vez, há 45 anos.

Até 2015, a própria Rede Globo, em rede nacional, tinha em seus quadros apenas outros cinco repórteres negros: Glória Maria, Heraldo Pereira e Zileide Silva, Dulcinéia Novais e Abel Neto.

Há que se considerar que, no caso do telejornalismo, há negros atuando nos ‘bastidores’, trabalhando como produtores e redatores. Como tais, podem ter acesso a mecanismos da produção discursiva que visem fortalecer o anti racismo. Entretanto, ao fim e ao cabo, seu trabalho passa pelos filtros dos editores e proprietários da mídia, e não há notícia de que alguma pessoa negra detenha concessão pública de canal de televisão ou proprietário de jornal ou revista de grande circulação no Brasil.

A imposição dos padrões de branquitude na mídia e o alijamento das pessoas negras como protagonistas principais na mídia brasileira são ainda mais graves se observarmos o quadro de apresentadores de programas de TV. Uma pesquisa recente, de 2017, demonstra que, nas grades de programação das maiores emissões a partir de São Paulo, não passam de 4% a presença de apresentadores negros, e há entre as emissoras pelo menos uma – o Sistema Brasileiro de Televisão, SBT – que não registra um negro ou uma negra sequer entre seus apresentadores. E entre os 26 controladores da mídia eletrônica no país, nenhum é uma pessoa negra<sup>63</sup>.

Em tempo: é preciso notar que, quando se dá a presença constante de negros e negras como apresentadores, como protagonistas e não meros coadjuvantes, ela ocorre sobretudo em canais de TV a cabo (paga) ou públicos (programa Espelho, apresentado por Lázaro Ramos, no Canal Brasil; na TV Cultura, Adriana Couto, uma das apresentadoras do programa Metrópolis, e o programa semanal Manos e Minas, entre outros poucos).

Para relevar a invisibilidade da população negra na mídia, cabe manter a pergunta: não se trata, ainda, do problema da “corporeidade”, levantado por Milton Santos?

Parece evidente que sim, pois, Segundo Santos:

63. In <http://brazil.mom-rsf.org/br/midia/>

No caso brasileiro, o corpo da pessoa também se impõe como uma marca visível e é frequente privilegiar a aparência como condição primeira de objetivação e de julgamento, criando uma linha demarcatória, que identifica e separa, a despeito das pretensões de individualidade e de cidadania do outro. Então, a própria subjetividade e a dos demais esbarram no dado ostensivo da corporeidade cuja avaliação, no entanto, é preconceituosa. (...) No Brasil, onde a cidadania é, geralmente, mutilada, o caso dos negros é emblemático. Os interesses cristalizados, que produziram convicções escravocratas arraigadas, mantêm os estereótipos, que não ficam no limite do simbólico, incidindo sobre os demais aspectos das relações sociais. Na esfera pública, o corpo acaba por ter um peso maior do que o espírito na formação da socialidade e da sociabilidade. (...) Sem dúvida, o homem é o seu corpo, a sua consciência, a sua socialidade, o que inclui sua cidadania. Mas a conquista, por cada um, da consciência não suprime a realidade social de seu corpo nem lhe amplia a efetividade da cidadania (SANTOS, 2000).

Pode-se concluir que a ausência massiva dos negros nos espaços de produção e difusão discursiva seria também um dos fatores que facilitaram as graves manipulações de massas como os que vimos recentemente, com manifestações de rua convocadas e estimuladas pela mídia que visaram, com sucesso, a deposição de Dilma Rousseff em 2016. Na manifestações houve a presença de uma imensa maioria branca que, supõe-se, não se via como beneficiária direta das políticas de distribuição de renda implantadas a partir de 2003 pelo governo federal.

Essa manipulação embasou um golpe que a mídia brasileira apregoava abertamente, sem meias palavras, nesta última década, conforme deixou claro, em 2010, Judith Brito, executiva da Folha de S. Paulo, então presidente da Associação Nacional dos Jornais (ANJ): “Na situação atual, em que os partidos de oposição estão muito fracos, cabe a nós dos jornais exercer o papel dos partidos. Por isso estamos fazendo”.

O Golpe, sabemos, foi levado a cabo em Setembro de 2016, com o impeachment de Dilma Rousseff, substituída por Michel Temer que, aliás, compôs um governo sem a presença de mulheres e de negros.

## **CINEMA NEGRO (BRASILEIRO E AFRICANO) NO BRASIL**

Foi somente após 2014 que o cinema, via emenda à Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) sob a Lei 13.006, passou a ser considerado como ferramenta pedagógica relevante no Brasil.

A emenda foi mais um dos tantos acréscimos tardios à LDB, como foram as Leis 10.639/2003 e a 11.645/2008, que estabeleceram como obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

Pela emenda 13.006/2014, toda escola, de todos os níveis de ensino, devem dedicar ao menos duas horas semanais à exibição de filmes, algo, sabemos, distante da realidade de um país que viu declinar a cultura de consumo cinematográfico. O Brasil contava com mais de 3,5 mil salas de cinema anos de 1970, salas fora dos grandes centros comerciais – de número restrito à época. Nos anos de 1990 registrou-se uma queda para 1.300 salas. Hoje cresce esse número, chegando a 3 mil em 2016 (cf. ANCINE – Agência Nacional de Cinema, Jan/2017), estando amaioria confinadas nos chamados “multiplex” dos shopping-centers, ambientes de segregação racial pelo quesito socioeconômico.

Se as dificuldades de acesso à produção cinematográfica são amplas e complexas pela limitação dos espaços apropriados, elas são ainda maiores em se tratando de produções nacionais ou de produções países periféricos frente aos chamados blockbuster, produções invariavelmente norte-americanas que hegemonizam as telas disponíveis no Brasil. Em se tratando de cinema africano, é uma nulidade o espaço destinado pelas salas convencionais. A difusão de obras africanas se circunscreve às Mostras Acadêmicas<sup>64</sup> e outras raras – e importantes – iniciativas.

Para além das Mostras Acadêmicas, é notável o crescimento de interesse pela compreensão da invisibilidade do cinema africano no Brasil.

Um exemplo recente é a tese de mestrado de Marina Oliveira Felix de Mello Chaves, apontando para possíveis interseções das narrativas cinematográficas de países africanos de língua oficial portuguesa – mas também outros – com o contexto da produção brasileira.

“Cinema africano não tem que ser nomeado somente como africano, ele tem que ser considerado cinema”, afirma ao reforçar que, na sua opinião, temos que inverter um pouco essa relação de que o cinema africano foi resultado apenas de influências externas. ‘Eles têm sua carga própria e uma força narrativa que pode enriquecer muito os outros’, reforça, ao finalizar com a crença de que assistir mais filmes como os que analisou pode nos ajudar ‘a mudar o nosso olhar’, reforçando que, apesar de separados por um oceano, não estamos tão distantes”.<sup>66</sup>

64. Estas são várias – UFC/Unilab, UFRB, UFBA, UFRGS, USP, UFU etc –, não havendo aqui espaço para elencá-las todas, mas fica a sugestão para elaboração dum estudo de levantamento específico e detalhado acerca de cada uma delas

65. É preciso notar a passagem efervescente, entre nós, de Mahomed Bamba (in memorian), ele que, junto a Alessandra Meleiro, organizou o importantíssimo livro “Filmes da África e da diáspora objetos de discursos” - Salvador, EDUFBA, 2012, acessível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16758/1/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>.

66. Maiores detalhes in <http://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/cinema-africano-pode-aumentar-integracao-entre-falantes-de-portugues/>.

Aqui talvez caiba estabelecer a mesma analogia que propusemos na produção de discurso jornalístico, com referência na corporeidade, no que se refere à restrita participação de negros e negras na produção cinematográfica nacional, que talvez se reflita na não-difusão de cinema negro e africano no Brasil.

