

QUE CINEMA AFRICANO?: UMA REFLEXÃO CONCEITUAL

Morgana Gama de Lima¹

INTRODUÇÃO

Para além das imagens e narrativas produzidas por seus cineastas, os filmes oriundos de países do continente africano, ao longo de sua história, passaram por diferentes parâmetros de interpretação. Um processo de mobilidade discursiva passível de se mapear através das construções teóricas desenvolvidas por estudiosos de cinemas africanos, bem como, por manifestos como a *Algiers Charter on African Cinema* (1975), escritos que trazem de forma subjacente definições daquilo que se entende pela atribuição de “cinemas africanos” ou “cinema africano”.

Tendo em vista tal cenário de discussões, esse artigo pretende refletir acerca dos fatores contextuais que circunscrevem o surgimento de cada abordagem. Isso porque, mesmo que boa parte da produção cinematográfica de países da África subsaariana tenha apresentado como marco inicial a necessidade de criar novas imagens, diferentes das imagens outrora produzidas pelo então europeu colonizador, o impulso criativo de tais produções vai além de tal motivação. Aliás, a própria denominação “cinema africano” reserva suas ambiguidades: ao tempo em que a utilização do termo “africano” põe em relevo a proveniência geográfica desses filmes – uma forma de mostrar a autonomia da região em produzir imagens de si – também acaba por delimitar a compreensão desse cinema a partir de uma lógica territorial: categorizando as produções conforme a origem de seus cineastas, locação dos filmes e a expectativa por narrativas relacionadas àquilo que se apresenta como “cultura africana” – expressão não menos sujeita a ambiguidades.

Apesar de relações entre cinema e território, cinema e nação serem relevantes em termos históricos para contextualizar o surgimento de tais produções, tais articulações já não são capazes de abarcar a diversidade de produções do continente e nem contribui para a emancipação analítica desses cinemas, uma vez que sempre submete

¹ Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas - PÓSCOM. Universidade Federal da Bahia – UFBA.

suas produções a uma interpretação sob a perspectiva de superação da narrativa colonial. Assim, embora a expressão “cinema africano” seja de uso corriqueiro tanto em festivais de cinema, quanto em produções acadêmicas, sua definição é cercada de impasses e contradições.

O cineasta senegalês Paulin Soumanou Vieyra (1975), um dos primeiros cineastas da África Subsaariana e um dos pioneiros no estudo sobre o tema, defende que o primeiro filme africano remonta ao ano de 1924 (*A moça de Cartagena*, de Chemama Chickly, Tunísia). No entanto, há quem afirme que foi o filme *Laila* (1928), do diretor egípcio Istefani Rosti (BAMBA, 2008, p. 218). A questão é que se considerarmos que boa parte da definição de cinema africano é construída com base em um contexto de pós-independência, com um viés político em sua abordagem, tais filmes, embora pioneiros no continente africano, não poderiam fazer parte de uma suposta cronologia ou historiografia oficial.

Para Manthia Diawara (2015, p. 42) o filme *Borom Sarret* (O carroceiro, Senegal, 1963), dirigido por Ousmane Sembène, acaba sendo considerado pioneiro por ser o primeiro a refletir sobre o “homem africano moderno”. Ocorre que, mesmo sob essa perspectiva, para outros pesquisadores, este marco inicial teria acontecido um pouco antes, com o filme *Afrique sur Seine* (África sobre o Sena, 1955), filmado em Paris por um grupo de jovens do Senegal e do Benin à época estudantes do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos – IDHEC (VIEYRA, 1975, p. 15).

Tamanho impasse, mais do que uma questão de ano de criação ou país de origem de seus realizadores acaba sendo motivado pela hipótese de que todo cineasta africano precisa ser politicamente comprometido ou ter a necessidade de olhar para o seu passado. Para Alexie Tcheuyap, autor do livro *Postnationalist African Cinemas* (2011) não se pode falar de cinematografia africana partindo apenas dessa hipótese, pois nas produções contemporâneas, novos gêneros, idiomas, formas e sistemas são explorados e os próprios conceitos de nacionalidade, raça e política no cinema precisam ser revisados. Para o pesquisador há equívocos na teorização inicial dos filmes africanos, pois as funções ideológicas atribuídas aos cinemas de África na sua origem nos anos de 1960 fez com que os filmes de entretenimento, por exemplo, parecessem um paradoxo diante da concepção predominante de filme como instrumento de transformação social. Por essa razão,

antes de tratar sobre as limitações teóricas desse momento inicial, é preciso fazer um breve retrospecto acerca das primeiras definições apresentadas em relação a essa cinematografia.

Entre os teóricos de cinema, o francês George Sadoul² (1963), como parte de sua coletânea de textos sobre produções cinematográficas oriundas de diferentes países, é um dos primeiros a buscar uma definição para os filmes produzidos em África. Em sua concepção, um filme só pode ser considerado “africano” se for produzido, dirigido, lançado e editado por africanos e envolvendo atores africanos que falam línguas africanas. Já para o cineasta senegalês Paulin Vieyra (1975), bastava que o filme fosse dirigido por um africano, pois mesmo que a produção viesse a ser realizada na Europa, a direção se encarregaria de revelar através do filme “uma forma negra de pensamento”. Apesar de tal concepção ser oriunda de um cineasta africano, sua abordagem também parece limitadora por privilegiar apenas as narrativas cinematográficas relacionadas à África Subsaariana – também chamada de África negra – região do qual o Senegal faz parte. No entanto, até que ponto, essa afirmação se aplica a outros países da África? Não se trata de refutar tal construção teórica, mas situá-la em um contexto mais amplo de produção cinematográfica do continente, de modo a não reduzir a sua complexa diversidade a apenas uma região específica.

² Georges Sadoul é reconhecido como um dos pioneiros nos estudos em cinema a realizar uma historiografia do cinema mundial (*Histoire du cinema mondial*, 1973), ou seja, filmes produzidos além da indústria estabelecida em Hollywood e apesar das limitações teóricas que os seus escritos possam apresentar – sobretudo por compreender produções periféricas a Hollywood sob a denominação genérica de “cinema mundial” – elas contribuíram para a historiografia dos filmes e sua inserção no campo de estudos cinematográficos. Durante sua trajetória publicou artigos como *Le marché africain* (revista *Afrique Action*, 1961) e *La vie africaine* (1961). Por mais simplistas e genéricas que essas construções iniciais sejam, a referência a autores europeus é necessária para compreender o percurso teórico sobre esses filmes no campo de estudos cinematográficos. Para citar, apenas um exemplo Guy Hennebel, autor dos livros *Les cinémas africains* (Société Africaine d’édition, 1972) e *Os cinemas nacionais contra Hollywood* (1978), é citado por Mahomem Bamba no artigo *O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural* (2015, p. 215), além dele Olivier Barlet (*African cinemas: decolonizing the gaze*, 2000) e Férid Boughedir (*African cinema: from A to Z*) são fontes de referência para essa historiografia inicial.