Em artigo recente, MONTEIRO (2016), abordando a pesquisa “A cara do cinema nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e Inter com”, que analisou filmes de maior bilheteria no país entre os anos de 2002 a 2012, desvenda resultados e cruzamentos interessantes.

O objetivo era averiguar como se manifestava a diversidade de cor e identidade de gênero nesse campo. A pesquisa apontou que dos filmes analisados, 84% dos diretores são homens e brancos, 13% dos diretores são mulheres de cor branca e apenas 2% dos diretores são homens e negros. Não foi identificada nenhuma diretora mulher e negra. Entre a função de roteirista, segue a discrepância: homens de cor branca representa 74% das produções, enquanto mulheres de cor branca ocupam 26% e apenas 4% dos roteiristas são homens negros. Novamente, entre os filmes analisados não há mulheres negras na função de roteirista. E a desigualdade se mantém quando os dados se referem à presença de atores e atrizes em produções cinematográficas. A pesquisa concluiu que 80% do elenco é de cor branca. E como pontuado acima, mesmo a população negra sendo maioria, os negros aparecem em apenas 31% dos filmes. Quase sempre caracterizado a partir de estereótipos associados à pobreza ou à criminalidade MONTEIRO (2016).

Com pertinência, Monteiro vai lembrar Orlando Senna, que já em, 1979, afirmava:

E aqui atingimos um ponto capital no relacionamento Cinema-Negro: por que não existe um discurso Negro no cinema, enquanto este discurso se realiza (em maior e menor grau) na música, na dança, no teatro (a experiência de Abdias do Nascimento) e na literatura? (...) O único meio para que um discurso Negro seja articulado no Cinema Brasileiro: a tomada, pelos próprios negros, de uma parcela de decisão na complexa engrenagem cinematográfica – capitalista, industrial e fechada”. (SENNA, 1979, p. 226, apud MONTEIRO, 2016).

Acreditamos ser pertinente e cabível aqui, uma reflexão ainda mais aprofundada, acerca da interseção entre cinema negro brasileiro e gênero.

Se são poucos os cineastas negros homens – cabe destacar Cajado Filho, Haroldo Costa, Zózimo Bulbul, Waldyr Onofre, Antônio Pitanga, Odilon Lopes e Agenor Alves –, são ainda em menor

número a cineastas negras brasileiras frente à produções do tipo 'longa metragem'.

Apenas em 2017 Viviane Ferreira, tornou-se a segunda cineasta negra a dirigir um longa metragem no Brasil. A primeira foi a veterana Adélia Sampaio, que em 1983, dirigiu o longa *Amor Maldito*.<sup>67</sup>

Raros são também os filmes que têm atrizes negras como protagonistas principais, o que remete a um debate pertinente, também relacionado à corporeidade, acerca da imposição de padrões de 'beleza' da mulher. Pertencer ao sexo feminino significa, nas relações sociais e econômicas, ter uma série de desvantagens em relação ao sexo oposto, conclui Saffioti (1987) em uma desconstrução dos mitos criados para justificar a subordinação feminina, como a força física e capacidade intelectual.

Para Simone de Beauvoir, em "O Segundo Sexo" (1970), essas desvantagens surgem da inclinação do Homem a dominação do outro. Para se afirmar como sujeito, um necessita se opor ao outro, e então a dominação acontece. Dentro da própria especificidade de ser mulher, existem estruturas que se subordinam a outras, em relações de idade, classe, raça e cor.

Enquanto eles gozavam de participação plena em sociedade, a elas foram incutidas atividades de cuidados com o lar, filhos e família. Com a abertura do mercado de trabalho e consumo para elas, segundo Naomi Wolf, outro freio lhes foi imposto, o da aparência. "À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social" (WOLF, 1992, pgs. 13-14).

É sabido que ser mulher implica em diversas situações desvantajosas. Somando-se a outras categorias discriminadas e marginalizadas, aumentam-se situações de exclusão e relações conflituosas, como ser mulher mais velha, negra, pobre, homossexual, transexual, etc. Em uma sociedade que prioriza o capital e a produtividade, a aparência torna-se uma porta de acesso ou uma forma de exclusão de pessoas.

As demandas femininas que emergem na sociedade brasileira são diferentes para as mulheres em geral, e são ainda maiores para as mulheres negras, que têm sua inserção restrita mesmo

67. Ver entrevista com Viviane Ferreira in <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil>

no meio artístico – aqui, no caso, da produção audiovisual, já que as mulheres brancas, mesmo dentro de um sistema opressor e machista, têm mais vantagens do que as negras e mais oportunidade de ascensão social, como debate SILVA (2013) sobre a importância do reconhecimento da multiplicidade dos sujeitos em aspectos menos superficiais que não visualizam apenas os privilegiados:

A distribuição de recursos na sociedade é profundamente marcada pela condição de raça e gênero dos indivíduos. O debate tradicional sobre as desigualdades de gênero não raro obscurecia a heterogeneidade dos grupos de mulheres, dando centralidade às questões enfrentadas pelas mulheres das classes dominantes. O reconhecimento da diversidade das experiências, especialmente a partir da introdução da variável étnica e racial, permitiu aproximações para incorporar, à perspectiva feminista, a complexidade da realidade das mulheres, dos papéis que assumem e das expectativas a elas direcionadas. (SILVA, 2013, pg.109).

Sabe-se que, quanto mais elementos estigmatizados se cruzam, mais os sujeitos tendem a serem excluídos ou mais descrédito é dado a eles. Então, a realidade das mulheres pode variar se se considerar a condição de mulher negra. As mulheres negras e pobres estão em desvantagens em relação às brancas em muitos aspectos, principalmente no que se refere à escolaridade, ao emprego, ao acesso a sistemas de saúde, e são a maioria das vítimas de violência. E aqui novamente se impõe a questão da corporeidade relacionada ao padrão de beleza.

A pressão para a manutenção da aparência jovem e bonita criou preconceitos em relação à imagem. Cabe ressaltar que foi criado um padrão ideal de beleza que não contempla nem abrange a todas as múltiplas formas das mulheres, e o seu alcance beira o impossível, o que estimula a busca e aumenta o lucro de seus idealizadores.

O padrão ideal de beleza é branco, magro e jovem e não afeta os sexos do mesmo modo. Destarte, cabe ressaltar a importância da participação das mulheres em suas diversas formas de ser e parecer, no circuito artístico, de cinema e mídia em geral, em papéis de protagonismo no sentido de dar visibilidade às multiplicidades e possibilidade de construção de orgulho da identidade e cultura negra.

Em um país de maioria negra que não está presente nos principais meios de informação e produções audiovisuais, acabam sendo gerados conflitos que se refletem nas relações sociais e pessoais

dos sujeitos, como a negação e inferiorização dos mais diversos elementos que englobam a construção do sujeito, tais como o alisamento do cabelo cacheado/afro, procura por tratamentos e/ou cirurgias e procedimentos estéticos que prometem aproximação com o “ideal de beleza branca” estabelecido, padrões que afetam, como já mencionado, em maior escala as mulheres.

Se enxergar no outro é importante para a consciência de si:

A identidade negra é entendida como um processo construído historicamente em uma sociedade que padece de um racismo ambíguo e do mito da democracia racial. Como qualquer processo identitário, ela se constrói no contato com o outro, no contraste com o outro, na negociação, na troca, no conflito e no diálogo. (GOMES, 2016 p.42)

Na produção audiovisual, aumentar a presença e o olhar de mulheres negras na atuação, direção e produção de obras pode vir a combater a construção e perpetração de estereótipos e valorizar, cultura, identidade e diversidade negra junto ao público consumidor dessas produções. Importante ressaltar que o problema do racismo no Brasil é muito mais abrangente e afeta diretamente homens, mulheres e pessoas que não se identificam com nenhum gênero.