Manthia Diawara, cineasta e pesquisador nascido no Mali, em entrevista para o catálogo da mostra *África: um olhar contemporâneo*³ (2015, p. 42) define o cinema africano da seguinte forma:

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

Com essas palavras, pode-se perceber que a definição apresentada por Diawara ainda reserva fortes vínculos com o compromisso político dos cineastas e a presença de elementos específicos como o uso de línguas africanas e a produção de “culturas africanas autênticas”. Historicamente falando, vários são os pressupostos que buscam definir o “cinema africano”, entre eles, questões de nação, território, identidade, mas até que ponto a reivindicação por essas chaves analíticas não configuram rastros coloniais incidentes (e reincidentes) sobre a própria concepção de cinema africano e que ainda ecoam na crítica cinematográfica contemporânea? Se por um lado, o período da descolonização permitiu a muitos países de África uma apropriação da sua própria imagem, ou seja, construir sua representação no cinema, de outro, tais produções ao longo dos anos também se tornaram refêns de determinados paradigmas estéticos⁴, ora difundidos pelos festivais de cinema internacional, ora

³ Mostra realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, no período de 30 de junho a 12 de julho e 2015 sob a curadoria de Leonardo Luiz Ferreira.

⁴ Ao usarmos a expressão “paradigma estético”, nos referimos a um determinado estilo ou modo de produção da narrativa. O pesquisador Alexie Tcheyup (2011b, p. 7), por exemplo, utiliza a expressão “estética liberacionistas” para se referir aos primeiros filmes

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

Como forma de melhor compreender o contexto em que surgem tais concepções teóricas é que o presente artigo realiza um breve percurso sobre os discursos construídos institucionalmente sobre essa produção cinematográfica, começando por documentos inaugurais como manifestos redigidos ao longo de encontro entre cineastas e o seu desdobramento em estudos realizados no campo acadêmico. Adotamos como ponto de partida a análise e interpretação de trechos de tais documentos, por compreender que a sua redação está inserida em um contexto de busca de criação de órgãos formais de representação dos cineastas africanos tendo em vista, entre outros aspectos, a deficiência de políticas culturais de financiamento na maior parte dos países produtores. Assim, tais documentos funcionam como instrumentos de formalização de tais entidades, mas ao mesmo tempo, acabam por apresentar, direta ou indiretamente, como parte de seus estatutos uma compreensão acerca dos cinemas que pretendiam representar. Embora, muitos documentos tenham a sua origem em períodos e contextos específicos no curso da história, os paradigmas defendidos por eles tinham – e têm – a capacidade de influenciar tanto a produção dos filmes, quanto a própria concepção que se tem acerca de cinemas africanos no campo da crítica.

Geralmente inseridos e difundidos por meio de festivais ou encontros internacionais, os manifestos ou cartas, além de representar um determinado segmento reunido por interesses comuns (nesse caso, os cineastas), tinham por principal objetivo reunir os anseios ou necessidades dos cineastas e assim facilitar o processo de captação de recursos seja por entidades governamentais, seja pela iniciativa privada. Assim é que para além das teorias e discursos já existentes sobre os cinemas africanos, é preciso observar as definições pressupostas nesses discursos e que circulam paralelamente aos livros, teorias e investigações acadêmicas:

O cinema africano não é conhecido apenas por um número de filmes relativamente revisionistas que ofereceram imagens alternativas do continente; ele está, além disso,

realizados por cineastas africanos pelo fato de voltarem as suas narrativas para temas e questões relacionadas às lutas de independência.

associado com uma série de manifestos assertivos que moldaram o discurso de filmes africanos nos últimos 15 anos. Esses manifestos têm feito deles o que eles sempre parecem ter sido e levaram diretores mais jovens em direção a uma visão alternativa da constituição e função de sua paisagem cinemática transnacional. (TCHEUYAP, 2011, p. 4)⁵

O QUE DIZEM OS DOCUMENTOS E MANIFESTOS

Como parte de seu processo de consolidação e expansão não bastava aos cineastas africanos a produção de novas imagens, mas a formalização em um discurso capaz de resumir os objetivos da realização cinematográfica. Nesse sentido é comum no meio cinematográfico a criação de manifestos, documentos que embora tenham uma função de representatividade política, também apresentam argumentos relacionados ao resultado artístico ou à proposta estética das produções. Como resume Scott MacKenzie, em trecho do livro *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology* (2014, p. 4):

O manifesto estético demonstra muitas das mesmas qualidades que o clássico manifesto político, mesmo quando falta um objetivo político ou ideológico evidente. As regras colocadas em manifestos estéticos definem estruturas que não só pertencem à forma artística, mas fazem assim com a crença implícita ou explícita de que seguir regras estéticas na produção artística tem consequências políticas, sociais e culturais no mundo em geral⁶.

⁵ Tradução nossa para: *African cinema is not only known for a number of resolutely revisionist films that have offered alternative images of continent; it is furthermore associated with a set of assertive manifestos that have shaped the discourse of african film for the past fifty years. These manifestos that have be them what they have always appeared to be, and have leg younger directors towards an alternative view of constitution and function of their transnational cinematic landscape.*

⁶ Tradução nossa para: *The aesthetic manifesto demonstrates many of the same qualities as the classical political manifesto, even when lacking an overt political or ideological goal. The rules put forth in aesthetic manifestos set structures that not only pertain to artistic form but do so with the implicit or explicit belief that following*

Por essa razão, é preciso examinar e avaliar os documentos produzidos durante o processo de engajamento dos cineastas africanos, iniciado entre as décadas de 1950 e 1960, com a finalidade de compreender não só as suas propostas para o cinema daquele dado período, mas o seu diálogo com outros movimentos cinematográficos - a exemplo do *Terceiro Cinema*⁷ - e a própria ideia de cinema africano que eles parecem acreditar e defender.