## **EDUCAÇÃO**

Tardios, contudo, necessários, os atos legais visam ampliar direitos de minorias no ambiente escolar e na sociedade em geral, o que ocorre a passos lentos no Brasil. O país de desigualdades, sobremaneira quando se considera o recorte raça/cor, nos obriga manter a perspectiva crítica à mera elaboração de leis, conforme Antônio Sérgio Guimarães:

“As elites brasileiras — os proprietários, empresários, intelectuais e classes médias — representam diariamente o compromisso ( comédia, farsa?) entre exploração selvagem e boa consciência. Elas podem se orgulhar de possuir a Constituição e a legislação mais progressistas e igualitárias do planeta pois as leis permanecem, no mais das vezes, inoperantes” (GUIMARÃES, 1995, pg. 42).

Em que pese a importância dos avanços nesses 14 anos de vigência da Lei 10.639, o abismo ainda é imenso entre brancos e negros no Brasil.

Em 2005, um ano após a implementação de ações afirmativas, como as cotas, apenas 5,5% dos jovens pretos ou pardos na classificação do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e em idade universitária frequentavam uma faculdade. Em 2015, 12,8% dos negros entre 18 e 24 anos chegaram ao nível superior, segundo pesquisa divulgada hoje (2) pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Comparado com os brancos, no entanto, o número equivale a menos da metade dos jovens brancos com a mesma oportunidade, que eram 26,5% em 2015 e 17,8% em 2005.<sup>68</sup>

No ensino fundamental e médio, a desigualdade também diminuiu, mas segue sendo imensa:

IBGE, 2016: De acordo com o levantamento, a taxa de analfabetismo é de 11,2% entre os pretos, 11,1% entre os pardos, e 5% entre os brancos. Até os 14 anos de idade, as taxas de frequência escolar não variam muito entre as populações. No entanto, a partir dos 15 anos as diferenças se destacam: enquanto, entre os brancos, 70,7% dos adolescentes de 15 a 17 anos estão no ensino médio, entre os pretos e pardos este número cai para 50,5% e 55,3%, respectivamente. No terceiro ano do ensino médio, a diferença é ainda maior a partir da análise da aprendizagem dos conteúdos. Segundo o estudo, 38% dos brancos; 21% dos pardos; e 20,3% dos pretos têm o aprendizado adequado em Língua Portuguesa. Em matemática, 15,1% dos brancos; 5,8% dos pardos e 4,3% dos pretos têm o aprendizado adequado.<sup>69</sup>

Outro balanço recente demonstra que, apesar dos avanços pelo sistema de cotas, apenas 11% dos estudantes e apenas 1% dos docentes das universidades públicas são negros (IPEA, 2014).

A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), de 2015, constatou que “mais da metade da população brasileira é negra (soma daqueles que se declaram pretos e pardos)”. A porcentagem, no entanto, não se repete em espaços como a academia.

A PNAD mostrou que 0,19% da população do país cursa mestrado ou doutorado. De um total de 387,4 mil pós-graduandos, 112 mil são negros – menos da metade dos 270,6 mil brancos”.

Há avanços, é certo. A mesma pesquisa PNAD demonstra que o número de estudantes negros (pretos e pardos somados) cresceu consideravelmente entre 2001 e 2013: saltou de 48,5 mil para

68. IBGE2016, in <http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-12/percentual-de-negros-em-universidades-dobra-mas-e-inferior-ao-de-brancos>

69. IBGE, 2016, in <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/educacao-reforca-desigualdade-entre-negros-e-brancos>.

112 mil. Entre os pretos, o número saltou de 6 mil para 18,8. Talvez daí venha a resultar, a médio e longo prazo, um aumento na presença de negros e negras como educadores, o que será importante, se concordarmos com Nilma Gomes:

Os valores que são transmitidos aos alunos/as dentro do ambiente escolar não são apenas aqueles pertinentes à questão de classe social. São também raciais e de gênero. (...) As teorias racistas presentes no cotidiano escolar e na sociedade não surgiram espontaneamente, nem são meras transposições de pensamento externo. Elas sofrem um processo de retroalimentação, e terminam por legitimar o racismo presente no imaginário social e na prática social e escolar (...). Falar em relações raciais e de gênero, discutir as lutas da comunidade negra e dar visibilidade aos sujeitos sociais não implica em um trabalho a ser realizado esporadicamente. Implica em uma nova postura profissional, numa nova visão das relações que perpassam o cotidiano escolar e a carreira docente, e ainda, no respeito e no reconhecimento da diversidade étnico-cultural. Representa a inclusão nos currículos e nas análises sobre a escola desses processos constituintes da dinâmica social, da nossa escola e da prática social (GOMES,1996, pgs.68 e 81).

Na questão do acesso a educação, o Brasil aparentemente superou as barreiras de sexo. As mulheres estão em maioria no ensino formal, tanto na educação básica, como no ensino superior. Entretanto, como destaca Fúlvia Rosemberg (2001), apesar de o ensino formal ter abrangido em quantidade as mulheres, devemos atentar para as especificidades dentre esses ganhos, pois esse tipo de balanço, apenas superficial e geral, é insuficiente para a criação de políticas públicas que possam reverter outras formas de desigualdades como são as presentes, por exemplo, nas questões de raça, cor e classe social.

Ora, se o sistema educacional brasileiro, como o de vários outros países do mundo subdesenvolvido, apresenta igualdade de oportunidades para os sexos no tocante ao acesso e permanência no sistema, ostenta intensa desigualdade associada ao pertencimento racial e à origem econômica. (ROSEMBERG, 2001, pr.518)

Segundo levantamento do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA,2014) sobre as diferenças do acesso de mulheres brancas e negras ao ensino superior, as brancas contavam com a taxa de 23%, enquanto as negras, apenas 9,9%. Pode ser importante observar e compreender que os conflitos vivenciados pelas mulheres no ambiente universitário variam de acordo com o seu pertencimento social e sua cor. .

Persiste, portanto, o problema da desigualdade de gênero, onde a questão da interseccionalidade se impõe também em todos os níveis de ensino. Assim como a mídia, a escola é lugar onde

a presença da mulher negra é minoritária. Em todo o corpo docente da maior universidade pública do país, a Universidade de São Paulo (USP), por exemplo, consta apenas uma professora negra, na Faculdade de Direito. A USP esteve, até 2017, entre as universidades que não adotaram o sistema de cotas para ingresso de estudantes negros.

Um estudo interseccional aprofundado, que considere a importância das cotas e as mudanças ocorridas em um país racista, é importante para, além do aspecto da cor, combater diferenças também nos aspectos de gênero e pertencimento social.

*Ao sobrepor o grupo das mulheres com o das pessoas negras, o das pessoas pobres e também o das mulheres que sofrem discriminação por conta da sua idade ou por serem portadoras de alguma deficiência, vemos que as que se encontram no centro – e acredito que isso não ocorre por acaso – são as mulheres de pele mais escura e também as que tendem a ser as mais excluídas das práticas tradicionais de direitos civis e humanos (CRENSHAW, idem).*

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Estamos num país onde uma “branquitude acrílica”, “ressentida” (cf. CARDOSO, 2014) escancara a precariedade institucional herdada do patrimonialismo racista da colônia, do Império e da ditadura militar, é presente na mentalidade coletiva nacional. Um país onde vigora o que Foucault chamou de “racismo de Estado”. A saber: “um racismo que uma sociedade vai exercer sobre ela mesma, sobre seus próprios elementos, sobre os seus próprios produtos; um racismo interno, o da purificação permanente, que será uma das dimensões fundamentais da normalização social” (FOUCAULT, 2005, pg.73).