Um das ações políticas pioneiras de articulação entre cineastas africanos foi a criação, ainda em 1952, do *Groupe Africain de Cinema*. Liderado por Paulin Vieyra, o grupo se baseava em reivindicações políticas e ideológicas para o cinema, mas também traziam propostas de políticas cinematográficas que poderiam ser desenvolvidas pelos governos africanos (BAMBA, 2007). Posteriormente, por ocasião de eventos como *Journées Cinématographiques de Carthage* (Jornadas Cinematográficas de Cartagena – JCC, Tunísia), em 1966 e o Festival Panafricano de Cultura de Argel (*Festival Panafricain de la Cultura in Algiers*), em 1969, foi criada a *Fédération Panafricaine des Cinéastes* –FEPACI, sendo instituída enquanto organização no ano seguinte (1970) (DIAWARA, 1992, p. 39). A federação foi criada com o objetivo de reunir os cineastas africanos e regulamentar políticas de produção, distribuição e exibição dos filmes. Seus princípios, em virtude do destaque alcançado pelos cinemas da Tunísia e da Argélia, foram concebidos a partir da ideia de um fortalecimento coletivo dos cinemas nacionais. Mahomed Bamba, em artigo sobre o papel dos festivais para a divulgação dos cinemas africanos, resume bem a importância e o papel da FEPACI para o desenvolvimento dos cinemas africanos:

A FEPACI é, até hoje, a máxima concretização do sonho de panafricanismo que anima os pioneiros do cinema africano. O cinema exige um trabalho coletivo, é um processo de criação conjunto. [...] Essa entidade dá um passo adiante no engajamento coletivo do cinema

aesthetic rules in artistic production has political, social, and cultural consequences in the world at large.

⁷ Sobre Cinema de Terceiro Mundo: *Resolutions of the Third World filmmakers meeting*, Algiers, December 5-14, 1973 (Revista *Black Camera*, Vol. 2, No. 1 (Winter 2010), pp. 155-165) e *Towards a critical theory of Third World Films* (Teshome Gabriel, In.: *Critical Interventions - Journal of African Art History and Visual Culture*, 2014).

africano que inclui tanto os cineastas da África negra quanto do Maghreb. O FEPACI retoma o discurso do Grupo de Vieyra pela adoção de políticas cinematográficas na África. Muitas decisões de nacionalização do cinema por alguns governos foram tomadas com o incentivo e o aval ideológico da Federação dos cineastas africanos. A FEPACI não somente preconizava uma maior organização entre os cinemas africanos, bem como recomendava um maior envolvimento dos estados africanos no setor cinematográfico. (BAMBA, 2010)

Na sua dimensão cultural, os cineastas realizam, no panafricanismo, aquilo que os governantes não conseguem concretizar politicamente: a integração da África a partir de velhos mitos e novos valores em que se reconhecem todos os africanos, independentemente de sua nacionalidade.

No mesmo de ano de criação da FEPACI também ocorreu a primeira edição do *Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou* – FESPACO, realizado em Burkina Faso, e que veio se tornar umas das principais janelas de divulgação de filmes realizados por cineastas africanos até hoje⁸. Criadas em um mesmo período da história e sob um mesmo alinhamento ideológico, a FEPACI e o FESPACO segundo Manthia Diawara (1995) e Mahomed Bamba (2010) são organizações importantes pois, pelo seu caráter panafricanista, mobiliza cineastas de todo um continente, propondo uma ruptura de convenções que ultrapassando a quebra com as narrativas tradicionais – como era a proposta de movimentos como a *Nouvelle Vague* francesa e o próprio Cinema Novo no Brasil – também propunha dar marcha a um movimento político-econômico de libertação da África através do desenvolvimento de sua própria indústria cinematográfica.

De acordo com seu texto estatutário, artigo 4 do Capítulo I, a FEPACI resume sua missão nos seguintes termos:

O principal mandato da FEPACI é representar os interesses dos cineastas africanos, defender

⁸ Em 2019, ocorre a 26ª edição do festival com o tema “Memória e futuro dos cinemas africanos” (*Mémoire et avenir des cinémas africains*), de 23 de fevereiro a 02 de março de 2019. Fonte: <https://fespace.bf/en/>

os seus direitos, encorajar a unidade e a solidariedade e privilegiar o estabelecimento e promoção da iniciação e formação no cinema e no audiovisual e reforçar a capacitação das associações nacionais, mobilizar os governos africanos a apoiar e aderir às políticas e convenções estratégicas que irão acelerar o papel da FEPACI na contribuição ao desenvolvimento econômico e alívio da pobreza no continente e à mobilização das empresas públicas de radiodifusão africanas, do sector privado para participar na produção, distribuição e partilha de custos de conteúdos e produtos africanos para a promoção, apropriação e criação de produtos de qualidade, preservação e promoção do património dentro do continente e através da diáspora africana.⁹

Entre os seus objetivos, a federação se compromete em representar o interesse dos cineastas, desenvolver políticas, promover a distribuição e disseminar informações sobre o cinema africano aos membros e seus públicos. Apesar de apresentar um texto mais voltado para questões políticas, suas normas constituintes acabam revelando uma determinada concepção sobre o cinema africano cuja estrutura narrativa deveria corresponder aos anseios políticos do momento histórico no qual a organização surgiu:

A coalisão de todos os cineastas africanos, Fédération Panfricaine des Cinéastes (FEPACI) [...] devotou os seus esforços doutrinários para advogar aspirações pan-africanistas. Por exemplo, durante a conferência da FEPACI na Argélia em 1975, realizadores, implicando a si

⁹ Tradução nossa para: *Le principal mandat de la FEPACI est de représenter les intérêts des cinéastes africains, de défendre leurs droits, d'encourager l'unité et la solidarité et de privilégier l'établissement et la promotion de l'initiation et la formation au cinéma et à l'audiovisuel et le renforcement des capacités des associations nationales, de mobiliser les gouvernements africains pour qu'ils soutiennent et adhèrent aux politiques stratégiques et aux conventions qui accéléreront le rôle de la FEPACI en contribuant au développement économique et à la réduction de la pauvreté sur le continent et à la mobilisation des sociétés publiques de radiodiffusion africaines, du secteur privé pour s'impliquer et participer à la production, distribution et partage des coûts du contenu et produits africains pour la promotion, l'appropriation et la création de produit de qualité, la préservation et la promotion de l'héritage au sein du continent et à travers la Diaspora africaine.*

mesmos no futuro da África e do cinema africano, debateram o papel do cinema na política, na economia e no desenvolvimento cultural. (UKADIKE, 1994, p. 91)¹⁰

Assim, ao tempo em que forças estruturais, históricas e culturais dos anos de 1960 e 1970 construíam orientações de fundação de filmes africanos, não se pode ignorar a atuação normativa (e autoritária) da FEPACI. Além de trazer tal aspecto em seu discurso e uma preocupação com o conteúdo dos filmes, a associação também encorajava a adoção de formas nacionalistas como os semi-documentários, por suas narrativas realistas (TCHEUYAP, 2011, p.7).