Cruzamentos de outras estatísticas comprovam um viés nefasto.

Na mesma proporção em que 72% dos jornalistas brasileiros são brancos, praticamente o mesmo percentual de negros (70%) compõe a maioria dos considerados indigentes (ou seja, os 10% dos mais pobres no total da sociedade). Também na casa dos 70% do total do mercado de trabalho feminino (que ao todo é de 40% da mão de obra ativa, cf. IPEA) estão as mulheres negras que são trabalhadoras domésticas.

No quesito ‘homicídios’, entre 2002 e 2012 foram assassinados, no Brasil, 555.884 pessoas. “Do total de indivíduos vítimas de homicídio no período, 62,2% (345.885) eram pretos e pardos e 31,1% (172.419) eram brancos”(LAESER/UFRJ, 2014).

E enquanto apenas 15% dos via sentenças expedidas por juízes majoritariamente brancos – 61,6% são negros (cf. Ministério da Justiça, 2014).

Um descompasso diante da história do país no qual os negros, desde as primeiras contagens demográficas (séc. XVIII) e dos primeiros recenseamentos, constituem a maior parte da população. Em 1798, quando do primeiro recenseamento, os negros já correspondiam à metade da população. A partir do senso seguinte, em 1817, a proporção de negros aumentou e jamais voltou a ser menor do que a de brancos, o que foi confirmado pelo primeiro censo da República, e pelo mais recente, de 2010, conforme tabela abaixo.

ANO	POPULAÇÃO	POPULAÇÃO NEGRA
1798	3,3 MILHÕES	1,6 MILHÃO
1817	3,6 MILHÕES	1,9 MILHÃO
1890	16 MILHÕES	9 MILHÕES
2010	190 MILHÕES	104 MILHÕES

Fontes: IBGE/2010 e ZAMPARONI, 1995.

A ausência e exclusão de negros e negras nos espaços de produção de conhecimento e de discurso jornalístico e midiático em geral, é mais um fator de necessidade de se combater o racismo no Brasil, passando pela regulação da mídia eletrônica, e de manter permanente perspectiva crítica quanto a ausência de negros e negras na produção áudio-visual.

Todos os dias convivemos com discursos legitimadores da violência institucional e policial que, não por acaso, incidem, sobretudo, na população negra.

A democratização dos meios de comunicação e a regulamentação da mídia (em vigor na Inglaterra, Portugal, mesmo nos EUA, em diferentes níveis), aqui é tratada como “atentado à liberdade de expressão”, e protelada, senão mesmo abandonada, pelas autoridades. Liberdade para quem, além dos que detêm o controle empresarial e estatal da mídia? Segue pelo mesmo caminho errático a produção e difusão de cinema alternativo, incluso o cinema negro, seja nacional ou estrangeiro.

A mídia brasileira, nos campos aqui abordados, é também território desse combate, visando a superação das desigualdades numa sociedade que somente irá superar seus problemas ao se assumir racista. Portanto, urge a necessidade de se ver aumentar a presença de negros e negras também nos lugares de produção midiática, de conhecimento e de pensamento. Quiçá assim consolidamos “a posibilidad de observar la realidad com ojos negros” (Iniesta 2001, pg. 28)”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Valentim, A África no imaginário político português (séculos XIX-XX), Penelope, 15, Lisboa, pgs. 39-52, 1995.

BEAUVOIR, Simone de, O segundo sexo. Fatos e mitos, a experiência vivida. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1970.

CARDOSO, Lourenço, A branquitude acrítica revisitada e a branquitude. Revista da ABPN, v. 6, n. 13, mar. – jun. 2014, p. 88-106, Florianópolis, ABPN, 2014.

CHOMSKY, Noam, A Manipulação dos Media. Os efeitos extraordinários da propaganda, Lisboa, Editorial Inquérito, 2002.

COSTA, Sérgio, Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

CRENSHAW, Kimberle W., A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília, Unifem, 2004.

FOUCAULT, Michel, Em defesa da Sociedade. Cursos no College de France (1975-1976), São Paulo, Martin Fontes, 2005.

FREITAS, Jânio. Os alvos esquecidos, Folha de S. Paulo, São Paulo, 18-01-2015, ind <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/204508-os-alvos-esquecidos.shtml>.

GOMES, Nilma Lino, "Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra", In: Beleza negra: representações sobre o cabelo, o corpo e a identidade das mulheres negras, Belo Horizonte, EDUFBR / Fino Traço, 2016.

\_\_\_\_\_. Educação, Raça e Gênero: relações imersas na alteridade. Cadernos Pagu, Publicação do Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu, Campinas, Unicamp, p. 67-82, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo, Racismo e Anti-racismo no Brasil, Novos Estudos, CEBRAPN. ° 43, novembro 1995, pp. 26-44.

INIESTA, Ferran, El Planeta Negro: Aproximación Histórica a Las Culturas Africanas, Madri, Ed. Catarata, 2001.

IPEA- Retrato das desigualdades de gênero e raça. Acesso em 1 de nov. de 2015. Disponível em: [http://www.ipea.gov.br/retrato/edicoes\\_anteriores.html](http://www.ipea.gov.br/retrato/edicoes_anteriores.html).

- IPEA e SEPIIR-Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Situação Social da População Negra por Estado, Brasília, IPEA, 2014. In [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro\\_situacao-social-populacao-negra.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_situacao-social-populacao-negra.pdf)

-LAESER(Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Sociais), "Tempo em Curso", Rio de Janeiro, Instituto de Economia da UFRJ. Julho/2014 .

MONTEIRO,Adriano Domingos, "A Emergência de um (Novo) Cinema Negro Brasileiro: Representação, Identidades e Negritudes", in Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0554-1.pdf>. Último acesso em 28/09/2017.

NETO, Ricardo Bonalume, "Acadêmicos' mais uma vez atribuem ao colonialismo europeu caso de barbárie", São Paulo, jornal Folha de S. Paulo, 16/01/2015, in <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/204241-academicos-mais-uma-vez-atribuem-ao-colonialismo-europeu-caso-de-barbarie.shtml>

Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Federação Nacional dos Jornalistas (FENARJ), Perfil do jornalista brasileiro, Florianópolis, UFSC, 2012.

ROSEMBERG, Fúlvia, Educação formal, mulher e gênero no Brasil contemporâneo. Revista Estudos Feministas, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I.B., O poder do macho, São Paulo, Moderna, 1987.

SAID, Edward W., Representações do Intelectual. As Palestras de Reith de 1993, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil hoje. Folha de S. Paulo,São Paulo, 07-05-2000, disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/772221/mod\\_resource/content/1/Se.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/772221/mod_resource/content/1/Se.pdf)

SCHURMANS, Fabrice, Recensão de "Selma Pantoja, Edvaldo A. Bergamo, Ana Cláudia da Silva (orgs.) , África contemporânea em cena. Perspectivas interdisciplinares. São Paulo, Intermeios", in e-cadernos ces[Online], 26, 2016, in <http://ecses.revues.org/2170>, citação à pg. 161.

\_\_\_\_\_ "De Hannah Arendt a Nicolas Sarkozy: leitura poscolonial do discurso africanista", .In MARTINS, Catarina et. al. (Org.), Novos Mapas para as Ciências Sociais e Humanas: artigos pré-Colóquio, e-Cadernos, Coimbra, CES, p. 10-11-12, 2008.

SILVA, Tatiana Dias, "Mulheres negras, pobreza e desigualdade de renda", In: Mariana Mazzini Marcondes, Luana Pinheiro, Cristina Queiroz, Ana Carolina Querino, Danielle Valverde. (Org.). Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil. 1ed.Brasília, IPEA, 2013, p. 109-132.