Mesmo 44 anos após a sua criação, em 2013 por ocasião do 8º congresso realizado na África do Sul, a FEPACI em uma atualização dos estatutos¹¹ que a constituem enquanto federação reafirma seu posicionamento com relação ao cinema africano nos seguintes termos:

Reconhecendo que a FEPACI reflete o compromisso dos cineastas anti-imperialistas e que, em demonstração de sua resistência e sua luta contra o colonialismo, elaboraram a Carta de Argel adotada por unanimidade em 18 de janeiro de 1975, no Segundo Congresso do FEPACI em Argel, o “Manifesto de Niamey” por cineastas africanos (1982)¹². (FEPACI, 2013, p. 3, tradução nossa)

Embora no texto não seja dada uma definição ao cinema que se espera como resultado dessa política, há uma referência à postura política que se espera do realizador: “cineastas anti-imperialistas” e “em demonstração de sua resistência e sua luta contra o colonialismo”. A

¹⁰ Tradução nossa para: *The coalition of all African filmmakers, Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) [...] has devoted its doctrinal efforts to the advocacy of pan-African aspirations. For example, during FEPACI conference in Algiers in 1975, filmmakers, concerning themselves with the future of Africa and African cinema, debated the role of cinema in political, economic, and cultural developments.*

¹¹ O texto completo do estatuto da FEPACI está disponível na página online da instituição em: <http://www.fepacisecretariat.org/about-us/>

¹² Tradução nossa para: *Reconnaissant que la FEPACI reflète l'engagement des cinéastes anti-impérialistes et qui, en démonstration de leur résistance et leur lutte contre le colonialisme, ont rédigé la charte d'Alger adoptée à l'unanimité le 18 janvier 1975 lors du Deuxième Congrès de la FEPACI à Alger, le « Manifeste de Niamey » des Cinéastes africains (1982).*

questão aqui não é julgar a legitimidade do discurso, sobretudo diante do contexto dos membros que constituem a federação, mas a sua natureza restritiva e, de certo modo, impositiva.

E de fato, existem filmes e realizadores que pautam a estrutura narrativa de seus filmes em consonância com esse discurso, no entanto, ocorre que esse discurso acaba por ecoar em outros meios de recepção dos filmes, entre eles o campo da crítica cinematográfica e acadêmica. Por essa razão que pesquisadores africanos como Tcheuyap (2011), entre outros, defendem a necessidade de ir além das normas apresentadas pela FEPACI para contemplar os cinemas africanos em sua diversidade.

[...] também deve-se ter cuidado de não ignorar que a FEPACI se depara com um programa extremamente normativo, senão autoritário. [...] Além disso é marcada pela retórica de esquerda característica do contexto da guerra fria a percebida necessidade de libertação. Injunções não concernem apenas o conteúdo dos filmes. FEPACI além disso encoraja a adoção de formas nacional(istas) específicas tais como semi-documentários recomendados para narrativas realistas. [...] O final e mais importante princípio (não estamos tão longe de dizer dogma) posto pela FEPACI, que será mais discutido ao longo do livro, foi a definição de cinema africano precisamente como uma forma de *não* entretenimento. Cinema foi concebido não para o prazer, mas para a instrução (política). Com base nesses princípios, o cinema, assim como a literatura, poderia ser *apenas* um cinema de contestação (TCHEUYAP, 2011b, p. 5, 6 e 7, grifos do autor)¹³

¹³ Tradução nossa para: [...] *one also ought to be careful not to ignore that FEPACI's program comes across as extremely normative, if not authoritarian. [...] In addition it is marked by a left wing rhetoric characteristic of the cold war context and the perceived need of liberation. Injunctions concerns not only the political content of films. FEPACI moreover encourages specific nation(list) forms to be adopted, such as the 'semi-documentaires' recommended for realist narratives. [...] One final and most important principle (we might go as far as to say, dogma) put in place by FEPACI wich will be discussed further in this book, was the definition of African cinema as precisely not a form or entertainment. Cinema was meant not for pleasure, but for the (political)*

Até mesmo o FESPACO se encontra diante de impasses resultantes do confronto de determinados parâmetros institucionalmente datados e que não contemplam mais ao novo perfil apresentado pelas produções contemporâneas. Em 2013, em uma oficina realizada durante a 23ª edição do festival¹⁴, abordou como tema geral a questão do pan-africanismo e a adaptação de narrativas africanas para o cinema e, desde o texto-convite, traz esclarecimentos sobre a necessidade de se pensar as novas produções que surgem no continente:

De uma perspectiva histórica, pode-se argumentar que os filmes baseados em questões de “construção da nação” dominaram a primeira fase do cinema Africano. Os cineastas se organizaram em um movimento chamado da Federação Pan-Africano de Cineastas (FEPACI) e decidiram adotar na linguagem de seus filmes tese de Frantz Fanon – “não há cultura além da cultura nacional” - significando que, para dar à África um quadro diferente dos estereótipos de Hollywood e estabelecer devidamente uma cultura e identidade africanas modernas, os novos filmes africanos deveriam tematizar e narrar as diferentes lutas nações libertação e denunciar neocolonialismo e a corrupção. [...] Os filmes sobre as lutas de libertação, construção da nação e formação de identidade foram seguidos, em grande parte até o final da Guerra Fria, com uma fase de “cinema de autor” que enfatiza as disposições filosóficas e psicológicas individuais em relação ao mundo, uma linguagem cinematográfica introvertida para se referir apenas a si mesma e um cinema em que o estilo do diretor era mais importante do que a lógica

instruction. In keeping with these principles, African cinema, like African literature could only be a cinema of contestation.

¹⁴ O festival foi realizado no período de 23 de fevereiro a 02 de março de 2013 sob o tema *Cinéma africain et politiques publiques en Afrique*. A oficina foi realizada em uma parceria do festival com o Conselho pelo Desenvolvimento de Pesquisa em Ciências Sociais na África (Conseil pour le Développement de la Recherche en Sciences Sociales en Afrique – CODESRIA) e abordou o tema *Pan-africanism: adapting africa stories/histories from text to screen*, durante os dias 25 e 26 de fevereiro de 2013. O texto-convite que resume a proposta da atividade está disponível em: <<http://www.buala.org/pt/da-fala/panafricanisme-adaptation-de-recitshistoires-d-afrique-de-l-ecrit-a-l-ecran-23e-fespaco-ouag>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

da história do filme. [...] Finalmente, houve o boom do vídeo na Nigéria, no Gana e em outras partes da África de expressão inglesa. Pode-se argumentar que os filmes em vídeo chamados “Nollywood” são aqui o modelo mais importante, com uma visão capitalista do cinema mais próxima de Bollywood e Hollywood daquilo que poderia ser chamado de primeiro e segundo cinemas na África¹⁵.