WOLF, Naomy. O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

ZAMPARONI, V. Estudos africanos no Brasil: Veredas. Revista de Educação Pública, v.04, n.05, pp. 105-124, 1995.

*nove*

# O AFROBIT COMO MÍDIAS DE RESISTÊNCIAS: audiovisual africano no contexto das tecnologias informáticas

Cada uma dessas coisas preciosas tem dentro de si, aliás, uma virtude produtora. (Marcel Mauss)

Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros simplesmente para serem outros. (Mia Couto)

Daniel Costa Valentim<sup>70</sup>  
Erick Sousa de Sousa<sup>71</sup>

## O AUDIOVISUAL AFRICANO E A EXCLUSÃO DIGITAL

O arquivo digital não é coisa inerte. Suas propriedades e constituições apresentam características múltiplas e diferentes perspectivas parecem emergir em torno desses artefatos (VALENTIM, 2017). Constituídos enquanto unidades informacionais (cuja medida é o bit), os arquivos digitais processam propriedades meramente técnicas, isto é, são unidades binárias que pretendem traduzir a comunicação para uma linguagem lógica e matemática, e que possa ser decodificada por computadores. De acordo com o Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009, p. 297), o termo bit possui uma datação de 1948, e poderia ser definido como “dígito binário”, mas a sua definição mais precisa estaria expressa a partir de dois sentidos: “1. menor parcela de informação processada por um computador. 2. algarismo do sistema binário que somente pode assumir as formas 0 ou 1”.

Mas, como diria Manuel de Barros (2010, p. 264): “Palavras têm espessuras várias”. Então de que forma as perspectivas e os sentidos em torno da definição do que seja um arquivo digital extrapolam suas características meramente técnicas? Se, de acordo com a definição do dicionário, o bit representa “a menor parcela da informação processada”, como poderíamos buscar (se não “a maior parcela”) ao menos a parte mais expressiva da constituição desses artefatos, tendo como perspectiva as relações sociotécnicas tecidas entre os agentes e os artefatos digitalizados? Ou então de que forma poderíamos imaginar uma esfera de significação ampliada que nos permita experimentar

70. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor da Faculdade de Fortaleza (Fafor). Contato: danielvalentim@gmail.com.

71. Bacharel em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab). Contato: ericksousas@gmail.com

outros sentidos que emanam dos arquivos digitais? De fato, se aceitarmos que um arquivo digital pode transmitir algo além de 0 e 1, apenas nos resta refletir sobre as significações e expressões em torno desses objetos. Contudo, mesmo que tais entendimentos estejam vazando e escorrendo por todos os lados, eles não são dados a priori, isto é, eles são frutos de exercícios imaginativos e de conceituação vivenciados de forma prática, empírica.

Nesse sentido, debateremos as implicações da difusão de um tipo especial de mídias digitais, referimo-nos àquelas que são criadas para transmitir obras audiovisuais. Como veremos, o processo de digitalização desses conteúdos reverberou algumas mudanças importantes nesse cenário. E a principal delas se articula com a profusão de mídias digitalizadas capazes de projetar (através de computadores ou outros dispositivos) filmes, imagens, sons e textos. Mas de que forma o processo de digitalização foi capaz de expandir a nossa capacidade de experimentação de obras audiovisuais produzidas na África? Em um sentido específico, podemos perceber que existe algo de errado com a economia dos bits (NEGROPONTE, 1995). E esse problema está relacionado com o processo de exclusão digital que atua enquanto um empecilho na busca pela garantia do acesso às obras audiovisuais africanas.

De forma prática, isso foi ser observado através de um pequeno experimento social que será relatado a seguir. No início de janeiro de 2018, adentramos em uma das maiores lojas de mídias digitalizadas: a Google Play. Logo ao acessarmos o *site* (através de um *browser* de internet)<sup>72</sup>, nos deparamos com cinco abas, cada uma delas correspondendo a um tipo de mídia: Apps; Filmes; Música; Livros e Banca. Ao clicarmos na aba “Filmes”, somos direcionados para uma página inicial, onde estão todos os lançamentos da semana para serem comprados ou alugados. Obviamente que apenas os “Top filmes” (para usarmos uma definição da própria loja), isto é, os filmes “mais populares”, ganham espaço de destaque nessa preciosa “prateleira virtual”. Apenas obras audiovisuais de grandes estúdios de Hollywood são destacadas na página inicial. Com efeito, é nesses espaços que os “grandes lançamentos da semana” são oferecidos por preços que chegam a R\$ 35,00 (para a compra de um único filme em alta definição) ou até R\$ 19,00 (para o aluguel de um único filme em alta definição).

72. Fonte: <<https://play.google.com/store?hl=pt-BR>> (Acesso em: 2 jan. 2018).

Contudo, como buscamos traçar a representatividade do audiovisual africano disponíveis em mercados oficiais

online, usamos uma barra de pesquisa para inserir o termo “África” e pesquisar conteúdos relacionados. O resultado dessa busca revelou uma importante dimensão de exclusão digital que apontamos neste artigo. Nenhum dos resultados destacados como “mais relevantes” em nossa busca eram obras audiovisuais produzidas na África. Na realidade, todos os filmes recomendados para compra ou aluguel eram obras de Hollywood que tratam sobre temas africanos, mas que dificilmente poderiam ser consideradas (a partir do entendimento que buscamos nesse artigo) **audiovisual africano**. Será que o audiovisual africano se resume a animações como O Rei Leão, Tarzan ou Madagascar 2? Do mesmo modo, será que não existem obras mais representativas do cinema africano dentro do gênero “Drama”, do que filmes de grandes estúdios norte-americanos como Diamante de Sangue, Jardineiro Fiel ou África dos meus sonhos? Mas o que essa exclusão digital representa?

De acordo com Anthony Wilhelm (2002), o debate da exclusão digital dificilmente poderia ser resumido a fatores econômicos (um dos aspectos dos “indicadores da exclusão”), isto é, aquele que considera somente problemas financeiros e a falta de acesso aos equipamentos como uma das principais fontes do apartheid digital. Na verdade, a exclusão digital possui nuances mais complexas e sutis e esse debate necessita de um mergulho aprofundado em temas os mais diversos, por exemplo: renda, educação, ocupação, raça e etnia, idade, gênero e geografia. De acordo com esse breve relato, identificamos a falta de disponibilidade aos conteúdos audiovisuais produzidos na África enquanto uma das marcas da exclusão digital. Mas como podemos ter acesso à essas mídias? Por onde andam os bits capazes de projetar o audiovisual africano? Como é possível comprá-los ou alugá-los? Será possível baixar ou compartilhar esses filmes através da internet?

O debate proposto neste artigo pretende refletir sobre uma imagem de pensamento que denominamos **afrobit**<sup>73</sup> (ou simplesmente “África bit”). Em breves palavras, o que estamos propondo como afrobit pode ser definido como um arquivo digital capaz de projetar africanidades através de um computador digital – seja através de conteúdos sonoros, visuais, textuais e/ou imagéticos. Dito de outro modo, o afrobit é um conceito que entende o bit informacional enquanto uma unidade capaz de projetar diferentes perspectivas e cosmologias africanas, através da transmissão de signos e expressões artísticas. Assim sendo, o afrobit será destacado para fazermos uma alusão à importância do bit capaz de projetar (através das mídias digitais)

73. De acordo com Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 124-125), todo conceito é antes de tudo uma “imagem de pensamento”. Mas isso não nos autoriza a dizer que um conceito é apenas uma “metáfora” ou uma “representação”. “A noção de conceito supõe uma imagem do pensamento como atividade distinta da cognição, e como outra coisa que um sistema de representações [...]. Nem representações, individuais ou coletivas, racionais ou (‘aparentemente’) irracionais, que exprimiriam parcialmente estados de coisas anteriores e exteriores a elas; nem categorias e processos cognitivos, universais ou particulares, inatos ou adquiridos, que manifestariam propriedades de uma coisa do mundo, seja ela a mente ou a sociedade. Meu objeto são os conceitos indígenas, os mundos que eles constituem (mundos que assim os exprimem), o fundo virtual de onde eles procedem e que eles pressupõem. Os conceitos, ou seja, as idéias e os problemas da ‘razão’[...], não suas categorias do ‘entendimento’.”

a África e suas diferentes cosmologias e perspectivas. Deste modo, buscamos contribuir com debates nos campos das ciências sociais e das artes. Nessa linha argumentativa, entendemos a proposta do afrobit como uma experiência de ressignificação criativa no espaço digital.

Mas como podemos perceber a real singularidade do bit africano? E qual a importância de debatermos sobre ele? De antemão, explicitamos que o afrobit pode estar associado a uma zona de resistência, na medida em que ele é capaz de expressar cosmologias africanas circunscritas a partir de um olhar descolonial. Mas antes de prosseguirmos, vale refletir e traçar um breve sobrevoo aos limites, possibilidades e diferenças da lógica descolonial e pós-colonial, e suas implicações políticas no “cinema negro”. Por hora, vale destacar que essas experiências, metodologias e estéticas ensaiam um movimento contrário na “lógica” da representação discursiva-estética.

Com efeito, o afrobit que nos interessa é exatamente aquele que exhibe uma África fora dos padrões do olhar colonizador, isto é, uma visão que desafie imagens essencialistas e preconceituosas sobre o continente africano. Nesse sentido, produções audiovisuais atuam enquanto estéticas artísticas fundamentais para a projeção das cosmologias africanas anticolonialistas. Por definição e caráter de escolha, esse será o tipo de afrobit que nos interessa.

Contudo, assim que identificamos uma definição um pouco mais precisa do que compreendemos enquanto o “bit africano”, um desafio logo toma conta do nosso horizonte. Como encontrar o afrobit? Por onde circula ou mesmo se dispersa arquivos digitais capazes de projetar a África a partir de padrões estéticos anticoloniais? Como é possível acessar e compartilhar essas específicas mídias digitais? E assim inicia a nossa jornada em busca não apenas do arquivo digital de forma genérica, mas sim do afrobit, isto é, do arquivo digital capaz de projetar africanidades a partir das suas constituições mais sensíveis. Mas tal interesse está relacionado a um contexto específico, que envolve a nossa participação na produção geral da “X Mostra Internacional do Cinema Africano”, realizada entre os dias 16 a 20 de outubro de 2017, na Universidade Federal do Ceará.

Durante alguns meses que antecederam a realização da “X Mostra”, mergulhamos de forma intensiva em um processo que incluía diversas atividades em torno da preparação dos

arquivos (ou seja, dos filmes) que seriam exibidos durante o evento. De forma prática, tais atividades se resumiam a três ações primordiais: primeiro, buscar o acesso aos filmes; segundo, executar as devidas traduções (através da produção de legendas) de todas as obras programadas para serem exibidas; por fim, garantir a efetividade da projeção dos filmes, tendo como suporte determinados *softwares* e *hardwares*.

Nesse sentido, esse artigo se apresenta enquanto uma breve reflexão sobre o processo de digitalização de obras audiovisuais africanas e suas implicações para a prática que busca garantir a projeção dessas mesmas. Como veremos, o processo de digitalização de conteúdos audiovisuais resultou em um momento singular que transformou radicalmente o modo como produzimos, consumimos e reproduzimos esses tipos de produções culturais. Com efeito, pretendemos debater sobre as possibilidades e os desafios do digital, especialmente no que tange suas implicações para a realização de mostras e exposições públicas em torno do audiovisual produzido na África. Assim, questionamos de que forma as mídias digitais abrem caminhos para o aumento da possibilidade de projeção do audiovisual africano. Problematisamos também a nossa própria redundância semântica de classificação da África. Por fim, perguntamo-nos de que forma essa “unidade semântica” (África) engloba as “cosmologias dos povos africanos”. Ou seria esta ideia de África englobada pelos “povos africanos” nos processos de demarcação identitárias?

Para tanto, seguimos essa discussão a partir dos seguintes referenciais: inicialmente, debateremos algumas características da digitalização do audiovisual enquanto um processo sociotécnico; em seguida, refletimos sobre alguns limites e possibilidades em torno do uso das agências modernas de subjetivação pelas comunidades étnicas capazes de desafiar a invisibilidade das produções artísticas audiovisuais produzidas em África.

## **A DIGITALIZAÇÃO COMO UM PROCESSO SOCIOTÉCNICO**

Até um passado bem recente, o consumo de mídias audiovisuais estava restrito e atrelado às tecnologias analógicas. Assim, era comum nos depararmos com produções audiovisuais gravadas

em fitas VHS (*Video Home System*), além de registros sonoros em cassete ou LP. Essas mídias garantiram (durante um determinado período de tempo), um dos métodos mais vantajosos de armazenamento de conteúdos audiovisuais. Um documento da década de 80, que pretende demonstrar os princípios técnicos de execução da tecnologia VHS (definida como “máquinas de gravar e de transmitir vídeo”), sugeria a importância dessa tecnologia para o entretenimento e para a educação. Vejamos:

Máquinas de gravar e de transmitir vídeo estão ganhando muita popularidade como entretenimento doméstico e educação. Máquinas de vídeo para a indústria da televisão nos anos oitenta, serão como os televisores a cores foram nos anos setenta. [...] Gravação em fita, seja de áudio ou vídeo, é um processo magnético. Portanto, antes de nos debruçarmos sobre as técnicas empregadas nas gravações de som e de vídeo, alguns dos princípios básicos do magnetismo (que são relevantes para sistemas de gravação de fitas) serão analisados (THORN TELEVISION RENTALS LIMITED, 1981, p. 1, tradução nossa).

Contudo, apesar de sua força e vitalidade expressiva, essa novidade seria radicalmente alterada com a proliferação de tecnologias mais adequadas para a constituição da reprodutibilidade técnica dessas produções artísticas. Mas quais seriam as razões que culminaram no enterro dessas fitas magnéticas? E por que as mídias analógicas fracassaram por completo em sua tentativa de oferecer o suporte tecnológico adequado para a transmissão dos conteúdos audiovisuais? Mais uma vez, recorremos a um dicionário (KROON, 2010, p. 42, tradução nossa) para trazer uma definição um pouco mais precisa desses termos e ideias que fazem parte dos processos históricos das tecnologias subjacentes ao campo audiovisual. De acordo com esta enciclopédia, a gravação analógica consiste em:

1. Armazenar um sinal eletrônico analógico, normalmente um representando um som ou uma imagem, para posterior reprodução de modo que seja uma representação física das formas de onda analógicas originais. 2. O produto físico produzido por um processo de gravação analógica: uma fita de vídeo VHS, um cassete de áudio e um álbum LP de vinil são todas gravações analógicas. O filme também é uma tecnologia de gravação analógica. Os grãos individuais de material sensível à luz incorporados na emulsão do filme têm a capacidade de registrar variações sutis na luz e nas cores representativas do mundo natural e analógico. As cópias sucessivas de uma gravação analógica sofrem de perda geracional, ao contrário das gravações digitais.

Como vimos, um dos grandes desafios intrínsecos na utilização das mídias consideradas analógicas consiste nas dificuldades de garantir a formação de cópias sucessivas do mesmo

conteúdo. Por se tratar de um processo magnético, as fitas se deterioraram com o avançar do tempo; além do mais, tais fitas eram consideradas caras e incapazes de armazenar muitas horas de conteúdo. Mas a cartada final que ajudou a desestabilizar por completo as técnicas de reprodutibilidade de conteúdos audiovisuais através de mídias analógicas foi exatamente a evolução e a consolidação de um artefato: os computadores digitais. E embutido nesse novo cenário foi sendo processada e aperfeiçoada uma técnica conhecida como “processo de digitalização”.