Por esse trecho extraído do texto-convite da oficina, já é possível distinguir pelo menos três tendências diferentes dentro da historiografia dos cinemas africanos. Ainda que isso não signifique a substituição de uma tendência pela outra – é possível que elas convivam hoje simultaneamente – essa distinção permite compreender porque é necessário revisar alguns paradigmas acerca dos cinemas africanos.

Michel Ouedraogo, diretor da organização do festival quando questionado por Olivier Barlet (2011), sobre o fato de o festival ainda fazer exigências como filmes em formato de 35mm quando as produções filmicas mais recentes exploram outros formatos, ele responde que: “As cláusulas do FESPACO datam de 1969, nós não as inventamos, mas temos que respeitá-las. São os profissionais do cinema

¹⁵ Tradução nossa para: *D'un point de vue historique, on peut soutenir que les films fondés sur les questions d' "édification de la nation" ont dominé la première phase du cinéma africain. Les cinéastes se sont organisés en un mouvement appelé la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) et ont décidé d'adopter pour le langage de leurs films la thèse de Frantz Fanon – "Il n'y a de culture que la culture nationale" – ce qui signifie que, pour redonner à l'Afrique une image autre que celle des stéréotypes de Hollywood et établir dument une culture et une identité africaines modernes, les nouveaux films africains devaient thématiser et faire la chronique des luttes de libération de différentes nations, et dénoncer le néocolonialisme et la corruption. [...] Les films sur les luttes de libération, l'édification de la nation et la formation de l'identité ont été suivis, en grande partie à la fin de la Guerre froide, d'une phase "cinéma d'auteur" qui met l'accent sur les dispositions philosophiques et psychologiques individuelles envers le monde, un langage cinématographique introverti pour se référer uniquement à lui-même, et un cinéma dans lequel le style du réalisateur était plus important que la logique de l'histoire du film. [...] Enfin, il y a eu le boom de la vidéo au Nigéria, au Ghana et ailleurs en Afrique, d'expression anglaise. On peut soutenir que les films vidéos appelés "Nollywood" sont ici le modèle le plus important, avec une conception capitaliste du cinéma plus proche de Bollywood et de Hollywood que de ce que l'on pourrait appeler les premier et deuxième cinémas en Afrique.* Fonte: <http://www.buala.org/pt/dafala/panafricanisme-adaptation-de-recitshistoires-dafrique-de-l-ecrit-a-l-ecran-23e-fespaco-ouag>

africano que devem decidir se deve haver uma mudança”¹⁶, transferindo assim, a responsabilidade de mudança de parâmetros para os cineastas. É possível que por conta de tal compreensão, alguns teóricos tenham publicado livros¹⁷ baseados em entrevistas feitas com cineastas perguntando qual a concepção que cada um tem sobre o cinema africano. Uma forma de lhes dar voz, mas também de expor a diversidade produção e pensamento acerca do que seja cinema africano.

A chamada *Algiers Charter on African Cinema* ou *Carta de Argel*¹⁸ sobre o Cinema Africano foi adotada pelo II Congresso da FEPACI realizado em 1975. O documento foi publicado pela primeira vez em 1996 no livro *African Experiences of Cinema* de Imruh Bakari and Mbye Cham e posteriormente republicado em uma edição especial da revista *Black Camera* (2010). Como parte de seu conteúdo a carta afirma que as sociedades africanas ainda estavam na “experiência de dominação exercida em vários níveis: político, econômico, e cultural” e que devido a um processo de “alienação ideológica permeável que decorre de uma injeção maciça de subprodutos culturais lançados nos mercados africanos para o consumo passivo” havia um aumento da estrangulação econômica dos países. É a partir desse contexto que a carta expõe a sua compreensão acerca da função do cinema:

A questão não é tentar alcançar as sociedades capitalistas desenvolvidas, mas sim permitir que as massas assumam o controle dos seus próprios meios desenvolvimento, devolvendo-lhes a iniciativa cultural, baseando-se nos recursos de uma criatividade popular totalmente liberada. Dentro dessa perspectiva o cinema tem um papel vital a desempenhar porque é um meio de educação, informação, e conscientização, bem como estímulo à criatividade.¹⁹

¹⁶ *The FESPACO clauses date to 1969, we didn't invent them, but we have to respect them. It is the African cinema professionals who must decide if there should be a change.* (BARLET, 2011)

¹⁷ Como exemplo pode-se citar os livros: *Questioning african filmmakers* (2002), de Frank Ukadike e *Postcolonial African Cinema: ten directors* (2007) organizado por David Murphy e Patrick Williams.

¹⁸ Capital da Argélia.

¹⁹ Tradução nossa de trecho extraído da própria Carta de Argel: *The issue is not to try to catch up with the developed capitalist societies, but rather to allow the masses to take control of the means of their own development, giving them back the cultural initiative by drawing on the resources of a fully liberated popular creativity. Within this perspective*

Como se pode observar, o texto além de defender uma independência e popularização dos meios de produção (“que as massas assumam o controle”), também situa a produção cinematográfica dentro de funcionalidades específicas (“meio de educação, informação, e conscientização, bem como estímulo à criatividade”) e, que ao mesmo, dialogam com a perspectiva política ora apresentada no documento de instituição da FEPACI.

Em 1981, a FEPACI se tornou alvo de críticas por um grupo de realizadores (*Le colletif l’oeil vert*), pois na opinião dos cineastas ela não dava o suporte necessário para ajudar no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica (SHILLINGTON, 2016, p. 368). Assim é que, em março de 1982, por ocasião da primeira conferência internacional sobre produção de cinema em África, realizada em Niamey, capital do Níger, a FEPACI criou o documento que ficou conhecido como *Manifesto de Niamey dos Realizadores Africanos* que reafirmava os seus princípios gerais:

Os participantes reconheceram o subdesenvolvimento do cinema, incluindo produções cinematográficas regulares na maioria dos países africanos. Além disso, os participantes estão convencidos de que o cinema africano deve: ser empenhado em afirmar a identidade cultural dos povos africanos; ser um meio eficaz para a compreensão internacional, educação e entretenimento; fornecer um incentivo para o desenvolvimento; e contribuir para as políticas econômicas regionais. A Conferência começou por fazer uma avaliação séria dos resultados africanos e políticas internacionais sobre cinema. Os participantes estudaram então propostas para o desenvolvimento do cinema, produção e financiamento de produções, e as possibilidades de legislação que promova estratégias panafricanas para o

the cinema has a vital part to play because it is a means of education, information, and consciousness raising, as well as a stimulus to creativity. (Revista Black Cinema Vol. 2, n. 1, p.166)

desenvolvimento da indústria cinematográfica africana.²⁰

Tanto na *Carta de Argel* (1975), quanto no *Manifesto de Niamey* (1982) permanece o princípio de que o cinema deveria exercer o seu papel enquanto “meio de educação, informação, e conscientização”²¹, bem como, “ser empenhado em afirmar a identidade cultural dos povos africanos”²². A questão diferente dos argumentos colocados pelos primeiros estudiosos, não se tratava da nacionalidade do realizador, nem dos meios técnico-estilísticos que ele usaria para dar forma a esses intentos. A preocupação de tais documentos era tão somente o conteúdo a ser transmitido. Tal preocupação, embora pertinente e necessária, ao ser discursivamente instituída, contribuiu para uma compreensão superficial dos cinemas africanos e um certo condicionamento epistemológico no processo de interpretação e crítica de suas obras.

O QUE DIZEM OS ESTUDIOSOS

Manthia Diawara em seu livro *African cinema, politics and culture* (1992) justifica a presença de narrativas liberacionistas e estéticas realistas nos filmes africanos pelo desejo dos cineastas em rejeitar o passado colonial. Já Frank Ukadike em seu livro *Black Africa Cinema* (1994) baseia sua reflexão sobre os filmes a partir do pensamento dos escritos de autores como N’Gugi Wa Thiong’o e Frantz Fanon, teóricos da experiência colonial. Entre os mais contemporâneos, há Joseph Gugler (2003) e Melissa Thackway (2003) que insistem na necessidade de os cineastas africanos renovarem a construção identitária do seu povo. Thackway chega a apresentar uma espécie de classificação dos filmes africanos em que a sua fase inicial seria denominada como primeira onda ou gênero de confrontação colonial

²⁰ Tradução nossa para: *The participants recognized the underdevelopment of cinema, including regular film productions in the majority of African countries. Further, the participants are convinced that African cinema must: be committed to asserting the cultural identity of African peoples; be an effective means for international understanding, education, and entertainment; provide an incentive for development; and contribute to national and regional economic policies. The Conference started by making a serious evaluation of African and international policies on cinema. The participants then studied proposals for the development of African cinema, production and the financing of productions, and the possibilities of legislation that would promote pan-African strategies for the development of the African cinema industry.* (Revista *Black Camera*, Vol. 1, No. 2 (Summer 2010), pp. 111-112)

²¹ Extraído da Carta de Argel, conforme citação direta da Nota n. 17.

²² Extraído do Manifesto de Niamey, conforme citação direta da Nota 18.

cujos principais representantes seriam Ousmane Sémbene, Med Hondo, Haile Gerima e Sarah Maldoror. A questão aqui é que o enquadramento teórico da maior parte desses autores parte de um mesmo paradigma: a experiência colonial no continente africano e a sua dominação pelo ocidente no século XX. A própria referência ao pós-colonial no título de várias investigação desse cinema²³ apontam para a realidade do quanto essa experiência está arraigada enquanto parâmetro de avaliação e crítica dos filmes realizados por cineastas africanos.

De acordo com Kenneth Harrow em seu livro *Postcolonial african cinema* (2007), o período entre os anos 1950 e 1960 foi marcado pela luta contra o colonialismo e pela independência em que os valores eram definidos pelas obras de Frantz Fanon, Memmi, Amílcar Cabral. No entanto, após a ascensão de Senghor à presidência do Senegal, outros líderes passaram a defender a “retórica da negritude” banalizando assim aquilo que poderia ser um discurso de emancipação política. Nesse período, os principais movimentos que inspiraram os cineastas foi a Revolução Cubana de 1959 e a guerra da independência da Argélia. Tamanca era a conexão de alguns países de África com esse contexto político que diversos cineastas terão a sua formação realizada em escolas cubanas de cinema, a exemplo dos guineenses Flora Gomes e Sana Na N’hada que fizeram cinema no *Instituto Cubano del Artes e Studios Cinematográficos – ICAIC* e o angolano Mariano Bartolomeu que estudou na *Escuela Internacional de Cine y Televisión in San Antonio de Los Baños*.

Como vimos a partir dos documentos e da criação da FEPACI, tal tendência acaba tendo relações com o contexto de conexão solidária com os realizadores da América Latina e sua situação no contexto do *World Cinema*. Assim, por influência dos estudos culturais, a partir da década de 1980, houve um crescimento de análises ideológicas dos filmes, inspirados na leitura de autores como Stuart Hall e Paul Gilroy e a abordagem do sujeito pós-colonial ou subjetividades pós-coloniais. Críticos também alinharam sua perspectiva a alguns teóricos do cinema que publicavam na revista *Screen* como Stephen Heath e Laura Mulvey que usavam da psicanálise para teorizar a subjetividade e o desejo. Na década de 1990 com a liberalização das economias nacionais e a imposição de políticas de ajustes estruturais, a abertura as novas mídias

²³ A recorrência da palavra pós-colonial em alguns títulos: *Postcolonial African Cinema: from political engagement to postmodernism* (Kenneth Harrow, 2007); *Postcolonial African Cinema: ten directors* (David Murphy e Patrick Williams, 2007).

e a disponibilidade de tecnologias de vídeo alteraram a produção fílmica, sua distribuição, diversificando a paisagem de filmes, com destaque para o crescimento da indústria e comércio informal de países como Gana e Nigéria. Filmes populares que acabaram por desarticular os paradigmas culturais nacionalistas e pós-coloniais que moldaram até então o discurso sobre o cinema africano materializado em filmes, manifestos e discussões acadêmicas.

Na esteira da produção de filmes como *Living in the Bondage* (Vivendo no cativeiro, Chris Obi Rapu, 1992) que marcou o início da indústria cinematográfica de Nollywood, outras produções surgiram a partir de cineastas como o camaronês Jean Pierre Bekolo e filmes como *Quartier Mozart* (1992) e *Aristotle's plot* (1996) inserindo elementos cômicos, mas sem perder a criticidade de questões relacionadas ao neocolonialismo nas sociedades africanas e ao próprio cinema em África e Jean-Marie Teno com filmes como *Afrique je te plumerai* (1992) introduzindo uma voz sarcástica ao documentário em contraposição à “voz de Deus” (master’s voice) comumente utilizada nos documentários mais engajados politicamente do passado.