Mas o que significa “ser digital”? E como seria possível avançar em uma discussão que seja capaz de captar (a partir do fenômeno em debate) não apenas tecnicidades, mas também “horizontes tecnológicos” (ANTOMARINI; BERG, 2013) que são expressos através de complexas e inventivas redes sociotécnicas? Com o passar dos anos, os computadores digitais domésticos foram se aperfeiçoando e assim novas redes movidas por novos interesses foram surgindo. A partir da perspectiva proposta por Bruno Latour (2000), postulamos que as difusões das novas tecnologias podem ser melhor compreendidas se evitarmos ideias como a de “impacto tecnológico” (BENAKOUCHE, 2007), em favor da busca por sutis alianças construídas através das diversas redes.

Com efeito, salientamos que a “era dos computadores” resultou em uma transformação bem particular nos modos como os conteúdos audiovisuais são produzidos. A partir do momento no qual os computadores foram capazes de projetar as primeiras imagens e sons, consolidou-se um novo vínculo social entre os agentes, as redes informáticas e os conteúdos artísticos. No caso específico das produções audiovisuais, as mudanças começaram a ocorrer a partir da segunda metade da década de 1980 e tais transformações estão associadas ao processo de digitalização desses conteúdos culturais. Mas quais tipos de interesses mobilizavam as pessoas consideradas precursoras e entusiastas das mídias digitalizadas?

A partir dos debates levantados neste artigo, destacamos três características que podem ser compreendidas enquanto inovações geradas por esses novos artefatos digitalizados: a própria constituição tecnológica dos arquivos digitais garante que eles possam ser copiados de forma contínua sem sofrer prejuízos ou danos; arquivos digitais podem ser reproduzidos a partir de qualquer dispositivo digital, o que garante uma ubiquidade e uma facilidade no que tange a sua reprodução e

execução (no caso de mídias audiovisuais, a correta projeção de filmes); por fim, arquivos digitais são facilmente armazenados e transferidos através de redes de compartilhamento (local ou online).

Essas características em conjunto foram fundamentais para a constituição de um cenário no qual resultou na proliferação sem medida dos arquivos digitais. Com efeito, a partir do início dos anos 2000 as fitas VHS foram gradativamente sendo deixadas de lado, mas a busca pelo consumo de produções audiovisuais ainda iria conhecer um cenário inédito na história da tecnologia. E nesse novo contexto não mais se teriam espaços para as tecnologias analógicas, isto é, para as “velhas” fitas. Ao invés do VHS, proliferam-se arquivos digitais com variadas extensões (por exemplo, AVI, MP4, RMVB, MKV etc.)<sup>74</sup>; do mesmo modo, ao invés dos “processos magnéticos”, o que vemos é a expansão dos “processos de digitalização”; por fim, ao invés dos videocassetes e dos televisores, é a vez do “computador pessoal” ocupar um lugar central nas práticas de consumo em torno do audiovisual.

Em resumo, apresentamos nesse tópico uma breve reflexão em torno do “processo de digitalização” do audiovisual, ou seja, sobre um movimento que engloba um conjunto de práticas e saberes que perpassa o ato de transformar um conteúdo qualquer em uma unidade informacional (data) capaz de ser reproduzida em qualquer computador digital. No caso das produções audiovisuais, sabemos que a maior parte de sua história está estabelecida a partir daquilo que poderíamos compreender enquanto “era analógica”. Mas esses horizontes tecnológicos mudaram rapidamente com a expansão das tecnologias digitais, especialmente com a projeção de diversos tipos especiais de mídias capazes de transmitir sons e imagens. Assim, bit por bit, conteúdos digitalizados foram sendo criados, armazenados, compartilhados vendidos ou mesmo roubados através das redes cibernéticas. Mas de que forma esses processos tecnológicos afetaram a difusão do audiovisual africano? É a partir desse questionamento geral que explicitamos mais algumas características em torno do afrobit enquanto mídias de resistências.

74. Tais extensões são as mais comumente utilizadas para projetar arquivos de vídeos através de computadores.

## O AFROBIT COMO MÍDIAS DE RESISTÊNCIAS

Na segunda metade do século passado observamos profundas transformações que se deram em resultado da progressão interpretativa da “entrada” (reconhecimento) de novos atores e agências na produção de conhecimento e no debate da “Cultura”. Acima de tudo, as mudanças indicam uma produção científica mobilizada para o não-reducionismo subjetivo de diferentes povos. O colonialismo é criticado dentro dos espaços coloniais e os movimentos nacionais em África ganham proeminência. Alteridade e relativismo entram para o jargão da produção em ciências humanas. As etnografias agora são (ou melhor, podem ser) polifônicas, sincrônicas e/ou experimentais. O pós-colonial, o pós-moderno e a filosofia africana enxertam as mentes dos novos pensadores. O bem-viver entra em questão.

Essas conceituações rompem com a progressão linear da história e com a unilateralidade da interpretação (científica) dando evidência aos “novos” híbridos e oblíquos que se popularizaram entre os estudos que evocam os temas “tradição x modernidade” – mesmo em espaços “tradicionalmente modernos”, como os mundos digitais. Nesse mesmo período (que compreende a segunda metade do século XX), a arte cinematográfica também seria transformada por essas concepções. O “cinema verdade” e a fotografia documental representaram uma “nova” reaproximação das ciências humanas e das artes; as produções temáticas, sujeitos e contextos de pesquisa se intercambiam, além de seus atores circularem entre as diferentes áreas.

Observamos neste período também o crescimento das produções audiovisuais em África, precursores brancos-europeus registram o “cotidiano cultural”. Essa aproximação das ciências humanas, do cinema e da fotografia é evidenciado tanto pelas trajetórias individuais de pesquisa (onde etnógrafos, historiadores e sociólogos se valem da fotografia e do audiovisual como ferramenta e prática de pesquisa), assim como pelas temáticas da “cultura e identidade” que se popularizam, em especial no cinema e na fotografia documental dos anos 1970/80. Isso pode ser observado na filmografia de documentaristas brasileiros como Linduarte Noronha (1930-2012) e Eduardo Coutinho (1933-2014); ou na produção de filmes etnográficos por europeus (sendo Jean Rouch [1917-2004] um dos grandes representantes desse período), que traziam as temáticas da cultura, da

identidade e as suas implicações para o universo da produção filmográfica.

Esse contexto é impactante para a produção de conhecimento antropológico, como aponta James Clifford (2012, p. 18), argumentando através da fotografia que está no frontispício de “Argonautas do Pacífico”, ele evidencia o modo “[...] predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo [...]”. A relação com os sujeitos pesquisados está em questão. As características étnicas são acentuadas como condições das diferenças que se salientam com o contato com outras cosmologias. Então, a lógica da diferenciação perpassa o contato com o diferente. Afinal, como os mecanismos de distinção (essa distinção, para Lévi-Strauss, é como diferença epistêmica e não como diferença de representação como propõe os “simbólicos”) funcionariam se não houvessem referentes culturais para mensurar diferenças?

Então, diferentemente de como imaginavam os antropólogos do começo do século XX, as “culturas indígenas” e “tradicionais” não sucumbiram, mesmo passando pelo “mal-estar” das civilizações globalizadas e ultra informatizadas. E é nesse sentido que antropólogos da segunda metade do século XX propõem uma reflexão em contraponto aos discursos “salvadores das culturas tradicionais”. Assim, como explicar a relação tradição-modernidade? As geografias digitais são povoadas por processos culturais e físicos de distribuição e acesso, além dos condicionantes socioeconômicos que implicam muitas vezes em falar que esse afrobit, por hora, não tem sido acessado em sua potencialidade. Assumir essa limitação liminar do espaço digital não diminui sua proeminência liminóide de ação, mas nos apresentam terrenos possíveis para trilhar no avanço pragmático da reflexão.