Para Kenneth Harrow e Carmela Garritano (2019), uma abordagem ideal do cinema africano deveria levar em consideração os fatores ainda contingenciam a sua produção e distribuição, além de considerar os filmes que são predominantes hoje, a exemplo de *Timbuktu* (2014), do Sissako que alçou destaque por tratar de questões relacionadas a ameaça de seitas fundamentalistas no contexto do Maghreb e *Rahfiki* (Wanuri Kahiu, 2018), exibido em Cannes e que trata do relacionamento de duas mulheres no Quênia, flertando com um tema que também tem ganhado destaque nas produções contemporâneas do cinema mundial.

Durante muitos anos foi fomentada a perspectiva segundo a qual o cineasta deveria ser um criador/professor que usa recursos culturais do seu grupo para promover o desmembramento da alienação política e cultural” (NIANG, p. 11). Em resumo, “os diretores nacionalistas dos anos 1960 e 1970 costumavam se estruturar rebatendo o discurso colonial dos séculos 18 e 19”. Assim é que: “Ligados a essa forma de leitura, os escritos de vários entre os primeiros teóricos e críticos do cinema africano elucidou ou amplificou o intento cultural anticolonial

ou nacionalista do cineasta africano”²⁴ (HARROW, GARRITANO, 2019, p. 17)

Martin Mhando (2000) ao tratar de abordagens do cinema africano também aponta para a necessidade de se construir novas perspectivas de interpretação dos filmes produzidos no continente:

Eu acredito que é hora de delinear certos modelos no cinema africano característico de não de estados nacionais ou agrupamentos linguísticos, mas de tendências mais definitivas culturalmente. Por exemplo o acadêmico/crítico sul africano Keyan Tomaselli argumenta que a oralidade é uma daquelas influências mais específicas que caracteriza os modelos narrativos no cinema do sudeste africano. (MHANDO, 2000, p. 1)²⁵.

O autor escolhe abordar sob uma perspectiva crítica desconstrucionista por considerar que tal estratégia torna a pessoa consciente das maneiras pelas quais a experiência cultural é determinada pela hegemonia de ideologias como as estruturas dramáticas greco-romanas construídas dentro da linguagem do cinema. Esta seria uma das razões pela qual o cinema Ocidental continua a ser hegemônico na produção e na recepção devido às estruturas que determinam o modo como outros cinemas “nacionais” são criados e recebidos pelo público (MHANDO, 2000, p. 2). Ele também faz uma crítica ao fato de nas últimas quatro décadas o cinema africano ter sido interpretado como um discurso cinematográfico que deve ser entendido historicamente, mais do que definido artisticamente: isto é, um cinema mais preocupado com informação do que apresentação de técnicas formais e uma visão de mundo implícita. Assim: “Os filmes africanos são apresentados como ‘africanos’ porque refletem as condições africanas e os críticos discutem o conteúdo dos filmes como sendo o

²⁴ “*Linked to this way of Reading, the writings of many of the first theorists and critics of African film elucidated or amplified the anticolonial or cultural nationalist intente of the African Filmmaker*”

²⁵ Tradução nossa para: *I believe it is time for us to delineate certain patterns in African cinema characteristic not of nation states or colonial linguistic groupings but of more culturally definitive tendencies. For example, the South African academic/critic Keyan Tomaselli argues for orality as one of those specific influences characterising narrative patterns in Southern African cinema.*

propósito definidor da produção cinematográfica no continente” (MHANDO, 2000, p. 2)²⁶.

Alexie Tcheuyap em seu artigo *African cinema(s): definitions, identity and theoretical considerations* avalia vários paradigmas que predominam nos estudos de cinema africano à luz do que ele denomina como paisagem *pós-nacional* que se desenha nos países do continente, contexto no qual bens culturais e indivíduos tendem a circular com mais facilidade. Segundo ele, não se pode falar de cinemas africanos partindo da hipótese de que todos os diretores são politicamente comprometidos ou têm a necessidade de olhar para o passado. A forma como as produções contemporâneas exploram novos gêneros, idiomas, formas, sistemas e, ao mesmo tempo revisam conceitos de nacionalidade, raça, política demandam um novo olhar sobre esses cinemas. “Em um tal contexto, a concepção de ‘cinema africano’ como essencialmente político, ou tornado ‘autêntico’ por razões essencialistas, raciais, geográficas ou considerações culturais, torna-se problemática, se não controverso” (TCHEYUAP, 2011b, p. 11).

No que diz respeito à autenticidade, alguns autores chegam a problematizar o que seriam representações autênticas ou não autênticas do cinema africano. Manthia Diawara em seu livro *African Film: new forms of aesthetics and politics* (2010), questiona, por exemplo, por que as imagens de Ousmane Sembène da África são consideradas mais autênticas do que precursores como Paulin Soumanou Vieyra ou Ababacar Samb-Makharamque. Tal linha de questionamento de autenticidade do cinema africano se torna ainda mais complexa quando considerada situações como a da cineasta Sarah Maldoror, diretora de *Sambizanga* (1972), filme que melhor representou a libertação de Angola, sendo ela de origem do leste indiano. Por outro lado, não se questiona a africanidade de cineastas como Safi Faye, negra e do Senegal, apesar de um dos seus filmes *Ambassadrices nourrières* (1984) ter como centro da narrativa a apresentação de restaurantes chineses, indianos, húngaros e outros étnicos em Paris.

Em seu livro *Posnationalist African Cinemas* (2011), Tcheuyap desafia esses modelos de interpretação e através de uma revisão de paradigmas críticos predominantes na crítica de filmes africanos,

²⁶ Tradução nossa para: *African films are presented as being 'African' because they reflect African conditions, and critics have discussed the content of films as being the defining purpose of film production in the continent.*

examina algumas tendências estéticas presentes em filmes realizados a partir dos anos de 1990, para então, explorar perspectivas inovadoras que surgiram nas produções cinemáticas atuais e a partir delas buscar parâmetros que permitam a reconceitualização do cinema africano subsaariano contemporâneo.

Apesar das inovações formais e discursivas (desde os anos de 1970), os estudiosos parecem resistir se mover além do ponto de vista dogmático da *Carta de Alger* e seu discurso nacionalista e culturalista. Mesmo que a ideia de construção de nação não tenha sido completamente abandonada, ela foi ofuscada por uma mudança com foco em prioridades mais cotidianas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta sobre a definição conceitual do que sejam os cinemas africanos continua em aberto. Apesar disso, acredita-se que mais relevante do que chegar a uma resposta definitiva, é fazer uma espécie de historiografia do seu percurso e os diferentes contornos que adquiriu. Mais do que uma questão teórica, pensar no sentido da expressão cinemas africanos é pensar e problematizar os seus pressupostos com o fim de evitar que a expressão se torne uma referência vazia de sentido ou apenas a extensão de uma ideologia que não corresponde mais à sua realidade de produção.

É preciso avaliar até que ponto os emolduramentos institucionais, os documentos e as teorias, não têm se sobreposto ao processo de avaliação crítica dos filmes, impedindo o reconhecimento de novas construções estéticas e a própria emancipação política desses filmes no meio cinematográfico. Assim como Alexie Tcheuyap (2011), pensamos que talvez já não seja mais o tempo de pensar nos cinemas africanos apenas sob uma perspectiva pós-colonialista, mas também pós-nacionalista, pois, afinal, o próprio projeto de nação de muitos países do continente africano não foi bem sucedido, logo é preciso “[...] um enquadramento teórico mais inovador e inclusivo para acomodar um corpus rapidamente mutante cujos paradigmas analíticos se estendem através de desafios sociais, dualidades e essencialismos culturais” (TCHEUYAP, 2011b, p. 14).

Não se trata de esquecer ou declarar o desaparecimento do nacionalismo cultural ou da existência de narrativas liberacionistas no

cinema, mas de ampliar os paradigmas epistemológicos, indo além das expectativas apresentadas nos documentos e manifestos que marcaram a sua gênese e permitindo a manifestação plural desses cinemas na crítica e recepção contemporânea.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joel Zito. O que é o cinema africano? In.: FERREIRA, Leonardo Luiz (Org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo*. 1 ed., jun. de 2015. Rio de Janeiro: LAF Filmes/ CAIXA Cultural, 2015.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. São Paulo: Papirus, 2008.

BAMBA, Mahomed. *Papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/papel-dos-festivais-na-recepcao-e-divulgacao-dos-cinemas-africanos>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

BARLET, Olivier. 'The way to help us is to give us our funding on time!': an interview with Michel Ouedraogo, Delegate General of FESPACO, *Black Camera: an international film journal*, 3: 1.

DIAWARA, Manthia. Entrevista com Manthia Diawara. In.: FERREIRA, Leonardo Luiz (Org.). *África, cinema: um olhar contemporâneo*. 1 ed., jun. de 2015. Rio de Janeiro: LAF Filmes/ CAIXA Cultural, 2015.

DIAWARA, Manthia. The artist as the leader of the revolution: the history of the Fédération Panafricanite des Cinéastes. In. MARTIN, Michael. *Cinemas of the Black Diaspora: diversity, dependence and oppositionally*. Detroit, Michigan/EUA: Wayne State University Press, 1995.

DUPRÉ, Colin. *Le Fespaco une affaire d'État(s): 1969-2009*. Paris: L'Harmattan, 2012.

FEPACI. Federation panafricaine des cineastes/ Pan african federation of filmmakers (FEPACI). *Texto constitutivo da FEPACI (estatutos)*. Adotado no 9º Congresso de Johannesburgo/ África do Sul, 5 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.fepacisecretariat.org/about-us/>. Acesso em: 05 jan. 2019.

FESPACO – Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (festival), 23ª ed.. *Panafricanisme* : adaptation de

récits/histoires d'Afrique de l'écrit à l'écran, Oficina Internacional realizada em 25 e 26 de fevereiro de 2013, Burkina Faso. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/da-fala/panafricanisme-adaptation-de-recitshistoires-d-afrique-de-l-ecrit-a-l-ecran-23e-fespaco-ouag>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

HARROW, Kenneth W.; GARRITANO, Carmela. Introduction: Critical approaches to african's cinema, from the age of liberation and struggle to the global, popular and curatorial. African filmmaking and criticism. In.: *A companion to African Cinema*. USA, Wiley Blackwell, 2019.

MACKENZIE, Scott. *Film manifestos and global cultures: a critical anthology*. Berkeley e Los Angeles, California/EUA: University California Press, 2014.

MBEMBE, Achille. Provisional notes on the Postcolony. *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 62, No. 1, (1992), pp. 3-37. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1160062>>. Acesso em: 30 out. 2018.

MHANDO, Martin. Approaches to African Cinema Study, *Senses of cinema*. n. 8, 2000. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2000/film-criticism/african/>.

Ministère de la culture, du tourisme et de la communication – Secrétariat général, Burkina Faso. *Regard rétrospectif sur le Fespaco de 1969 à nos jours*, abril de 2012. Disponível em: <<https://www.burkinafaso-cotedazur.org/documents/documents/cinema/fespaco-retrospectif.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2018.

Niamey Manifesto of African Filmmakers: First International Conference on Cinema Production in Africa, Niamey, Niger, March 1–4, 1982, *Black Camera*, Vol. 1, No. 2 (Summer 2010), pp. 111-116. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/BLC.2010.1.2.111>. Acesso em: 20 jun. 2014.

NIANG, Sada. The FEPACI and its artistic legacies. In.: *Nationalist african cinema: legacy and transformations*. United Kingdom: Lexington Books, 2014. (p. 1-26)

Resolutions of the Third World Filmmakers Meeting, Algiers, December 5–14, 1973, *Black Camera*, Vol. 2, No. 1 (Winter 2010), pp. 155-165. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.2979/BLC.2010.2.1.155>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias* – Vol. 2. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.

SHILLINGTON, Kevin. *Encyclopedia of African Cinema*. Vol. 1-3. New York: Francis & Taylor Group, 2016.

TCHEUYAP, Alexie. *African Cinema(s): Definitions, Identity and Theoretical Considerations*. *Critical Interventions – Journal of African Art History and Visual Culture*, 5:1, p. 10-26, 2011a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/19301944.2011.10781397>

TCHEUYAP, Alexie. *Postnationalist African Cinemas*. Nova York/ EUA: Palgrave Mcmillan, 2011b.

The Algiers Charter on African Cinema, 1975, *Black Camera*, Vol. 2, No. 1 (Winter 2010), pp. 165-167. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/BLC.2010.2.1.165>. Acesso em: 21 jun. 2014

UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley e Los Angeles/ Califórnia/ EUA: University of California Press, 1994.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinema africain: des origines a 1973*. Paris: Présence Africain, 1975.

Recebido em 22/02/2019

Aprovado em 25/03/2019