Durante algum tempo, as ciências humanas debateram essas questões numa relação muito próximo com o positivismo científico, isto é, através de um binarismo obsoleto no qual as duas condições (modernidade e tradição) não confluíam. Em razão de um projeto político ou como uma ingenuidade científica, tradição e modernidade foram postos como conceitos opostos na concepção do conhecimento. Do mesmo modo, a “cidade” e a “cultura” foram constituídas em separado. Foi dado à “cidade” os signos da modernidade: a tecnologia, o digital, a solidão, o mal-estar. Para a “cultura” sobrou visões de “proteção à tradição” e “salvaguarda das práticas”. Na perspectiva

positivista/simbólica/representativa, toda a escatologia já conhecida da cultura e da cidade, as “[...] instituições sociais, modos de produção, valores de objeto, categorizações de natureza e o resto – as ontologias, epistemologias, mitologias, teologias, escatologias, sociologias, políticas [...]” (SAHLINS, 1997, p. 44) são encaixadas na insossa busca de distinção.

Capitalismo e cultura foram relacionados. A cultura neste sentido só é acionada como modo de distinção. Como aponta Marshall Sahlins (1997, p. 44), a “cultura” (como categoria teórica) é esvaziada para que a “[...] redução perversa da comparação cultural à distinção discriminatória [...]”, que é “impulsionada pelo teatro colonial”, possa vingar. Esse é o terrorismo intelectual corrente, continua o autor, que “[...] interpretado como intenção originária, seu efeito discriminatório se torna sua causa histórica [...]” (1997, p. 45). Mas a “diferenciação cultural em si” não tem valor nenhum! Tudo depende do grupo/povo que está tematizando e apresentando. Afinal, não é consenso que o significado é relacional?

Nas últimas décadas do século XX, vários povos e comunidades contrapõem de diferentes maneiras e estratégias as lógicas hegemônicas. Ao romper pragmaticamente os binarismos e ao abrir para a produção de conhecimentos, novos arranjos foram possíveis. Assim, a etnografia e o cinema passam por implicações profundas, e é nesse sentido que buscaremos apresentar mais algumas definições sobre o afrobit.

Nos anos oitenta, uma grande “movimentação cultural” sedimenta-se mundialmente entre os povos tradicionais. A insígnia da “boa vida” nos novos arranjos da “intensificação cultural” aparentemente apresenta o enriquecimento da cultura tradicional, ao passo da “integração” das sociedades indígenas à “economia global”. Desse modo, o trato com a “diferença cultural” na política, nas artes, na produção de conhecimento, na apropriação genética e na distribuição digital configuram-se com históricos paradoxos que perpassam a própria formação da ideia de “diferença” e os seus congêneres (cultura, identidade, raça etc.). Com isso, indagamo-nos: seria ético digitalizar e compartilhar produtos (artísticos) dos países africanos? Como esta prática repercute a resistência da produção cultural? Quais os efeitos e sentidos, para o grupo étnico que “produz”, em especial nesse cenário contemporâneo em torno do debate dos direitos autorais?

Enfim, ante esses debates de projeção de subjetividades e das legitimações éticas e contextuais de agências mobilizadoras de diferenças, podemos pensar a partir de Walter Dignolo (2008), que propõe os termos de ação (política) para a opção “descolonial”. Tal autor propõe um movimento que reverte a lógica assumida para o trato com as identidades na política, em contraposição à “política das identidades”. Nesse sentido (de busca da complexização da temática das identidades que centraliza/normatiza em unidades observáveis como as nações e os limites continentais modernos) ele, num discurso afio da impossibilidade da desconstrução da matriz racial colonial, traz a explanação de Fausto Reinaga (revolucionário ayamara boliviano): “Danem-se, eu não sou índio, sou ayamara. Mas você me fez o índio e como índio lutarei pela libertação” (MIGNOLO, 2008, p. 290).

Deste modo sutil e direto, esse debate nos mostra a habilidade do manejo dos povos indígenas (mesmo que essa indução seja também “racializadora” ou “identitária”) pelas ferramentas e agências da busca constante do “bem viver”. Mesmo que a ideia contemporânea da autonomia/efervescência na produção das artes, da política, do pensamento, das geografias, dos sujeitos e dos corpos não seja em si uma afirmação otimista; ou pelo menos não deveria, já que estamos falando dos sobreviventes da agonia, da doença, da escravidão, da fome, da pobreza e das “[...] outras misérias da civilização [...]” (SAHLINS, 1997, p. 53).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Essas reflexões nos levaram a compreender de que forma arquivos digitais são constituídos como ferramentas importantes para a projeção não apenas de recursos técnicos, mas também de estéticas e cosmologias objetivadas em bits informacionais. Tais bits são as unidades básicas que compõem qualquer arquivo digitalizado, mas suas expressões e significações podem ser alargadas ao compreendermos que arquivos digitalizados e transmitidos via computadores também são capazes de projetar subjetividades. Contudo, o afrobite apenas se demonstra enquanto mídias de resistências ao ser capaz de desafiar lógicas essencialistas e violentas, especialmente aquelas que teimam em racializar e segregar através da invisibilização e da estereotipização da alteridade. O pensamento descolonial é a defesa mais acertada e eficaz contra o pesadelo colonial. E é nesse

sentido que o afrobit expressa o seu caráter de resistência.

Por fim, vale recapitular que a apropriação digital no cenário contemporâneo das mostras de cinema étnicos (como as produções audiovisuais em torno do cinema “indígena” “quilombola”, “LGBTQI”, “naif” etc.), é a justa possibilidade comunicativa e problematizadora dessas unidades confortáveis de “diferenciação” – que, como nos lembra Walter Mignolo (2008), estão essencialmente racializadas através das lógicas coloniais. Assim, na construção do conhecimento, o afrobit se destaca por representar processos fora da lógica hegemônica de representação das identidades. Que as diversas africanidades sejam projetadas e que circulem livremente pelos espaços digitais!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTOMARINI, Brunella; BERG, Adam (eds.). *Aesthetics in present future: the arts and the technological horizon*. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Plymouth; UK: Lexington Books, 2013.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENAKOUCHE, Tamara. *Tecnologia é sociedade: contra a noção de impacto tecnológico*. In: DIAS, Leila; DA SILVEIRA, Leandro (orgs.). *Redes, sociedades e territórios*. 2 ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007. p.79-106.

CLIFFORD, James. *Sobre a autoridade etnográfica*. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p.17-58.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KROON, Richard W. *A/V A to Z: an encyclopedic dictionary of media, entertainment and other audiovisual terms*. Jefferson; North Carolina; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34. p.287-324, 2008.

NEGROPONTE, Nicholas. *Being digital*. London: Hodder and Stoughton, 1995.

SAHLINS, Marshall. *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção*. *Mana*, v.3, n.1, p.41-73, 1997.

THORN TELEVISION RENTALS LIMITED. *VHS: Recording principles*, 1981.

VALENTIM, Daniel. *"Semear é preciso, viver não é preciso": economia do compartilhamento e dispersão de sementes digitais através de redes P2P*. 332 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo*. *Mana*. v.8, n.1, p.113-148, 2002.

WILHELM, Anthony. *A democracia dividida: a internet e a participação política nos Estados Unidos*. In: EISENBERG, José; CEPIK, Marco (orgs.). *Internet e política: teoria e prática da democracia eletrônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p.235-276.

Esta obra foi composta em  
Roboto e Merriweather para o  
Plebeu Gabinete de Leitura

